

# Tirature

'04

Che fine ha fatto  
il postmoderno?

**A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA**

il Saggiatore  
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

[www.saggiatore.it](http://www.saggiatore.it)  
[www.lineombra.it](http://www.lineombra.it)

[www.fondazionemondadori.it](http://www.fondazionemondadori.it)  
[info@fondazionemondadori.it](mailto:info@fondazionemondadori.it)

Indice a cura di Patrizia Landi

© Gruppo editoriale il Saggiatore / Fondazione Mondadori, Milano 2004

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

# SOMMARIO

## CHE FINE HA FATTO IL POSTMODERNO?

---

Il postmoderno e la lingua della tribù <i>di Franco Brioschi</i>	10
Gli sbarchi del postmoderno in Italia <i>di Alberto Rollo</i>	18
Il romanzo: la pienezza del postmoderno <i>di Bruno Pischedda</i>	25
Il postmoderno in versi: far poesia con la tv <i>di Paolo Giovannetti</i>	34
Dopo il postmoderno <i>di Vittorio Spinazzola</i>	42

## GLI AUTORI

---

### **Alte tirature**

Le nuove vie del bestseller all'italiana <i>di Giuseppe Strazzeri</i>	50
La porta di Bruno Vespa <i>di Giuseppe Gallo</i>	57
Isabel e Dacia. Da Santiago a Bagheria <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	63
Gli scienziati che si raccontano <i>di Sylvie Coyaud</i>	70

### **Comprati in edicola**

Le canonizzazioni da edicola <i>di Alberto Cadioli</i>	77
---	----

La libreria, l'edicola, la fumetteria  
*di Dario Voltolini* 82

Ciucciati il calzino!  
*di Giuliano Cenati* 89

### **Adottati a scuola**

L'assenza della «quarta I»  
*di Carlo Minoia* 95

---

## **GLI EDITORI**

### **Cronache editoriali**

Una vita da editore.  
Intervista a Raffaele Crovi  
*di Fabio Gambaro* 102

Intanto il prezzo fisso continua  
*di Giovanni Peresson* 119

Produzione e promozione di bestseller  
*di Paola Dubini* 126

Il futuro dei tascabili  
*di Evaldo Violo* 132

### **Dal testo al libro**

Chi ha paura delle videocassette?  
*di Federico Bona* 141

Esordire su Internet  
*di Alessandro Terreni* 145

### **Le vie della promozione**

Roma sfida Milano  
*di Maria Serena Palieri* 150

La sindrome di Re Mida  
*di Laura Lepri* 155

Retorica dei risvolti  
*di Enzo Marigonda* 160

## I LETTORI

---

### **Mercato dei successi**

Una felicità da manuale  
*di Antonella Fiori* 168

### **Il pubblico delle biblioteche**

Reti nel mare delle biblioteche  
*di Dario Moretti* 173

## I NOSTRI LIBRI

---

### **La poesia sperimentale**

Avanguardismo, metaforismo, narratività  
*di Gianni Turchetta* 180

### **La poesia discorsiva**

Barlumi di racconto  
*di Bruno Falchetto* 184

### **La poesia cantabile**

Canzoni all'incontrario  
*di Umberto Fiori* 189

### **La narrativa arcicola**

Una trasgressività abbastanza controllata  
*di Mario Barenghi* 193

### **I romanzi ben fatti**

Le chiacchiere e l'attesa  
*di Giovanna Rosa* 197

### **L'intrattenimento piacevole**

Ridendo e tremando  
*di Mauro Novelli* 201

<b>Le storie non inventate</b>	
Storie di giornalisti <i>di Luca Clerici</i>	205
<b>I fumetti più belli</b>	
Supereroi popolari ma non incolti <i>di Luca Raffaelli</i>	209

---

**MONDO LIBRO 2003**

---

**Calendario editoriale**

In diretta dal superstore <i>di Raffaele Cardone</i>	214
---	-----

**Almanacco ragionato delle classifiche**

I successi del passaparola <i>di Giuseppe Gallo</i>	245
--	-----

**Diario multimediale**

Tra sperimentazione e maturità <i>di Cristina Mussinelli</i>	252
---	-----

**Regesto dei dibattiti**

Bonaccia in terza pagina <i>di Luca Clerici e Bruno Falchetto</i>	276
--	-----

**Cruscotto europeo**

Il problema è far leggere la gente <i>di Giovanni Peresson</i>	285
---	-----

Indice dei nomi e dei titoli	298
------------------------------	-----

# CHE FINE HA FATTO IL POSTMODERNO?

---

Il postmoderno e la lingua della tribù  
*di Franco Brioschi*

Gli sbarchi del postmoderno in Italia  
*di Alberto Rollo*

Il romanzo: la pienezza del postmoderno  
*di Bruno Pischedda*

Il postmoderno in versi: far poesia con la tv  
*di Paolo Giovannetti*

Dopo il postmoderno  
*di Vittorio Spinazzola*

# Il postmoderno e la lingua della tribù

di Franco Brioschi

*Probabilmente è così: la modernità ha inaugurato un ciclo diverso dai precedenti. Tanto diverso da meritare il nome di condizione postmoderna. Ma forse i suoi interpreti e teorici hanno riscritto un po' troppo frettolosamente la storia della modernità, dipinta come l'epoca delle Grandi Narrazioni, della fiducia nel Progresso e nella Ragione: quando al contrario è stata anche l'età del dubbio metodico, della scepsti analitica, della crisi dei fondamenti. Perplessità epistemiche e vertigini ontologiche non sono una scoperta recente. E la letteratura postmoderna ne riconduce semmai le espressioni, dal regno inospite dell'informale, entro la provincia familiare della figuratività narrativa.*

**D**avvero si può essere, mi chiedo, *postmoderni*? Come «oggi» o «adesso», così il significato di «moderno» implica un indice temporale per sua natura mobile, che di volta in volta rinvia al presente in atto. Dopotutto, i primi a dirsi moderni («nani sulle spalle di giganti») furono uomini dell'età che poi avremmo denominato Medioevo. E per chi non ha maneggiato altra tastiera che non fosse quella del computer, il computer sarà semplicemente *moderno*, mentre la macchina per scrivere gli risulterà, né più né meno, *premoderna*. Insomma, ciascuno di noi vive in un'epoca che non può apparire altro ai suoi occhi se non come la «sua» modernità. Vero è che non basta fermarci a questo primo, elementare significato: all'incirca dalla seconda metà del Settecento, sull'asse lineare del tempo si è venuto stagliando un arco ben riconoscibile, il Moderno delle rivoluzioni economiche, sociali, intellettuali, politiche che hanno scandito gli ultimi secoli. Ma anche sotto questo profilo non mi sento del tutto sicuro di avere assistito, nel corso della mia non più brevissima esistenza, alla chiusura di quell'arco, a una *coupure* storica realmente epocale. Giacché proprio la continua modificazione della nostra forma di vita, a tal punto accelerata da diventare percepibile nel corso dell'esistenza individuale, costituisce precisamente la caratteristica di-

stintiva del Moderno, e da allora tutte le generazioni ne hanno puntualmente vissuto l'esperienza.

Ciò non toglie che un mutamento profondo abbia avuto luogo e che diversa ne sia, questa volta, la *qualità*, secondo attestano i relativi parametri socioeconomici e psicosociali. Le transizioni cicliche della modernità erano state quasi sempre drammatiche, contrassegnate da convulsioni e traumi collettivi che insieme marcano la cesura con il passato e cercavano risarcimento nella tensione proiettiva verso il futuro. Oggi la transizione sembra guidarci verso un presente dove appunto questo risarcimento è alla nostra portata. La modernità ha bene o male adempiuto almeno alcune delle sue promesse, e almeno per buona parte di noi l'«accumulazione primitiva» da cui ha tratto le sue rapinose origini sta restituendo gli interessi maturati. Cambia la nostra forma di vita, ma nel segno di conquiste ormai consolidate che trovano infine la loro sublimazione in una tecnologia immateriale. All'hardware, al gigantismo macchinistico della civiltà industriale, è subentrato (non solo letteralmente) il software della civiltà telematica. L'angoscia dinanzi a un mondo disertato dagli dèi lascia il passo allo spaesamento vagamente euforico dinanzi a un mondo intriso di realtà virtuale.

Che si decida di battezzare questa condizione con un nome suo proprio, così da sancirne la peculiarità, e adottare il nome di Postmoderno, è solo un problema di convenzione. Più complicato è invece misurarsi, di là da queste banali considerazioni di fatto, con la variegata fenomenologia della cultura filosofica, artistica e letteraria che, in accordo alla convenzione, chiamiamo postmoderna. Anzitutto perché la cultura, nel senso anche soltanto lato di sistema dell'informazione e della conoscenza, costituisce giusto una componente «strutturale» di questa forma di vita, piuttosto che una sua manifestazione «sovrastrutturale». E poi perché i tentativi di descrizione (e autodefinizione) che ha cercato di fornirci conservano molti aspetti poco o per nulla chiari. Mi limiterò a passarne in rassegna alcuni tra i più controversi e discussi.

Una difficoltà preliminare nasce dal modo in cui spesso – abbastanza spesso perché si possa legittimamente parlare al riguardo di una diffusa vulgata –, seguendo le orme di Foucault, Lyotard, Derrida e altri maestri, i teorici del postmoderno hanno per antitesi rappresentato la cultura Moderna: come l'età delle Grandi Narra-

zioni, del Soggetto Centrato, del Dominio della Tecnica, dove la Ragione Occidentale avrebbe attinto i suoi trionfi lungamente incubati dalle plurimillinarie Origini della Metafisica. L'imputazione di una siffatta monolitica compattezza a un'epoca tanto tormentata risulta anche a un primo sguardo una palese forzatura, se non una semplificazione caricaturale. Ovviamente i teorici del post-moderno non nascondono certo di aver mutuato questa rappresentazione dalla tradizione del «pensiero negativo» di Nietzsche e Heidegger, e dunque l'antitesi si risolve semmai nella *selezione*, entro l'eredità ricevuta dalla cultura moderna, di un tutt'altro che marginale filone antimodernista. Il punto è che ad essa si accompagna anche una drastica *rimozione*: la rimozione del criticismo analitico che pure è una componente cruciale del Moderno.

«Paragonando la filosofia antica colla moderna, – scriveva nel lontano 1823 un acuto osservatore, – si trova che questa è tanto superiore a quella, principalmente perché i filosofi antichi volevano tutti insegnare e fabbricare: laddove la filosofia moderna non fa ordinariamente altro che disingannare e atterrare» (*Zibaldone di pensieri*, 21 maggio 1823). È questa, in altri termini, la ragione che stabilisce i limiti della ragione e ne sottopone a più severo scrutinio i costrutti. E se allora Leopardi citava ad esempio la critica mossa da Locke contro la teoria cartesiana delle idee innate, non sarebbe difficile allegarne molti altri, di portata altrettanto strategica. Non si può, voglio dire, dimenticare che il Moderno è anche l'età del dubbio metodico, e non solo del *cogito*; che il soggetto «centrato» era uscito già alquanto vacillante dalle pagine del *Trattato sulla natura umana* di Hume (1739-1740); che la crisi dei fondamenti ha messo fine alla «grande narrazione» della scienza positivista *proprio perché* logici e matematici erano venuti escogitando un uso *più* rigoroso del ragionamento deduttivo; che l'epistemologia neopositivista è stata confutata, analogamente, in forza di argomentazioni *più* razionali; quanto alla critica dell'essentialismo metafisico, di cui i filosofi postmoderni sembrano rivendicare il copyright, non sarebbe difficile ricostruirne una genealogia un po' diversa: basterebbe gettare un'occhiata a stagioni e regioni del pensiero neanche troppo remote. In ogni caso, con questa rimozione non solo otteniamo un'immagine deformata del Moderno, facendone un comodo bersaglio polemico, ma rischiamo anche di disperderne il più prezioso lascito intellettuale.

Non dissimile è la situazione per quanto concerne la teoria e la critica letteraria, se guardiamo alla loro espressione più tipicamente postmoderna, il Decostruzionismo: anche perché si tratta di un orientamento che ama esibire e magnificare le proprie credenziali più generalmente filosofiche, e che non a caso si richiama a Derrida come alla sua maggiore auctoritas. Qui peraltro il termine post quem appare più circoscritto e ravvicinato, coincidendo in buona sostanza con lo Strutturalismo degli anni sessanta e settanta (o tutt'al più estendendo l'obiettivo polemico al *New Criticism* del secondo dopoguerra). In compenso, la migrazione dall'ortodossia strutturalista all'eresia poststrutturalista è stata guidata proprio da alcuni protagonisti di quegli anni, a cominciare da Roland Barthes (*La morte dell'autore*, 1968; *Dall'opera al testo*, 1971). Ne sortirà, beninteso, una trasformazione radicale. All'idea del testo come sistema dove «tout se tient», attualizzazione di possibilità combinatorie depositate ab aeterno nel Sistema del linguaggio, subentra l'idea del testo come concrezione provvisoria di una Scrittura erratica, dove i significanti si disseminerebbero in costellazioni instabili e nebulose imprevedibili; all'idea del significato come risultante di un calcolo predeterminato, subentra l'idea del significato come differimento e deriva inarrestabile; alla trama limpida, forse un po' rigida ma pur sempre trasparente, entro cui lo scienziato della letteratura «in camice bianco» (come lo descriveva Fortini) fissava e ordinava i suoi protocolli osservativi, subentra il caleidoscopio delle apparenze fluttuanti, allusive e illusive, che la lettura dischiude dal testo e che al tempo stesso lo oscurerebbero dietro il loro velo: «lo scopo fondamentale della decostruzione consiste infatti, propriamente, nel pensare la differenza, la distanza che separa la nostra interpretazione dagli oggetti a cui essa si applica» (Maurizio Ferraris, *La svolta testuale*, p. 45).

Benché la macchina interpretativa messa in campo dal decostruzionista sia in pratica la stessa, a differenza dello strutturalista a lui interessano le resistenze e gli ostacoli che il testo le oppone, le antinomie e le contraddizioni occulte con cui ne sabotava il funzionamento: «l'attività ermeneutica diviene a questo punto una domanda senza risposta; vale anzitutto come esercizio ontologico, come indicazione dell'incommensurabilità del comprendere rispetto all'oggetto della comprensione» (Ferraris, p. 45). Metafora, in breve, dello scacco teoretico a cui va incontro, ben al di là della

critica letteraria, ogni tentativo di accedere al Senso e alla Verità nell'era disincantata della Fine delle Ideologie. Il fatto è che questo disincanto sottende una concezione del linguaggio come realtà autonoma e indipendente, un Grande Codice che «agisce» il soggetto e proietta dinanzi al suo sguardo un mondo fantasmatico, un'intrascendibile Semiosfera di «testi», o «rappresentazioni» («Representations») è il nome della rivista di un altro movimento post-strutturalista, il cosiddetto *New Historicism*). Noi non parliamo, ma siamo parlati dal linguaggio: sarà questo il tormentone più insistito del pensiero postmoderno. Salvo che si tratta di una concezione largamente anticipata proprio dalle posizioni «antiumanistiche» di certo strutturalismo (soprattutto francese: Althusser, Lacan, ancora Barthes) e fondamentalmente condivisa, nonostante i reciproci anatemi, da *entrambi* i contendenti.

Certo, il tono si fa ora più vaticinante e intimidatorio, come si addice alla celebrazione dell'heideggeriana Parola che Parla: «l'uomo progressivamente perisce a misura che più forte brilla al nostro orizzonte l'essere del linguaggio» (Michel Foucault, *Le parole e le cose*, p. 412); «il n'y a pas de hors-texte» (Jacques Derrida, *Della grammatologia*, p. 182). Ciò che un tempo era un «dato» traslucido e autoevidente, ora è indecifrabile «brusio della lingua», dove il Segno si limita a esibire se stesso, «traccia» della Differenza Ontologica che lo separa da un'insondabile alterità. Ma anche lo scienziato in camice bianco non scherzava: anche per lui «il soggetto è parlato», nientemeno, «dalla dinamica delle funzioni segniche» (Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, pp. 53-54); anche la sua Semiosi Illimitata frapponeva a ogni nostro incontro con quelle orribili Cose là fuori, nell'impuro universo extralinguistico, la casta e impenetrabile cortina di una semantica ridotta a parafrasi del segno sotto forma di altri segni. Un'immagine così animistica del linguaggio, dobbiamo riconoscerlo, è il più consimile equivalente teoretico della postmoderna realtà virtuale. Peccato che nessuno abbia poi avuto cura di spiegarci da quale arcano interstizio dell'Essere emanino queste funzioni segniche, o scenda sulla nostra testa la Parola che Parla. E l'«essenzialismo metafisico» di cui il mondo è stato vittoriosamente spogliato ha così trovato nuova dimora, con unanime soddisfazione di ortodossi ed eretici, in questa nuova sorta di Verbo increato.

Si capisce che qualcuno abbia finito per perdere la pazienza, sintetizzando il tutto come una teoria che, dopo aver identificato la letteratura con la letterarietà, riduce la letterarietà «alla scrittura, la scrittura al linguaggio, e il linguaggio, in un ultimo parossismo di frustrazione, a chiacchiera sul silenzio» (Hayden White, *The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory*, p. 262). Ci limiteremo a osservare che anche questa volta il tragitto sarebbe stato un po' meno precipitoso se solo avesse incrociato la strada fratantanto seguita, entro la tradizione epistemologica della filosofia analitica del linguaggio, da autori come Quine, Goodman, Putnam o Davidson (per tacere dei più lontani Wittgenstein, Austin, Grice...). Come che sia, non è però il caso di attardarci in postume recriminazioni. L'ermeneutica negativa del decostruzionismo ha in fondo avuto scarsa eco in Italia, e Derrida è assai più letto dai nostri filosofi che non dai nostri critici letterari. Si dovrebbe anzi dire che, salvo eccezioni notevoli e però abbastanza isolate (Luperini, Ceserani, e pochi altri), l'accesa discussione suscitata altrove dal poststrutturalismo, nelle sue molteplici e varie declinazioni, non ha pressoché avuto riscontro nel bel paese: dove al contrario è stata proprio la letteratura come tale a presentarsi con tempestività al nuovo appuntamento, iscrivendo nel canone stesso del postmoderno internazionale alcuni dei suoi nomi più rappresentativi, da Calvino a Eco a Tabucchi.

Ma sulla letteratura postmoderna si profila, in generale, un discorso un po' diverso da quello sin qui condotto. Il ritratto al vetriolo che Hayden White ci presentava della teoria decostruzionista, se si prescinde dalla catastrofe finale e dal sarcasmo che gli dà colore, coglieva in effetto una tendenza largamente documentata anche in altre posizioni teoriche del poststrutturalismo, ossia la tendenza a immergere il corpus dei testi letterari nel corpus più ampio dei «testi» tout court, quale ne sia il genere discorsivo o il medium espressivo – e insomma ad assorbire i Literary Studies nei Cultural Studies (come è noto, negli Stati Uniti ne è derivata tra l'altro una radicale ristrutturazione di interi dipartimenti universitari). Pure, quando non si traduca sic et simpliciter in un'indiscriminata dissoluzione della letteratura nell'oceano della Comunicazione (a furia di Pensare la Differenza si finisce talvolta per non vederne più alcuna), in linea di principio la cosa non sembra necessariamente deprecabile. Dopotutto, ciò che accomuna la letteratura ad altre mo-

dalità della nostra esperienza, simbolica o non simbolica, dovrebbe interessarci non meno di ciò che la contraddistingue.

Non vi è dubbio che la letteratura postmoderna rifletta a suo modo una tendenza affine, almeno in alcune delle procedure che le sono tipicamente ascritte: dalla contaminazione straniante dei generi, reciprocamente relativizzati e debitamente ironizzati, al fitto reticolo dei riferimenti intertestuali e intermediatici. Né si tratta solo di questo. Come sappiamo, si è cominciato a parlare di postmoderno in ambito architettonico, con la ribellione al razionalismo funzionalistico del Bauhaus e della sua scuola: ma per quanto cerebralistico, il modernismo letterario ha avuto tutta un'altra storia. «Il faut être absolument moderne», annunciava l'imperativo di Rimbaud; perciò, proseguiva, occorre «trovare una lingua»: e fosse la lingua onnivora della Novità, della trasgressione sperimentale, o fosse la lingua ascetica della Purezza, della distillata quintessenza dell'Arte, mentre erigeva su questa trincea, contro la Modernità degradata della razionalità economica e strumentale, il mito dell'autonomia categoriale, della specificità e dell'intransitività del messaggio estetico, la letteratura modernista ha pure dato voce alle inquietudini e ai turbamenti più profondi che l'avventura dell'uomo d'Occidente recava con sé. Opacità del significante, perplessità epistemiche e vertigini ontologiche sono state all'ordine del giorno da quel dì, ben prima che i teorici postmoderni ne facessero la loro insegna. E semmai la letteratura postmoderna ne riconduce le espressioni, dal regno inospite dell'informale e dell'illuminazione epifanica, entro la provincia più familiare del figurativo e della rappresentazione narrativa.

Saranno pure contaminati e relativizzati, parodiati e messi «tra virgolette» – fatto sta che noi assistiamo al ritorno dei generi, con i loro statuti di leggibilità, coesione sintattica e coerenza semantica. Come sappiamo, del resto, nessuna delle tecniche care alla letteratura postmoderna è o protesta di essere nuova in sé (a guardare i registi che ne sono stati proposti, verrebbe talvolta da concludere che nulla meglio delle *Operette morali* possa essere addotto a perfetto paradigma del postmoderno): nuova è piuttosto la sindrome, la loro combinazione sistematica e la latitudine della loro diffusione. Ma ciò che sembra certo è che la letteratura, di là da ogni *double coding*, torna bene o male a parlare quella che Mallarmé qualificava come «la lingua della tribù». Abbiamo ormai capito che

la forma-racconto non rispecchia la natura delle cose: non per questo, come la stessa narratologia strutturalista poteva anche suggerire, cessa di essere una delle forme originarie con cui la nostra mente organizza la nostra esperienza. Esaurita la tensione agonistica delle avanguardie, è infine la distinzione tra letteratura «d'arte» e letteratura «di consumo» a perdere la sua efficacia inibitoria: il che almeno autorizza il lettore a riassaporare il gusto della vecchia «sospensione dell'incredulità», e magari, chissà, dell'ancor più antica catarsi... Con i rischi del caso: che in quanto gli viene offerto il pathos esistenziale lasci il passo al cinismo (post)ideologico, la ricerca della parola necessaria e inaudita alla scaltrezza mercantile. Ma un minor disprezzo aristocratico per la conversazione profana e qualche pretesa in meno di isolazionismo estetico, a vantaggio anche solo di un onesto artigianato stilistico e di un più laico concetto di arte, ecco qualcosa che tutto sommato potrebbe valere la posta.

Non sarà, in ogni caso, il ritorno dell'eguale. Licenziata «l'arcadia dell'anti-personaggio», resta da capire *quantum mutatus ab illo* ci venga oggi incontro il «personaggio-uomo» a cui si rivolgeva la nostalgia di Giacomo Debenedetti. L'ipertrofia narcisistica del Sé che la società affluente ci consente di coltivare (e che non è esattamente il liberatorio Tramonto del Soggetto preconizzato dal Pensiero Debole) non ha comunque cancellato del tutto un'ostinata memoria di precarietà e insicurezze che esperienze recenti si sono incaricate di risvegliare: né ci protegge più che tanto, come abbiamo dovuto constatare, dai conflitti assiduamente esportati in altre plaghe del mondo. Perché la modernità è ancora in corso, se non altro sotto specie, come usa dire, di «globalizzazione». La storia ha smentito chi prevedeva la fine imminente della Storia. Forse anche nel presente dilatato della postmodernità ci toccherà fare i conti con l'irreversibilità degli accadimenti. Né in fondo, se appena adattissimo alla circostanza un celebre monito di Giovanni Vailati, la morale sarebbe oggi diversa: «asserire che *tutto è testuale* non ci esime dal dover poi introdurre come distinzione tra le varie specie di “testi” le medesime distinzioni che prima erano espresse dai termini “parole” e “cose” (*Il pragmatismo e i vari modi di dire niente*, p. 136). Quanto alla letteratura, sia quella che le capiterà di essere: purché non si fidi troppo dei critici postmoderni. A noi basterà che riesca anche in futuro ad essere nostra contemporanea, e che ancora ci riesca di sentirla tale.

## Gli sbarchi del postmoderno in Italia

di Alberto Rollo

*Uno sbarco a singhiozzo quello della postmodern fiction americana in Italia. Un primo mero tentativo, per lo più di carattere editoriale, nel 1965-1974; un secondo più deciso tra il 1976 e il 1990, in cui però non «passa» (o è solo recepita a frammenti) la complessità di quanto sta accadendo negli USA a livello letterario e culturale; un terzo, dagli anni novanta ai primi del nuovo secolo, che rappresenta la piena riscoperta e il consapevole riconoscimento dei grandi «maestri» d'oltreoceano, da Barth a Coover, da Elkin a Hawkes, da Gass a Vonnegut e a Pynchon.*

**L**o «sbarco» del postmoderno in Italia ha coinciso soprattutto con l'ingresso di una parola che ha calamitato, fra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta, tensioni diverse di una trasformazione già ampiamente in atto nel pensiero (non solo filosofico), nelle arti (in particolare nell'architettura), nel gusto. In questa trasformazione (la «fine della modernità», come recitava un titolo di Gianni Vattimo), la letteratura, e soprattutto la narrativa, ha un posto decisivo. E un posto ancora più significativo ha la narrativa americana. Lo «sbarco» della postmodern fiction americana in Italia non avviene in una volta sola, né tanto meno univocamente. Il primo è in verità un mero tentativo (un tentativo soprattutto editoriale), non proprio coevo all'uscita delle opere in USA ma in anticipo rispetto alla bagarre successiva: si può comprenderlo fra il 1965 e il 1975. Il secondo, più deciso, coincide con la consapevole identificazione di una «condizione postmoderna» e con l'ingresso del termine postmoderno che, destando interventi spazianti dalla filosofia all'architettura, dà una nuova spinta alla ricerca editoriale – non secondario appare in questo contesto il successo inaspettato di un romanzo come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che veicola con estrema limpidezza non solo certe costanti del suo autore ma anche modi e istanze che variamente po-

tevano «riassumere» il concetto di postmoderno in termini narrativi. La datazione può essere compresa fra il 1976 e il 1990. Il terzo sbarco copre gli anni novanta e i primi anni del secolo: grazie all'influenza sotterranea esercitata dai maestri del postmoderno su una nuovissima generazione di narratori americani e su molti colleghi italiani, rappresenta, sia culturalmente sia editorialmente, una ripresa e un riconoscimento, per certi aspetti definitivo, di quei maestri. Maestri o meno, i «padri» della postmodern fiction americana costituiscono un nutrito drappello di scrittori che cito qui di seguito, consapevole di offrire un elenco parziale: John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, John Hawkes, William H. Gass, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon.

Ma cominciamo dall'inizio, o da quello che convenzionalmente vogliamo identificare come inizio. Nel 1966 Rizzoli pubblica *Fine della strada* di John Barth, nel 1967 esce *L'Opera galleggiante* e nel 1968 *Il coltivatore del Maryland*, a cui fanno seguito *Gilles il ragazzo capra* nel 1972 e *La casa dell'allegria* del 1974. *The End of the Road* era uscito in America nel 1958, due anni prima *The Floating Opera* (opera d'esordio ripubblicata nel 1967 con il ripristino dei tagli operati dall'editore), nel 1960 *Goat Boy Gilles*, nel 1963 *Lost in the Funhouse*, nel 1966 *The Soft Weed Factor* e nel 1972 *Chimera* che è anche l'ultimo libro di Barth pubblicato in Italia nel 1975. Come si vede la tipologia di acquisto e pubblicazione dell'editore italiano segue le modalità riservate all'autore di qualità: il suo primo libro tradotto esce quando in patria John Barth è ormai una figura di punta. La prima stagione barthiana in Italia si ferma al 1975 e quando nel 1979 dà alle stampe il suo voluminoso *Letters* non c'è editore pronto a raccogliere la sfida. La fortuna di Barth in Italia è molto relativa: la stessa critica non avverte dietro opere come *La casa dell'allegria* e *Chimera* (o almeno non avverte in modo decisivo) l'evidente trapasso a una forma che è anche una dichiarazione di intenti, evidenziati poi sino all'exasperazione in quella bizzarra summa che è *Letters*. Un simile destino tocca a Donald Barthelme: *Come back, Dr. Caligari* (1964) viene pubblicato da Bompiani nel 1967 (*Ritorna, dr. Caligari*, tradotto e introdotto da Claudio Gorlier), segue *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (1964) nel 1969 (*Atti innaturali, pratiche innominabili*) e *Snow White* (1967) nel 1972 (*Biancaneve*). L'autore passa quindi a Einaudi che pubblica nel 1979 *The Dead Father* (*Il padre morto*). Sia

l'uno sia l'altro autore sono sostanzialmente letti come scrittori sperimentali, di uno sperimentalismo per altro che ha poco a che fare con le neoavanguardie italiane e neppure con le lambiccate intellettualizzazioni del nouveau roman francese – al quale forse la cultura italiana è stata forse più sensibile. Anche il generoso traduttore di Barth, Pier Francesco Paolini, sentiva la necessità, nella prefazione a *La casa dell'allegria*, di trovare – giustamente – un correttivo all'impressione di sperimentalismo ma senza spingere la lettura all'interno dei meandri del postmoderno (il termine è ancora muto), sino alla percezione di quell'entropia del senso qui addirittura negata: «John Barth ama procedere per allusioni, allegorie, allitterazioni e altre alchimie verbali [...] senza perdere però mai di vista la foresta per via degli alberi, né la stella polare del Senso fra le brume di fumosi divertenti Nonsensi, né la vera virtù (la vera vita) per via di virtuosissimi varii». V. di Thomas Pynchon è pubblicato per la prima volta da Bompiani nel 1965 tradotto da Liana M. Johnson (ma sarà ritradotto da Giuseppe Natale, poi responsabile della versione italiana di *Gravity's Rainbow*, nel 1996). Anche *L'incanto del lotto 49* esce una prima volta da Bompiani nel 1968, ma sarà ripresentato sia da e/o (che pubblica anche i suoi bellissimi racconti con il titolo *Un lento apprendistato*) sia da «Oscar Oro» Mondadori (1996). Come è già evidente dalla complessa avventura editoriale di questi due titoli, Thomas Pynchon è l'autore che, per molti versi, meglio incarna la differenziata avventura della postmodern fiction in Italia. È Rizzoli, negli anni novanta, a pubblicare *Vineland*, *Gravity's Rainbow* del 1973 (*L'arcobaleno della gravità*), opera per molti versi pivotale dell'autore e del postmoderno stesso, e il più recente *Mason & Dixon*. Nel 1968 esce anche *Mattatoio n. 5* di Kurt Vonnegut, «maestro» assorbito all'interno del postmodernismo. Il suo destino editoriale percorre una strada diversa: negli anni sessanta-settanta le sue opere tradotte (*Un pezzo da galera*, *Ghiaccio nove*, *Madre notte*) sono lette volentieri a partire dalla loro contiguità con il genere fantascientifico e con questo confuse. Einaudi pubblica nel 1973 *Prigionieri del passato* di William H. Gass e nel 1974 *Arazzo d'amore* di John Hawkes.

Ciò che, in questa prima fase, non «passa» è la complessità di quanto in America sta accadendo a livello letterario: la relazione fra new journalism, beat, camp, iperrealismo e la sorprendente vitalità di quel gruppo di autori che saranno poi battezzati postmo-

dermi tremola appena o non appare del tutto. La dimensione «pop», l'arte «intermediale» (l'aggettivo è di Barth), la strategia parodica del riuso di materiali esistenti, l'aspetto serissimamente giocoso del racconto che racconta se stesso, le connessioni internazionali (Messico e Sudamerica, innanzitutto), tutto ciò, nella cultura italiana degli anni sessanta-settanta, non emerge. L'America (e soprattutto la letteratura americana) è recepita a settori o frammenti, e sostanzialmente slegata (al di là dell'ovvia relazione fra beat generation e rock) da forme diverse da quella della scrittura (ma vale anche il discorso contrario). Pesa inoltre una visione dell'America compresa in quel grande filtro mitologico che Elio Vittorini era venuto preparando da almeno due decenni e che per buona parte degli anni settanta continua ad essere sentito come un prezioso (o forse l'unico) canale di avvicinamento alla letteratura americana. Nel 1960 Marisa Bulgheroni aveva pubblicato il saggio *Il nuovo romanzo americano* che, pur ben attento a chiudere il mito vittoriniano-pavesiano e a volgere lo sguardo su una realtà complicata e in movimento (Bellow, Mailer, Salinger), non intende e per molti versi liquida *Lolita* di Nabokov, autore tardo-modernista, e chiude il volume dedicando un tanto acuto quanto sbrigativo giudizio su *The Cannibal* (1949) di John Hawkes, più tardi compreso nel novero dei postmoderni, e allora parte del gruppo d'avanguardia di New Directions (con James Purdy e Jack Jones): scrittori che «offrono esperimenti audaci ma chiusi: la loro coscienza della verità letteraria è così profonda che riescono, spesso, a fare della forma l'unico vero contenuto dei loro racconti o dei loro romanzi brevi [...] Non disertano le battaglie del linguaggio, ma non hanno la violenza naturale degli innovatori».

Nell'agosto del 1967 John Barth pubblica sulla rivista «Atlantic» un breve saggio intitolato *La letteratura dell'esaurimento* in cui, rendendo omaggio a Borges, ha modo di definire il carattere specifico delle proprie opere: «romanzi che imitano la forma del romanzo di un autore che imita il ruolo dell'Autore». Tredici anni più tardi, sempre su «Atlantic» esce un altro saggio, *La letteratura della pienezza. Fiction postmodernista*. Barth si trova necessariamente a fare i conti con la storia della postmodern fiction americana, rivelandosi per altro un lettore attento di Italo Calvino ormai ampiamente tradotto in inglese. È il 1980 ed è stato pubblicato da poco *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il termine post-

modernismo è diventato molto familiare, anche in Italia. Nel giro di pochi anni, e in particolare fra il 1979 e il 1984, la familiarità diventa una sorta di ossessione. Come recita il titolo di un capitolo del volume di Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* («D'improvviso molti parlano di postmoderno: ma cos'è?»). Quello che qui ci preme notare è che, pur a fronte della complessa storia della definizione di postmoderno – che è stato, anche in architettura, un fenomeno-tendenza piuttosto che un movimento – la parola attrae e rigetta, aggrega e infastidisce. Nel 1981 esce per Feltrinelli *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard che accende un ampio dibattito sulla rivista «Alfabeta» (decisivo l'intervento di Jürgen Habermas, *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo*) a cui partecipano, fra gli altri, Salvatore Veca, Franco Berardi Bifo, Claudio Gorlier, Carlo Formenti. In gioco è la fisionomia sostanzialmente postumanistica, decadente e rinunciataria, rispetto al progetto del Moderno, che il postmodernismo sembra adombrare. Nel 1982 la rivista «Calibano» dedica un numero monografico a *La finzione necessaria: il romanzo postmoderno americano*. Barbara Lanati e la sua squadra di studiosi che partecipano all'impresa riaprono i battenti sulla narrativa americana, traducono i due saggi sopracitati di John Barth e il saggio di Leslie Fiedler *La morte e le rinascite del romanzo*. Due anni più tardi esce un'antologia a cura di Peter Carravetta e Paolo Spedicato, *Postmoderno e letteratura* che, in polemica con «Calibano», lascia emergere, con tonalità heideggeriane, la condizione epigonale dei «sopravvissuti» alla grande tradizione della cultura occidentale. Né è da trascurare l'interessante saggio di Franco La Polla *Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano: 1962-1982*. L'effetto dei conflitti sorti intorno al termine postmoderno si fa sentire subito in area editoriale: i narratori americani riguadagnano attenzione e appaiono anche scrittori fino ad allora non tradotti. Sin dal 1976 esce l'edizione tascabile di *La fine della strada* di John Barth con una introduzione di Enzo Golino. Dalla raccolta di racconti *Pricksongs & Discants* del 1969 di Robert Coover la casa editrice Guanda estrapola *La babysitter* (1982). L'autore passa quindi a Feltrinelli che pubblica *La festa di Gerald* (1988) e *Una serata al cinema* (1992). Einaudi stampa nel 1980 *Nel cuore del cuore del paese* di William H. Gass. *Seconda pelle* di John Hawkes, pubblicato da Feltrinelli per la prima volta nel 1967, viene offerto in una nuova edizione nel 1988. Più tardi

escono per i tipi di Einaudi *Il sangue degli Ashenden*, *Il condominio* e *La stanza di van Gogh ad Arles* di Stanley Elkin. Di Thomas Pynchon si è già detto sopra. Ma va ancora detto che, soprattutto grazie a lui, si tende il ponte fra la prima fase dello sbarco e l'ultima. L'unicità della sua scrittura e la tenacia con cui gli editori hanno infine saputo presentarla (anche dove vi erano oggettive difficoltà: la mole e la complessità di *Gravity's Rainbow*) sono state per molti versi decisive. Se le opere degli altri autori soffrono della discontinuità dettata dalle periodiche cautele editoriali, Thomas Pynchon viene via via assumendo quella dimensione mitica che – fatta eccezione per Kurt Vonnegut – sfugge al gruppo «storico» dei postmodern writers. Ciò che accade intorno alla fine degli anni novanta somiglia tuttavia a una redenzione collettiva: caduti i minimalismi – o quantomeno l'attrazione esercitata da scrittori come Jay McInerney, Bret Easton Ellis e Douglas Coupland – una nuova generazione di autori americani torna al massimalismo postmodernista orientando la propria ricerca dentro il viluppo di opere-monstrum, il labirinto della parodia, il gioco dei prestiti letterari, la scommessa dei linguaggi specialistici, la furia della mescolazione alto-basso, il vortice delle mise-en-abîme. David Foster Wallace, Dave Eggers, Colon Whitehead, Donald Antrim, Jonathan Lethem pagano più o meno esplicitamente il loro tributo ai «maestri» postmodernisti. Quasi contemporaneamente, ma anche attraverso l'influsso di questa nuova «vague» americana, molti autori italiani misurano affinità, declinano lealtà (Tommaso Pincio è *nom de plume* quanto mai trasparente), raccolgono sfide. Lo stesso accade in editoria. Due sono gli episodi più significativi: la ripresa dell'opera di Kurt Vonnegut da parte di Feltrinelli e la generosissima operazione avviata da Minimum fax con i suoi «Classics» in cui sono già apparsi *La fine della strada* di John Barth (a cura di Martina Testa), *Ritorna, Dr. Calligari* di Donald Barthelme e *Magic Kingdom* di Stanley Elkin. Nel 1996, per altro, Bompiani ripubblica *Atti innaturali, pratiche innominabili* di Donald Barthelme con una postfazione di Daniele Brolli, che in quanto curatore della collana «Stile libero» è stato anche un prezioso ponte fra i suoi studi di americanista e la cosiddetta «generazione cannibale». «Non potendo toccare più tutto – dice Brolli – nel vasto supermercato di ciò che può essere detto, i postmoderni si lasciano trasportare dalle correnti travolgenti di una fabulazione inarrestabile, capace di far convergere

nell'insieme unitario di un racconto argomenti e soggetti che la realtà non sarà mai in grado di mettere a confronto. I risultati sono disparati. È una prosa corsara che, con la sua ansia di andare a caccia di vocaboli, frasi, costruzioni narrative, sfocia in una metaletteratura enciclopedica, vasta quanto i nostri sospetti ritengono che sia». Fabulazione inarrestabile, appunto. La menzione dell'inarrestabilità fa pensare che alcune opere decisive del postmoderno americano (fatta eccezione per *L'arcobaleno della gravità* di Pynchon) sono ancora ignote al lettore italiano: *The Cannibal* di John Hawkes, *Letters* e *Sabbatical* di John Barth, *The Public Burning* e la versione integrale di *Pricksongs & Discants* di Robert Coover.

Lo sbarco della postmodern fiction americana c'è stato. Sicuramente. Ma è stato, come si è visto, uno sbarco a singhiozzo. A molte opere, pur pubblicate, è ormai impossibile accedere. Maceri e svendite le hanno polverizzate. Verrebbe sin troppo facile vedere in questo destino così misto di rinascite e polverizzazioni qualcosa di familiare alla stessa poetica postmoderna. In realtà la fabulazione inarrestabile continua nel gesto infinito di cui gli autori di cui s'è parlato sono responsabili. Un *infinite gesture* che per definizione non può non autogenerarsi. Il lettore, che alla fine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si rende conto di aver letto o addirittura concorso alla scrittura del libro che porta quel titolo, era stato messo in guardia da John Barth in *La casa dell'allegria*: «È a te, accanito, insultabile, bastardo divoratore di carta stampata, è a te che mi rivolgo, e a chi sennò, dall'interno di questo mostruoso racconto. Allora, m'hai letto fino a qui, eh? M'hai seguito fin qui? Per quale abietto motivo? Perché non sei andato invece al cinema, perché non guardi invece la tivù, o non guardi che so un muro, o non sei a giocare a tennis con un amico, o non fai amorose profferte alla persona che ti viene in mente mentr'io parlo di profferte amorose? Niente riesce dunque a nausearti, satollarti, farti smettere? Ma non te ne vergogni?». Lo scrittore proseguiva, dopo aver insultato il suo interlocutore privilegiato, dicendo di trovarsi «nonostante tutto di nuovo nel bel mezzo di una frase».

## Il romanzo: la pienezza del postmoderno

di Bruno Pischedda

*Tornano alla ribalta narratori statunitensi come Barthelme, Barth, Vonnegut, invitandoci a una riconsiderazione del postmodernismo nel suo decorso pluridecennale e nei riflessi che proietta sulla situazione italiana. Eco e Calvino forse non hanno avuto proseguitori, ma il loro esempio parodico e iperconsapevole ha aperto la via a un recupero dei generi romanzeschi. Tondelli, Luther Blissett, Tommaso Pincio passano dall'ironia e dal gioco metaletterario a un contatto più immediato con il lettore. Sono le piccole editrici di area romana a interpretare il fenomeno con maggiore convinzione; e Camilleri, con i suoi gialli neoetnici, a illustrarcene efficacemente la duplicità strategica.*

**L**a cronaca editoriale di questi mesi registra una coppia di notizie forse non clamorose ma convergenti. A Milano, Feltrinelli acquista i diritti dell'intera opera di Kurt Vonnegut jr. e porta *Mattatoio n.5* nella classifica dei libri più venduti; a Roma, Marco Cassini e Daniele Di Gennaro di Minimum fax varano la serie «Classics», entro cui trovano posto *Ritorna, dr. Caligari* di Donald Barthelme e *L'Opera galleggiante* di John Barth, *Magic Kingdom* di Stanley Elkin e *Revolutionary Road* di Richard Yates. Il postmodernismo narrativo sembrerebbe godere di una seconda primavera, più che mai odorosa di Stati Uniti, di anni sessanta, settanta, e proprio mentre da noi nessuno sembrava più rivendicare l'etichetta, se non nella forma revisionata e generazionale di avant-pop. È ben vero che corsi e ricorsi di titoli stranieri, passaggi di marchio e riscoperte laterali non comportano di norma incrementi significativi di consapevolezza. Tuttavia il carattere spiccatamente americanista del revival invita a distinguere sia pure in scorcio due linee di ragionamento: l'una poetologica, accademica, inaugurata negli USA da Ihab Hassan, John Barth, e poi sistematizzata in senso vuoi ermeneutico vuoi neomarxista da William Spanos e Fredric Jameson; l'altra più attenta alla dimensione sociologica del fenomeno, al postmodernismo come mutamento negli as-

setti dell'offerta culturale e nei modi di ricezione, una linea da noi rimasta alquanto in ombra, e quasi coincidente con il lavoro critico pluridecennale condotto senza tema di provocazione da Leslie Fiedler.

Se badiamo alla prima – Barth di *The Literature of Exhaustion*, 1967; Hassan di *The Dismemberment of Orpheus*, 1971 –, colpisce anzitutto una fase originaria di natura pessimistica, in cui le espressioni che ricorrono sono «evanescenza», «usura di certe forme e di certe possibilità narrative», «irrilevanza della storia dei generi e delle loro evoluzioni». L'orizzonte che si disegna è di tipo crepuscolare, epigonico, e tanto più trascolora se si considera la diffusione coeva degli scritti adorniani postumi (*Teoria estetica* appare nel 1970), dove sono reperibili concetti-immagine di larga fortuna come canone dell'interdetto ed esaurimento dei materiali. «L'avanguardia – osserva Hassan – contribuisce a inventare il futuro sotto l'antica veste dell'esperimento», senonché, all'incirca da due secoli in qua, «questi esperimenti sono tesi verso forme evanescenti. Essi comportano annunci di silenzio, una coscienza che si slaccia dalla storia, cercando di svincolarsi dalle parole e dalle cose».

Il modernismo è giunto insomma al suo zenit discendente; il progetto di una sperimentaltà senza limiti di trasgressione suscita, per quanto in ipotesi, come auspicio, contropinte di indole costruttiva. «Sarebbe opportuno – scrive Barth – riscoprire validamente gli artifici del linguaggio e della letteratura – quelle strane nozioni come la grammatica o la punteggiatura... perfino la caratterizzazione! Perfino la trama! – se ci si muove nella giusta direzione, consapevoli del punto a cui erano arrivati i nostri predecessori». Ad affiorare è la coscienza vaga di una svolta, nei gusti, nelle attitudini creative, pochi sono però i punti di riferimento, se si esclude l'assunzione di Jorge Luis Borges a portabandiera del nuovo sentire, ad antesignano di una diversa vulgata. Come già fecero i naturalisti con Balzac, anche gli artefici del postmoderno americano cercano anzitutto un maestro, e lo trovano nello scrittore argentino, massimamente propositivo e innovatore un venticinquennio dianzi.

È solo in un secondo momento che emergono i tratti ora considerati canonici del postmodernismo romanzesco: intertestualità, metaletteratura, mescolanza dei generi, recupero ironico della tradizione alta come di quella popolare. Ed è soprattutto in un secondo tempo che si fa strada una nozione antielitistica di

pubblico. Lo scrittore postmodernista – annoterà Barth in un più tardo *The Literature of Replenishment*, 1980 – «ha digerito il modernismo, ma non lo porta sulle spalle come un peso», aspira anzi a una narrativa che si rivolga a un uditorio «più vasto del circolo di quelli che Thomas Mann chiamava i primi cristiani, i devoti dell'Arte»; suo compito specifico è parlare alla moltitudine, superando i dissidi storici tra opere d'élite e intrattenimento per la massa. Siamo di fronte alla formulazione discorsiva del *double-coding*, della doppia finalità, che implica il coinvolgimento del lettore colto come del lettore medio, dotato di competenza non specialistica; un artificio di struttura che Barth vede realizzato mirabilmente in *Cent'anni di solitudine* di García Márquez (1967), e nelle *Cosmicomiche* calviniane (1965), «i cui materiali sono moderni quanto la nuova cosmologia e antichi quanto il folclore». La crisi del modernismo, dei suoi presupposti esoterici e squisitamente borghesi, precede insomma e non di poco i nuovi entusiasmi affabulativi: l'esaurimento del ciclo avanguardista libera sì energie all'indirizzo di una più smaliziata figuratività, ma non prima che dell'alto moderno entri in un cono d'ombra la stessa vulgata critica che gli è stata nutrice.

In qualche misura diverso si presenta il caso italiano. Il convegno dedicato dagli esponenti del Gruppo 63 al romanzo sperimentale, convegno tenutosi a Palermo, nel 1965, risente fuor di dubbio del *nouveau roman* francese e delle riflessioni di Robbe-Grillet, ma non senza che taluno – segnatamente Eco – non avverta il rischio di manierismo a cui si stanno esponendo le nuove avanguardie di mezzo secolo. Forse non ignaro del fiedleriano *The Death of Avant-Garde*, datato 1964, il teorico dell'opera aperta non si perita di annunciare che l'*autre*, letterariamente inteso, si sta facendo *même*; che lo straniamento linguistico portato alle estreme conseguenze ha ormai costituito un orizzonte d'attesa pronto a venire volgarizzato nelle antologie scolastiche. Nell'imporsi pervasivo della civiltà urbana di massa e dei suoi prodotti culturali – dichiara Eco – «sarà possibile trovare elementi di rottura e di contestazione in opere che apparentemente si prestano a un facile consumo ed accorgersi al contrario che certe opere, che appaiono come provocatorie e che fanno ancora saltare sulla sedia il pubblico, non contestano nulla». La cognizione di una svolta nei modi di concepire il lavoro letterario è a tutta vista precoce: da noi apice attivistico della neoavanguardia e apertura neonarrativa praticamente coin-

cidono, germinano in un medesimo *milieu*. Ma ci vuole un altro quindicennio prima che il postmodernismo romanzesco raggiunga il centro della scena nazionale: oltre a un adattamento autoctono del dibattito statunitense, necessita la presenza corposa di due capisaldi della nuova voga narrativa come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e *Il nome della rosa* (1980). Nel primo caso il dialogo a distanza con Borges appare evidente, c'è spirito di emulazione, di omaggio secolarizzato; nel secondo sembra prevalere un sentimento polemico, che fa di Jorge, il truce custode della biblioteca abbaziale, la perfida controfigura dello scrittore argentino. In ogni caso Borges c'è, ineludibile, e insieme con lui si rendono palesi cospicui innesti di cultura francese antica e recente: tradizione ottocentesca del *feuilleton*, strutturalismo, una certa idea di letteratura potenziale, così come concepita dall'Oulipo di Le Lionnais, Queneau e Perec.

Le due opere, invero, non sembrano affatto contraddire l'assiologia modernistica del nuovo; non denunciano nostalgie passatiste, né si limitano a battere l'accento sul concetto di leggibilità a scapito di una ormai logora *écriture*. L'effetto straniante, la ricerca di effetti inusitati si sposta con evidenza dal linguaggio alla trama. Ciò che ne nasce è un ordito impreveduto, intellettualmente scaltro, che si appella all'io lettore evocandone in modo compiaciuto la condizione di uomo multiculturale, in viaggio tra codici disparati e sempre più disposto a rifondere in una comune esperienza livelli alti e bassi del sistema, *high* e *low literature*. Di un tale intento strategico vi è traccia ineludibile nella pubblicistica critica degli anni ottanta, tuttavia viene da domandarsi quale fortuna abbia avuto, qui, tra gli scrittori italiani, la lezione di Eco e di Calvino. A distanza di un ventennio e oltre, quali sono i nipoti, gli eredi originali?

A ben guardare, già *Rimini* di Tondelli (1985) – per non dire *Terra!* di Stefano Benni (1983) – testimoniano di una volontà cosmopolita e filostatunitense che prendendo a modello Dick, Vonnegut, Nathanael West, quasi ignora i maestri del postmodernismo nostrano. *Rimini* in particolare sembra deporre la componente intellettualistica che stava alla base degli archetipi nostrani: via il gioco narcisistico dei riconoscimenti, via il citazionismo parodico. Ad avere rilevanza strategica è ancora il conglomerato multigenere, l'ibridismo funzionale e il dosaggio delle tipologie romanzesche; si at-

tenua però l'impulso metaletterario e con esso il commercio scherzoso con i reperti narrativi. L'evoluzione è tanto più evidente se ci spostiamo in avanti, campionando romanzi come *Q* di Luther Blissett (1999) e *Un amore dell'altro mondo* di Tommaso Pincio (2002), opere indubbiamente composite e di gusto postmodernista, eppure lontane dall'ideale parodico-enciclopedico delle origini. Nel corso di un ventennio circa, il romanzo postmodernista italiano sembra essere andato incontro a una sorta di normalizzazione: da poetica iperconsapevole a disposizione di un pubblico allargato, si fa neo-narrativa per un pubblico di massa, senza più intertestualità ironica e *double coding*. La ripresa intellettualistica e metaletteraria dei generi narrativi, in quanto scritture di secondo grado, finzioni di finzioni, non è in quest'ottica se non un primo gradino che conduce a un recupero ad ampio spettro dei generi tout court: e meglio ancora di alcuni a preferenza di altri, secondo una nuova e più impreveduta geografia della narratività editorialmente divulgata.

È qui che può venire utile la seconda linea d'indagine intorno a ciò che chiamiamo postmoderno, ed è qui che occorre rivolgersi a Fiedler. Quanto egli osserva, è che i nuovi romanzieri stanno volgendosi sempre più massicciamente ai generi di massa («pop-forms»). Non tanto il poliziesco, ormai assunto senza residui ai livelli medi del sistema, quanto i generi «più implicati nello sfruttamento mass-mediatico, vale a dire il western, la fantascienza, la pornografia»; ad esempio *Il piccolo grande uomo* di Thomas Berger, *Ghiaccio nove* di Vonnegut, *Lamento di Portnoy* di Philip Roth. Tale la situazione statunitense diagnosticata nel saggio *Cross the Border – Close the Gap*, del 1969: «ma – prosegue Fiedler – volgere l'Arte d'élite nel vaudeville e nel burlesco nel momento stesso in cui la cultura di massa viene introdotta senza reverenza nel museo e nelle biblioteche è un atto che ha implicazioni estetiche non meno che politiche: un atto che abbatte insieme le barriere di classe come gli ostacoli generazionali». Per lo studioso nordamericano, il postmodernismo ribalta i processi tipici della cultura alto moderna trasmessa nelle accademie; esso fornisce alle nuove leve studentesche un modello culturale seducente, attualistico, che induce taluni critici ad abbandonare il proprio status elitario, proiettandoli in una dimensione libertaria e antinomica che più che inorgoglierli li terrorizza. Niente rimane più com'era, giacché «il postmoderno implica il superamento della barriera tra critica e pub-

blico, se per critica si intende i maestri del gusto e per pubblico i lettori consenzienti. Ma più di tutto, esso implica il superamento della barriera tra artista e fruitore, o in ogni modo tra professionista e dilettante nel campo dell'arte».

Tradotta nello scenario italiano, quest'ultima annotazione viene particolarmente opportuna. Basti pensare senza veli snobistici al largo successo di vendite conseguito da narratori come Giorgio Faletti, Marco Buticchi, Tullio Avoledo: uno show-man televisivo, un ricco ereditiere già imprenditore balneare, un bancario con competenze legali. E d'altra parte non è possibile non constatare il dispiegarsi abnorme sulla ribalta nazionale del giallo, genere *middlebrow* per l'osservatore statunitense degli anni sessanta, ma esplosivamente postmoderno in una situazione più conservativa come quella nostrana: sorta di pimento editoriale che insaporisce il sempiterno romanzo storico così come il romanzo di costume, il rosa con detection come la *fantasy* cruenta. Si aggiunga poi il noir, magari rivisitato alla luce del pulp, e ancora si valuti l'incidenza del comico cabarettistico, delle saghe familiari di latitudine televisiva, dei temi apocalittici, del western (Valerio Evangelisti di *Black flag*). Nei debiti rapporti, sono queste le pop-forms che isolatamente o in chimismi multipli si fanno largo tra i generi più tradizionalmente consoni alla modernità romanzesca borghese come il romanzo di formazione, il romanzo sociale, il resoconto psicologico. E se questo è un effetto di postmoderno letterario, ha più di un motivo Fiedler per sottolinearne le scaturigini statunitensi. Già nel 1955 – in *The Middle Against Both Ends* – osservava polemicamente: ciò con cui abbiamo a che fare è «un fenomeno peculiarmente americano, è il risultato inaspettato di uno sforzo, non solo teso ad estendere universalmente l'alfabetizzazione culturale, ma a delegare i giudizi di gusto alla moltitudine in forma di suffragio maggioritario. Non intendo dire, naturalmente, che un tale fenomeno è reperibile soltanto negli Stati Uniti, ma che ovunque esso sorga, si sviluppa prima presso di noi. La nostra esperienza, in questo senso, è una prefigurazione di ciò che deve seguire nel resto del mondo dopo l'inevitabile dissoluzione delle più antiche culture aristocratiche». E con maggior empito declamatorio: «dichiararsi contrari all'americanizzazione della cultura è di scarsissimo significato, a meno di collocarsi risolutamente contro l'industrializzazione e l'educazione di massa».

Delineato in tal modo, è ben vero che il postmodernismo sembra risolversi senza residui in un'idea molto statunitense di *pop culture*; d'altronde se nel 1955 Fiedler non usava ancora il termine in oggetto, se non indicava uno stato di ulteriorità drastica, intuiva però una condizione di post-alfabetizzazione letteraria («post-literacy»), in quanto crisi delle forme artistiche un tempo deputate a perpetrare una scissura di classe all'interno di una compagine latamente ma progressivamente egualitaria. Anche giunti a questi termini estremi, occorre dire che il postmodernismo non induce affatto una svolta epocale sulla scena delle società borghesemente mature: riassorbimento dei particolarismi culturali e uniformazione dei costumi sono iscritti profondamente nel codice della modernità. Si tratta se mai di valutare l'intensità del fenomeno, la radicalizzazione dei processi inclusivi determinatasi a partire dal secondo dopoguerra; ma con due precisazioni fondamentali, tuttavia, che Fiedler illustrerà in anni a noi più vicini (*What was Literature?*, 1982). Da un lato il carattere meticcio delle proposte postmoderne, e particolarmente americane: «gli americani hanno un forte vantaggio rispetto a culture più omogenee come quella francese. Sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, i nostri sono stati una comunità etnicamente varia in cui nessun "dialetto" singolo ha potuto conservare la propria preminenza tra tutti gli altri». Dall'altro la rifrattumazione e settorializzazione che la nuova temperie culturale induce presso i lettori: «ciò che è successo negli ultimi due decenni, in ogni caso, è che il pubblico di massa non è cresciuto in rapporto stretto con l'élite tradizionale, ma si è ulteriormente suddiviso in se stesso, vale a dire, si è progressivamente atomizzato almeno quanto le forme della *pop fiction* sono divenute via via più varie e idiosincratice».

Omogeneità, cosmopolitismo genetico insomma, ma in una persistente articolazione di accenti linguistici e di scelte. Non è poco, per un critico che sul finire degli anni sessanta perorava l'abbattimento delle barriere culturali e il convergere di produzione alta e bassa in un unico contenitore democraticamente condiviso. Nella visione fiedleriana, in ogni caso, quanto rimane ben saldo è l'interscambio ormai congenito, strutturale, che nel pieno della crisi elitario-modernista si compie tra i linguaggi e i media espressivi. La produzione libraria, istituzionalmente tramandata, non esaurisce ormai se non in minima parte il bisogno diffuso di nar-

rattività: per non apparire residuale, particolarmente nei confronti del pubblico giovane, essa deve pertanto ibridarsi con i nuovi linguaggi iconici ed elettronici, deve *mediatizzarsi*. Ed è questa una condizione di postmodernismo maturo che, da noi, sono i piccoli editori di area romana a portare ad evidenza incontestabile. Non si tratta solo del catalogo multi-mediale di una costola einaudiana come «Stile libero», in cui convivono volumi a stampa, videocassette, DVD, cd rom, e in cui il cinema si mescola col romanzo, con le canzoni, con i fumetti d'autore, con i cult televisivi. È anche la proposta di Minimum fax, che alla serie «Struffoli», dedicata a fumettisti-vignettisti, alterna volumi di Ferlinghetti, Bukowski, Carver; alla collana «Cinema» (testi di von Trier, Mamet, Scorsese) fa seguire le proposte di «Musica», con scritti a nome di Suzanne Vega, Lou Reed, Leonard Cohen. È infine un editore come Fannucci, che nel sito web, alla voce fantascienza, osserva: «Oggi, all'inizio del terzo millennio, si può affermare che la fantascienza si è in qualche modo compiuta: le sue intuizioni si sono travasate in altre forme espressive, in altri contesti, in linguaggi diversi, influenzando e contaminando ogni aspetto della realtà contemporanea». E così, accanto ai classici romanzeschi del genere stanno serie come *Star Trek*, *Bookmovie*, *X-Files*.

Le cose sono andate in questo modo, e in questo modo promettono di rimanere a lungo. Noi non stiamo vivendo gli ultimi scampoli di postmodernismo letterario, né fruiamo dei narratori americani degli anni sessanta e settanta come mero effetto di vintage, di (post)modernariato a disposizione di una ristretta cerchia di nostalgici: ciò che sperimentiamo quotidianamente è la pienezza del postmoderno. Da intendersi come assetto complessivo del sistema, come orizzonte di produzione e ricezione, dialettica di domanda e offerta al di là dell'esoterismo modernista instauratosi tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo. Un esempio nostrano tra i più istruttivi è la fortuna larghissima e persistente che ha arreso a Camilleri. Cosa ci offrono in fondo i suoi romanzi, se non una sintesi arguta tra globalismo americanista e contropinta autoctona? Il giallo fornisce allo scrittore siciliano una forma per buona parte anglosassone, in perfetta sintonia con il gusto mediatico e cosmopolita imperante; ma al contempo, l'esecuzione che egli predilige esalta i tratti indigeni e per così dire neoetnici dell'universo narrato: cura estrema degli usi culinari, espressionismo

dialettale, bozzettismo neoverista. La pienezza del postmoderno, non è un mistero, comporta un duplice volto: la coscienza di un regime culturale tendenzialmente uniforme – romanzi gialli se ne scrivono ormai anche in Egitto, in Marocco –, cui si somma un tocco giusto e distintivo di genio locale, di folklore, di esotismo irriducibile. Che è quanto dire aspetti di koinè entro un più diffuso esperanto letterario.

**Il postmoderno  
in versi:  
far poesia con la tv**  
di Paolo Giovannetti

*Nonostante le discontinue attenzioni della critica, è probabile che sia corretto parlare di postmoderno riguardo alla poesia italiana d'oggi. Tutto è cominciato con la crisi delle «grandi modellizzazioni», quella ermetica in primo luogo: con l'impossibilità, cioè, di realizzare (e teorizzare) gerarchie di valori estetici anche solo relativamente stabili. In particolare il mezzo secolo seguito alla diffusione del più importante medium elettronico ha visto imporsi una diversa maniera di far poesia, assai più sincretica e contaminante, ormai estranea alla «tradizione del Novecento».*

**A** molti giovani che conosco il postmoderno piace. Sarà che insegno in una facoltà di Comunicazione, sarà che da qualche tempo a lezione spiego quasi solo letteratura (anche poesia) recentissima, sarà che – lo dico subito – il postmoderno sta abbastanza simpatico anche a me: ma ho proprio l'impressione che ai miei studenti non solo risulti assai facile discorrere di modernismo, postmodernismo, modernità e postmodernità, ecc., ma che nella loro prospettiva *quella* sia la più autorevole e frequentata narrazione, la più accreditata descrizione – prima che delle arti – della società, della vita odierna; e appunto anche della *loro* vita. È come se alcuni dei contenuti ormai vulgatissimi del pensiero postmoderno non solo circolassero liberamente nel lessico e nella retorica di parecchie scienze umane (tutte?), ma si fossero felicemente incontrati con i dati primari dell'esperienza quotidiana, andando incontro a una solidissima saldatura. Facendosi ideologia, insomma. A volte mi sembra anzi che il discorso che voleva mettere in crisi le legittimazioni aprioristiche, gli storicismi finalistici, le visioni del mondo monologiche, sia diventato – almeno nella sua forma più diffusa e praticata – apologia del presente, filosofia teleologica, fondazione prima e ultima del nostro quotidiano: che stia mettendo in scena una fine della storia declinata nella sua accezione più op-

primente, quale *necessario* compimento, anzi superamento (!) delle contraddizioni che avrebbero attraversato il moderno.

Certo. E davvero varrebbe la pena indagare le forme discorsive (dispense, manuali, articoli scientifici, ecc.) in cui tali nuovissime certezze si sono concretate. Ma allora perché così debole è stato il riferimento al postmoderno nella cultura letteraria italiana, e addirittura flebile la sua utilizzazione per descrivere il dominio della poesia? Perché tanta resistenza, non dico a farsi invadere da parole d'ordine alla moda, ma per lo meno a impostare una riflessione che non sia dominata dai preconcetti? Tanto per fare un esempio: nelle importanti giornate di studio intorno alle *Genealogie della poesia nel secondo Novecento* che si tennero alla Certosa di Pontignano presso Siena nel marzo 2001 (gli atti sono usciti nella rivista «Moderna», III, 2, 2001, in realtà alla fine del 2002), solo Alfonso Berardinelli presentava una relazione improntata a una descrizione del postmoderno quale categoria storiografica decisiva, indispensabile per spiegare quanto è avvenuto nel discorso poetico italiano degli ultimi cinquanta e più anni; laddove di fatto tutti gli altri intervenuti, pur concedendo quasi sempre alla questione una certa legittimità, la schiacciavano sotto il peso dei distinguo, delle precisazioni storico-sociali, delle cautele disciplinari.

Non mi soffermo sulle tante risposte possibili, anche perché oggi, dopo la pubblicazione del libro di Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, i principali nodi della discussione sono stati correttamente illustrati, e le resistenze dei critici e storici letterari ricostruite in maniera dettagliata e convincente. Mi limito a suggerire due evenienze, in senso lato storiche, attive in particolare nel campo della poesia, che a mio avviso con maggior forza ostacolano una coraggiosa valorizzazione del postmoderno, segnatamente nel dominio poetico. Si tratta, peraltro, di due fatti strettamente connessi.

Da un lato, c'è l'esilità cronologica del «moderno» o «modernismo» poetico italiano, il ritardo con cui la poesia si è avvicinata da noi alle grandi trasformazioni attive su scala mondiale: che si prendano a modello, volta per volta – poniamo –, Wordsworth, Novalis, Baudelaire, Mallarmé o Whitman, o che si abbia il coraggio di tenerli tutti presenti, è abbastanza certo che in Italia, dopo l'isolatissimo Leopardi, una vera poesia moderna sia un affare in pratica solo novecentesco, cominciato con la cosiddetta genera-

zione dell'ottanta, con i ventenni che esordivano nel primo decennio del secolo. E come si fa, insomma, a ridurre una tradizione così importante a non più di tre-quattro generazioni, se in effetti per Berardinelli già i nati dopo il 1920 (a partire da Pasolini) sono inseriti in un quadro *post-*, e comunque anche parecchi autori della «quarta generazione» (Luzi e Sereni in testa) sono indiziati di aver messo il piede in due scarpe? Per non dire del più anziano Montale, quasi paradigmatico nel presentare agli esegeti un'opera spaccata in due, facendo perno, poi, sulla data-emblema del 1956. Dal lato opposto, c'è un fenomeno che interessa in particolare i giudizi critici: vale a dire quella che chiamerei la *sineddoche* dell'avanguardia, la tendenza – in effetti soprattutto italiana – a ridurre modernità e modernismo (ora, e volutamente, senza virgolette) a luogo delle pratiche e poetiche dell'avanguardia. Errore storiografico per lo meno curioso, a meno di escludere dal modernismo nazionale quattro quinti dei poeti che, viceversa, tuttodì v'includiamo. In questo modo si dimentica che nella nostra poesia novecentesca hanno agito innanzi tutto autori isolati, estranei affatto o in parte alle poetiche di gruppo, che nondimeno hanno dato origine a grandi tradizioni moderniste (quasi mi vergogno a scrivere i nomi di Saba Ungaretti Montale, e a ricordare l'azione di taluni dialettali); ma, in particolare, si dimentica che, sino almeno alla fine degli anni cinquanta, la poetica di gran lunga più diffusa e influente è stata quella dell'*ermetismo*. Piaccia o non piaccia (a me magari non piace), non è l'avanguardia ad aver caratterizzato più profondamente il modernismo poetico: a conferirle una fisionomia illusoriamente unitaria è stato quel *novecentismo* descritto da Luciano Anceschi, e tematizzato quale ideologia poetica piuttosto stabile già nelle pagine dei giovani critici «fiorentini» degli anni trenta.

Compresa dalla storia e dall'ideologia avanguardistica, la modernità poetica italiana si ridurrebbe insomma a poca cosa: e più economica, euristicamente più semplice, indolore e continuista, risulterebbe una scelta intesa a sottovalutare le mutazioni profondissime che hanno caratterizzato il nostro campo dagli anni cinquanta in poi. Eppure, anche a costo di praticare un materialismo deterministico, sempre deprecabile: non vi eravate accorti che l'industrialesimo italiano ha sepolto se stesso e il proprio fordismo in un modo a dir poco precoce e frettoloso, battendo in velocità «decostruzionista» i grandi modelli produttivi che sulla scena della

modernità ci avevano di molti decenni preceduto? Vi siete accorti che, anno 2004, l'Italia non ha più grande industria, che sul piano della produzione di serie, estranea alle forme artigianali e neoartigianali, il nostro inserimento in una logica mondialistica è, ormai, perfettamente acquisito? Non insisto, non ho né lo spazio né le competenze: ma che l'Italia abbia (avuto) un problema di piena realizzazione della propria modernità, economica sociale politica, mi pare una circostanza su cui molto è già stato detto.

Del resto, credo anche che, badando al limitatissimo specifico poetico, vi siano almeno tre fenomeni – tranne il primo, solitamente non abbastanza valorizzati dalla critica – su cui sarebbe il caso di riflettere, perché indiziano con forza il secondo Novecento e, va da sé, l'oggi come espressioni del postmoderno.

Punto primo: di nuovo le poetiche. Delle quali, beninteso, dalla fine degli anni cinquanta in poi non c'è stata certo penuria: ma che si sono presentate in posizione parecchio *decentrata* rispetto alla prassi. Non solo ormai tutti sappiamo che teorici dell'avanguardia come Renato Barilli hanno trasferito, senza vere contraddizioni, il proprio pensiero alla definizione del postmoderno; e sappiamo bene quanto – Sanguineti escluso, certo – sia ondivago e incerto il percorso di pensiero che sorregge la prassi del Gruppo 63. Ad esempio, quando nel 2002 Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani autostoricizzano la neoavanguardia, prendono atto della clamorosa varietà di motivazioni che aveva spinto loro e tanti altri scrittori a aderire a quell'esperienza, e addirittura esplicitamente riducono la molla della rivolta a uno slancio ludico-giovanilistico (con un'interpretazione, appunto, «generazionale», a-ideologica, che forse si potrebbe definire intrinsecamente postmoderna). E poi, e magari soprattutto, se si bada a un personaggio dalle prese di posizione anche letterarie forti, anzi fortissime, come Pasolini, è facile rilevare la straordinaria contraddittorietà, incoerenza della sua azione artistica rispetto alla sua poetica. Pasolini è uno scrittore che ha sempre predicato male e razzolato bene – e viceversa –, come tutti sanno: a partire dal suo organico inserimento in quella macchina produttiva della cultura e in quell'industrialismo tecnologico (il cinema!) che viceversa invitava gli italiani a disprezzare. Il punto, in definitiva, è che a partire per lo meno dagli anni sessanta a comportamenti letterari sempre più eclettici corrisponde una difficoltà a render conto, teoricamente, degli stessi. Tanto che

i gruppi poetici – i quali oggi esistono quasi più che un tempo, come ben sappiamo – ormai si configurano per lo più quali aggregazioni parziali e provvisorie, non di rado dominate da motivazioni personali, amicali, quando non da considerazioni opportunistiche e carrieristiche discretamente ignobili.

Punto secondo: le forme, in particolare metriche. Non sarebbe difficile – qualcuno in parte l'ha fatto – mostrare come sul piano delle strutture versali e linguistiche la prima metà del Novecento riesca a mettere a fuoco una serie di tradizioni «della modernità», dotate a un tempo di coerenza e irrequietezza; modi – voglio dire – massimamente instabili ma distinti da costanti macroscopiche, che hanno costituito altrettanti *a priori* formali, indispensabili per dire l'esperienza del presente. E così, anche il verso libero ha saputo scavarsi una precarissima metrica, pur entro un bisogno di emancipazione soggettivistica, ritmica; e, come ha mostrato splendidamente Mengaldo, l'individualismo esistenziale, l'assenza programmatica dell'ermetismo, si traducevano in una lingua, in un sistema di pratiche stilistiche dotate di notevole ricorsività. Lungi dall'essere solo rottura (pregiudizio avanguardista), il moderno è stato capace di costituire le proprie tradizioni, una trama propulsiva di codificazioni in bilico tra continuità e dissoluzione.

Negli anni cinquanta, vale a dire con la crisi dell'ermetismo, e poi con particolar forza negli anni sessanta, tutto ciò va incontro a un rimescolamento eclettico e confusivo; e le pratiche, ormai diventate tradizioni (in qualche caso *maniere*: manierismo ermetico o, nella prosa, manierismo neorealista – poco importa), si contaminano rendendosi irriconoscibili. Quanto alla metrica, in particolare, prende progressivamente quota una possibilità in teoria contemplata dall'imperativo versoliberista, ma rimasta per lo più latente nella prima metà del secolo (solo Soffici, a me sembra, l'aveva frequentata con successo): l'opzione del verso amorfo, privo di qualsivoglia collante ritmico che non sia quello, del tutto estemporaneo, conferito dall'impulso individualistico. Un vero e proprio «anything goes» della forma, voglio dire: un metro che, soprattutto ai piani medi della poesia del Duemila, sembra dominare incontrastato; e le cui radici teoriche affondano nelle nozioni operative di «informale» e «atonalità», provenienti com'è noto da altre arti e acclimatate in letteratura dalla neoavanguardia e da Alfredo Giuliani in particolare.

Né, a me sembra, vale come obiezione il filone delle «forme fluide» – così le ha di recente definite Gabriele Frasca, proprio all'incontro di Pontignano –, cioè il cosiddetto recupero della metrica chiusa da parte, poniamo, di Patrizia Valduga, dello stesso Frasca e di molti poeti riconducibili al Gruppo 93. Il punto, a dirla tutta, è che la loro è una metrica che, anche dopo avere attraversato centinaia di sonetti, quartine, distici di versi doppi, sestine liriche e quant'altro di simmetrico e compiuto l'eredità detta classica possa offrire, non si stacca mai da un effetto – intenzionale o inintenzionale, poco importa – di parodia, di artificio, di falsetto. I metri chiusi, cioè, sono impiegati in modo da farci sentire la loro inattualità, la loro arcaicità: gabbie paradossali che si portano dietro tessere acroniche della lingua poetica italiana, campionature (proprio nell'accezione musicale del *sampling*) dall'intera tradizione, indispensabili non tanto per puntellare il verso, ma per far scattare la frizione – appunto parodica – tra forma e contenuto, per togliere al testo ogni possibilità di classica «naturalzza». In questo senso, allora, eccesso di informalità ed eccesso di formalismo sono le due facce di un medesimo bisogno di strutture eclettiche e aggreganti: siano esse quelle obliose nate dalla casuale giustapposizione di *objets trouvés* privi di storia, siano esse, all'opposto, quelle nate dalla manipolazione di forme convenzionali, poi sfigurate dal contatto con la palude delle voci contemporanee, con la melma dei linguaggi audiotattili. (E se il primo lo chiamate «postmoderno irriflesso», riservando al secondo l'etichetta di «postmoderno critico», il sottoscritto si dichiarerà pienamente soddisfatto.)

Punto terzo. Una storiografia minore come quella della canzone italiana da una ventina e più di anni a questa parte ci ricorda che il biennio 1957-1958 costituisce un momento di svolta per certi versi epocale: poiché – come tutti peraltro sanno – in quel torno di tempo prima con l'esperienza dei torinesi Cantacronache, poi con la vittoria a San Remo di *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno, la canzone italiana cambia, diventa altro da sé, andando incontro a quella metamorfosi «cantautorale» che nemmeno oggi accenna a interrompersi. Il mutamento, del resto, significa innanzi tutto un avvicinamento alla letteratura, vale a dire al genere lirico alto, un ammodernamento del sistema canzonettistico che finalmente riesce a ricordarsi che la poesia italiana dopo Giovanni Prati e Francesco Maria Piave ha, in effetti, compiuto qualche passo in

avanti. Ma significa anche, nel corso degli anni, il processo opposto, vale a dire la possibilità di compenetrare le forme istituzionali con stilemi spurii, fortemente oralizzati, di provenienza anche canzonettistica; magari accettando – come hanno fatto i più giovani Lello Voce e Tommaso Ottonieri, insieme a certi grandi vecchi quali Pagliarani, Sanguineti, Arbasino – le modulazioni argomentanti e in parte narrative del *rap*. In questo modo, una spinta repressa sottesa al modernismo, cioè l'utopia d'una poesia discorsiva capace di radicarsi nell'esperienza del parlato popolare (nella forma, via via, della ballata o del recitativo melodrammatico, e magari anche dei *blues* di Cesare Pavese), riprende quota proprio dentro il *melting pot* postmoderno.

E se qualcuno notasse che queste tre, insieme ad altre caratteristiche in senso lato strutturali che si potrebbero invocare (dalla crisi dell'io, studiata benissimo da Enrico Testa nel suo fondamentale *Per interposta persona*, fino al prevalere tematico della superficialità e orizzontalità), importano la compresenza confusiva di spinte *opposte*, rese *reversibili, fungibili* – chi vi vedesse una simile tendenza, dico, di sicuro non sbaglierebbe. E non sbaglierebbe nemmeno se attribuisse certi fenomeni alla condizione sincretica, tribalizzante e audiotattile che da una cinquantina di anni a questa parte – anzi in Italia sono cinquanta giusti giusti, li compiamo proprio nei giorni in cui *Tirature* esce – è indotta dai media elettrici ed elettronici, televisione in testa. Che la poesia non potesse sfuggire alle malie del tubo catodico, lo sapeva benissimo un maestro come Vittorio Sereni che negli *Strumenti umani* (anno 1965), in *La poesia è una passione?*, già aveva avuto il coraggio di affidare alla bassa definizione dei *pixels* casalinghi la responsabilità d'una poetica (anche nell'abitazione dell'io lirico, in un'«Italia sulle piazze / nei viali e nei bar ferma ai televisori», «una mano errò sull'apparecchio, agì / sulla manopola: nella stanza / fu di colpo la gara»). Ne discende, forse necessariamente, un diverso modo di fare poesia, una percezione della vita in cui la linearità segmentante e frammentante dei codici alfabetici convive con una nebulosa aggregante di sollecitazioni elettriche le quali operano a diretto contatto con la corporeità del soggetto: tutte quelle cose che i mass mediologi più consapevoli si affannano a predicare da molti anni; ma che i critici letterari faticano a capire. Non per caso, fuori dei luoghi comuni catastrofistici, in Italia pochissimo sappiamo del

modo come i mass media hanno cambiato la letteratura, l'hanno modificata contaminandola.

Tuttavia, che accetti l'informale oppure reagisca arginando l'indistinto con precarie, inattuali impalcature, o che – più spesso – oscilli coattivamente tra i due estremi, priva di consapevolezza che non siano quelle di una provvisoria collocazione in un gruppo casualmente scelto, la poesia che dico postmoderna si presenta – nella pratica – come un arcipelago assai più ricco e variegato di quanto il catastrofismo dei chierici non veda. Il mio studente medio, postmoderno appunto «di pelle», magari mugugna davanti a Zanzotto o De Signoribus: ma riesce a capirli un po' quando ne vive il cortocircuito con Vinicio Capossela e i Bluvertigo (e magari pure con Armando Gill); non riuscirà mai a parafrasare decentemente una lirica di Milo De Angelis o di Fabio Pusterla: ma ne valorizzerà certe slogature semantiche dopo averle apprezzate in Francesco De Gregori o Max Gazzè. E così via. Certo senza illusioni, senza pensare di essersi incamminati chissà su quale strada. Accettando gli infiniti imprevisi dell'indistinto postmoderno, sono molte le avventure estetiche cui si va incontro, sono molte le gerarchie che a furia di ribaltamenti magari si riesce a riorganizzare in provvisorie configurazioni; sono molti in definitiva i testi che si *leggono* con qualche piacere e profitto. Ma eravamo qui per questo, no?

## Dopo il postmoderno

di Vittorio Spinazzola

*È certo che il postmodernismo non ha lasciato le cose come stavano. È riuscito, infatti, a liberare il campo letterario dalle pastoie di un novecentismo ormai esausto, aprendo un orizzonte più spregiudicato, pluralistico e multiforme. Senza contare che ha saputo mettere in crisi il mondo della cultura nei suoi due aspetti cruciali: il rapporto con i lettori e la funzione dell'editore. Fondamentale a questo proposito il successo del Nome della rosa, che ha messo d'accordo i gusti del lettore con le esigenze di vendita e che è stato in grado di rilegittimare il romanzo (con tutti i suoi sottogeneri) come genere principe della modernità.*

**C**omunque lo si voglia giudicare, il postmodernismo non ha lasciato le cose come stavano, per lo meno in Italia: nel senso che ha interpretato e promosso un cambiamento di mentalità ormai maturo, particolarmente nel campo della cultura letteraria. A venir messa in causa è stata l'idea di letteratura dominante nel corso del Novecento: quella secondo cui la vera letterarietà doveva rivendicare la sua estraneità irriducibile agli sviluppi strutturali della civiltà moderna. L'accusa dei novecentisti batteva su due punti interconnessi: l'industrializzazione della cultura e l'acculturazione di massa. Tradizionalisti e sperimentatori, spiritualisti e marxisti o marxistizzanti di scuola francofortese concordavano nel ritenere che l'arte dello scrivere debba costituirsi come un'alternativa radicale alla degradazione e l'imbarbarimento dei valori etico-estetici in atto nella società massmediatica.

Questo orientamento intransigente è stato posto in crisi dal postmoderno proprio nei suoi due aspetti cruciali: il rapporto con i lettori e la funzione dell'editoria. Ma a far emergere in pieno l'esigenza di una svolta è stato il fallimento della inedita strategia operativa impostata dalla neoavanguardia negli anni sessanta. Gli esponenti del Gruppo 63 e dei suoi compagni di strada avevano concepito un progetto straordinariamente spavaldo: attuare una poli-

tica di tipo entrista nei confronti del sistema editoriale, per proporsi come i campioni di una intellettualità nuova, giovane e pimpante, capace di indurre il pubblico colto ad accettare le sperimentazioni più laboriose, invece di lasciarsi sedurre dagli allettamenti mistificatori del «romanzo ben fatto». Naturalmente l'operazione, per quanto condotta con sagacia, non andò a buon fine. Non basta metter a portata di mano del frequentatore delle librerie Sanguineti o Balestrini per farglieli apprezzare e amare, abbandonando le «nuove Liale» Bassani e Cassola. È vero che i neoavanguardisti erano abbastanza spregiudicati da mostrare un occhio di riguardo per la produzione dichiaratamente da edicola, in quanto non concorrenziale con la loro. Ma a tradirli furono proprio i lettori di buon livello sui quali avevano fatto conto. Ed è stata la constatazione di questo errore strategico a innescare un ripensamento complessivo dei problemi della letterarietà, in termini più realistici e giudiziosi: anzitutto, proprio nell'ambito neoavanguardistico.

A impersonare il mutamento di rotta è stato infatti Umberto Eco. Lo studioso di Joyce, il teorico dell'«opera aperta» si è metamorfosato in narratore per scrivere un romanzo che più romanzesco non si può, calibrato sapientemente in modo da coinvolgere sia i dotti sia gli indotti – un «libro per tutti», avrebbe detto il vecchio Manzoni. L'ex avanguardista Eco era persuaso da sempre della necessità di rilanciare e rinsanguare l'area asfittica della letterarietà moderna: ma ora s'era chiarito ultimamente che per raggiungere un pubblico più largo e composito non si può non stabilire una sintonia con le sue capacità ricettive oggettivamente accertate: senza peraltro che ciò significhi di necessità perdere i contatti con il pubblico specialistico, quello dei laureati in lettere.

Questo, *Il nome della rosa* dimostrò che lo si poteva fare: non solo, ma con successo di vendite, plauso dei critici e felicitazioni degli editori. Fine del ciclo avanguardistico, o per dirlo in altro modo, fine del novecentismo; e ascesa del postmoderno. Le conseguenze si fecero sentire subito, nell'Italia che scrive e che legge. Anzitutto, cambiò la considerazione del bestsellerismo. In precedenza, se un libro otteneva un risultato commerciale cospicuo, veniva perciò stesso sguardato con diffidenza astiosa: si trattava del sintomo di un cedimento ai gusti più corrivi, in obbedienza ai criteri della mercificazione più cinica. Da allora in poi, invece, nei confronti dei primati nelle classifiche degli incassi è subentrato un atteggiamento per

lo meno di rispetto, quando non di apprezzamento ammirativo: il caso Camilleri insegna. Ciò implica un calo del sussiego aristocratico verso il pubblico medio, non troppo sofisticato ma nemmeno immerso nell'analfabetismo; e disponibile a esperienze di lettura qualificate, purché non così affatturate da respingerlo, negandogli il diritto di far valere le sue preoccupazioni e aspirazioni.

Nella situazione tardonovecentesca, ne conseguono alcuni criteri di opportunità operativa. Per rendere produttivo l'incontro con l'immaginario collettivo più diffuso, la scelta preliminare da compiere è di collocarsi, a preferenza, sul terreno non della poesia ma della prosa. Anche in Italia, la forma romanzo ha ormai assunto definitivamente una posizione di centralità egemonica nel sistema letterario: un popolo di poeti è stato traghettato sulle sponde della narrativa romanzesca. Le avanguardie vecchie e nuove non avevano questo obiettivo, e prendevano in considerazione il romanzo solo per contestarne l'identità strutturale: in effetti, il Novecento è stato anche il secolo dell'antiromanzo. Ma il genere principe della modernità ha un'indole proteiforme che gli consente di inglobarselo, lasciandolo sussistere come una delle sue varianti interne più ghiribizzose. Ovviamente però la direttrice di marcia più consentanea ai postmoderni o postpostmoderni consiste nella riscoperta proprio dei sottogeneri più regolari e quindi più familiari a tutti.

È qui che si rende evidente il divorzio dalla mentalità letteraria prevalente nel secolo passato, che i generi li esecrava, confinandoli ai piani bassi del sistema; e per il resto li dichiarava estinti, in nome della libertà di invenzione che non tollera impacci di norme, schemi, convenzioni prestabilite. A prendere corpo è il ricongiungimento con le strutture costitutive della tradizione letteraria moderna, come si sono fissate lungo l'Ottocento, periodo chiave per lo sviluppo dei maggiori filoni narrativi, sia quelli di ascendenza illustre come il romanzo storico o il romanzo di formazione sia quelli di nascita bastarda come il poliziesco o il sentimentale. Beninteso i generi, anche quelli a identità più marcata, evolvono nel tempo, modificandosi, demoltiplicandosi, incrociandosi fra loro: come vediamo succedere ai giorni nostri, ad esempio con lo storico-poliziesco o il fantastorico o il giallo-rosa. Ma questa è solo una conferma della loro vitalità ribollente, che attraversa tutti i livelli della produzione. Rilegittimare i generi, sia pur con gli alibi dell'ironia snobistica, ha avuto il senso di un ritorno alla nor-

malità istituzionale: giacché non si è mai vista una letteratura in cui i rapporti fra scrittori e lettori non si articolassero secondo una pluralità di modelli fisionomici e paradigmi di riferimento.

Ecco allora riprendere visibilità le tipologie romanzesche più animate dal senso dell'avventura, nelle configurazioni che ha assunto in epoca di modernità matura. L'esaltazione del gioco tra prevedibilità e imprevedibilità dell'esistenza, che è la base tensiva dell'immaginazione avventurosa, rimane tuttora utile per rappresentare suggestivamente i chiaroscuri del nostro mondo complesso e semplice, familiare e ignoto o mal noto. Il quadro narrativo potrà comporsi in chiave realistica o irrealistica, puntare sull'intimità personale o sull'estroversione sociale, proporsi una finalità accennatamente conoscitiva o di intrattenimento ludico: non importa, l'essenziale è che sappia suscitare l'interesse e incatenare l'attenzione del lettore sino alla fine. E per farlo, non c'è mezzo migliore che agevolare i processi di identificazione nelle vicende di personaggi oggi più che mai lacerati fra il desiderio di realizzazione autonoma dell'io e i condizionamenti di una realtà prevaricatrice. Naturalmente, l'efficacia dei risultati dipende dalla bravura del singolo scrittore. Ma questo è un altro discorso.

In questa sede, importa solo dar merito al postmoderno di aver affermato l'attualità della strumentazione d'intreccio e l'icasticità ritrattistica che hanno fatto del romanzo il genere principe della modernità, come il più idoneo alla comunicazione con la maggioranza del pubblico socialmente disponibile. Questa sorta di recupero degli archetipi ha il senso di un ritorno alla leggibilità, a profitto dei ceti che avevano risentito di più il disagio conseguente all'antitesi secca tra cerebralismo solipsistico e banalità aproblematica. Ma la riconciliazione con i lettori aveva anche il valore di una rappacificazione con gli editori. Sottintendeva infatti l'ammissione che è troppo comodo scaricare sull'imprenditoria libreria la responsabilità per l'insuccesso dei testi a carattere più dichiaratamente elitario. Il buon senso impone di tirare in causa il *modus operandi* di chi quei testi li ha scritti e passati all'editore perché li immetta nel mercato librario. Che poi l'imprenditore prediliga le opere che promettono un ampliamento e consolidamento dell'utenza, non si può fargliene un addebito. Qualsiasi azienda si comporta così, uniformandosi a un principio di vendibilità che nel nostro caso tende a coincidere con quello di leggibilità.

Gran parte della miglior intellettualità umanistica novecentesca, invece, si è fatta un vanto di ignorare questi concetti, esaltando la natura intrinsecamente diseconomica dell'attività letteraria, di contro all'economicismo bronzeo del lavoro editoriale. Ma per quanti successi di prestigio le belle lettere giustamente ottenessero presso le persone arcicolte, ciò non poteva bastare ad allontanarne le prospettive di emarginazione dai circuiti di lettura più consolidati. In effetti, gli orfani della vecchia comunità letteraria sono arrivati a proclamare che la letteratura versa ormai in uno stato di sopravvivenza postuma: il che, se mai fosse vero, lo sarebbe soltanto per un certo tipo di letteratura orgogliosamente iniziatica. Ma non lo è nemmeno in questa accezione.

Verissimo è, tuttavia, che lungo il secolo la situazione è andata complicandosi, sotto un aspetto rilevante. Il sistema editoriale si è sviluppato nel senso del gigantismo oligopolistico: e nelle grandi aziende integrate è cresciuto a dismisura il potere non dell'intellettualità umanistica ma dei manager e commercialisti, professionisticamente inclini ad assolutizzare la ricerca della redditività immediata, puntando sullo sfruttamento dei filoni e formule più collaudati, senza star troppo a coltivare progetti a lunga scadenza. Sarebbe esagerato sostenere che la grande editoria è soltanto il regno dell'immobilismo conservatore, della serialità ripetitiva: nessun settore aziendale può adagiarsi in una situazione di staticità priva di aperture al nuovo, perché dovunque vige una logica di avvicendamento delle tipologie di prodotto, quando sia stata raggiunta la saturazione del mercato – purché beninteso l'innovazione abbia un tasso di vendibilità apprezzabile. Ma certamente i gruppi proprietari che investono i loro capitali nell'editoria sono diversi dal vecchio padronato familistico, mentalmente più duttile e più sensibile a ragioni non di puro marketing.

Per il ceto degli scrittori o aspiranti tali si trattava dunque di recuperare potere contrattuale nei confronti di una editoria meno incline di prima a subire il fascino della letteratura di qualità. E ciò proprio mentre aumentava sempre più l'offerta di una narrativa audiovisiva, che poneva ai letterati un motivo di inquietudine ulteriore: come poteva la narrativa scritta offrire all'immaginario collettivo gratificazioni di intensità tale da sfidare il confronto con la concorrenza del grande e del piccolo schermo. Il postmoderno indicò una risposta efficace a queste difficoltà nella spettacolarizza-

zione della pagina. Il romanzo neoavventuroso doveva sostanziarsi di fatti e fattacci, scene madri incandescenti, effetti di evidenza plastica tali da mobilitare i sensi del lettore: insomma tutto l'armamentario del melodrammatismo appendicistico, aggiornato secondo le lezioni del cinema o del fumetto e rivisitato con l'intelligenza colta di chi ricorre all'enfasi manieristica più ruvida per far passare le inquietudini più sottili. Questa miscela di risorse ben combinate, dove l'intelletto critico sorveglia i colpi bassi emotivi, è alla base del trionfo ottenuto dal *Nome della rosa*, che non è un'opera letterariamente impeccabile, e sul piano propriamente linguistico-stilistico non ha un'organicità né un'autorevolezza esemplari: ma costituisce indubbiamente il libro-manifesto del postmoderno in Italia.

Come è risaputo, le parole d'ordine postmoderniste circolavano da tempo all'estero, anzitutto in America; ed erano già noti da noi vari scrittori che si ispiravano all'una o all'altra accezione di questo movimento, alquanto magmatico. Ma solo la pubblicazione dell'opera prima di Eco romanziere ha avuto la forza dirompente dell'evento destinato a scuotere un'opinione pubblica tanto più vasta della cerchia dei letterati. Semmai si può aggiungere che poco prima o poco dopo *Il nome della rosa* sono apparsi due grandi libri che, in modi diversissimi, convalidavano l'orientamento a colmare l'abisso secolare tra la casta dei letterati e la generalità della popolazione. Certo, *La Storia* nulla ha che fare col postmoderno; e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, abbastanza poco: almeno, secondo me. Tuttavia sia Morante sia Calvino correggono i loro percorsi precedenti per collocare le rispettive nuove opere all'insegna di due poetiche dell'effettismo spettacolare – profondamente dissimili, va da sé, ma comunque inclini al recupero di una leggibilità non impervia.

Detto questo, il discorso sul postmoderno può anche considerarsi concluso: nel senso che la sua energia propulsiva si è arenata non molto dopo l'acclimatazione da noi. Il modello *Nome della rosa* non ha avuto persecuzioni altrettanto clamorose per mano del suo stesso autore e non ha trovato scolari o emuli del suo livello: il romanzo storico-poliziesco-saggistico è stato molto letto, molto studiato ma pochissimo imitato. Naturalmente, non hanno mancato di farsi avanti narratori giovani o meno giovani in qualche modo riconducibili alle premesse generali del postmoderni-

simo: e alcuni hanno anche avuto un meritato successo sia di critica sia di pubblico. Ma un filone, un raggruppamento, una tendenza identificabile mi sembra difficile configurarla. Detto in altri termini, i letterati hanno accolto con percepibile riluttanza l'invito di Eco a entrare in competizione per conquistare nuovi lettori senza perdere i vecchi.

Quanto al caso isolato di Camilleri, piuttosto che dargli una etichettatura specifica lo considererei una risultante del cambio di mentalità che ha portato a valorizzare tutte le poche esperienze narrative capaci di divertire gli arcicolti senza annoiare gli incompetenti. Certo, di postmoderno si è continuato a discutere per ogni dove, come oggetto di disquisizioni accademiche o di chiacchiere pantologiche. E va bene, perché la sua stagione è stata comunque positiva. Ma direi che l'efficacia della sua ambizione rinnovatrice va misurata soprattutto nella liberazione del campo letterario dalle pastoie di un novecentismo ormai esausto; e nell'aver aperto un orizzonte più spregiudicato, pluralistico e multiforme. Chi vi si inoltrerà meglio, non è ancora chiaro. Intanto però la situazione è stata rimessa in movimento. E scusate se è poco.

## GLI AUTORI

---

### **Alte tirature**

Le nuove vie del bestseller all'italiana  
*di Giuseppe Strazzeri*

La porta di Bruno Vespa  
*di Giuseppe Gallo*

Isabel e Dacia. Da Santiago a Bagheria  
*di Maria Sofia Petruzzi*

Gli scienziati che si raccontano  
*di Sylvie Coyaud*

### **Comprati in edicola**

Le canonizzazioni da edicola  
*di Alberto Cadioli*

La libreria, l'edicola, la fumetteria  
*di Dario Voltolini*

Ciucciati il calzino!  
*di Giuliano Cenati*

### **Adottati a scuola**

L'assenza della «quarta I»  
*di Carlo Minoia*

ALTE TIRATURE  
Le nuove vie  
del bestseller  
all'italiana  
di Giuseppe Strazzeri

*Dal punto di vista dell'editoria italiana il 2002-2003 si è rivelato per molti aspetti un anno peculiare. Da un canto infatti gli editori si sono trovati a dovere fronteggiare una richiesta sempre più pressante di saggistica, specialmente «di intervento». Dall'altro questa continua a essere la stagione d'oro dei comici. In un quadro del genere sarebbe lecito immaginarsi una situazione tutt'altro che rosea per la narrativa, specie quella nostrana. I fatti non confermano questi timori: anzi, dati alla mano, sarebbe difficile negare che la narrativa italiana da grandi numeri non solo continui a esistere, ma che goda anche di una nuova, inaspettata salute.*

**S**correndo i risultati di Demoskopea dell'ultimo anno e mezzo relativi ai successi editoriali nazionali, il dato più evidente è che il Blockbuster di vendite italiano non sia stato appannaggio solo di questo o quell'editore, ma che sia toccato prima o poi un po' a tutti. Puntuale all'appuntamento con le classifiche dei più venduti si è presentata infatti una nutrita serie di autori che se in parte annovera un nucleo di ben noti fuoriclasse da classifica, in altri casi ha riservato invece delle sorprese tali da suscitare interrogativi e perplessità sui meccanismi, ammesso che ne esistano, che regolano oggi il successo narrativo in lingua italiana. Di certo riesce difficile immaginare una nuova stagione di «bestseller all'italiana», formula a suo tempo coniata a indicare una tipologia di narrativa italiana di alto gradimento dotata di alcune costanti autoriali e produttive (di publishing, si direbbe oggi) tali da renderla appetibile al grande pubblico. Se per spiegarci l'oggi volessimo cioè guardare agli elementi che facevano di Cassola, Tobino, Bassani, Prisco, per nominarne solo alcuni, i grandi successi di un tempo, il solo e forse il più certo risultato che ne otterremmo è la verifica che buona parte di quelle caratteristiche è oggi in larga parte inservibile. Di scarsa tenuta ormai è il fattore identitario che negli anni sessanta e settanta motivava un'intera classe sociale, per

lo più di estrazione piccolo-borghese, all'acquisto dei «buoni libri dei buoni autori». Tutt'altro che infallibile si rivela d'altra parte un altro dei meccanismi di base della creazione del bestseller all'italiana «classico», ossia una scelta di oculata medietà linguistica che collochi il lettore in una situazione di impegno mai tale da rischiare l'empatia (e basterà in questo senso porre mente a quello che forse è il caso più clamoroso della narrativa italiana da grandi numeri degli ultimi anni, ossia Andrea Camilleri).

Volendo dunque tentare la mappatura di un territorio che oggi si presenta quanto mai sfuggente, si potrebbe iniziare con il registrare i segni ormai evidenti di una crisi diffusa della narrativa improntata a caratteri di schietta letterarietà, cui sembra accompagnarsi anche una progressiva opacizzazione del ruolo del letterato-scrittore in seno alla comunità dei lettori. A questo generalissimo assunto, va subito detto, non mancano vistose eccezioni. Ecco allora il Tabucchi di *Si sta facendo sempre più tardi*, ecco il prematuramente scomparso Giuseppe Pontiggia, autore giunto al definitivo successo di pubblico nel 2002 con *Nati due volte* dopo una lunga carriera interna a una ricerca di tenore squisitamente letterario (anche se vale la pena di ricordare contemporaneamente che l'ingresso in Italia di qualcosa di simile al creative writing anglosassone lo si deve proprio a questo scrittore). C'è poi il caso di Erri De Luca, presenza ormai costante presso un nutrito segmento di lettori preciso e fedele, che l'ha premiato anche all'uscita della sua raccolta di racconti *Il contrario di uno*. È sufficiente salire però, per così dire, di una generazione, e la situazione si complica immediatamente. Già più anomali infatti, sebbene in modi diversi, sono stati ad esempio i bestseller di due tra i narratori italiani di più costante e solido esito commerciale degli ultimi anni, ossia Andrea De Carlo e Alessandro Baricco. Se è vero infatti che entrambi nel 2003 sono tornati puntuali al loro appuntamento con le classifiche, l'hanno fatto però con delle opere che non è fuori luogo definire eccentriche: l'uno con *Senza sangue*, testo stringatissimo, di fatto poco più di un racconto, elegante colpo di fioretto sul filo di un maturo snob appeal autoriale; l'altro con un'opera, *I veri nomi*, caratterizzata al contrario da un'esuberanza espressiva che ha spinto l'autore ad accludere al romanzo una vera e propria colonna sonora, da lui stesso composta, incisa su cd e allegata al testo. Non del tutto canonica neppure la vicenda di Margaret Mazzantini,

scrittrice che unisce un innegabile talento a una presenza mediatica inusitatamente forte e che ha colto il grande successo con un romanzo, *Non ti muovere*, che preme in questa sede segnalare, al di là dei meriti intrinseci, in quanto opera che torna dopo parecchio tempo a legare significativamente le proprie vicende editoriali alla vincita dello Strega, premio letterario che proprio in virtù di quella seguitissima vittoria sembra avere trovato nuovo smalto, arrivando a occupare nell'edizione 2003 anche una puntata di *Porta a porta* di Bruno Vespa. Resta poi il caso, anch'esso tutto sommato esemplare di un periodo dai percorsi editoriali poco lineari, di Niccolò Ammaniti, scrittore nato all'insegna dello sberleffo antiletterario più dichiarato degli ultimi anni, ossia la famosa e famigerata antologia *Gioventù cannibale*, e che con *Io non ho paura* si affaccia oggi con sicurezza nella ristretta rosa degli scrittori italiani di riferimento.

Se dunque le sorti della scrittura cosiddetta letteraria (sia tale letterarietà dichiarata o percepita) sembrano ormai legate a una necessaria messa in discussione dei propri orizzonti e dei propri mezzi, pena l'alienazione del grande pubblico, l'ultima stagione editoriale ha registrato per contro alcune nuove, interessanti articolazioni all'interno di quella che, solitamente definita come narrativa commerciale o di genere, si profila ormai sempre più decisamente come il radicamento definitivo sul suolo nazionale di un robusto ceto di professionisti della scrittura. Se da una parte non sono dunque mancati i libri delle consuete grandi firme della narrativa di intrattenimento, da Valerio Massimo Manfredi a Marco Buticchi a Sveva Casati Modignani, è ormai chiaro però che, anche all'interno di quello che si può genericamente definire l'entertainment narrativo, le distinzioni troppo rigide tra generi (giallo, rosa, avventura) rischiano di far perdere di vista i caratteri peculiari dell'evoluzione di questo comparto editoriale. Non si tratta cioè tanto di riaffermare che il genere preme ai cancelli della letteratura o che l'intrattenimento si confonde in modo ormai stabile con lo stile, fatto che non è più un mistero almeno fin dai tempi di *La donna della domenica* di Fruttero e Lucentini, tanto meno quindi oggi, nell'epoca dei Camilleri o dei Lucarelli (a sua volta peraltro prontamente balzato in classifica quest'anno con la raccolta completa dei suoi racconti). Piuttosto, e forse questo è un motivo di novità, si tratta di registrare alcuni nuovi segnali che il mercato librario sta dando da qualche tempo in questa direzione, tra cui ad

esempio l'esigenza di una maggiore attenzione verso il pubblico femminile. In questo senso va registrata l'affermazione ormai definitiva sulla pagina, romanzesca o narrativa in senso più ampio, di un registro linguistico-espressivo francamente mutuato dagli stili della televisione e della stampa periodica ad ampia diffusione, come nel caso di *Il nuovo incantesimo* della sceneggiatrice televisiva Maria Venturi o di *Nel cuore delle donne* di Antonella Boralevi, narrativa che prende ispirazione dalla rubrica omonima tenuta dall'autrice su un noto magazine e che ha avuto un ragguardevole esito commerciale di 50 000 copie di venduto. A parte poi la produzione dichiaratamente rivolta al target femminile, parecchi altri successi del 2002-2003 afferiscono chiaramente ad ambiti linguistico-espressivi alternativi a quello della narrativa. Si potrebbe citare ad esempio l'interessante fenomeno di integrazione tra televisione, radio e carta stampata rappresentato da Diego Cugia, con il suo *Jack Folla*; anche se ovviamente imprescindibili in questo senso sono gli esiti di *È una vita che ti aspetto* di Fabio Volo, e di *La principessa sul pisello* di Luciana Littizzetto, che oltre a riconfermare e sopravanzare l'enorme successo di *Esco a fare due passi* e di *Sola come un gambo di sedano*, ci avvertono in modo definitivo di un deposito ormai avvenuto, sul medium stampato, di registri linguistici e contenuti che se non sono «letteratura», forse neppure «narrativa» in senso proprio, assolvono evidentemente a un ruolo assai simile per centinaia di migliaia di individui, magari non particolarmente motivati alla lettura e tuttavia con ogni evidenza largamente motivabili.

A questa produzione, che testimonia dunque in maniera inequivoca di un bacino perennemente rinnovantesi (e per questo tutt'altro che di facile intercettazione) di narrative indirizzate a una audience non particolarmente affezionata al libro, si è affiancato infine un terzo fenomeno, quello che forse in modo più marcato ha caratterizzato l'ultima stagione all'insegna della narrativa nazionale sfumandone particolarmente i confini, ossia quello che potrebbe definirsi il fenomeno degli esordienti bestseller. Più o meno dal «nulla» infatti sembrano essersi materializzati alcuni dei fenomeni editoriali più rilevanti dell'ultimo anno. Siamo parlando ovviamente di *Io uccido* di Giorgio Faletti, *La Mennulara* di Simonetta Agnello Hornby e di *L'elenco telefonico di Atlantide* di Tullio Avoledo. Si tratta ovviamente di testi del tutto eterogenei tra

loro e che di primo acchito si potrebbe essere tentati di liquidare come fenomeni puramente derivativi. Inevitabile cogliere nella *Mennulara* i riflessi di un verismo di maniera, debitore forse più a una Maria Messina che a un Verga, magari con un'eco del Pirandello più ilare e di quel vago sapore di mistero isolano casereccio, tra ventagli e granite, a cui ci ha abituato, ma evidentemente ancora non assuefatto, Camilleri. In molti non avranno mancato di storcere il naso di fronte all'ennesimo serial killer cartaceo proposto da *Io uccido*, opera che fin dalla copertina rivela candidamente il proprio debito ai grandi maestri del thriller di tradizione, da Deaver a Harris a Patricia Cornwell. Infine, l'entusiastica accozzaglia di fantasy (con tanto di universi paralleli ed esoterismo) e science fiction un po' Philip K. Dick un po' *The Matrix*, condita qua e là anche da un po' di sesso alla «Segretissimo», salva solo in parte *L'elenco telefonico di Atlantide* dal rischio di implosione cui sembra qua e là condannarlo una lingua non sempre all'altezza dell'inventività dell'impianto narrativo.

Volendo però cercare di andare più a fondo di questi inattesi quanto sorprendenti successi, si potrebbe ad esempio cominciare con l'osservare che queste tre opere, nella loro radicale eterogeneità, sembrano muoversi curiosamente su un comune asse di ridefinizione della narrativa contemporanea secondo il recupero di un provincialismo di orizzonte che, a ben pensarci, costituisce forse l'unico dato significativo di continuità con la tradizione aurea del successo editoriale «all'italiana». Abbandonate dunque tentazioni cosmopolite ed esotismi postmoderni, che in verità poco frutto hanno dato negli anni novanta, la narrativa nazionale con queste opere sembra riscoprire il potenziale narrativo della provincia, e ciò non per preziosismo culturale, quanto piuttosto per una sincera, sbandierata vocazione verso una prospettiva decentrata sulla realtà. Esemplare in questo senso è ovviamente *La Mennulara*, che sembra ridare fiato a un canone di letteratura regionalista al femminile che pareva ormai spento e che pure in passato aveva saputo dare risultati notevoli. Le vicende della famiglia Alfalipe, le cui sorti si dimostrano indissolubilmente legate alle volontà di una defunta, enigmatica domestica, ripropongono così, nei modi rivisitati di un'ironica e arguta ludicità, non solo il topos ormai rodaticissimo della «sicilianità», ma anche il motivo del destino femminile all'interno della realtà meridionale; tema che fin

dalla *Nedda* verghiana sembra periodicamente destinato a ripresentarsi, in forme attualizzate, al pubblico nostrano, come nel passato recente hanno dimostrato testi come la *Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini o *Volevo i pantaloni* di Lara Cardella.

Diverso e forse più complesso è il caso di *L'elenco telefonico di Atlantide* in cui il legale di banca friulano Giulio Rovedo, con la sua esibita idiosincrasia verso la metropoli, la sua macchiettistica avversione verso i «terrori» e l'insofferenza nei confronti della vita aziendale, incarna con una certa efficacia la perplessità di un quarantenne di provincia di fronte ai mutamenti profondi del tessuto socioeconomico circostante. Se dunque Giulio ha imparato ad accettare ristoranti cinesi e anonimi palazzoni, insinuatisi oramai anche nelle periferie dei piccoli centri, è al mostruoso gruppo bancario Bancalleanza, con le sue logiche cieche e stritolanti, incarnanti il male radicale (la «globalizzazione»?) che sarà chiamato a opporsi con tutte le sue forze. E, al di là della generosa ma non sempre calibrata incursione nei generi più disparati, ciò che alla fine colpisce di più di questo romanzo, al chiudersi di una vicenda che il lettore scoprirà forse solo «sognata», è in realtà il ritratto ironico e dolente, proprio attraverso lo sguardo di Giulio, di uno sbilenco Nord-Est contemporaneo, in bilico tra azzerante pacificazione all'insegna del consumo (si veda la sistematica, spesso ossessiva sostituzione da parte della voce narrante del nome della cosa con la marca) e pervicace, ostinata adesione a principi individuali e valori collettivi tradizionali.

Persino nel caso di Faletti, apparentemente il più «internazionale» tra i bestseller di casa nostra degli ultimi tempi, non può non colpire l'aria decisa di «esotismo della porta accanto» che emana da tutto il libro. Affiancando infatti spavalidamente Montecarlo ai tradizionali New York, Miami e Los Angeles come palcoscenico deputato ai riti narrativi del delitto e della paura, Faletti sembra avere infranto con successo l'incantesimo della lontananza geografica (e autoriale) tipica del thriller. A ciò si aggiungono non solo la capacità di filtrare un plot in verità poco innovativo attraverso ritmi secchi e semplificati da fiction televisiva, ma anche l'abilità di arricchirlo di una rete fitta e precisa di rimandi alla cultura popolare (Radio Monte Carlo, il bel mondo monegasco, la musica pop) dotati di una comunicatività che per certi aspetti avvicina *Io uccido* tanto all'immediatezza di ricostruzione ambientale

dei migliori Vanzina quanto alla spassosa e granguignolesca estetica kitsch del primo Dario Argento.

Se ben poco dunque si riesce oggi a cogliere della genesi e delle ragioni del successo di questi romanzi, non è forse del tutto azzardato affermare che ognuno di essi, in modi e linguaggi propri, si caratterizza per un comune, convinto abbandono dell'immaginario metropolitano, straniero o nazionale che sia, a favore di un rinnovato e partecipe localismo, talora assunto a trasparente metafora dell'italianità contemporanea. In questo senso un interessante prodromo è forse da individuare nell'inatteso successo, già nel 2001, di *Polenta di castagne* di Iva Zanicchi, ispirato ed elementare affresco familiare di alcune generazioni di una piccola comunità dell'Appennino toscoemiliano che aveva goduto di una sorprendente accoglienza; come sulla medesima linea sembra di potere interpretare il felice esordio in Mondadori, nel 2003, di Mauro Corona, figura culto di scrittore-alpinista del Triveneto che, con le microstorie sapienziali di natura e varia umanità dalle montagne del Vajont contenute in *Nel legno e nella pietra*, ha colto il successo su scala nazionale. Se consideriamo infine l'ingresso in zona classifica, a cavallo dell'estate, della non meglio identificata Lolita catanese Melissa P. di *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, è inevitabile rafforzarsi nell'idea che nel corso di quest'ultima stagione editoriale si siano moltiplicati i segni non solo di un inedito decentramento geoculturale di ispirazione, ma anche di un graduale disaffrancamento identitario, da parte di una nuova tipologia di autore ancora di difficile definizione, da qualsivoglia ceto letterario istituzionalmente deputato a soddisfare i bisogni di narrativa nazionali. Il che non potrà non tradursi anche in una revisione tanto dei modi dello scouting editoriale quanto della lettura critica.

ALTE TIRATURE  
**La porta**  
**di Bruno Vespa**  
di Giuseppe Gallo

*Grandi eventi e grandi protagonisti: è la ricetta usata da Vespa sia in Porta a porta, uno dei più seguiti talk show televisivi, sia nei suoi innumerevoli libri dati puntualmente alle stampe ogni autunno-inverno. Una saggistica tutt'altro che neutrale, se pur lontana dagli eccessi della partigianeria faziosa, caratterizzata da una scrittura analitico-documentaria con squarci surrealistici da romanzo popolare e arricchita da argomentazioni di tipo investigativo, in cui emerge una concezione evolucionistica della storia fondata su un'idea di sviluppo a tappe obbligate, senza salti né rotture.*

**G**randi eventi e grandi protagonisti: in modo sintetico, si direbbe questa la ricetta della popolarità televisiva e libraria di un cronista di lungo corso come Bruno Vespa, alla guida dal 1996 del talk show più seguito della televisione italiana. D'altro canto, il successo impone sempre una contropartita: mentre attribuisce autorevolezza a chi lo ottiene, nello stesso tempo lo espone più facilmente alle critiche di giudici severi. È difficile in effetti ignorare che agli occhi di una parte cospicua dell'opinione pubblica, di sinistra così come di destra, il conduttore di *Porta a porta* incarna un esempio di giornalismo tutt'altro che positivo, piegato alla logica della spartizione partitica tradizionalmente dominante in Rai.

Tuttavia sarebbe sbagliato non vedere i meriti di questo cronista che, pur affrontando i temi più vari (dal caso di Cogne alla Sars, alla famiglia, alle vacanze), ha saputo trasformare il proprio salotto anzitutto in un'occasione privilegiata di dibattito politico. Al punto che, più d'una volta, parlamentari e ministri lo hanno scelto per dare notizia di decisioni strategiche di rilievo, come avvenne nell'inverno 2000 quando Giuliano Amato annunciò la sua intenzione di rinunciare alla candidatura a premier per l'Ulivo nelle elezioni della primavera successiva a vantaggio di Francesco Rutelli che, ignaro, se ne stava volando verso Sydney. Si guarda in-

somma *Porta a porta* non solo per i suoi contenuti informativi, ma anche per la sua natura performativa, e cioè per il fatto di essere essa stessa evento fra gli eventi.

Queste osservazioni aiutano a capire anche le ragioni della fortuna editoriale che Vespa è andato incontrando soprattutto con la serie di resoconti annuali che, dall'inizio della cosiddetta Seconda repubblica, dà puntualmente alle stampe ogni autunno-inverno e che lo hanno proiettato nella sparuta cerchia dei frequentatori abituali delle classifiche dei bestseller.

La formula registica adottata è semplice quanto felice: gli avvenimenti dell'annata appena trascorsa sono raggruppati in nuclei tematici mettendo a confronto le divergenti testimonianze di coloro che li hanno vissute in prima persona e che il giornalista ha interpellato per l'occasione. Sulla pagina come negli studi televisivi, il ruolo che egli riserva per sé è quello del moderatore partecipe, che sollecita i propri «ospiti» dialogando con loro nei panni d'un *princeps intra principes*. Insomma, il più potente dei giornalisti Rai incontra i potenti della politica in Italia. Sul piano della strutturazione saggistica, ne deriva una discussione a più voci, una sorta di talk show letterario nel quale le parti dialogate si avvicinano agli inserti discorsivi gestiti dal saggista con funzione di cornice.

Proprio il gran numero di memorie, confidenze, documenti di prima mano costituisce il principale motivo di interesse di questi *Annales*. A una funzione di richiamo risponde poi l'enfasi con cui la drammatizzazione della vita civile nel paese è rispecchiata fin dai titoli, peraltro curiosamente simili dal punto di vista semantico e grammaticale: *Il cambio* (1994), *Il duello* (1995), *La svolta* (1996), *La sfida* (1997), *La corsa* (1998), *Scontro finale* (2000), *La scossa* (2001), *La Grande Muraglia* (2002). La stessa enfasi del resto ritorna anche nei volumi che abbracciano un più vasto arco di tempo: *Telecamera con vista* (1993), venticinque anni di vita italiana rivissuta attraverso i retroscena del telegiornale; *1989-2000. Dieci anni che hanno sconvolto l'Italia* (2000), sintesi dei rivolgimenti di un decennio, dalla caduta del muro di Berlino alla «prima volta» di un ex comunista a Palazzo Chigi, e *Rai, la grande guerra* (2002), vasto affresco delle battaglie che hanno segnato la vita della grande azienda pubblica italiana dalla seconda metà degli anni cinquanta alle nomine della primavera 2002.

Ma l'euforia agonistica è contraria allo spirito moderato

dell'autore: se il cronista trova negli scontri frontali pane per i propri denti, il Vespa «politico» se ne preoccupa, convinto che in un clima di conflittualità eccezionalmente surriscaldato il bene collettivo rischia di essere messo in secondo piano rispetto all'urgenza di serrare i ranghi per far fronte alle minacce, vere o presunte, del comune nemico.

A scanso di equivoci, d'altronde, è bene precisare che ci troviamo di fronte a una saggistica tutt'altro che neutrale: Vespa espone gli avvenimenti con onestà, attinge le informazioni a una pluralità di fonti in contrasto fra loro, si mantiene lontano dagli eccessi di partigianeria faziosa; nondimeno, non esita a proclamare il proprio punto di vista soprattutto quando in gioco ci sono questioni cruciali per il funzionamento della democrazia: la giustizia, l'articolo 18 dello Statuto dei lavoratori, la guerra preventiva contro il terrorismo.

I commenti da parte dell'autore si fanno particolarmente fitti in *La Grande Muraglia* (ultima fatica editoriale, nel momento in cui scriviamo). E la ragione è comprensibile: pubblicato nel novembre 2002 e riproposto nei «SuperMiti» nel maggio 2003 in un'edizione aggiornata al conflitto in Iraq e alle nuove battaglie tra il presidente del Consiglio e la magistratura, il libro intende mettere in luce le principali questioni che sono all'origine della spaccatura prodottasi fra «l'Italia di Berlusconi» e quella dei «girotondi», «l'Italia che vuole essere governata da lui e quella che non lo sopporta e non si rassegna all'idea che il Cavaliere resti a palazzo Chigi fino alla primavera del 2006».

Posto il conflitto in questi termini, il conduttore di *Porta a porta* si sente giustificato a prendere posizione a sostegno del presidente del Consiglio per difenderne la legittimità a governare, messa in discussione da quei settori della intelligenza italiana che condividono l'opinione dell'«Economist» secondo cui, a priori, «Berlusconi non è adatto a guidare l'Italia». L'ironia colpisce gli oppositori oltranzisti che in cuor loro confidano sul fatto che il presidente del Consiglio, messo in continue difficoltà, sia costretto a dimettersi prima del tempo: «Ancora quattro anni, quattro autunni e quattro primavere, come si fa? Non si potrebbe trovare una soluzione? Una piccola condanna per corruzione, ad esempio». Ma l'atteggiamento di Vespa nei confronti del Cavaliere è più complesso e problematico di quanto potrebbe apparire a una lettura frettolosa.

Ed è significativo che, in contrasto con l'immagine del *gaf-feur* e del piccolo Cesare che la stampa e la satira di sinistra hanno divulgato di Berlusconi, egli si sforzi di metterne in evidenza le doti di paziente mediatore e di accorto diplomatico. Siamo al punto decisivo: Vespa non è, ovviamente, Emilio Fede, ma non è neppure Giuliano Ferrara. Quest'ultimo vede in Berlusconi l'*homo novus*, arrivato provvidenzialmente come una forza della natura a portare una ventata di aria fresca nel clima soffocante dell'Europa: quasi un rivoluzionario, che con la sua foga inarrestabile manda all'aria gli ipocriti galatei della partitocrazia e delle diplomazie; e si capisce che per il direttore del «Foglio» gli effetti positivi di questa azione liberatoria siano superiori alle collaterali conseguenze negative. Vespa, al contrario, vede in lui il pragmatico disponibile ai compromessi, che ha imparato in fretta a usare gli strumenti della politica e che, dal punto di vista del programma, si colloca nell'ampia famiglia dei riformisti, con un orientamento di ispirazione liberale ma non discorde con il patrimonio di valori del mondo cattolico.

Ma Ferrara interpreta i sentimenti di un'élite radicale, sia pure di destra, insofferente come tutta l'intellettualità radicale agli impicci burocratici; Vespa si fa portavoce invece dei desideri di stabilità di una massa ben più cospicua di elettori: quegli orfani del centro democristiano che, costretti dall'uninominale a scegliere tra due poli, danno la preferenza a quello che giudicano meno lontano da loro.

Ciò non significa tuttavia che Vespa condivida le velleità napoleoniche del Cavaliere: è anzi un fatto rivelatore che egli tenda a rimuoverle, evidentemente perché estranee al proprio DNA ideologico. D'altra parte, va osservato che nel pantheon di *La Grande Muraglia* non solo il Cavaliere non è affatto solo ma nemmeno gli è riservata la collocazione più onorevole: al suo fianco vi è una folla alquanto eterogenea la cui compagnia, si può supporre, non gli dovrebbe essere del tutto gradita. La simpatia bipartisan di Vespa va ai gradualisti in genere, appartengano all'uno o all'altro degli schieramenti parlamentari: Fini, D'Alema, Piero Fassino, Francesco Rutelli e, a più forte ragione, Pierferdinando Casini e Marco Follini. Sono tutti, chi più chi meno, «uomini in grigio», negozianti per costituzione, refrattari ai gesti spettacolari dei professionisti della provocazione.

Fra gli attori della vita parlamentare, Casini è certamente colui che corrisponde meglio al suo identikit del politico ideale:

«fa la parte dell'ultimo arrivato», non è che l'esponente di punta di un partito esangue cui Berlusconi, nelle trattative, riserva la porta di servizio; eppure il «Russell Crowe della politica italiana» (così l'ha battezzato Vespa), ha saputo grazie all'astuzia ritagliarsi «una sostanziosa fetta di potere» e, divenuto presidente della Camera, ha esercitato la sua autorità con spirito di indipendenza scontentando, se necessario, i suoi partner e finendo con l'essere «blandito da quella sinistra che in precedenza lo aveva considerato un salvainquisiti».

L'altro eroe di Vespa è Marco Biagi, il docente bolognese che elaborò la riforma del mercato del lavoro, divenuto tristemente noto in virtù della morte violenta e degli strascichi polemici legati alla scorta negata. A lui l'autore si sente affine per la medesima propensione a tenere distinte l'«anima cattolica» e il «cervello laico»: un modo di pensare, questo, che lo differenzia nettamente da un cattolico conservatore e accigliato quale Antonio Socci, paladino della corrente anti-illuministica dell'universo ecclesiastico protesa a mettere in discussione le conquiste della modernità.

D'altra parte, sul piano della strutturazione del discorso va precisato che gli interventi diretti dell'autore mirano a riportare la discussione sulla retta carreggiata, non a proporre un'interpretazione ermeticamente chiusa degli eventi narrati. La prova più significativa dell'atteggiamento di fondo che impronta questi volumi la offre l'ultimo lungo capitolo di *La sfida*, dedicato a uno degli eventi politico-giudiziari più controversi dell'Italia repubblicana: l'omicidio Calabresi.

L'autore rinuncia a commentare la terza sentenza della Corte di Cassazione che nel gennaio 1997 portò nel carcere di Pisa i tre principali imputati di una snervante catena processuale destinata a concludersi oltre tre anni dopo in modo tutt'altro che trasparente. Ma riporta le confidenze di prima mano accordategli dai protagonisti: i due ex leader di Lotta Continua Giorgio Pietrostefani e Adriano Sofri, il pentito Leonardo Marino e Gemma Calabresi, vedova del commissario assassinato nel maggio 1972.

D'altra parte, se gli annali dell'antichità romana e le cronache medievali hanno ispirato i criteri di organizzazione strutturale di questi racconti, il precedente più prossimo è costituito dalle *Storie* di Indro Montanelli, soprattutto per la tendenza ad accordare alla componente umana il ruolo di variabile dominante del

divenire storico. L'utilità di altre chiavi di lettura, che assegnino ad esempio una priorità causale alla sfera economica o sociale, non è negata a priori ma nemmeno contemplata.

Tuttavia le differenze sono più marcate delle analogie: il fondatore del «Giornale» è incline alla sintesi icastica, che riassume il senso di un destino in un ritratto a effetto, con pochi dettagli rivelatori; il conduttore di *Porta a porta* propende viceversa per una scrittura analitico-documentaria, che non disdegna di spalancarsi su squarci surrealistici da romanzo popolare (emblematici in tal senso l'allarmata conversazione fra «scheletri eccellenti» – Togliatti, Di Vittorio, Lama, Berlinguer, Longo e De Gasperi – e il dialogo «fra il cervello di Berlusconi e la sua pancia», entrambi in *La Grande Muraglia*), ma che sostanzialmente privilegia i registri dell'argomentazione investigativa, funzionali a una saggistica che si ripromette anzitutto di raccogliere il maggior numero di dati possibili attingendo a fonti disparate.

La disparità della mole di pagine delle rispettive opere è un indice non trascurabile della differente personalità dei due giornalisti: agli agili libretti del primo si contrappongono i voluminosi tomi del secondo. Ma soprattutto Montanelli aveva una visione pessimistica e catastrofica della storia, che gli permetteva di mettere in guardia dalle promesse a buon mercato del determinismo progressista ma che lo rendeva pure non del tutto immune dai richiami allettanti dei teorici dell'anti-democrazia; Vespa, al contrario, ha della storia una concezione evolucionistica, fondata su un'idea di sviluppo a tappe obbligate, senza salti né rotture, simile a quella di un organismo che dal suo embrione cresca secondo un ordine prestabilito.

ALTE TIRATURE  
Isabel e Dacia.  
Da Santiago  
a Bagheria

di Maria Sofia Petruzzi

*Il mutismo e la vocazione per la scrittura accomunano casualmente due figure femminili spregiudicate ed eccentriche, Clara del Valle e Marianna Ucrìa, che hanno determinato una tappa importante nella carriera letteraria di due scrittrici, Dacia Maraini e Isabel Allende, pur separate, fisicamente, da distanze oceaniche. Dal Cile alla Sicilia l'evocazione della terra d'origine delinea luoghi della memoria e spazi dell'immaginario, scenari suggestivi di saghe familiari al femminile, che integrano sapientemente autobiografia e invenzione romanzesca.*

**C**lara, la protagonista di *La casa degli spiriti*, romanzo d'esordio di Isabel Allende, attraversa, nella prima parte del racconto, un lungo periodo di mutismo, durante il quale, tuttavia, registra scrupolosamente su quaderni appositi la storia della sua famiglia numerosa e stravagante. Tale abitudine la accompagnerà per tutto il romanzo, tanto da identificarla come la fonte privilegiata del narratore. Marianna, la protagonista del romanzo di Dacia Maraini *La lunga vita di Marianna Ucrìa* che ha inaugurato un decennio di grandi successi, è anche lei una «povera mutola», che comunica con gli altri solo attraverso la scrittura. In entrambi i personaggi, peraltro, il mutismo non è congenito ma conseguenza di un trauma infantile violento. La coincidenza sembra avvicinare casualmente due scrittrici separate da distanze oceaniche: ma colpisce perché in ambedue i personaggi la menomazione psicofisica è compensata da una istintiva vocazione per la scrittura, che diviene simbolicamente prerogativa femminile per eccellenza, una sorta di predisposizione spontanea, capace di coniugare scavo interiore, recupero memoriale ma anche gusto per l'affabulazione pura e sguardo lucido e penetrante sulla realtà. La scrittura assume così la funzione di efficace strumento di difesa contro l'atmosfera di tensione conflittuale che incombe sulla fem-

minilità, cui non resta che una particolare opportunità di riscatto: la scelta di puntare sull'autorità della parola e, nella fattispecie, della narrazione. Ce n'è abbastanza perché si configurino i presupposti di un'autorevolezza tutta femminile, salda e carica di forte suggestione.

A ben guardare, il riscontro delle coincidenze tra la scrittrice cilena e la Maraini offre altri appigli nelle opere più recenti delle due autrici. In *Ritratto in seppia* Aurora, il personaggio narrante, evoca la saga della famiglia Del Valle, da cui discende per legami di sangue, osservando, attraverso lo sguardo esperto di fotografa di professione, alcune vecchie fotografie. In *La nave per Kobe* di Dacia Maraini è l'autrice stessa a ripercorrere con la memoria, sulla scorta degli appunti materni e di alcune fotografie sbiadite, il viaggio e il soggiorno in Giappone della sua famiglia. In entrambi i casi, l'io narrante acquista un'autorevolezza accattivante in quanto depositario e custode delle memorie familiari. E in ambedue i libri il narratore non punta sullo scavo intimistico alla ricerca delle proprie radici ma si sforza di far emergere una storia che includa il percorso formativo personale nella parabola avvolgente di una tradizione familiare.

Del resto, il successo dell'ultimo libro di Isabel Allende *Il mio paese inventato*, tra le opere straniere più vendute in Italia negli ultimi mesi, dimostra come l'autorevolezza della scrittrice risulti tanto più convincente per il lettore quanto più fa convergere resoconto autobiografico e gusto per l'affabulazione cordiale.

Il consenso del pubblico acquista tanto più risalto in quanto premia un'opera un po' sbiadita, appesantita dall'ambizione di proporsi come libro di memorie, studio di costume sul popolo cileno, testimonianza umana e politica della tragica storia cilena, dall'avvento della dittatura in poi. In realtà però anche se la Allende non fa che riproporre materiale autobiografico già abbondantemente profuso nelle opere precedenti (in *Paula*, ad esempio), lasciando trapelare qualche segno di stanchezza, il volume sa ricondursi, tuttavia, alla radice dell'ispirazione più autentica della scrittrice cilena. Il Cile è la terra d'origine tanto più suggestiva e affascinante quanto più a rievocarla è una cilena «déracinée», ora naturalizzata cittadina statunitense; è, dunque, un paese ricercato e negato, meta di partenze e ritorni continui sino alla decisione dell'esilio definitivo all'indomani dell'imporsi della dittatura. È il punto di riferi-

mento costante di un'esperienza umana intensa e sofferta ma anche ricca e avventurosa, e insieme uno spazio suggestivo dell'immaginario: «Gli stessi nipoti sostengono che nella mia mente esiste un paese inventato dove i personaggi dei miei romanzi vivono le loro avventure. Quando racconto storie del Cile credono mi riferisca a questo paese inventato» (Isabel Allende, *Il mio paese inventato*). Non è una dichiarazione inattesa ma vale a ribadire la formula con cui la scrittura della Allende fa presa su un pubblico assai ampio, che assicura da quasi un ventennio ai suoi libri il rango di bestseller planetari. I confini tra resoconto autobiografico e invenzione romanzesca sono sempre volutamente labili e permeabili: non per nulla l'intertestualità, il continuo rimando da un testo all'altro, da un romanzo a un libro di memorie e viceversa, è una caratteristica percepibile dell'opera della Allende. Ne consegue l'intento di proporre un universo narrativo affascinante e pervasivo, un vero e proprio luogo dell'immaginario, popolato e qualche volta anche sovraccarico di storie e di personaggi. Lo schema dominante della saga familiare non solo compone, attraverso una fitta rete di rimandi, una sorta di ciclo ideale ma si sostanzia di una serie di richiami più o meno espliciti alla biografia dell'autrice, che ella stessa provvede, nelle opere di taglio autobiografico, a chiarire. La scrittura segue, così, un percorso circolare, ma si adegua ora al ritmo temporale stratificato del recupero memoriale, ora alle cadenze cicliche della saga, rievocata con movenze quasi epiche. Si delineano, in tal modo, i tratti dell'autorevolezza su cui la scrittrice cilena fonda il patto con il pubblico che le è affezionato: si delinea, cioè, la prospettiva di una cilena dall'esperienza eccentrica, non integrata nella società del suo paese ma capace di evocarne il passato più o meno recente, tra tradizionalismo retrivo e primi sintomi di rivolta, per ribadirne le contraddizioni stridenti e insieme suggerirne calorosamente il fascino.

La suggestione di un vissuto ricco e avventuroso, avvalorato anche dall'impegno civile, si combina con la capacità di dar corpo a un immaginario dalle tinte cariche, dominato da passioni estreme, personaggi stravaganti, situazioni grottesche e surreali. Romanzo di costume, saga familiare e feuilleton ispirato al gusto vulgato latino-americano convivono spesso nella narrativa della Allende.

Ne risulta, comunque, l'evocazione di un mondo tutt'altro che idilliaco, anzi segnato da tensioni e conflitti violenti in cui sono

coinvolti i rapporti sociali ma, soprattutto, le relazioni coniugali e parentali. È proprio il rapporto tra i sessi e le generazioni ad essere investito da una conflittualità marcata, tant'è che a risolverla interviene spesso il salto generazionale. Alla relazione difficile e tesa tra coniugi e tra genitori e figli subentra l'alleanza complice e affettuosa tra nonni e nipoti, più disposti all'indulgenza reciproca. Non per nulla spesso alla nipote, alla giovane erede del clan familiare, spetta il ruolo di narratore testimone oculare dei fatti: è il caso di Alba ne *La casa degli spiriti* o di Aurora nel più recente *Ritratto in seppia*. Va anche detto che la Allende articola in modo complesso e, qualche volta, anche macchinoso il punto di vista della narrazione, alternando anche nello stesso romanzo il racconto in prima e in terza persona, senza esimersi neppure dal tentativo di rappresentare dall'interno il punto di vista maschile, quello del patriarca Estéban Trueba ne *La casa degli spiriti*, ad esempio, o del giovane Gregory in *Il piano infinito*. Ma è il punto di vista di un personaggio femminile, custode pur straniato della tradizione familiare, a svolgere un ruolo decisivo. Gli spetta il compito di evocare il personaggio centrale dei romanzi della Allende: la figura della matriarca estrosa ed eccentrica, che ad un tempo salvaguarda e dissacra i valori della tradizione familiare. Ne risulta valorizzata l'immagine di una femminilità spregiudicata e caparbia ma incapace di cedere al gusto della trasgressione ostentata. Una figura che ha un potere di suggestione e di rassicurazione forte, di cui la scrittrice stessa, adottando di romanzo in romanzo lo sguardo ammirato e complice delle giovani generazioni, si sente l'erede indiscussa.

Correlativo emblematico di tale condizione femminile è l'immagine dello spazio privilegiato in cui la protagonista domina e agisce: la casa signorile. La magione si propone nelle forme imponenti della dimora in stile coloniale: ma non è solo ampia e spaziosa; assume anche una configurazione disordinata e labirintica. Se il salone principale e il patio centrale ribadiscono le gerarchie rigide che informano i rapporti sociali e familiari, le camere da letto separate e spesso intenzionalmente chiuse a chiave dalle eroine suggeriscono le difficoltà nelle relazioni tra i sessi, mentre il susseguirsi di stanze secondarie, di disimpegni per la servitù, cucine e cantine consente ai personaggi parabole protette di fuga. E così nelle stanze nascoste e dimenticate della grande casa padronale si possono consumare amori illeciti o tenere pericolose riunioni politiche clande-

stine. La casa è dunque, per le figure femminili della Allende, uno spazio ambivalente, del tutto conforme alla loro natura: un luogo di tensioni sofferte e di evasioni possibili.

Anche nelle opere della Maraini dell'ultimo decennio l'immagine della villa signorile, la villa Valguarnera a Bagheria, svolge il ruolo di centro catalizzatore della memoria e dell'immaginario.

Ancora una volta sorprende la coincidenza, come se si evocasse un archetipo della scrittura femminile mediterranea e latina. Di nuovo poi il punto di vista è tutt'altro che scontato, giacché coincide con l'ottica di un'isolana eccentrica, siciliana mezzo sangue per discendenza materna nonché approdata in Sicilia dopo l'esperienza insieme esotica, avventurosa e drammatica del soggiorno in Giappone, conclusosi con la reclusione della famiglia Maraini in un campo di prigionia nipponico. Anche la Sicilia della Maraini è, dunque, un paese riscoperto e «inventato», secondo un percorso di scavo memoriale assai mosso, segnato da partenze, fughe e ritorni.

Emblema di tale relazione inquieta e straniata con l'isola è la figura del padre, personaggio centrale e dominante nei libri di memoria della Maraini, che riconduce all'ascendenza paterna la stessa vocazione per la scrittura. Sia in *Bagheria* sia in *La nave per Kobe* il padre Fosco appare come il partner di un rapporto privilegiato: compagno di giochi e di avventure ma anche figura sfuggente, capace di allontanamenti improvvisi e prolungati abbandoni... È giocoforza che la storia familiare evocata dalla scrittrice segua una linea spezzata di sviluppo: le rigide gerarchie verticali, tipiche della società patriarcale mediterranea e ancora dominanti nell'universo cileno della Allende, lasciano spazio a elementi significativi di discontinuità e di rottura: si pensi alla figura bizzarra e poco propensa alle tenerezze della nonna materna Sonia e al ruolo di padre-madre svolto dal nonno materno, che ha amorevolmente sostituito la moglie nella cura delle figlie.

D'altra parte la storia familiare è evocata attraverso un sovrapporsi di piani temporali che non solo segue il percorso sinuoso del recupero memoriale ma tende anche a scartare la direzione univoca dello scavo intimistico per ricostruire l'esperienza personale e collocarla entro una fitta trama di rapporti familiari, amicali e intellettuali. In *La nave per Kobe*, ad esempio, il racconto del viaggio e del soggiorno in Giappone dei giovani coniugi Maraini si sovrappone alla narrazione di altri viaggi più recenti, magari realiz-

zati in compagnia di Moravia e Pasolini. La dimensione temporale mossa e poliedrica si combina con la varietà del registro espressivo, che oscilla tra l'inclinazione a una scrittura frantumata ed effusiva, capace di captare e tradurre emozioni e sensazioni, e la scelta di uno stile secco e referenziale, che lascia emergere i dati nella loro essenzialità. Di qui le aperture nella direzione della denuncia sociale e dell'impegno civile: si pensi al riferimento alla piaga del potere mafioso in *Bagheria*, alla testimonianza dell'impegno antifascista dei genitori in *La nave per Kobe* o ai romanzi recenti come *Voci* o *Buio*, incentrati sul tema della violenza sui bambini e sulle donne. La varietà di registri e di temi sottende, tuttavia, anche una spinta centripeta, ancora una volta ribadita dalla rete fitta di rimandi intertestuali da un'opera all'altra, dal gioco di richiami, riprese e simmetrie che invitano il lettore a ricostruire da un componimento all'altro, da *La lunga vita di Marianna Ucrìa* a *Bagheria* a *La nave per Kobe*, un universo noto e familiare.

Certo, al primo impatto, tale universo stenta a rivelarsi rassicurante: anzi vi aleggia attorno un'atmosfera di brutalità implacabile, che incombe minacciosa proprio sul mondo infantile e femminile. Ne è investita la Sicilia «inventata» di Marianna Ucrìa, vittima nella prima infanzia di una violenza carnale ad opera dello zio materno che le sarà poi assegnato come marito.

La violenza non è, però, solo un retaggio del passato, anzi dilaga anche nelle metropoli moderne dove si dipanano l'intrigo poliziesco di *Voci* e le vicende toccanti dei racconti di *Buio*. Incombe, a ben guardare, anche sull'esperienza biografica dell'autrice che, ne *La nave per Kobe*, esclude per scelta dichiarata la narrazione dell'epilogo tragico: la terribile prigionia nel campo giapponese di Nagoya.

A esorcizzare l'imminenza inquietante del male non basta, nelle opere della Maraini, l'attesa fiduciosa di un allentamento della conflittualità conseguente al trascorrere del tempo e al succedersi delle generazioni. Occorre, invece, un atteggiamento più complesso, che coniughi sensibilità acuta per la dimensione affettiva e lucido disincanto razionale.

È l'atteggiamento di Adele Sofia, la commissaria protagonista di *Voci* e di *Buio*: figura femminile antieroica, goffa e grassoccia, single convinta ma non solitaria, quasi un doppio ironico dei corrispettivi protagonisti maschili della letteratura poliziesca.

Adele Sofia indaga con lucido rigore sui fatti senza pretese di infallibilità, scruta eventi e personaggi con buon senso razionale ma sa anche condividere le sofferenze di vittime e carnefici. È lo studio della loro umanità a guidarla alla soluzione dei delitti cui ella giunge con autorevolezza discreta. Non per nulla il punto di vista della commissaria risulta saldo ma rilutta ad assumersi le responsabilità della narrazione: in *Voci* l'io narrante è, infatti, una giovane giornalista radiofonica, Michela, che, coinvolta casualmente in un episodio di cronaca nera, si lascia suggestionare dalle «voci» dei personaggi implicati nella vicenda; in *Buio* i fatti si presentano nella loro nuda oggettività su cui si proietta nel finale la luce della verità fatta emergere dall'abile poliziotta. Così la commissaria appartiene a pieno titolo alla galleria di ritratti femminili che hanno popolato la narrativa della Maraini, assicurandone un successo duraturo, avvalorato da numerosi e significativi riconoscimenti letterari. Ancora è di scena una femminilità all'insegna della spregiudicatezza istintiva, che non rifiuta ma interpreta liberamente i ruoli femminili tradizionali, dimostra indipendenza di spirito ma rifugge dal gesto isolato della trasgressione pura. Ne consegue un'autorevolezza costruita con sapienza e fatta valere con cordialità garbata. Così da Santiago a Bagheria la scrittura femminile di successo si sforza di comporre rispetto della tradizione e senso di estraneità, ricerca delle radici e fascino discreto dell'eccentricità.

ALTE TIRATURE  
Gli scienziati  
che si raccontano  
di Sylvie Coyaud

*IMRAD, nato nell'Ottocento e attribuito a Julius Liebig: un formato standard in cui scrivere un saggio scientifico, riducendo il resoconto di un esperimento all'indispensabile, eliminando la casualità (fortunata o sfortunata), le vicende personali, la soggettività e lasciando spazio solo alla descrizione dei materiali usati e a una cronologia lineare. Oggi, però, le cose son ben diverse e i saggi scientifici escono dall'anonimato e dai vincoli imposti dell'IMRAD, mettendo al centro l'esperienza autobiografica dei ricercatori che denunciano le nuove e sempre maggiori difficoltà (e banalità) della loro professione.*

**U**n articolo scientifico va scritto in un formato standard, detto IMRAD, e consiste in un'introduzione (I) sul perché della ricerca di cui si sta per parlare, una descrizione dei materiali (M) usati e dei risultati (R) ottenuti, seguita da un'analisi (A) e da una discussione (D). Quest'ultima è la parte delicata, dove si argomenta la superiorità dei propri dati su quelli dei predecessori citati in (I) e, dopo un eventuale accenno all'importanza dei propri esperimenti, si sostiene che sono necessari ulteriori approfondimenti, ovvero soldi per altre ricerche.

L'IMRAD è stato stabilito nell'Ottocento per gli autori fino a quel momento scriteriati delle riviste di chimica, e viene attribuito a Julius Liebig. Il nome dice qualcosa, che sia l'inventore dei dadi per il brodo? Non proprio, ma di moltissime altre sostanze sì. Era pestifero e geniale. Si vantava di aver creato a Giessen il primo laboratorio universitario moderno di chimica applicata. Il primo, no, moderno sì per la precisione nell'analisi dei composti organici e, dal 1840, per la biochimica, anche se allora la disciplina non esisteva con questo nome. La quantità di «spin-off» e brevetti che ne uscivano fecero di Julius Freiherr von Liebig, e perciò barone in senso nobiliare oltre che accademico, un imprenditore miliardario. Plus ça change...

L'IMRAD riduce la descrizione di un esperimento all'indispensabile perché altri possano riprodurlo e, se ci riescono, renderlo valido. In un secolo e mezzo si è snellito con l'uso di sigle, diagrammi e tabelle, oggi un po' vivacizzate dalla computer graphics. Lo standard juliano è economico dal punto di vista editoriale: gli articoli sono più corti, in una rivista ce ne stanno di più; e da quello della comprensibilità: tutti ne conoscono i presupposti e ne colmano le lacune in base alla propria esperienza. Però elimina i casi fortunati e sfortunati, le vicende personali – la soggettività è bandita, ovviamente, il noi d'obbligo se i verbi riflessivi sono impraticabili – per far posto a una cronologia lineare, scoccata come una freccia verso l'happy end. Ovviamente, l'onestà del rendiconto ne patisce perché i passi falsi, i vicoli ciechi, i fallimenti scompaiono. Siccome capire le ragioni di un errore serve (ad esempio il tasso elevato di clonazioni fallite ha fatto capire l'importanza di un atomo di carbonio in più o in meno in un gruppo metile durante lo sviluppo del primissimo embrione), ogni tanto ci sono tentativi di creare su Internet appositi siti. Ma i volontari si scoraggiano presto, il compito è ingrato, i colleghi restii, i finanziamenti inesistenti.

Nei saggi divulgativi, le scienze che riferiscono osservazioni sul campo – zoologia, botanica, la storia naturale per farla breve – hanno evitato l'IMRAD. Tutti hanno presente le raccolte di saggi di Stephen Jay Gould, da *Il pollice del panda* (ristampato da Anabasi) in poi. Dal gennaio 1974 Gould ha scritto un articolo mensile su «Natural History», «senza una singola interruzione né per cancro, furie dell'inferno, acqua alta o campionato di football americano» (in *I Have Landed*, Harmony Books, la raccolta curata da lui poco prima di morire il 20 maggio 2002). La scelta di Gould era quella di intrattenere i lettori con fatti quotidiani, propri ma non idiosincratici, e mostrare che da incidenti all'apparenza trascurabili scaturiscono curiosità, ricerche e conclusioni generalizzabili.

(Un esempio. Nel 2001 Gould si ammala di nuovo di cancro. Non si accorge subito di essere sempre più debole perché intanto è successo l'11 settembre. Per le opere che non tiene nella sua galleria d'arte, la moglie Norma Shearer dispone di un magazzino vicino al World Trade Center di New York e, dopo l'attentato, loro due lo trasformano in deposito per le attrezzature necessarie ai soccorritori. Un mese dopo, sul «New York Times»,

Gould racconta che, con un camioncino carico di cose da sistemare nel magazzino, si fermano una sera a cena in un buon ristorante. Mentre escono trovano il cuoco sulla porta. «È vostro quel camion?» Sì. «Andate alle Torri Gemelle?» Sì. «Aspettate». Il cuoco torna con un sacchetto di carta e dentro dei fagottini di sfoglia alle mele. «Sono la nostra specialità, ancora caldi. Per i ragazzi, laggiù».

Gould riferisce il proprio monologo interiore. Fagottini alle mele per quelli che cercano di risollevarlo un mondo crollato, in mezzo alla polvere e all'odore di carne bruciata e in decomposizione, che sciocchezza. Si sarebbe vergognato a portarli là, insieme ai guanti d'amianto e alle maschere. Ma aveva accettato di distribuirli. Quindi li distribuisce, l'ultimo a un pompiere sfinito, seduto sulle macerie a massaggiarsi i piedi. Il pompiere prende il fagottino. «Ancora caldo», dice e sorride.

Allora Gould si vergogna di aver immaginato che si sarebbe vergognato. I gesti come quello del cuoco sono milioni ogni ora, poco visibili, ne basta uno, atroce, a cancellarli e farci credere che il male sia dominante mentre nella nostra specie, *statisticamente*, prevale la solidarietà.)

Per Gould, la componente autobiografica è un omaggio a Darwin e altri naturalisti del passato che erano andati dove nessuno era arrivato prima di loro, quindi narravano in prima persona. Riprendevano la forma della testimonianza resa classica da Keplero in *Harmonices Mundi* (1619). Nella prefazione, Keplero a sua volta si rifà ai resoconti dei primi esploratori il cui motto era all'incirca «vado, scopro un Nuovo Mondo, torno e vi racconto». Le epopee dei portoghesi l'avevano incantato, scrive, erano un' *invitation au voyage* irresistibile. Siccome erano familiari all'élite colta alla quale si rivolgeva, gli pareva la forma adatta per farsi seguire come Magellano, nel gran mare di fisica e matematica dei moti planetari. (L'accorgimento letterario di Keplero potrebbe avere un secondo motivo. Fare un giro tra le sfere celesti non poteva che giovargli, all'epoca era nei guai terreni fino al collo. Stava difendendo la madre Caterina in un processo per stregoneria nel quale lei rischiava il rogo per la seconda volta. Infatti se a lui l'astronomia deve molto, è lei la strega alla quale dobbiamo il termine «colpo della strega» per quel mal di schiena all'altezza dei reni che folgora e paralizza. Su questo particolare *Harmonices Mundi* tace, ma rassicuriamo al-

meno i nostri, di lettori, per la seconda volta il figlio ha salvato la mamma dal rogo.)

Nel racconto di viaggio, il lettore vede con gli occhi del narratore, e gli appunti autobiografici sono inevitabili. La forma è rimasta adatta alla scienza finché la teoria non si è separata dagli esperimenti, e questi dalla costruzione degli strumenti con i quali le misure venivano eseguite, vale a dire finché la credibilità dello scienziato è dipesa dal lavoro compiuto in prima persona, casomai con l'assistenza di servi o studenti anonimi.

Con la prima guerra mondiale, inizia un'organizzazione industriale del lavoro di ricerca in chimica, con la seconda guerra mondiale accade lo stesso alla fisica poi all'astrofisica, e all'epoca del Progetto genoma per mappare tutti i geni umani, l'organizzazione si è estesa a tutte le discipline. Formati all'IMRAD da studenti, gli scienziati si sono messi a utilizzarlo anche per la divulgazione. A parte un curriculum ampliato tenuto in serbo in previsione del premio Nobel, l'autobiografia estesa era un esercizio tollerato in tarda età, per celebrare una propria scoperta e meravigliarsi delle sue ricadute. Nel 1968 c'è stata una prima eccezione, *La doppia elica* di James Watson, il cui sottotitolo originale era *A Personal Account*. Nonostante diffide legali che avevano imposto alcune correzioni, era un resoconto davvero personale che ha fatto infuriare tutti gli altri protagonisti, come era nei propositi dell'autore.

Adesso Watson ci riprova con *Genes, Girls and Gamow* (in pubblicazione da Garzanti) e *DNA: The Secret of Life*. Ha passato l'età dello scandalo eppure nelle riviste scientifiche i recensori lo rimbrottano spazientiti dalle battute adolescenziali, dal determinismo genetico, dalla convinzione che tanto, se c'è un difetto nel nascituro, basta abortirlo, cosa volete che sia. «Watson è stato il direttore marketing del Progetto genoma umano, e il suo principale piazzista, non vale la pena perdere tempo con la sua ultima brochure promozionale», scrive M. Susan Lindee su «Science». Il giudizio su «Nature» è altrettanto sbrigativo. In *Scienza e semplicità*, il genetista delle popolazioni Richard Lewontin nota che «*DNA: The Secret of Life* ha la forma di un'autobiografia in cui "io", "noi" e "premio Nobel" sono le parole più ricorrenti», e che Watson usa il «noi» per impossessarsi di ricerche alle quali non ha messo mano, poiché da quarant'anni fa il politico, l'imprenditore e l'imbonitore della genetica umana. Sta nella posizione dello «scienziato non più

in attività» che egli stesso rimproverava negli anni novanta a critici del Progetto genoma. Non mette più piede in un laboratorio da decenni e per fortuna, secondo il suo biografo Victor K. McElheny in *Watson and DNA, Making of a Scientific Revolution*: è talmente maldestro che «gli basta varcare la soglia di un laboratorio e le provette cascano da sole dalle mensole».

Dalle critiche mosse a Watson, si direbbe che il codice IMRAD abbia vinto su tutta la linea e debbano rispettarlo anche i grandi vecchi. Invece lo stanno violando dei giovani, e per di più appartenenti a una categoria solitamente riservata perfino dopo l'andata in pensione: quella dei fisici teorici. Come i matematici, hanno poche peripezie da narrare e la loro credibilità non deriva dalla partecipazione a esperimenti e osservazioni sul campo, ma dall'utilità delle loro idee per gli altri. È un gruppo minoritario, che pensa e parla in matematica e del mondo vede i pochi colleghi, i computer, gli aeroporti e, di sfuggita, i luoghi delle conferenze internazionali. In Italia sono già stati pubblicati i due esponenti più noti della nuova tendenza. In *Più veloce della luce. L'avventura di una rivoluzione scientifica*, João Magueijo recrimina contro un «sistema ricerca» che ignora il suo genio, il suo diritto innato a finanziamenti e posizioni di prestigio. Ancora dottorando a Cambridge (Gran Bretagna), ha ipotizzato che nei primi istanti dell'universo la velocità della luce variasse rispetto a quella costante e insuperabile di Einstein. «È uno dei molti che sogna di avere l'epitaffio "Einstein aveva torto, avevo ragione io" inciso sulla propria tomba», ha scritto George Ellis sul settimanale «Nature». L'ipotesi è costruita su lavori precedenti come quelli di Yakov Zel'dovich (un genio anche per i suoi critici) e altre più radicali danno lo stesso un universo matematicamente coerente (nell'universo Alice ideato nel 1968 dal fisico teorico francese Jean-Marc Lévy-Leblond, la velocità della luce è sempre uguale a zero).

La radicalità di Magueijo consiste soprattutto nel linguaggio crudo e rabbioso. Accusa la mafia dei baroni di favorire esclusivamente l'ortodossia, però lui è fellow di Cambridge, *reader* all'Imperial College di Londra e in più riceve un congruo finanziamento dalla Royal Society. Il sottinteso è che se la mafia non ci fosse, avrebbe già il Nobel e la cattedra che fu di Newton. Terminato *Più veloce della luce*, i lettori potrebbero crederlo perché non avranno saputo che altri lavori sono in corso prendendo al-

cuni spunti e scartandone altri tra quelli suggeriti da Magueijo stesso. Nella scienza, tacere dei meriti altrui è considerato disonesto, ingeneroso e da stupidi: avere dei continuatori critici è l'omaggio supremo.

Janna Levin, l'autrice di *Come all'universo sono venute le macchie*, è ambiziosa pure lei: vuole scoprire che forma ha l'universo. Nessuno lo sa. La faccenda è complicata perché nessuno sa nemmeno di che cosa sia fatto, se non per quel 5% di materia visibile nelle galassie. Come nella parabola dei ciechi che palpano ognuno una parte diversa dell'elefante, l'immagine che i cosmologi si fanno della bestia cambia secondo gli strumenti e le radiazioni che misurano nello spettro elettromagnetico (luce visibile, infrarossi, raggi x, microonde, ecc.). Nel libro, Levin dice di riprodurre lettere mai spedite alla madre. Deve essere vero: tratta il lettore senza condiscendenza e senza barare. Il risultato è di una chiarezza insolita perché i concetti usati dall'autrice nel suo lavoro sono reintrodotti in una continuità storica ed è possibile seguirne gli sviluppi usando i propri ricordi del liceo. All'audacia intellettuale crescente, corrisponde una vita precaria e spartana. Sballottata fra Stati Uniti e Inghilterra con borse di ricerca o contratti a termine avari, sempre in cerca di una stanza uso bagno e cucina, Levin deve anche mantenere un fidanzato all'occasione musicista, con disturbi ossessivi-compulsivi, forse autistico. Queste cose, alla mamma è meglio non spiegarle troppo o si preoccupa, quindi restano sullo sfondo. Quello che emerge poco a poco è una comunità di vagabondi squattrinati, incompresi e incerti se andarne fieri o rammaricarsene.

Il tono aggressivo di Magueijo e quello mesto di Levin sono molto diversi, eppure entrambi denunciano la stessa cosa: la perdita di status della teoria e più in generale dei ricercatori. Soltanto negli Stati Uniti, i ricercatori sono due milioni e se ne prevedono quattro milioni entro il 2010, il doppio dei metalmeccanici dell'industria automobilistica (d'altronde i proventi sui brevetti rappresentano un giro d'affari superiore alle vendite di automobili). Nella stragrande maggioranza sono mano d'opera sacrificabile. Nel giugno 2003 la PPL Therapeutics dov'è stata clonata la pecora Dolly ha annunciato il licenziamento di 145 ricercatori su 160, una notizia trascurata dalla stessa stampa che pochi mesi prima aveva fatto grandi titoli sulla morte di Dolly. Il lavoro scientifico è diventato

banale, la sua sorte lascia indifferenti. Le nuove autobiografie non si concludono con un trionfo, escono dall'anonimato e dai vincoli dell'IMRAD per una protesta dietro la quale si intravede una frustrazione collettiva. Magueijo non ha ancora fatto una rivoluzione scientifica, ma se tutto va per il meglio potrebbe avere dato inizio a una ribellione. Anche l'impresa scientifica è diventata banale, infatti, e ci sono altre cose da denunciare oltre alle gerarchie imbalsamate e ai salari da fame: i conflitti d'interesse, le censure politiche, i ricatti economici, le corruzioni, ad esempio.

# COMPRATI IN EDICOLA

## Le canonizzazioni da edicola

di Alberto Cadioli

*Una stagione felice per il libro, o meglio per quello allegato alle maggiori testate nazionali (ma anche regionali e provinciali). Si succedono le iniziative rivolte a settori mirati e spesso originali: dalla biblioteca dei comici ai classici del fumetto, dai libri di cucina ai volumi per ragazzi, dalle monografie su quadri famosi agli scrittori parmigiani del Novecento e ai libri dedicati alla Sardegna e ai suoi scrittori. Un complesso di testi selezionati tenendo conto sia della dimensione storica sia anche di quella geografica della nostra cultura.*

**I**l successo dei libri allegati ai quotidiani – con i quasi 45 milioni di copie vendute nel 2002 (si veda quanto commentato da Giovanni Peresson nel marzo 2003 sul «Giornale della libreria» e le dichiarazioni di alcuni editori ivi riportate da Paola Mazzucchi) – è stato ormai ampiamente indicato come uno dei fenomeni più rilevanti del mercato librario 2001-2002. Quando «la Repubblica» ha promosso l'iniziativa della «Biblioteca di Repubblica», subito seguita dal «Corriere della Sera» con «I grandi romanzi» (e poi dal gruppo editoriale di «Resto del Carlino», «Nazione», «Giorno», o ancora da «il Giornale», con libri di saggistica storica), nessuno (tanto meno gli editori che avevano senza troppi problemi concesso la facoltà di pubblicare i loro titoli) aveva forse previsto il risultato raggiunto, e la «necessità» di nuove collane (ad esempio «I grandissimi del '900» per «Repubblica», «I grandi romanzi italiani» per il «Corriere della Sera»), per prolungare la felice stagione del libro in edicola.

Proprio perché i commenti sui libri allegati ai quotidiani si sono moltiplicati, con il ricorso ai più vari punti di vista, non è il caso di ritornarvi sopra, anche se numerosi spunti potrebbero essere approfonditi: questi libri agiscono come richiamo da collezione (per cui occorre comprarli tutti per avere l'intera serie)? Ven-

gono acquistati dai non lettori, che trovano, senza l'imbarazzo di entrare in libreria, una selezione dei testi che bisogna avere? Richiamano invece chi è già un «lettore» e, conoscendo autori e titoli, prende, a un prezzo davvero basso, solo ciò che gli interessa, indipendentemente dal quotidiano e dalla collezione complessiva? Potrebbe essere istruttiva un'analisi delle scelte editoriali delle diverse collezioni, che in qualche misura fondano un «canone» di lettura più forte – visti i numeri – di altri canoni perseguiti con i mezzi del passato (funziona di più fornire un elenco dei libri da leggere o offrire i testi stessi, di settimana in settimana, a 4,90 euro?); altrettanto interessante, ma senz'altro per gli specialisti, sarebbe anche l'esame della qualità delle edizioni di riferimento delle varie collane.

In questa occasione, invece, si vuole dar conto dello sviluppo del fenomeno in nuove direzioni, che da un lato ne confermano l'importanza, dall'altro ne mostrano le potenzialità, permettendo di compiere ulteriori riflessioni.

Nel corso dell'inverno-primavera 2003, infatti, sono uscite nuove iniziative, riconducibili a una caratteristica comune, che Giovanni Peresson ha individuato negli «elementi di segmentazione» del prodotto: collane dunque «specialistiche» (a tale proposito si veda *2002 i libri in edicola* di Giovanni Peresson), che vanno dalla «Biblioteca dei ragazzi» e «La biblioteca dei comicissimi» per il gruppo composto da «Resto del Carlino», «Nazione», «Giorno», ai «Classici del fumetto» di «Repubblica», ai libri della «Cucina regionale italiana» allegati a «Il Mattino», «Gazzetta del Mezzogiorno», «Il secolo XIX», «Giornale di Sicilia».

La concorrenza forte dei quotidiani di alta tiratura impone dunque, a molte testate che vogliono conservare i propri lettori o raggiungerne di nuovi, la scelta di settori mirati e diversificati. Su alcune delle nuove iniziative può essere utile soffermarsi, per ragioni diverse.

«Il Sole-24 Ore» ha scelto di proporre, a partire dal 7 giugno 2003, come allegato del supplemento culturale «Domenica», una «Piccola biblioteca de Il Sole-24 Ore»: pochi volumi d'arte, brevi ma preziosi nella cura grafica e tipografica, progettati e realizzati da una casa editrice specializzata (Silvana Editoriale, che compare come editore degli allegati insieme al marchio Il Sole-24 Ore). Ciascun volume è dedicato a un quadro famoso, che, riprodotto con molte immagini di particolari, viene analizzato, com-

mentato, interpretato da un critico d'arte: al primo allegato, *La pala di Brera* di Piero della Francesca, sono seguiti *La Venere di Urbino* di Tiziano, *La madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio, *La città che sale* di Umberto Boccioni, *San Girolamo* di Antonello da Messina, *La Gioconda* di Leonardo.

L'iniziativa di «Il Sole-24 Ore» sposta evidentemente l'obiettivo: la ricerca di una comunità circoscritta e definita per la sua identità; non solo o non tanto, naturalmente, i lettori dell'inserto domenicale, quanto piuttosto gli appassionati dell'arte, sui quali è poi operata una ulteriore selezione in riferimento a quelli che sanno apprezzare l'importanza di approfondire criticamente un solo quadro.

Forse gli aspetti più nuovi, quelli che rinnovano l'interesse per il fenomeno del libro allegato al quotidiano, sono tuttavia da ricercare nelle iniziative di alcune testate di vocazione e destinazione eminentemente regionale, quando addirittura non «provinciale» (solo nel senso esclusivamente geografico del termine). Proprio una testata provinciale, ma di respiro molto più ampio della provincia cui è destinata, la «Gazzetta di Parma», nel mese di febbraio 2003 ha presentato una collezione di 38 volumi rilegati e prefati da critici e scrittori, progettata e realizzata dalla MUP (Monte Università Parma Editore: casa editrice nata da un accordo tra l'Università degli Studi e la Fondazione Monte di Parma) sotto il titolo «Biblioteca parmigiana del Novecento». Il richiamo è ovviamente geografico e il destinatario d'elezione è, appunto, il lettore della «Gazzetta di Parma», che si riconosce pienamente in un'appartenenza territoriale congiunta strettamente a una condizione culturale.

Dei primi 16 autori pubblicati, 13 sono di Parma e della provincia, e gli altri tre (due dei quali comunque emiliani) hanno vissuto o insegnato a Parma e sono stati a lungo collaboratori della «Gazzetta». Espressamente, del resto, il progetto dell'iniziativa parla di «recupero dell'identità e della tradizione letteraria parmigiana». Quando all'astrattezza delle cifre si sostituiscono i nomi, si comprende subito, tuttavia, che la scelta di pubblicare autori «parmigiani» non è di tipo localistico; basta un breve elenco dei primi autori (alcuni dei quali sono presenti nel programma con più di un volume) e dei primi titoli per rivelare che la collana ha una fisionomia nazionale: si va da Alberto Bevilacqua di *Una città in amore* a Giovanni Guareschi di *Diario clandestino 1943/1945*, da Luigi Malerba di *La scoperta dell'alfabeto* a Bruno Barilli del *Paese del*

*melodramma*, da Cesare Zavattini di *Parliamo tanto di me* a Gustavo Marchesi di *L'anatra all'arancia e altri racconti*, dal più giovane Guido Conti (*La piena e altri racconti*) a una delle glorie parmigiane, Attilio Bertolucci (*Amici viaggi incontri*). Naturalmente ci sono poi scrittori meno noti fuori della città o della regione, o noti per altre ragioni (ad esempio in quanto giornalisti di testate nazionali): Mario Colombi Guidotti (la riproposta del suo *Il grammofofono* ha la prefazione di Mario Lavagetto), Ubaldo Bertoli (il cui romanzo *La quarantasettesima* ripresenta la prefazione di Attilio Bertolucci alla prima edizione del 1961), Carlo Brizzolara (*Titina F5 Diario di una piccola cilindrata*, già pubblicato da Einaudi nel 1971), Egisto Corradi (*La ritirata di Russia*).

Inutile andare oltre con i titoli. È opportuno infatti sottolineare che «Biblioteca parmigiana del Novecento», più che – o oltre che – un'iniziativa di marketing è un'iniziativa editoriale: prova ne sia il fatto che alcune raccolte, tra quelle degli scrittori meno conosciuti, rappresentano la prima pubblicazione in volume di scritti apparsi in tempi diversi e in varie sedi (ma soprattutto sulla «Gazzetta di Parma»). È il caso di *Racconti parmigiani* di Ubaldo Bertoli, di *Inverno col padre* di Marta Silvia Bergamaschi, di *Racconti* di Mario Colombi Guidotti (che nei primi anni cinquanta, prima della morte prematura, era in contatto con critici e scrittori come Giuseppe De Robertis, Carlo Bo, Oreste Macrì, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini). Nuova è anche la raccolta di Guido Conti (direttore della stessa MUP), *La piena e altri racconti*. Un'ultima annotazione a conferma della novità dell'iniziativa di legare a un territorio la pubblicazione dei libri portati in edicola: ogni volume della «Biblioteca parmigiana del Novecento» viene presentato nel salone di Palazzo Sanvitale, il mercoledì successivo alla sua uscita (che avviene di sabato), con interventi di giornalisti, critici, scrittori.

L'idea di MUP e «Gazzetta di Parma» di rivolgersi a lettori raggiungibili in nome di un'identità che dal territorio si estende alla cultura è comune anche ai quotidiani sardi «La Nuova Sardegna» e l'«Unione Sarda», che presentano due serie parallele di volumi di narrativa, a partire dal mese di maggio 2003.

La collezione dell'«Unione Sarda», del resto, si intitola espressamente «La biblioteca dell'identità», e presenta sia autori di origine sarda, sia libri di autori (anche stranieri) che abbiano al loro centro la Sardegna. Tra i primi titoli, dunque, *Caccia grossa* di Giu-

lio Bechi, *Mare e Sardegna* di D.H. Lawrence, *Sempre caro* di Marcello Fois, *Diario di una maestrina* di Maria Giacobbe, *Canne al vento* di Grazia Deledda, *La veranda* di Salvatore Satta, *Il Cavaliere dei Rossomori* di Giuseppe Fiori, *Quelli dalle labbra bianche* di Francesco Masala, *Marcia su Roma e dintorni* di Emilio Lussu.

«La Nuova Sardegna» propone invece una collezione intitolata «La biblioteca della Nuova Sardegna». Anche in questo caso gli autori sardi sono rappresentativi di una realtà locale che tuttavia è da inserire in una dimensione più ampia: ci sono Gavino Ledda con *Padre padrone*, Emilio Lussu con *Un anno sull'Altipiano*, Salvatore Satta con *Il giorno del giudizio*, Giuseppe Dessì con *Paese d'ombre*, Bianca Pitzorno con *Vita di Eleonora d'Arborea*, Giuseppe Fiori con *Sonetàula*. A questi si affiancano nomi forse meno noti, ma che a pieno titolo rientrano nelle scelte della collana: ad esempio Michelangelo Pira con *Sos Sinnos*, Salvatore Mannuzzu con *Procedura*.

Titoli e autori finora citati possono suggerire varie considerazioni, ma in primo luogo mostrano come il canone tracciato dalle collane allegate alla «Gazzetta di Parma», all'«Unione Sarda», alla «Nuova Sardegna», così mirato al territorio in ragione del marketing, si allarga in un contesto nazionale, rivelando come la migliore letteratura italiana del Novecento si fondi, da un lato, sulla ricchezza delle culture regionali e, dall'altro, sia testimonianza di una condizione che non può essere ristretta a un circoscritto, per quanto fecondo di storie, territorio «geografico». Si potrebbe allora dire, giocando con i termini di un titolo ben noto, che i testi qui proposti sono passati dalla geografia della letteratura regionale alla storia della letteratura nazionale.

## COMPRATI IN EDICOLA

### La libreria, l'edicola, la fumetteria

di Dario Voltolini

*Febbraio 2003: «la Repubblica» lancia un'iniziativa editoriale davvero innovativa e originale, «I classici del fumetto».*

*Firme qualificate e storiche del settore, accurata e martellante campagna pubblicitaria, eleganza grafica dei volumi, note informative sugli autori. Un'iniziativa che, si spera, possa dare una scossa al sonnacchioso mercato (e al pubblico) italiano dei fumetti.*

*Una sorta di terapia d'urto contro la scarsa visibilità del fumetto, apprezzato e goduto da pochi addetti ai lavori e da selezionatissimi e appassionati lettori.*

**I**l giorno 25 febbraio del 2003 il quotidiano «la Repubblica» ha regalato ai suoi lettori il volume «Corto Maltese» di Hugo Pratt. È stato il primo atto di una grande operazione di marketing centrata sul fumetto, che si è poi articolata in cadenze settimanali, al venerdì, con uscite a prezzi molto contenuti (4,90 euro al volume). «Corto Maltese» è stato stampato in più di 800 000 copie, un record assoluto per un fumetto italiano. Il volume conteneva le due avventure *Favola di Venezia* e *Una ballata del mare salato*. Quest'ultima, realizzata da Pratt nel 1967, segna l'esordio del marinaio giramondo. Si tratta di un testo ormai classico e come tale apre degnamente l'iniziativa appunto chiamata «I classici del fumetto di Repubblica», che il quotidiano ha lanciato in collaborazione con la Panini Comics (direttore editoriale Marco M. Lupoi).

Il piano delle uscite (una lista di trenta volumi) è stato dato sostanzialmente nel suo insieme fin dall'inizio dell'operazione, tuttavia si è deciso di lasciare un margine di incertezza su certi titoli e sulla replicabilità di tutta l'iniziativa con una seconda serie di volumi. La scelta (o forse la necessità...) di riservarsi un margine di manovra soprattutto nelle uscite finali della serie risponde a due esigenze. La prima è quella che un lavoro in fieri impone, quanto

a trattative contrattuali per acquisire titoli e diritti. La seconda, più interessante, riguarda il tipo di pubblico a cui l'iniziativa si rivolge. «la Repubblica», come altri quotidiani, ha una nutrita offerta di prodotti editoriali in edicola, dai romanzi ai cd audio ai DVD. Interpellati in merito, responsabili del marketing di «Repubblica» hanno sostenuto che una certa indeterminatezza è gradita al pubblico dei fumetti, mentre non lo sarebbe stata affatto al pubblico dei classici letterari del Novecento. In altri termini, il pubblico dei fumetti amerebbe le sorprese più del pubblico della letteratura. Tenendo d'occhio la ricezione dei volumi così come appare nei siti e nei newsgroup dedicati al fumetto, questa immagine del pubblico apparirebbe confermata: l'uscita come 19° titolo di «Asterix» è stata una piacevole sorpresa, così come le «Sturmtruppen» di Bonvi, 22° titolo.

Naturalmente è un'estrapolazione e vale come ipotesi, anche se appare realistica. Non è un atto innocente la calibratura in corsa del tipo di fumetto da pubblicare. «Pogo», ad esempio, incluso nella lista iniziale, potrebbe essere cancellato. Così Eisner, così Taniguchi. Non è lo stesso che questi autori siano presenti o no. Portare oltre le 300 000 copie «L'uomo che cammina» di Taniguchi è un atto coraggioso; portarci «Rat-Man» (18°), meno.

La seconda uscita (450 000 copie e immediata ristampa) è stato il «Tex» di Sergio Bonelli e Aurelio Galleppini, contenente *A sud di Nogales*, del 1977, e *Fiesta di morte*, del 1982. Ci pare significativa questa accoppiata di lancio: un grandissimo fumetto autoriale come Corto Maltese e un grandissimo fumetto popolare come Tex Willer, entrambi italiani. Si trattava di far partire due apripista che potessero imporsi come visibilità e qualità. Dei prodotti autoriali poi, Corto Maltese è probabilmente il più popolare e, viceversa, tra i prodotti popolari Tex è sicuramente molto autoriale (chi non conosce la firma Galep?).

Le successive due uscite introducono a due universi interi, quello Marvel e quello Disney. Il terzo volume portato da «la Repubblica» in edicola è infatti «L'Uomo Ragno» di Stan Lee e Steve Ditko, il quarto è «Paperino» di Walt Disney. «L'Uomo Ragno» è probabilmente l'alfiere di tutta la squadra supereroica Marvel, peraltro ben rappresentata nella collana con ulteriori «Devil» (8°), «X-Men» (12°) e «I Fantastici Quattro» (17°). A doppiare Paperino interviene il nono volume, «Topolino».

Nella rosa delle prime dieci uscite troviamo anche «Dylan Dog» di Sclavi (5°), «Peanuts» di Schulz (6°), «Diabolik» di Angela e Luciana Giussani (7°) e «L'arte di Altan» (10°). Quest'ultimo inaugura una serie nella serie, dove non è il personaggio protagonista del fumetto, ma l'autore, a comparire nel titolo del volume. Una miniserie dichiaratamente d'autore, quindi, che comprende, oltre a quelli di Altan, lavori di un altro italiano: Milo Manara («L'arte di Milo Manara», 21°).

L'indiscutibile notorietà delle firme con cui la collana è stata lanciata le garantisce una buona visibilità. Sono autori che in una prima fase cedono, per così dire, la loro fama alla collana. In questo modo è possibile mantenere un livello di tirature molto alto, straordinario per il mondo del fumetto.

Il risultato è ancora più notevole per altri titoli meno "d'assalto" come «Ken Parker» di Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo (11°) e «Max Fridman» di Vittorio Giardino (20°), di grande importanza storica il primo e di straordinaria raffinatezza narrativa e iconica il secondo.

I volumi sono concepiti con una certa eleganza grafica. La carta è sufficientemente pregiata, la copertina plastificata, opaca e con bandelle. Il formato 14,6x21 è un compromesso accettabile per prodotti che in origine sono estremamente diversificati. Forse talvolta è più la leggibilità del *lettering* che non il disegno a venire un poco penalizzata. Ciascun volume contiene pagine informative sugli autori, le loro storie e le loro bibliografie (a cura di Enrico Fornaroli), e sono introdotti da Luca Raffaelli che fornisce anche una breve analisi stilistica quanto mai opportuna (perché permette al lettore di riflettere – o almeno di intuire che una riflessione è possibile – sul linguaggio di quest'arte così importante e così sottovalutata).

Già come dato meramente quantitativo queste tirature segnano una assoluta novità nell'ambito del fumetto, se poi si contestualizza l'operazione all'interno del mercato italiano tale novità si carica di ulteriori connotazioni.

Il pubblico italiano del fumetto è un animale strano, perché sorprendentemente non regge il confronto con il vicino francese e tuttavia ha una forte caratterizzazione in quanto consumatore di narrazioni seriali. Sembrerebbe quindi che a fare le spese della «disattenzione» italiana sia soprattutto il fumetto d'autore.

Ma questa distinzione, che sembra chiara, forse invece non coglie tutte le sfumature e le sovrapposizioni ormai venutesi a formare nell'arte sequenziale (per dirla con Eisner) ormai maturata, divenuta adulta e sicura di sé. La serie di Sandman, ad esempio, ideata dal poligrafo Neil Gaiman, che tipo di prodotto è?

Alla distinzione fra fumetto d'autore e fumetto seriale bisogna affiancare, e forse in prospettiva *sostituire*, quella fra le forme della distribuzione del materiale fumettistico. Possiamo separare l'edicola (generalista, diffusa sul territorio, luogo di transito) dalla fumetteria specializzata (rara sul territorio, luogo di visita). L'operazione di «Repubblica» (ma in generale tutte le operazioni di marketing in questi anni lanciate dai quotidiani) tocca questa divisione in modo possente elevando l'edicola a luogo principe della diffusione culturale di massa. Nel caso delle collane di letteratura distribuite in edicola si è sollevato da più parti il quesito se esse abbiano incrementato l'interesse dei lettori per l'oggetto libro o se invece abbiano semplicemente saturato il mercato a danno, ad esempio, delle librerie. Ma le librerie in questo caso sono anch'esse luoghi generalisti di diffusione culturale (e anche tecnologica, da qualche tempo), quindi la frizione edicola/libreria ha un terreno comune su cui innestarsi. La fumetteria, invece, è una libreria specializzata e non generalista, quindi la frizione edicola/fumetteria non sembra esserci.

Infatti, proviamo a vedere come viene esposto il piano dell'opera da Luca Raffaelli in un'intervista rilasciata in rete a Giovanni Gentili (su [www.ubcfumetti.com](http://www.ubcfumetti.com)). Raffaelli allarga il discorso oltre l'iniziativa in sé: «Ma al di là di questa collana io spero che il suo successo riesca a far bene a tutto il mondo del fumetto. Magari riuscisse almeno un po' a risollevarsi dalla "micragna" in cui vive: eccessiva e per certi versi ingiustificabile. In Italia vengono pubblicati volumi meravigliosi che nessuno recensisce sui giornali, che stanno in un angoletto da Feltrinelli e Rinascita. E pensare che siamo a due passi dalla Francia dove i libri vendono 100 volte tanto e anche di più». E aggiunge: «...i classici di Repubblica proporranno a 400 000 nuovi lettori le storie di Will Eisner, di Vittorio Giardino, di Taniguchi, e poi speriamo che il 5% di questi vadano in libreria a prendere il loro nuovo libro. Bastano 20 000 nuovi acquirenti per dare peso e ossigeno al mondo del fumetto... questo sarebbe il vero successo della collana». Poi continua (rispondendo

alla domanda se il fumetto sia in crisi o no): «Aspettiamo una risposta anche da questa collana. Per ora, io risponderei di sì... Ci sono dei libri bellissimi come *La vita non è male, malgrado tutto* di Seth oppure lo stesso *From Hell* di Alan Moore, sono libri a fumetti clamorosi, da prima pagina della Cultura e invece... non vengono fuori». E conclude: «Il problema è il peso economico, un libro stampato in 5 000 copie non viene considerato, può essere un capolavoro ma non esiste, né in libreria né sulle pagine dei giornali. E questo è il secondo motivo».

Con «libreria» Raffaelli intende innanzitutto la libreria generalista e non quella specializzata. In altre parole, l'iniziativa di «Repubblica» è esplicitamente e ufficialmente (poiché Raffaelli vi è coinvolto) pensata come un momento di rottura e di svolta che potrà avere come effetto quello di dare una scossa al sonnacchioso mercato (e al pubblico) italiano. Una terapia d'urto. I numeri sono quelli: 20 000 nuovi lettori sarebbero portatori di un salto qualitativo. Il 5% della gente raggiunta con «I classici del fumetto». Ma quando si tratta di citare opere di grande valore «non viste» dal pubblico (e dai media), Raffaelli nomina prodotti da libreria specializzata.

Quindi la dinamica dell'impatto che questa iniziativa può avere sul mercato sarebbe all'incirca la seguente: diffusione di massa in edicola, raggiungimento del grande pubblico, selezione di una percentuale di affezionati, ricaduta positiva sul prodotto *non da edicola*.

Va detto però che il piano dell'opera non è compattamente coerente con le parole di Raffaelli. Alcuni fumetti che già sono prodotti «da edicola» potrebbero sostituire in corso d'opera altrettanti fumetti «da fumetteria». Qui c'è una frizione, a ben vedere, perché se il fumetto da fumetteria può avvantaggiarsi dell'operazione in edicola, può evidentemente farlo meglio ancora se in edicola manda un gruppetto di propri rappresentanti piuttosto nutrito. È importante sfruttare quest'occasione unica per mettere in contatto un pubblico allargato con prodotti considerati elitari, di nicchia, perché spesso a rendere elitaria un'opera è la cecità dell'informazione che dovrebbe farla conoscere. Sono ormai molti i fumetti di qualità artistica altissima, eppure i media non riescono a dar loro la visibilità che meriterebbero. David B., Jason Lutes, Daniel Clowes e altri dovrebbero essere trattati come autori, alla pari con scrittori, registi, artisti. Cosa è altrimenti l'informazione

culturale? Che specificità può pretendere di avere all'interno di media quali i quotidiani, la televisione, la radio? Certo, nel momento in cui, in Italia, l'informazione è in grave crisi involutiva, e al suo interno lo è ancora di più quella culturale, può sembrare assurdo lamentare la scarsa visibilità del fumetto. E se invece fosse solo una decisa inversione di rotta a poter dare un po' d'ossigeno a un'informazione in via di ammutolimento? E se fosse proprio la mossa sghemba quella che può riaprire i giochi? Nella cosiddetta civiltà dell'immagine, ha senso che proprio una forma d'arte così iconica debba essere snobbata?

È proprio in questo scenario, da molti condiviso, che l'operazione di «Repubblica» ha avuto un consenso così ampio. Appare improcrastinabile ormai un «generale rimescolamento di carte» nel mondo del fumetto, dei media e del pubblico. In questa prospettiva non si sono registrate con la consueta frequenza quelle inamancabili liste alternative frutto del gioco «chi c'è e chi manca» solitamente scatenato da ogni proposta selettiva (dov'è Yellow Kid? Dove sono Li'l Abner e Krazy Kat? Che fine ha fatto Dick Tracy?). La situazione della posizione del fumetto nelle quote della proposta culturale è evidentemente sentita come problema prioritario, e quindi la mossa di «Repubblica» è percepita come importante in sé, per la forza distributiva che ha dimostrato.

Noi concordiamo con questa diffusa opinione. Il mondo del fumetto è una realtà piena di magnifiche sorprese, di pietre miliari della fantasia e dell'immaginazione. È un mondo autonomo con una sua ormai matura consapevolezza artistica e simbolica. Sia narrativamente, sia graficamente, il fumetto ha fatto evolvere quantità di stilemi, ha sviluppato tecniche – non meno che poetiche – del racconto altrimenti impensabili. È un'arte-laboratorio che non ha più nulla da invidiare alle più tradizionali consorelle, forse anzi è oggi la più dinamica di tutte. Gli autori italiani, giustamente presenti in modo non minoritario nell'offerta di «Repubblica», sono stati spesso all'altezza dei loro colleghi stranieri. C'è una vignetta a p. 149 di «Valentina» (13°) in cui l'eroina di Crepax e Corto Maltese si incontrano e si scambiano un paio di battute di dialogo, appoggiati al corrimano di una nave. Una citazione, ma anche un'occhiata, un cenno d'intesa fra artisti, fra le loro creature. Valentina e Corto Maltese: Yin e Yang dell'avventura. Ci piace sintetizzare in questa icona tutta italiana l'essenza

del grande mondo del fumetto. La proponiamo, anzi, come logo dell'intera operazione.

Tuttavia una domanda ci sentiamo di porla: dov'è finito il Giappone in questa collana? È ben vero, come afferma Raffaelli, che un capolavoro come *La storia dei tre Adolf* di Osamu Tezuka per formato e dimensioni è difficilmente collocabile nella collana, ma il fumetto giapponese ha altri innumerevoli titoli di livello altissimo. La loro assenza equivale a un campionato del mondo di calcio senza il Brasile.

## COMPRA TI IN EDICOLA Ciucciati il calzino!

di Giuliano Cenati

*Al grido di battaglia di Bart Simpson – «Eat my shorts!» – si sono aggregate tante piccole pesti televisive dal turpiloquio esagitato, in un crescendo di trasgressione linguistica e regressione narcisistica. Dai poppanti Rugrats agli infanti di South Park, agli adolescenti Beavis e Butt-Head... Licenziata l'ironia pensosa dei Peanuts e di Calvin e Hobbes, negli ultimi anni i bambini dei cartoni animati riflettono e amplificano grottescamente le tare di generazioni adulte ripiegate verso l'infantilismo degli affetti e dei consumi, coniugando sofisticazione rappresentativa e appetibilità di massa.*

**L**a più recente ondata statunitense di cartoni animati, a partire grosso modo dagli anni novanta, è incentrata su figure di ragazzini dal temperamento per lo meno precoce. Con *I Simpson*, *Beavis e Butt-Head*, *South Park*, e in certa misura persino con *I Rugrats*, vengono alla ribalta pargoli non solo estranei a ogni virtuosità, per quanto avventurosa, ma propensi piuttosto al gesto rozzo, spregevole e deviante. Ne riescono tratteggiati modelli di comportamento tutt'altro che esemplari, in funzione di una comicità eticamente scorretta. Una certa monellesca insubordinazione non sarebbe certo una novità nel panorama della produzione estetica rivolta all'infanzia. Il fatto è che la vocazione anti-autoritaria degli attuali bambini «animati» si associa alla manifestazione di bisogni e criteri assai poco infantili, anzi decrepitamente adulti: che sfociano spesso in un cinismo e un gusto della sopraffazione iperbolici. Atteggiamenti siffatti sono resi tollerabili per un verso dalla totale semplicioneria che ne costituisce il presupposto, per l'altro dal riso che ne scaturisce. Non sono mancati tuttavia interventi di censura più o meno subdoli, dettati magari dagli interessi economici degli stessi committenti.

L'adolescente è un protagonista tradizionale delle opere d'animazione, in quanto tramite idoneo, per omologia anagrafico-

esistenziale, a sollecitare la disponibilità immedesimativa del pubblico in erba. Come accade anche nella letteratura per l'infanzia, la tenera età dei personaggi è simmetrica alla tenera età dei destinatari prescelti. Ma con Bart Simpson e compagni, l'anticonformismo delle prospettive, l'improprietà delle tematiche affrontate e la relativa complessità delle soluzioni stilistiche richiedono un pubblico fornito di maggiore spregiudicatezza e più ampie competenze rispetto a quello schiettamente infantile. Non si tratta di opere concepite con intento precipuo per i bambini: anzi, il genere d'animazione seriale realizzato per la tv punta ora a guadagnarsi uno statuto di maturità artistica proprio rimarcando con piglio provocatorio alcuni tratti della sua originaria fisionomia bambinesca. Il *cartoon* d'autore dunque, oltrepassata ogni vincolante delimitazione infantile, attraverso il mezzo televisivo si adegua e attinge a una circolazione popolare: è in grado di coniugare sofisticazione rappresentativa e appetibilità di massa.

In confronto ai cartoni precedenti, si eleva l'età media degli spettatori, che vengono reclutati soprattutto tra i tardoadolescenti e i giovani. Per converso, i protagonisti ringiovaniscono: senonché nella riaffermazione infantilistica del loro primato vitale, essi finiscono con l'annettersi esigenze e ambiti d'esperienza propri dell'età adulta. Si assiste così a un'«adultificazione» degli anteroi più piccoli mirata a un'appagante regressione degli spettatori più grandicelli o affatto cresciuti. Non si tratta tuttavia di una regressione volta a meglio instradare un pubblico dotato di maggior potere d'acquisto sulle nuove vie del consumo aperte dalle televisioni commerciali. Il recupero di una fanciullaggine scandalosa soccorre piuttosto a straniare attraverso lo sguardo del puer-senex alcune delle questioni che più premono nell'immaginario collettivo. Proprio l'universo dei consumi, i suoi canali di propagazione e i suoi oggetti simbolici stanno spesso al centro delle vicende, in modo da gettare una luce satirica sulle aspirazioni e le aberrazioni della classe media a tale riguardo.

Il disegno è semplicistico più che elementare, ma la naïveté ostentata urta con i contenuti dissacranti dei dialoghi e delle situazioni, così da demistificare un'immagine dell'infanzia pelosamente edulcorata e iperprotettiva. La grazia essenziale della «linea fine» è sconvolta dalle cuspidi e gli increspamenti di figure cartilaginee, spigolose e insieme duttili: come capita con i Simpson, che

esibiscono un colorito itterico, capigliature «incorporate» e occhioni tondi stipati ed esorbitanti. A un'analogia impostazione di fondo, il disegno di *South Park* aggiunge una bidimensionalità prescolare, a base cromatica più che grafica, fatta di corpi senza profili, tutta giocata sulle forme geometriche piatte, i campi di colore uniformi e vividi, l'animazione ingessata propria delle sagome di carta snodabili. Il tratto tremolante e molliccio dei *Rugrats*, invece, si dimostra idoneo a riprodurre la gibbosità dei loro crani implumi, la sproporzione delle membra, insiste insomma sull'esteriorità sgraziata della prima infanzia, perfettamente solidale con le sue deficienze cognitive. Ma è solo il disegno di *Beavis e Butt-Head* che ambisce a essere davvero repellente, con il suo andamento oscillatorio e seghettato, le deformità anatomiche proprie di fisionomie lombrosiane: occhi piccoli, enormi teste oblunghe, nasi adunchi, denti aguzzi, complessioni gracili e incarnato ocreo.

I *Simpson* di Matt Groening esordiscono sulla Fox Network nel 1987, anche se assumeranno cadenza e durata regolari solo a partire dal 1990. Nella serie, ancora una parte fondamentale è rivestita dalle generazioni adulte: nondimeno il padre Homer rivaleggia con la prole nell'assumere comportamenti minorili, ludici e irresponsabili. La famiglia media della provincia statunitense si dimostra un concentrato di idiotismi e idiozie che esula da qualsiasi medietà topica, laddove un modello antitetico di famiglia dabbene è offerto dai Flanders, gli stolidi vicini di casa votati al culto del verbo evangelico. Mentre nella componente maschile di casa Simpson il padre Homer e il figlio Bart coagulano i motivi della sregolatezza e la fannullaggine, la componente femminile, composta dalla madre Marge e la figlia Lisa insieme alla più piccola Maggie, fornisce un apporto di eccentrica posatezza. Le tensioni interne alle mura domestiche, tra i sessi e le generazioni, così come quelle esterne, inerenti i rapporti sociali ed economici, sono suscitate e ricomposte grazie a questa spartizione di ruoli. Abbastanza spesso le infrazioni dei principi basilari di convivenza, perseguite con compiacimento nel corso del singolo episodio, sono smentite dalla risoluzione degli avvenimenti. Gli stessi Bart e Homer possono convertirsi inopinatamente a una spicciola morale positiva. Esiti del genere, se talora riconfermano l'opportunismo dei protagonisti, più frequentemente denunciano un posticcio senso dell'affiatamento familiare, per quanto stralunato. D'altronde è lo stesso mec-

canismo della narrazione seriale che impone un recupero dell'equilibrio al termine di un episodio, affinché nel successivo la trasgressione possa nuovamente deflagrare, con effetto di accumulo indeterminato. In ciò, la concatenazione narrativa della serie animata si rivela omologa ai meccanismi del consumo economico, dove il soddisfacimento momentaneo del bisogno è funzionale al riprodursi del bisogno medesimo e dunque dell'intero ciclo di produzione. Nei *Simpson* lo spirito pervasivo dei consumi è incarnato da Krusty il clown, ovvia controfigura del multinazionale fantoccio Ronald McDonald. Il suo marchio onnipresente contraddistingue le specie merceologiche più disparate, dagli hamburger, all'acido solforico, ai test di gravidanza. Ma l'ossessivo ghigno di Krusty interviene, piuttosto che a umanizzare il volto del capitalismo globalizzato, a deridere i processi incontrollati di espansione industriale, riducendoli alla stregua di basse furberie circensi.

Su un piano di più amabile divertimento si pongono *I Rugrats*, i «topi da moquette», i bimbettoni che sgattaiolano per i pavimenti di casa e anche di fuori, facendola sotto il naso a genitori distratti o apprensivi. La serie è stata ideata da Arlene Klasky e Gabor Csupo nel 1991 per la televisione Nickelodeon. La scena qui è occupata in misura preponderante dai piccolissimi protagonisti. Il capobanda Tommy Pickles, i gemelli Phil e Lil, in continua disputa tra loro, il pauroso e miope Chuckie, la bieca smorfiosa Angelica sono arditissimi lattanti in fasce o mocciosi saputelli tra l'uno e i quattro anni. Diversamente dai *Simpson* e dai successivi bambini «animati», il fulcro delle loro vicende non risiede nello straniamento creato dall'attribuzione di un'ottica adulta a soggetti infantili. Con *I Rugrats*, la visione ingenua dei poppanti è condivisa a scopo non di provocazione anticonformista, ma di buffa spassosità. A far ridere stavolta sono le deduzioni e i comportamenti equivoci o inadeguati che i trottolini assumono nell'atto di commisurarsi a una realtà quotidiana in larga parte ancora sconosciuta. Già il ristretto perimetro dell'abitazione familiare racchiude straordinarie occasioni di scoperta e fonti inavvertite di pericolo; figurarsi poi quando l'ingegno turbolento dei piccoletti può esercitarsi in ambienti extradomestici. Vittime dello scompiglio, comunque, finiscono per essere gli adulti imprevedenti – più i padri sbadati che i nonni arruffoni ma scaltri –, mentre i novellini riescono involontariamente a imporre la loro candida irruenza.

Con *Beavis e Butt-Head*, cartone creato da Mark Judge nel 1992 per Liquid Television e in seguito prodotto da MTV e Viacom NewMedia, si eclissa significativamente ogni tutela parentale: la coppia di idioti adolescenti impazza ai danni propri e dell'adulità esterna alla cerchia familiare. Se i Rugrats detengono la facoltà della parola, contro ogni verosimiglianza pediatrica, viceversa i cresciutelli Beavis e Butt-Head sono avviati a una sorta di riduzionismo ecolalico. Il loro universo mentale è incardinato a quelle quattro parole sconce che adattano a tutte le necessità, infarcendole di risatine, interiezioni e rutti isterici. Il turpiloquio monomaniaco è il sintomo di un'ansia di crescita frustrata. Beavis e Butt-Head sono coartati dai media a modalità di consumo «mature», si tratti di pornografia, stupefacenti o atti di violenza insensata. Tendono a relazionarsi, anziché con i loro coetanei, con gli adulti di cui scimmiettano usi e costumi (unica eccezione, o quasi, la compagna di scuola Daria, la sarcastica fanciulla occhialuta alla quale Sam Johnson intitolerà una serie autonoma). Tuttavia l'attrito con il mondo maggiorenne per un verso esaspera la loro autostima da bulletti scalcagnati, per l'altro fa debordare i loro tic in vere e proprie dissociazioni mentali. Ogni avventura della coppia di metallari piantagrane si divide tra un momento di teledipendenza domestica e un momento di estroversione distruttiva. La novità strutturale della serie consiste nell'essere integrata al genere del videoclip: infatti quando Beavis e Butt-Head non sono impegnati in lavoretti occasionali o male imprese gratuite, si danno a commentare con battute insulse e salaci i video musicali trasmessi in tv. Ed è spesso lo spettacolo televisivo a ispirare la loro prassi esterna: Beavis e Butt-Head non assimilano passivamente i contenuti massmediatici, ma si impegnano a tradurli in azione concreta secondo una loro sprovveduta e disastrosa estrosità.

In *South Park*, congegnato nel 1997 da Trey Parker e Matt Stone per la televisione Comedy Central, il vocabolario non si amplia di molto rispetto a quello di Beavis e Butt-Head ma cresce, assieme al numero dei personaggi fissi, la gamma delle dinamiche relazionali. Il quartetto dei protagonisti suggerisce un quadro clinico piuttosto disturbato dell'infanzia occidentale: Eric Cartman è un piccolo obeso, Kyle Broflovski un ebreo complessato, Kenny McCormick tende alla dislalia nevrotica, soltanto Stan Marsh, dalla parvenza vagamente charliebrownescas, sembrerebbe un bambino

equilibrato, se non fosse che vomita ogniqualvolta la sua amichetta Wendy gli rivolge la parola. È mediante la spontaneità di questi sboccati ottenni che problemi morali scabrosi e aspetti notevoli del costume statunitense possono essere trattati con dissennatezza sbarazzina: omosessualità, handicap, eutanasia, ingegneria genetica, missioni umanitarie, festività religiose vengono frammischiate a irrefrenabili insorgenze scatologiche, danno agio di manifestarsi alle pulsioni libidiche più scoordinate, a inconsulti scatti di aggressività, e allo stesso tempo sono innestate su trame risibili che rifanno il verso ai luoghi comuni dell'immaginario cinematografico. L'innervata cittadina del Colorado che dà il titolo alla serie diventa così epicentro di calamità dalla rilevanza planetaria, che tocca ai quattro bimbetti affrontare alla meglio. Seppure essi agiscono da inconsapevoli eroi, è comunque riservata a uno di loro la funzione di capro espiatorio. L'introverso Kenny, infatti, muore quasi in ogni episodio; muore talora anche più di una volta, sempre in maniera sfigatamente atroce; e la crudezza splatteresca dei decessi si correla in proporzione diretta alla sobrietà della stilizzazione figurativa.

Dai *Simpson* a *Beavis e Butt-Head* a *South Park*, comune è uno spiccato carattere di meta-animazione: la tv e più in generale il circuito massmediatico, oltre a essere i naturali luoghi di nascita di questi bambocci, vengono tematizzati come sedi e termini necessari dei loro desideri, delle loro esistenze. All'interno dei *Simpson* s'inscrive il cartone animato di Grattachecca e Fichetto (*Itchy & Scratchy*), come pure in *South Park* trovano spazio lo show dei petomani Trombino e Pompadour (*Sparky & Sylvester*) e i siparietti di Mr Hanky, lo stronzo parlante che sbuca dal water in veste di testimonial pubblicitario. Anzi, l'attenzione dei ragazzi sembra a tal punto catalizzata dai loro beniamini televisivi, che i genitori si organizzano per bandire dall'etere porcherie così antieducative: replica satirica alla demonizzazione di cui sono fatti segno i prodotti estetici meno accomodanti, non ultimo lo stesso *South Park*. Accanto a ciò, occorre considerare il fitto citazionismo filmico e musicale, il doppiaggio divistico, la presenza «disegnata» di insigni personaggi pubblici, messi così sullo stesso piano di protagonisti d'invenzione non proprio brillanti. Si capisce allora come questi cartoni animati intessano una sorta di enciclopedia della semiosfera audiovisiva, della quale rappresentano non solo osannate propaggini ma anche valvole di controllo autocritico.

**ADOTTATI A SCUOLA**  
**L'assenza**  
**della «quarta I»**  
di Carlo Minoia

*Dopo qualche esperimento in altre direzioni, l'insegnamento dell'italiano sembra unanimemente ritornato a un'impostazione rigorosamente normativa. Una scelta certamente dovuta a ragioni di carattere didattico, ma anche alla responsabilità avvertita dai docenti di arginare la tendenza sempre più diffusa a esprimersi male. È difficile però destreggiarsi tra il reale livello di competenza linguistica degli studenti, le metodologie meno tradizionali, la necessità di non ignorare le nuove situazioni comunicative e di adeguarsi a indicazioni ministeriali ora preriformistiche, ora controriformistiche.*

**I** libri di testo, si sa, al tempo stesso riflettono e promuovono i modi più diffusi di insegnare una materia. Un esame dei prodotti di editoria scolastica relativi allo studio dell'italiano (almeno di quelli che occupano la parte alta della classifica delle adozioni) rivela una sostanziale uniformità di impostazione e, di conseguenza, permette di ipotizzare che da qualche tempo si sia definita una prassi didattica prevalente diffusa su tutto il territorio nazionale. Prassi didattica, peraltro, che appare non priva di qualche, se non proprio incoerenza, almeno confusione: dato, tuttavia, che non stupisce più che tanto, se si tiene conto che i docenti devono trovare nel loro lavoro concreto il punto di equilibrio fra il reale livello di competenza linguistica già acquisita dagli studenti, le metodologie di approccio meno tradizionali ormai affermate nell'ambito degli studi linguistici, la necessità di non ignorare le nuove situazioni comunicative proprie della società odierna e di adeguarsi, almeno in una certa misura, a indicazioni ministeriali ora preriformistiche, ora controriformistiche, che da anni si susseguono in modo convulso, talvolta caotico, quasi sempre velleitario. Per non parlare di programmi elettorali, poi divenuti di governo, per la scuola basati sulla proclamata centralità di tre «I», nessuna delle quali però corrispondente a «Italiano»: e l'as-

senza della «quarta I», omissione intenzionale o esito di lapsus involontario, assume in ogni caso un significato poco incoraggiante che non aiuta a illuminare la situazione.

Strumento principe per una «riflessione sulla lingua» (come ormai si usa dire nei documenti ministeriali) è il libro di grammatica, in adozione alle medie inferiori e al biennio delle superiori. La grammatica ha superato il momento difficile vissuto negli anni settanta e in parte degli ottanta, quando un numero non trascurabile di docenti pensava di poter fare a meno di una morfosintassi sistematica: la presa d'atto di una estraneità degli studenti rispetto a livelli appena un po' evoluti dell'uso linguistico ha determinato un ricorso di nuovo quasi unanime all'aiuto di questo strumento. Gli anni difficili per le grammatiche erano stati stranamente caratterizzati da coraggiosi tentativi da parte di autori e editori di proporre testi che prescindessero dallo schema classico della grammatica rigidamente normativa, fino a immettere sul mercato opere di impianto strutturalistico-saussuriano. Questi esperimenti non hanno avuto un seguito durevole e, nell'attuale panorama editoriale dominato dalle morfosintassi normative di impianto tradizionale, l'attenzione agli aspetti sociali, psicologici, strutturali e così via della lingua è presente in modo laterale e non incide sull'impostazione di fondo.

I motivi di questo «ritorno all'ordine» morfosintattico sono numerosi e non tutti facilmente individuabili. Uno, però, è indiscutibile per la sua concretezza pragmatica ed è costituito dalla necessità di fornire agli studenti «categorie linguistiche» facilmente trasferibili nell'apprendimento delle lingue straniere: per i livelli di competenza linguistica che l'insegnante di inglese, francese o tedesco si propone realisticamente di far acquisire a scuola, parlare di sostantivi, aggettivi o pronomi relativi è più economico e produttivo che parlare di espansione della frase minima o di sostituenti, e spesso i colleghi di lingue straniere chiedono a quello di italiano di fornire una base «teorica» in linea con le loro esigenze didattiche. Una spia di questo stato di cose è la presenza nelle grammatiche di schede di comparazione fra l'italiano e le altre principali lingue europee, con in testa ovviamente l'inglese.

Ma un libro scolastico di grammatica oggi non si limita alla morfosintassi e un ampio spazio, coincidente quasi sempre con un tomo distinto, viene dedicato ai testi: che cosa si deve intendere

per testo, quali sono i principali tipi di testo e le caratteristiche di ciascun tipo, quali le strategie di lettura e di composizione in rapporto al tipo. Una grammatica che non comprenda una consistente parte sui testi oggi rischia di non ottenere risultati lusinghieri sul piano delle adozioni, né alla media inferiore né al biennio. Ci sono almeno due motivi di carattere didattico alla base di questa richiesta da parte dei docenti. Il primo nasce dalla consapevolezza ormai ineludibile che insegnare a fare i temi è cosa ben diversa dall'insegnare a scrivere. Il tema esiste solo a scuola e, sempre meno, ai concorsi pubblici: è un tipo di scritto che nella realtà non capita né di leggere né di dover produrre e limitarsi a insegnare a scrivere temi significa sancire una distanza fra la scuola e il mondo. Il secondo motivo è di carattere più pratico, ma è legato al primo: poiché, partendo da queste stesse considerazioni, anche il nuovo esame di Stato non fa più coincidere lo scritto di italiano con il tema, gli insegnanti avvertono la responsabilità di preparare per tempo gli studenti a produrre anche gli altri tipi di scritto previsti.

Si tratta indubbiamente di una apertura positiva, operata prima spontaneamente da docenti, autori di testi scolastici e editori, e poi istituzionalizzata dall'autorità ministeriale. Risulta però difficile capire perché le trattazioni teoriche sui testi debbano essere da un lato così ampie e minuziosamente classificatorie da risultare quanto mai pesanti, dall'altro quasi sempre puramente prescrittive, con l'indicazione di compiere in sequenza operazioni logico-linguistiche che costituiscono appunto ciò che lo studente non sa ancora fare. Vediamo, a titolo di esempio, come in linea di massima si tratta il riassunto. La parte teorica insiste sul fatto che consiste in un testo che deve essere più breve di quello di partenza, ma che deve mantenerne le informazioni cardine, che deve sostituire con termini generici ma sintetici le parti analitiche e così via. Segue la parte prescrittiva: individuare i concetti essenziali, esprimerli in modo sintetico e collegarli con un adeguato ricorso ai connettivi. Si riporta poi il testo di un racconto brevissimo e se ne propone un riassunto come esempio-campione. Ora, caro studente, tocca a te. Ma chi ha esperienza di insegnamento sa quanto tempo e lavoro occorre perché gli studenti imparino a individuare i concetti essenziali, a porli in relazione e a esprimere linguisticamente le relazioni. E poi, se il testo da riassumere non è un racconto? Vale ancora lo stesso esempio-campione? Insegnare adeguatamente in

un ristretto numero di pagine a prendere appunti, stendere relazioni e riassunti, scrivere testi informativi e argomentativi, elaborare commenti a testi letterari, saggi brevi e quant'altro non è certo facile e probabilmente non è possibile; ma allora viene da chiedersi a quale uso siano destinate queste parti sui testi. La speranza è che servano come un filo conduttore che l'insegnante integra con un graduale lavoro specifico.

Sulle parti teoriche si può osservare ancora l'identificazione (e quindi l'indebita sovrapposizione con tutta l'approssimazione e la confusione che ne deriva) tra le astratte tipologie testuali (testo narrativo, espressivo, informativo...), che sono categorie ideali «pure», e le forme testuali (romanzo, diario, relazione...), che riflettono la varietà dei testi concreti che sono quasi sempre «spuri» per la compresenza di più tipologie testuali. Tale identificazione (unita forse a un'eccessiva propensione per le distinzioni da entomologo) può avere contribuito a una vera e propria proliferazione delle tipologie testuali, all'inizio sobriamente classificate sulla base delle funzioni linguistiche di Roman Jakobson.

La riflessione sulla lingua ha nella grammatica la sua sede privilegiata, ma non l'unica. Anche le antologie stanno subendo un processo di metamorfosi e sempre più al carattere di strumento per esercitare la lettura critica di testi letterari affiancano quello di stimolo per un approfondimento delle conoscenze linguistiche. Addirittura si sta delineando un'area di contatto tra grammatiche e antologie costituita proprio dalla parte su conoscenza, fruizione e produzione di vari tipi di testi. Quasi tutte le antologie, infatti, presentano un tomo sui «testi d'uso» (contrapposti ai testi letterari) che non differisce nella sostanza dal suo omologo grammaticale. Se suscitava molte domande la parte sui testi presente nelle grammatiche, ancor di più ne suscita il fatto che uno studente finisce per trovarsi in mano qualcosa di analogo anche quando usa l'antologia. Ma anche questa è una spia: dell'importanza che gli insegnanti danno al sapersi destreggiare con testi diversi che rispondono a necessità comunicative diverse.

Nelle antologie, poi, compaiono spesso proposte operative (alcune molto intelligenti per efficacia didattica) intese ad arricchire il patrimonio lessicale degli studenti e a far acquisire costruzioni sintattiche meno elementari di quelle normalmente usate dai giovani. Nei casi migliori si propongono riflessioni sull'allontana-

mento dalla lingua standard non tanto per ribadire che uno scrittore vero si può permettere libertà negate allo studente, ma per far cogliere la maggiore efficacia espressiva. Tutto sommato, dunque, la scuola ha ben presente che le «I» dovrebbero essere almeno quattro e cerca di opporsi al dilagare di un italiano povero e approssimativo, anche se qualche perplessità su alcune modalità di questa «resistenza» sono legittime. Quasi moderni monaci che cercano di salvare un patrimonio, come i monaci medievali anche gli insegnanti possono commettere qualche errore: e se i monaci del medioevo con i loro errori ci hanno pur fatto giungere i testi antichi, c'è speranza che la scuola riesca a tenere dignitosamente in vita la lingua italiana, preservandola dall'idealizzazione dei dialetti celebrata da alcuni (fino ad auspicare un loro uso nelle sedi istituzionali) e dalle decisioni di una ventilata commissione per la correttezza della lingua che altri vorrebbero costituire e affidare a poco ciceroniani Presidenti del Consiglio.



# GLI EDITORI

---

## **Cronache editoriali**

Una vita da editore.  
Intervista a Raffaele Crovi  
*di Fabio Gambaro*

Intanto il prezzo fisso continua  
*di Giovanni Peresson*

Produzione e promozione di bestseller  
*di Paola Dubini*

Il futuro dei tascabili  
*di Evaldo Violo*

## **Dal testo al libro**

Chi ha paura delle videocassette?  
*di Federico Bona*

Esordire su Internet  
*di Alessandro Terreni*

## **Le vie della promozione**

Roma sfida Milano  
*di Maria Serena Palieri*

La sindrome di Re Mida  
*di Laura Lepri*

Retorica dei risvolti  
*di Enzo Marigonda*

CRONACHE EDITORIALI  
Una vita da editore.  
Intervista a  
Raffaele Crovi

di Fabio Gambaro

*Un editore deve sempre pensare a una cultura nuova e deve sempre seguire con attenzione la ricerca dei giovani creativi. L'editore che si occupa solo di scrittori di fama è un editore prigo. Un editore creativo deve essere molto attento alle nuove proposte e deve tenere sempre presente il rapporto con i lettori, perché non si può sviluppare una casa editrice se non si tiene conto del pubblico. Insomma l'editore dovrebbe avere l'intelligenza di non essere mai seriale e ripetitivo, anche perché il libro è un prodotto fuori della serialità. Parola di Raffaele Crovi.*

**R**affaele Crovi, nato nel 1934, lavora nell'editoria dal 1954, prima con Einaudi, Mondadori e Rusconi, in seguito con Bompiani, Camunia, Giunti e Nino Aragno Editore. Un percorso che ha raccontato in un volume intitolato *L'immaginazione editoriale*. Autore di saggi, romanzi e poesie, nel 1993 ha vinto il premio Campiello con *La valle dei cavalieri*. L'ultimo suo romanzo s'intitola *Appennino*.

*Raffaele Crovi, può raccontarci come è iniziata la sua lunga vicenda nell'editoria?*

È un'avventura che non è iniziata per caso, visto che fin dall'adolescenza sentii che i libri avrebbero potuto diventare la mia vita. Sono cresciuto in un piccolissimo paese dell'Appennino Reggiano, dove nelle case non c'erano libri. Mio nonno però faceva il trebbiatore ambulante e ogni tanto portava a casa qualche pezzo di libro raccolto qua e là. Erano capitoli sparsi di libri che, messi assieme, formavano una piccola biblioteca popolare, dalle *Mille e una notte* a *Quo vadis*, dai *Promessi sposi* all'*Orlando furioso*, dal *Guerrin Meschino* ai *Reali di Francia*, ai *Misteri di Pa-*

*rigi*. Leggendo quelle pagine sparse, si radicò in me la convinzione che il libro avrebbe potuto diventare il tappeto volante con cui visitare il mondo, un mezzo per aggredire e conquistare la realtà che non conoscevo. Nacque così il mio desiderio di leggere sempre di più e di occuparmi di libri. Scrissi anche una lettera ad Arnoldo Mondadori, in cui gli dicevo che da grande avrei voluto lavorare nella sua casa editrice. Egli mi rispose incoraggiandomi a leggere molto, perché, diceva, chi vuole lavorare nell'editoria deve essere innanzitutto un grande lettore. Mi mandò anche in regalo tre novità della casa editrice: *La serena disperazione* di Umberto Saba, *Acqua alla gola* di Oreste Del Buono e *Come era verde la mia vallata* di Richard Llewellyn.

*Quelle letture avviarono il suo rapporto professionale con i libri?*

Sì, perché una mia recensione del romanzo di Del Buono venne pubblicata da un giornale. Iniziai quindi a chiedere libri da recensire e continuare in quel modo il mio apprendistato. Più tardi, nel 1954, alla fine del primo anno di università alla facoltà di giurisprudenza, fondai con degli amici una piccola rivista per la quale feci un'intervista a Elio Vittorini. L'incontro con l'autore di *Conversazione in Sicilia* fu molto imprevisto, perché in realtà fu lui a intervistare me, cosa che faceva sempre con i giovani che incontrava. In seguito però egli accettò di rispondere alle mie domande sul lavoro editoriale e il tema dell'impegno. In quell'occasione tra di noi si stabilì un dialogo. E qualche mese dopo mi chiese se volevo fare il suo assistente per il lavoro all'Einaudi.

*Partecipò quindi all'avventura dei «Gettoni»?*

Certo, e fu un'avventura entusiasmante. Anche perché lavorare con Vittorini significava incontrare i suoi amici che erano sempre uomini di cultura, scrittori, editori, architetti, pittori, musicisti. Partecipavo così a un dialogo a tutto campo con una cultura che si andava formando attraverso l'incontro di diversi linguaggi.

*Dal punto di vista editoriale quale fu l'insegnamento di Vittorini?*

Gli insegnamenti più importanti furono due. Innanzitutto, mi spinse ad avere una curiosità multipla, perché i linguaggi dell'immaginazione sono tanti e diversi. Se i miei autori preferiti erano Moravia, Pavese o Pratolini, egli mi invitava a leggere Palazzeschi, Comisso, Landolfi o Bilenci. Non può fare lavoro editoriale, mi diceva, se della letteratura italiana non ha conosciuto anche questi scrittori. Vittorini mi aiutò poi ad avvicinarmi alla letteratura straniera, ma anche alla saggistica, poiché, secondo lui, non ci si poteva occupare di editoria, se non ci si appassionava alla fisica, alla matematica, alla mitologia, alla storia, ecc. Insomma, Vittorini tendeva a formarmi secondo lo stesso progetto culturale che aveva proposto ai lettori del «Politecnico», insegnandomi così ad allargare i miei interessi e ad accettare il fatto che la letteratura è sempre fatta di linguaggi diversi. È per questo che un editore non deve mai fare scelte settarie e unidimensionali.

*L'altro insegnamento?*

L'attenzione per il nuovo. Egli mi ha insegnato a non credere che la cultura sia solo quella di cui ci si è già appropriati o quella classificata nei repertori. La cultura non nasce solo dalla memoria personale. La cultura è anche quella che si fa, quella in atto e in divenire. Un editore deve sempre pensare a una cultura nuova e di conseguenza deve sempre seguire con attenzione la ricerca dei giovani creativi. L'editore che si occupa solo di scrittori di fama già consolidata è un editore pigro. Un editore creativo deve sempre essere molto attento alle proposte nuove, proprio come fecero i «Gettoni» che furono una collana di scrittori giovani. Questo atteggiamento di apertura mi è rimasto come passione e come vizio. Durante tutta la mia successiva vicenda editoriale, sono sempre stato molto attento alla giovane creatività e ai molti linguaggi attraverso cui essa si esprime.

*Il modello vittoriniano è diventato il suo?*

Sì, il mio canone di ricerca viene dal suo. Grande attenzione a 360° per la letteratura italiana come per quella straniera, interesse per i generi più diversi, dalla poesia al thriller, puntando molto sui giovani e sugli scrittori non professionisti.

*Come proseguì la sua esperienza editoriale?*

Rimasi per sei anni all'Einaudi per fare i «Gettoni». Poi, accanto ai due direttori Calvino e Vittorini, divenni il redattore unico del «Menabò», dove lavoravamo con la stesso atteggiamento di apertura, occupandoci di dialetto e di letteratura meridionale, di letteratura industriale e di linguaggi della poesia, di sperimentazione e di relazioni tra scienza e creatività. Proponevamo anche allegati e testi narrativi per documentare quel processo di ricerca in atto. Intanto, nel 1959, Vittorini mi aveva inserito alla Mondadori, prima come lettore e poi come suo collaboratore all'ufficio consulenti.

*Realizzò così il sogno giovanile di lavorare alla Mondadori...*

Esatto. In breve, divenni il responsabile della segreteria letteraria e poi vicedirettore editoriale, alle spalle di Alberto Mondadori. Cercai allora di riorganizzare il vasto territorio delle collane mondadoriane, provando anche a progettarne di nuove. Ad esempio, su una proposta del presidente Arnoldo, progettai l'avvio degli «Oscar» (il cui nome fu però suggerito da Maria Laura Boselli), come pure cercai di rilanciare il settore di documentazione storica.

*Il lavoro in Mondadori le permise di confrontarsi con la gestione economica del lavoro editoriale?*

In effetti, se Vittorini mi aveva trasmesso la curiosità intellettuale e culturale, insegnandomi che non si può pensare di sviluppare una casa editrice se non si è ricettivi nei confronti dell'immaginario, della creatività e dell'inventiva linguistica degli autori, da Mondadori imparai che non ci si può occupare di editoria, se non ci si preoccupa anche dell'organizzazione e della gestione economica del progetto. Il vecchio Arnoldo mi convocava ogni mattina per avere il resoconto quotidiano dei dati di vendita, sulla base dei quali impostava le strategie di sviluppo, mostrando come sempre un fiuto formidabile. Egli mi ha insegnato a tenere sempre presente il rapporto con i lettori, perché non si può sviluppare una casa editrice se non si tiene conto del pubblico. Il vero marketing è la capacità di verificare e capire i gusti e le tendenze dei lettori, magari anche stimolando la loro curiosità. Naturalmente,

questa è una lezione che per me vale ancora oggi, insieme a ciò che imparai in seguito da Rusconi.

*Vale a dire?*

Quando, dopo un'esperienza di undici anni in Rai, approdai alla Rusconi, mi resi conto che esiste una parte del lavoro editoriale che nasce dal dialogo con l'attualità. Da questo punto di vista, l'editoria è anche una forma di giornalismo e il libro una forma di documentazione di quanto accade nella società. Per arricchire un catalogo, occorrono libri che raccontino i processi di trasformazione della società.

*Gli anni alla Rai cosa le hanno insegnato?*

La direzione dei programmi culturali mi permise di scoprire la ricchezza dei linguaggi audiovisivi. Fu una lezione importante, anche se resto convinto che il libro non sarà mai obsoleto o sconfitto. Come scrittore, l'esperienza televisiva mi ha insegnato la narrazione per immagini e il montaggio. Fu però un passaggio utilissimo anche per il lavoro editoriale, perché ad esempio fui poi uno dei primi a introdurre nell'editoria forme e generi di derivazione televisiva. Da Rusconi, infatti, creai una collana di libri di aforismi, barzellette e battute comiche.

*Cosa pensa di chi si lamenta dello strapotere dei comici televisivi nell'editoria italiana?*

Sono lamenti ridicoli. I libri nascono spesso da esperienze espressive preesistenti. Perché mai i comici, che sono nati in televisione, alla radio o in teatro, non dovrebbero scrivere libri? L'importante è che i loro testi siano divertenti, intelligenti, coinvolgenti, non banali o non stupidamente pedagogici. Come hanno fatto Gino e Michele quando, provenendo dalla cultura satirico-giornalistica di «Cuore», hanno pubblicato *Anche le formiche nel loro piccolo s'incazzano* in cui riscoprivano una forma di creatività a cavallo tra immaginazione, ironia e comicità. Per non parlare di Flaiano, uno dei grandi scrittori italiani, che queste forme di comicità le ha sperimentate tutte.

*La moda del comico favorisce però l'inflazione di testi sempre meno originali ...*

Ma è sempre stato così. L'editoria è pur sempre una forma d'imprenditoria. E nell'imprenditoria ogni volta che s'inventa un prodotto...

*...prodotto è una parola molto invisa ai letterati italiani...*

...a me no. Ogni volta che s'inventa un prodotto, questo viene poi imitato e riproposto da tutti. Le regole dell'imprenditoria sono le stesse in ogni settore. Solo che l'editore dovrebbe avere l'intelligenza di non essere mai seriale e ripetitivo, anche perché il libro è un prodotto al di fuori della serialità. Lo si può divulgare in tante copie, ma non lo si può rendere seriale. Da questo punto di vista, il marketing nell'editoria è sempre fallito.

*Perché?*

Perché la serialità in editoria non ha nessun senso. Si può sfruttare una moda per sei mesi, ma poi i gusti dei lettori cambiano. Il marketing funziona quando si può prevedere l'espansione di un mercato sulla base della ripetitività e della serialità. Nell'editoria ciò non funziona, perché il libro è sempre legato a una forma di creatività innovativa. Anche nei libri della Littizzetto c'è creatività. Anzi, ce n'è molta di più che in tanti romanzi che si presentano come racconti di esperienze esistenziali.

*C'è chi sostiene che i grandi editori tentano spesso operazioni di marketing, cercando di creare libri di successo capaci di rispondere a una domanda precisa del pubblico. Cosa ne pensa?*

Ogni volta che un editore si illude di creare un libro o un genere a tavolino, di solito fallisce. Nell'editoria, il successo è sempre stato un evento imprevedibile che non può essere assolutamente progettato. La storia dei bestseller lo conferma. È raro infatti che l'autore di un bestseller ripeta il suo successo. Fabbricare un successo a tavolino è quasi impossibile. Gli americani ci provano nel romanzo popolare e nella letteratura di genere, ma la loro

è una società molto diversa dalla nostra e tutta basata sulla serialità. Da noi non funziona, perché i nostri modelli di comportamento non sono seriali. Noi vogliamo essere inventivi, trasgressivi, pieni di fantasia, ecc., tanto è vero che una cultura di destra – vale a dire una cultura sostanzialmente fatta di serialità e di ripetizione delle regole preesistenti – da noi non riesce ad affermarsi. La cultura berlusconiana, infatti, si è imposta in televisione, ma non nell'editoria.

*La ricerca dell'originalità è quindi il cuore dell'editoria?*

Certo, perché le aziende editoriali hanno successo economico solo se sono innovative. L'equilibrio economico nasce dalla creatività e dalla progettualità, non dalla ripetizione e dalla serialità. Non a caso, la Mondadori, che in questi anni ha ecceduto nel dare spazio a libri di derivazione televisiva, accanto a qualche successo, ha anche raccolto parecchie delusioni. Ha potuto però recuperare grazie al successo imprevisto di qualche libro di tipo innovativo, anche se pur sempre nel genere popolare, come ad esempio i romanzi storici di Manfredi.

*Le sembra importante studiare le ragioni di un successo editoriale?*

Certamente. Come ho detto, non credo al marketing, ma cerco sempre di capire come è nato un bestseller. Purtroppo, in Italia ci si interroga troppo poco sull'argomento. E anche l'università si è sempre dimostrata restia a studiare con serietà la letteratura popolare e i libri di successo. A questo proposito, una volta dissi che l'unico vero strumento di marketing per l'editoria è l'analisi delle scelte dei trecento lettori della giuria popolare del Campiello. I loro verdetti sono indicativi di un gusto diffuso del pubblico, che poi secondo me segue sempre alcune costanti.

*Quali?*

I romanzi vincitori del Campiello sono sempre romanzi con un buon livello di scrittura, dato che il libro banale o solo artigianale non convince. Inoltre propongono quasi sempre tematiche fa-

miliari, un quadro storico ben delineato, nonché una struttura romanzesca forte, ben congegnata e dinamica.

*Nel 1984, dopo aver diretto per tre anni il gruppo Fabbri-Sonzogno-Etas-Bompiani, lei però ha abbandonato le grandi realtà editoriali per lanciarsi nell'avventura di Camunia, una piccola casa editrice tutta sua...*

Una piccola casa editrice, ma non di nicchia, che sarebbe stato più semplice. Ho voluto invece fare una piccola casa editrice di varia in competizione con i grandi editori, con una produzione che spaziava dalla letteratura alla saggistica d'attualità, dalla storia alla poesia. L'esperienza è stata positiva ed è durata una dozzina d'anni, fino al 1996, quando l'ho venduta a Giunti.

*Passando dalla grande impresa editoriale alla piccola realtà quasi artigianale, ha dovuto affrontare nuovi problemi?*

Ho dovuto affrontare soprattutto il problema della distribuzione, che è un nodo essenziale di tutta l'impresa editoriale, visto che si producono libri per dialogare con i lettori. Se non si arriva ai lettori, la pubblicazione è inutile. Io sono stato fortunato perché la mia esperienza precedente mi ha molto aiutato. All'inizio, infatti, ho avuto come distributore Mondadori, mentre in seguito sono passato alla distribuzione Rizzoli, a cui peraltro avevo venduto il 40% di Camunia.

*Perché decise di vendere? Era in difficoltà? Era stanco?*

Queste operazioni avvengono solo quando si ha successo. Nel 1987 pubblicai *I fuochi del Basento* di Nigro, che vinse il Campiello. Il successo attirò l'attenzione dei grandi editori, tre dei quali – Mondadori, Giunti e Rizzoli – mi proposero di acquistare una quota di minoranza della casa editrice. Scelsi Rizzoli perché avevo confidenza e dialogo con il suo management. Nel 1993, come autore, vinsi il Campiello con *La valle dei cavalieri*. A quel punto Rizzoli mi propose di diventare direttore generale e di rilevare un'altra quota di Camunia. Meditai a lungo la proposta, perché mi avrebbe permesso di risolvere l'altro spinoso problema con cui

deve sempre confrontarsi un piccolo editore, quello della gestione economico-finanziaria.

*Può spiegarsi meglio?*

Per una piccola casa editrice, è sempre un problema trovare i soldi per finanziare l'attività. Io all'inizio mi rivolsi alle banche, scoprendo problemi e inquietudini che fino ad allora non avevo conosciuto. Un conto, infatti, è la gestione economica generale di una casa editrice di altri, diverso e più diretto il problema degli investimenti e dei ricavi in quanto proprietario unico. Era un problema che vivevo sulla mia pelle, qualche volta anche con preoccupazione, sebbene nel complesso le cose mi siano andate abbastanza bene. A spingermi alla vendita di Camunia c'era però anche la questione della successione. All'inizio infatti pensavo che i miei due figli si sarebbero prima o poi occupati della casa editrice. Quando però mi resi conto che non sarebbero subentrati a me nella gestione di Camunia, la proposta di Rizzoli, che mi permetteva di continuare a occuparmi di libri senza avere l'ansia della responsabilità economica diretta, iniziò a tentarmi. Alla fine però vendetti a Giunti, che si era rifatto vivo con una proposta più interessante. Così, riscattai il 40% di Rizzoli in cambio dell'anticipo dei diritti dei miei tre romanzi successivi, rivendendo poi il 70% a Giunti, dove, con la funzione di coordinatore generale del gruppo, sono rimasto fino al 1999, quando sono andato in pensione.

*E una volta in pensione si è lanciato in una nuova avventura, quella di Nino Aragno Editore...*

Esatto. In fondo, mi è sempre piaciuto cambiare pianeta passando da una realtà editoriale all'altra. Così quando Nino Aragno, che è un imprenditore piemontese del settore sanitario, mi ha proposto di finanziare una nuova casa editrice, posi una sola condizione: mettere al centro della linea editoriale la qualità e la creatività. In quegli anni tutti parlavano di marketing e della necessità di studiare le linee di mercato per poter garantire l'equilibrio economico dell'editoria. Io invece ero convinto che il marketing non servisse a nulla, così proposi un altro modello di casa editrice. Ci trovammo d'accordo, anche perché egli è un appassionato acqui-

rente e lettore di libri. È nato così il catalogo di Nino Aragno Editore, che è una felice combinazione di alta erudizione e cultura dell'immaginazione.

*Può fare qualche esempio della vostra produzione?*

Sul versante dell'erudizione, facciamo una collana in collaborazione con l'editore Belles Lettres di Parigi, in cui riproponiamo opere classiche di grande raffinatezza, sempre presentate in edizioni ineccepibili e con prefazioni di grandissima autorevolezza. Coeditiamo anche una collana con il Warburg Institute e stiamo per lanciare una nuova collana con il Collège de France. Sono tutte opere di altissimo livello che finora hanno ottenuto un ottimo successo. Sul versante della cultura dell'immaginazione, proponiamo sia testi inediti di grandi scrittori del Novecento (da Testori a Manganelli), sia opere contemporanee di narrativa e poesia. Abbiamo anche una collana di fiabe in cui sono presenti tutti i migliori autori italiani di letteratura per ragazzi, moltissimi dei quali sono nati scrivendo testi per le fiabe televisive che producevo ai tempi della Rai.

*Sul piano della narrativa, che tipo di opere pubblicate?*

Abbiamo un'unica collana che si intitola «L'albero genealogico», perché privilegiamo la narrativa che racconta la storia, quella familiare come quella sociale. Naturalmente, non si tratta di un approccio rigido, visto che pubblichiamo anche opere con una componente più spiccatamente fantastica.

*Cerca ancora i giovani autori?*

Sì, ma ne trovo pochi da pubblicare, perché, quando si arriva all'ipotesi del contratto, vogliono talmente tanti soldi di anticipo che alla fine non se ne fa nulla. Gli esordienti sono i più viziosi, forse perché alcuni grandi editori hanno l'abitudine di proporre anticipi sproporzionati che poi fanno sballare i conti economici. Così, più che proporre veri e propri esordienti, preferiamo recuperare alcuni talenti trascurati dalla grande editoria, come Marcello Venturi o Renzo Rosso. Devo però riconoscere che personalmente non amo molto quella letteratura giovanilistica che trova

la sua forma più esplicita e evidente nelle opere dei «cannibali». Io che sono stato l'editore di Sclavi, vale a dire di un autore esemplare dal punto di vista di una narrativa capace di adottare i linguaggi della multimedialità, mi annoio di fronte a questi romanzi che non sono altro che la trascrizione dei videoclip. Per quanto riguarda i «cannibali», dissi provocatoriamente che a me piace il sangue vero, mentre il loro è un escamotage retorico.

*Il fatto che gli autori siano più attenti al denaro e ai contratti non è anche indice di un diverso rapporto – più laico, forse – con la letteratura?*

Nel secondo dopoguerra scrivere era un secondo mestiere, quindi lo scrittore si difendeva economicamente facendo qualcos'altro. Oggi i giovani pensano di poter vivere con la letteratura. Questo secondo me ipoteca il loro slancio creativo, perché, quando si pensa che la letteratura sia un business, si finisce per essere coinvolti nel circuito equivoco ed illusorio del marketing, quello che insegue passivamente i gusti del pubblico, rinunciando alla libera creatività. Inoltre, chiedere grossi anticipi è sempre un'operazione ad alto rischio, perché l'editore che ha speso molto per un libro che poi magari non vende rinuncia facilmente all'autore esoso.

*Secondo lei, lo scrittore dovrebbe essere svincolato da necessità economiche immediate?*

Penso di sì, perché solo questo concede libero spazio alla creatività. Poi certo ci sono scrittori che hanno la fortuna di vivere dei loro libri, ma anche un giovane autore di successo come Ammaniti non penso si illuda di vivere solo della sua scrittura, sfornando un romanzo all'anno.

*Molti giovani scrittori hanno adottato le diverse varianti del genere poliziesco. Come spiega il grande successo del giallo nella letteratura italiana degli ultimi quindici anni?*

Ho sempre seguito con interesse autori come Pinketts, Lucarelli o Carlotto, tanto che sono stato considerato una specie di padrino della nostra «letteratura thrilling», intendendo con questa espres-

sione tutte le sfumature del genere. Secondo me, questa è l'unica narrativa di costume che abbia avuto l'Italia negli ultimi vent'anni. A differenza dei letterati tradizionali, gli autori di gialli hanno saputo rendere conto con intelligenza della trasformazione sociale della penisola. Al successo di pubblico ha poi contribuito il rispetto delle trame. Una buona trama, infatti, è sempre una componente necessaria della buona letteratura. Anche l'*Ulisse* di Joyce o *Gita al faro* della Woolf poggiano su trame perfette. Così, dopo molti anni di trame deboli, i giovani giallisti hanno saputo recuperare con forza la centralità dell'intreccio. Detto ciò, mi sembra che il successo della narrativa thrilling sia in fase di rallentamento, tanto che non mi sembra azzardato immaginare un suo riflusso già a partire dall'anno prossimo.

### *Perché?*

Perché gli autori hanno imboccato la strada della ripetitività. Stanno diventando seriali, non sono più così originali come in passato. I giallisti hanno però seminato bene, visto che ormai moltissimi scrittori non possono più fare a meno di confrontarsi con quel modello, con la realtà sociale e con le trame. Oggi, i nostri scrittori sono più attenti al mondo che li circonda. Sono tornati a guardare e a raccontare la realtà sociale di cui sono testimoni, lasciando da parte la memoria, l'esistenzialismo, le turbe private che hanno sempre caratterizzato la nostra narrativa. Che non a caso è sempre stata poco tradotta. I nostri autori più amati all'estero erano proprio quelli che proponevano trame forti, raccontando mondi – di avventura o di realtà storico-sociale – che non erano conosciuti all'estero. Erano i Calvino, i Lampedusa, i Moravia, i Levi. L'attuale successo del romanzo neostorico, che io preferisco chiamare antropologico, nasce proprio da questo bisogno di realtà: *I fuochi del Baisento* di Raffaele Nigro, *Le strade di polvere* di Rosetta Loy, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini hanno avuto successo perché presentano trame di realtà sociale, storie di famiglia, ecc.

*Nel nostro sistema editoriale le sembra che ci sia ancora spazio per la ricerca letteraria più originale?*

Un conto è la ricerca, un conto è l'esito editoriale. Per farsi pubblicare, i giovani scrittori praticano quasi sempre il massimo

dell'integrazione, cercando di aderire il più possibile ai gusti presunti del pubblico, spingendosi talvolta anche verso il romanzo di consumo. Naturalmente esistono anche coraggiose aree di ricerca sperimentale, per lo più legate alla rivista «l'immaginazione» pubblicata da Manni. Si pensi ad esempio a Tommaso Ottonieri, che è un imperterrito sperimentatore indifferente all'insuccesso commerciale. I veri ricercatori, gli sperimentatori di linguaggio, che di solito sono scrittori molto colti, sanno bene che la sperimentazione è libera e vitale solo se non punta a un evento editoriale immediato. Naturalmente, ciò può eventualmente capitare nel futuro, come prova la fortuna editoriale di Manganelli, oggi riscoperto e riproposto con un certo successo.

*Ma l'editoria italiana le sembra in grado di recepire e valorizzare forme di ricerca e di originalità anche più blande di quelle di Tommaso Ottonieri?*

Mi pare di no. E ciò in fondo è positivo, giacché penso che la difficoltà o l'impossibilità dell'avanguardia d'inserirsi nel mondo editoriale le faccia bene, se vuole continuare a essere tale. E fa bene anche all'editoria, che certo non vive con i testi dell'avanguardia. La sperimentazione ha una sua sede nelle riviste più che nelle collane editoriali. I tentativi di collane sperimentali fatti in passato, da Einaudi e Feltrinelli, sono state esperienze editoriali fallite.

*Per le opere erudite pubblicate da Arago invece esiste un mercato?*

Certo, le prime tirature di 800-1 000 copie sono andate esaurite nel giro di un trimestre. Per fortuna, esiste ancora un pubblico di lettori colti che vogliono farsi una biblioteca. Naturalmente, per funzionare, questa editoria di qualità deve essere molto selettiva, ma non elitaria in modo estremistico. Noi infatti, anche per queste opere molto erudite, scegliamo sempre quelle aree dell'immaginario che da sempre appassionano molti lettori: il corpo umano, il mappamondo, i mostri. In realtà, la collana che incontra maggiori difficoltà economiche è quelle delle favole, perché la nostra distribuzione – che è assicurata dalla Dehoniana Libri – non è presente nel circuito parascolastico. L'altra collana che a volte stenta econo-

micamente è quella della narrativa, con la quale non sempre riusciamo a raggiungere le 2 500 copie vendute. Nonostante ciò però la nostra situazione economica è positiva. Quando siamo nati, tre anni fa, avevo previsto il pareggio economico solo per il quarto anno, mentre l'abbiamo raggiunto già a metà del secondo.

*Esiste quindi la possibilità per la media editoria di ritagliarsi uno spazio a metà strada tra i grandi gruppi editoriali e la piccola editoria di nicchia?*

L'editoria di nicchia vive se è tematica, ma se essere di nicchia significa essere molto elitari, allora si va facilmente verso l'insuccesso. In compenso, c'è spazio per un'editoria di qualità capace di crescere nel tempo, come è il caso di e/o, di Fazi o Marcos y Marcos, editori che hanno saputo costruire un catalogo che oggi è molto competitivo. Questi editori hanno sempre puntato sulla letteratura di qualità, sulle scelte coraggiose, anticipando i grandi editori oppure facendo riscoperte intelligenti. Noi ci collochiamo in questa prospettiva. Siamo una casa editrice di media dimensione e di livello culturale medio-alto.

*Lei ha citato e/o e Fazi. A questo proposito non le sembra che da qualche anno la vitalità dell'editoria centro-meridionale sia in crescita?*

Certo. A fronte del tradizionale dominio dell'editoria del Nord Italia, l'editoria romana e meridionale si dimostrano sempre più creative e competitive. In fondo, anche uno dei settori più dinamici di Einaudi, vale a dire «Stile libero», è fatto da editori romani. A poco a poco, l'egemonia del Nord diminuisce e il baricentro editoriale si sposta progressivamente verso Sud, dove, oltre a Sellerio, iniziano ad emergere altri editori interessanti. Penso ad esempio ad Avagliano.

*Come si spiega questa tendenza?*

I grandi editori del Nord hanno puntato troppo su un'idea sbagliata di editoria dominata dal marketing, mentre gli editori del Centro-Sud di cui stiamo parlando hanno puntato sul testo,

sugli autori e sulla creatività. Avagliano, ad esempio, valorizza la letteratura meridionale e fa bene, visto che quasi la metà dei grandi scrittori italiani del Novecento sono meridionali, i quali esprimono un legame più forte con la realtà antropologica del loro paese. La cultura industriale non ha prodotto grande letteratura, la quale invece nasce più facilmente dal legame con il linguaggio, le credenze, l'anima e la realtà ancestrale della propria terra, legame che è più profondo e sentito negli scrittori del Meridione.

*Conta anche la trasformazione del pubblico?*

Non credo, contano invece i libri. L'editoria centro-meridionale pubblica scrittori che sono radicati nel territorio. Gli scrittori della Campania, della Sicilia o della Sardegna esprimono bene questo legame con la storia economica e culturale, con i modelli di costume, le psicologie e i comportamenti che evolvono. I lettori del Sud apprezzano queste opere che consentono di confrontarsi con un'identità a cui sentono di appartenere, mentre i lettori del Nord sentono che esse esprimono una realtà socio-antropologica più autentica. Sono quindi attratti e incuriositi dall'indagine che i romanzieri del Sud fanno della loro terra.

*Lei lavora nell'editoria da ormai cinquant'anni. Cosa è cambiato nel lavoro editoriale da quando cominciò?*

Il lavoro editoriale è sempre lo stesso, è l'interpretazione del lavoro che è cambiata. Ad esempio, non ci sono più i grandi responsabili degli uffici stampa, come lo furono Calvino per Einaudi o Porzio per la Mondadori. Oggi nessun editore italiano ha un ufficio stampa del loro livello. Eppure si tratta di un ruolo importantissimo. Un altro cambiamento è quello che riguarda la figura dell'editor, che è sempre meno uno scopritore di talenti e sempre più un programmatore. Le grandi case editrici, infatti, fanno leggere i manoscritti ai lettori esterni: quando c'è la coincidenza di tre giudizi negativi il testo viene scartato, quando invece ci sono tre giudizi positivi viene accettato. Capita che si pubblicino libri senza che nessun rappresentante diretto della casa editrice sappia cosa si sta per pubblicare. Non ci sono più gli editor di una volta, che leggevano i testi, dialogavano con gli autori, discutevano con

loro il lavoro di editing sui testi. Fare editing non significa solo tormentare gli autori a fare il taglia e cuci, significa discutere con loro le idee e i progetti. Quando Vittorini ricevette un enorme manoscritto da Rigoni Stern, gli consigliò di leggersi l'*Anabasi* di Senofonte e poi d'immaginare di scrivere una sua anabasi. Rigoni Stern capì benissimo e dalla riscrittura nacque *Il sergente nella neve*.

*Perché oggi non si fa più?*

Perché i funzionari delle case editrici non hanno cultura letteraria, non hanno letto niente.

*Non è troppo severo?*

Certo che sono severo, ma la situazione è questa, anche se naturalmente non mancano le eccezioni. I vecchi protagonisti dell'editoria, i Vittorini, i Calvino, i Del Buono erano lettori forsennati. Oggi sono pochissimi gli editor di quel livello.

*Una volta forse c'era più tempo per far crescere i libri e gli autori, mentre oggi i ritmi dell'editoria sono cambiati. Si pubblica anche di più...*

Questo secondo me incide meno. Il vero problema è la mancanza di cultura letteraria. Uno scrittore non può essere un buono scrittore se non è stato un grande lettore. Lo stesso vale per l'editor, che non può far bene il suo lavoro se non è stato – e continua ad essere – uno straordinario lettore. Se non si legge, non si hanno punti di riferimento per giudicare. Tanto è vero che spesso si pubblicano libri che sono solo dei remake di libri precedenti.

*Il passaggio dell'editoria dall'artigianato all'industria non ha cambiato nulla nel lavoro editoriale?*

No. L'unico cambiamento vero è avvenuto tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Prima avevamo un'editoria fatta da tipografi che non selezionavano i testi che stampavano. Con Sonzogno e Treves è incominciata la selezione dei testi. Dall'editore-tipografo si è passati così all'editore-editore. È questo il

vero cambiamento. In seguito il lavoro vero e proprio dell'editore è sempre rimasto lo stesso. Sarò un osservatore obsoleto, ma per me le cose stanno così. Credo all'importanza dell'organizzazione produttiva e distributiva dell'editoria, perché quella del libro è di fatto un'industria che deve rispettare certe regole, ma, dal punto di vista del prodotto, il processo di elaborazione è sempre lo stesso.

## CRONACHE EDITORIALI

### Intanto il prezzo fisso continua

di Giovanni Peresson

*Più di due anni di sperimentazione del prezzo fisso del libro. Ma questa regolamentazione a cosa e a chi è servita? Ancora troppo presto per dare un giudizio complessivo e definitivo, soprattutto riguardo al ri(equilibrio) tra grande distribuzione (GDO) e altri canali di vendita (librerie, club del libro, edicole, Internet, cartolerie, fiere, ecc.). Sicuramente la legge non sembra aver avuto effetto sull'indice di lettura della popolazione, influenzata da ben altre variabili, e sullo sviluppo e l'incremento delle piccole librerie indipendenti.*

**A**bbiamo superato – di proroga in proroga – il secondo anno di sperimentazione del prezzo fisso del libro. Pur con una serie di aggiustamenti in corso d'opera, l'art. 11 della legge 62/2001 regola ormai dal settembre 2001 gli sconti massimi al consumatore finale dei libri nei supermercati, in libreria e nei diversi altri canali di vendita. Gli aggiustamenti successivi riguardano in particolare la circolare del Ministero delle Attività produttive (legge 10.5.2002, n. 3545/C) e la possibilità per i punti vendita di fare campagne promozionali limitate nel tempo come «vendite straordinarie» che hanno come quadro di riferimento l'articolo 15 del Decreto legislativo 31 marzo 1998 n. 114.

Il 29 settembre scorso il Consiglio dei ministri ha deciso un'ulteriore proroga fino al 31 dicembre 2004. La proroga, ha spiegato un comunicato di Palazzo Chigi, è stata concessa «al fine di consentire l'acquisizione di ulteriori elementi di valutazione» in quanto «alcune significative variabili (quali l'introduzione dell'euro e la massiccia vendita di libri in edicola abbinati ai quotidiani)», influenzando gli andamenti di mercato, «non consentono di trarre conclusioni attendibili dalla sperimentazione effettuata». La proroga, continua il comunicato, sarà mantenuta «fino all'attuazione di una riforma organica della disciplina del libro e, comunque, non oltre il 31 dicembre 2004».

La domanda a cui in questi mesi si è cercato di dare risposta è se alla fine questa regolamentazione del prezzo è servita: al consumatore/lettore, alla libreria, alle case editrici. Ha fatto vendere di più o di meno? Ha favorito i lettori, i librai, gli editori?

Dire che si possano avere idee chiare e numeri certi da mettere sul piatto della bilancia per misurare i risultati è certamente illusorio, e forse lo sarà anche nei prossimi mesi, per diversi ordini di motivi. Innanzitutto, tra la seconda metà del 2001 e sino a tutto questo 2003 si sono sovrapposti sulla sperimentazione altri fatti e vicende: il passaggio all'euro con tutto quello che ha significato in termini di adeguamenti dei prezzi e di cambiamenti nella percezione delle soglie psicologiche di prezzo; la contrazione dei consumi per effetto dello scoppio della bolla Internet; la crisi borsistica; la stagnazione dei consumi e la ripresa dell'inflazione (reale o percepita che sia). E prima ancora la vicenda dell'11 settembre, la guerra in Afghanistan prima e in Iraq poi con il generale clima di incertezza a condizionare i consumi e gli acquisti. Ma soprattutto l'arrivo in edicola dei libri venduti allegati ai quotidiani.

Se è indubbio che a due anni dall'introduzione di una legge di regolamentazione del prezzo resta difficile quantificarne gli effetti sui diversi anelli della filiera e del consumo finale, è però vero che possiamo iniziare a trarre alcune indicazioni importanti, e delineare anche il senso di una possibile – e auspicabile – indagine non preconcepita in questa direzione.

Innanzitutto una valutazione degli effetti della legge dovrà essere condotta a partire dalla formulazione di alcune domande che nascono da due elementi: gli obiettivi che la legge si proponeva di raggiungere; i temuti effetti negativi (a copie vendute o a valore?) evidenziati dai critici di questo provvedimento.

Gli obiettivi che la legge si prometteva di raggiungere erano sostanzialmente tre. Innanzitutto riequilibrare i rapporti competitivi tra canali di vendita e in particolare tra grande distribuzione organizzata (GDO) da una parte, e gli altri canali: librerie (indipendenti e di catena editoriale e non), vendite tramite club, edicole, vendite attraverso Internet, ecc. Un riequilibrio tale da favorire – secondo obiettivo della legge – effetti di rinnovamento all'interno dei singoli canali, proprio come conseguenza del mutato (ri)equilibrio competitivo. Infine, terzo obiettivo, favorire un più generale equilibrio competitivo nel mercato edito-

riale librario, garantendo un maggiore pluralismo dell'offerta al consumatore finale

Come si vede tutti obiettivi difficilmente misurabili in un arco brevissimo di tempo come era quello previsto inizialmente dalla legge: poco più di un anno. Allo stesso tempo si tratta di interrogarsi sui possibili effetti negativi introdotti dalla nuova normativa: la riduzione del livello generale delle vendite di libri, per effetto della riduzione degli sconti nella GDO, e dell'eventuale minore presenza di libri nella stessa GDO, meno interessata di un tempo alla presenza di un banco libri; l'aumento dei prezzi medi effettivamente pagati dai consumatori, per i limiti alle politiche di sconto: preoccupazione, quest'ultima, espressa dalle associazioni dei consumatori, interessate più alla componente prezzo che all'assortimento e al livello di offerta/servizio al cliente.

### *Più o meno copie?*

Semberebbe che in libreria – almeno in quelle con più di 100 mq di superficie, 10mila volumi in assortimento – tra 2001 e 2002 vi sia stata una contrazione di circa l'1% in termini di copie; il valore è più alto in quelle piccole che in quelle grandi.

L'ipotesi iniziale, sostenuta soprattutto dall'Ali, era che l'introduzione di una legge sul prezzo portasse a un vantaggio delle librerie indipendenti rispetto alle grandi librerie di catena, editoriale e non. Alcuni dati sembrano indicare nel 2002, invece, un andamento contrario, con maggiori vantaggi per le grandi librerie rispetto alle piccole librerie, probabilmente grazie a una maggiore capacità e prontezza nel proporre campagne di sconti entro il tetto fissato dalla legge, in grado di attrarre la clientela; ma anche un layout e un approccio di marketing (oltre che di attenzione gestionale) che le piccole faticano ancora a conseguire.

Secondo Mondadori tra 2001 e 2002 le grandi librerie e quelle di catena sono passate dal 28,7% al 33%; le piccole librerie dal 35,1% sono scese al 31,7%. Per Demoskopea le piccole e medio-piccole librerie avrebbero perso circa il 10% di copie, mentre le prime 1 000 librerie si sarebbero limitate a un -1%. Valori che naturalmente vanno rapportati con il peso complessivo che i canali hanno sul totale del mercato. Mettendo assieme indica-

zioni di fonti diverse relative ai diversi canali di vendita (GDO, edicola, fiere, cartolerie, Internet) – ma sempre escludendo il fenomeno libri in edicola allegati ai quotidiani – il saldo negativo a copie per tutto il mercato dovrebbe attestarsi su un valore tra il 10-12%; in parte recuperato poi a valore per il diverso mix di prodotto venduto: i libri in edicola (circa 42-43 milioni di copie) hanno penalizzato soprattutto le vendite dei pocket più che delle edizioni hardcover.

Come ha spiegato Gian Arturo Ferrari in occasione del seminario Aie di gennaio 2003 sulla distribuzione «il fatturato [Mondadori] è cresciuto grazie ai ritocchi nei prezzi di copertina, per un nuovo equilibrio nel mix di prodotto distribuito. Dato che ciò che ha più sofferto nel 2002 è stato il paperback, la composizione delle vendite si è modificata verso un aumento degli hardcover; di conseguenza il prezzo medio è aumentato. La composizione del fatturato Mondadori è passata da un 2001 in cui il paperback pesava per il 41,5% e l'hardcover per un 58,2%, a un 2002 dove il paperback pesa per il 39,5% e l'hardcover per il 60,5%. La composizione delle vendite ha visto quindi aumentare, e di molto, il peso dell'hardcover a scapito del libro tascabile. Sembra poca cosa; invece sono cambiamenti molto rilevanti che hanno conseguenze pratiche ed economiche niente affatto indifferenti. Infatti ben diversa è la redditività di un hardcover rispetto a quella del paperback» (G.A. Ferrari, *Aria di rivoluzione*).

A considerazioni più o meno analoghe giungevano anche altri editori presenti all'incontro: Feltrinelli, Gruppo RCS, Longanesi.

Certo è difficile attribuire questo saldo negativo nelle copie vendute alla sola legge sul prezzo – che comunque aveva vanificato le operazioni promozionali di tarda primavera ed estate 2002 sui tascabili – e non anche al fenomeno dei libri in edicola, e a una più generale congiuntura negativa sul piano dei consumi. Dei 15 900 000 acquirenti di libri in totale del 2002 (popolazione 14-80 anni) quasi la metà ha comprato sia in edicola libri allegati ai quotidiani sia in libreria o in altri canali di vendita.

Sicuramente la legge non sembra aver avuto alcun effetto sull'indice di lettura della popolazione che, come ben si sa, è influenzato da ben altre variabili.

*Una maggiore articolazione dei canali di vendita?*

Un secondo aspetto da indagare riguarda le quote di mercato degli altri canali, con particolare riferimento alla libreria. Poiché la legge sul prezzo si proponeva non tanto come misura “contro” la GDO, ma come misura “a favore” della libreria, e di una maggiore articolazione dei canali di vendita trattanti il libro.

Un problema metodologico si pone relativamente al mercato edicole, per gli effetti dei libri allegati ai quotidiani, che “sporcano” il dato il quale comunque può venir letto (anche) come una maggiore articolazione dei canali di vendita; solamente che i player che ne hanno ottenuto i maggiori benefici non provenivano dalla filiera del libro. Anche se non dobbiamo dimenticare che «I classici del fumetto» è stata realizzata dal gruppo Espresso-la Repubblica con la F.C. Panini, l'*Enciclopedia* con UTET.

Per i club del libro il dato più significativo sembra essere quello Mondadori, principale player in questo canale: «La legge sul limite dello sconto [...] ha sicuramente influito» sul «miglioramento dei ricavi [...] fornendo un vantaggio competitivo ai prezzi effettuabili dai book club», si poteva già leggere nella semestrale 2001. E nel 2002 «Mondolibri ha registrato un buon andamento dei fatturati [+ 3 %] rispetto allo stesso periodo del 2001».

Una significativa reazione della GDO, secondo le dichiarazioni del maggiore operatore nella distribuzione libraria per questo canale (Mach2) nel corso del seminario Aie del gennaio 2002, è stata la maggiore attenzione al servizio derivante dalla minore possibilità di far leva sugli sconti. Andrebbe cioè verificato in che misura questo si è tradotto in termini di assortimento (la variabile da considerare è il numero di titoli trattati, in generale e medio per punto vendita) e numero di iniziative promozionali speciali sviluppate nel corso del periodo di sperimentazione. Sicuramente abbiamo assistito a un maggior impegno di Librerie Feltrinelli, Minerva e Giunti (che sta rinnovando insegna e layout delle ex Demetra) nelle gallerie dei centri commerciali.

*Il rinnovamento della libreria e della filiera commerciale*

Le riflessioni svolte fino a ora hanno riguardato sempre e solo una domanda: ha fatto vendere di più o di meno? E così si è persa di

vista un'altra finalità contenuta nella legge, e non meno importante della precedente. Una legge che si proponeva – lo aveva ricordato più di un anno fa Alessandro Baldeschi in occasione del primo convegno dedicato all'esame degli effetti della legge (intervento a una tavola rotonda sul primo anno di sperimentazione del regime di prezzo fisso organizzata dall'Aie e dall'Ali alla Fiera del libro di Torino 2002, e poi pubblicato in *Sconti o principi?*) – di consentire alle librerie di rinnovarsi e di svilupparsi in un quadro competitivo meno esasperato: «Il principio che ci ha portato ad approvare la legge, era quello di salvaguardare il tessuto delle librerie indipendenti».

Ecco allora la domanda. I due anni di sperimentazione hanno avviato un processo di rinnovamento delle librerie? Le librerie, indipendenti o di catena, hanno potuto in questo arco di tempo migliorare la qualità del servizio offerto ai loro clienti, a cominciare da ampliamenti di superficie, condizione indispensabile a un ampliamento dell'assortimento? Ci sono più librerie rispetto a due anni fa? E queste sono più efficienti e moderne rispetto a quelle che magari hanno sostituito perché hanno chiuso? Se la piccola libreria indipendente non sembrerebbe aver tratto fino a ora particolari giovamenti – ma per la verità soffrendo come tutto il piccolo commercio al dettaglio – sono state le grandi librerie o le catene – editoriali o locali che siano – ad avvantaggiarsi di questa opportunità, come abbiamo provato a riassumere nella Tabella 1.

Di questo processo abbiamo anche una conferma da una ricerca che Demoskopea ha realizzato nell'aprile 2003 per l'Ufficio studi dell'Aie: alla domanda se l'intervistato ha notato nel corso dell'anno l'apertura di nuove librerie o l'ammodernamento di librerie esistenti nel comune in cui risiede o in cui si reca abitualmente per fare degli acquisti, il 23% risponde affermativamente. Una persona su quattro ha notato dei cambiamenti avvenuti nel canale libreria: possono essere nuove aperture, ma anche riallestimenti, ampliamenti di superficie, ecc. Ma soprattutto chi ha notato questa trasformazione non è rimasto indifferente: il 62% è entrato e ha comprato dei libri, un altro 10% è entrato a comprare musica ed eventualmente altri prodotti non librari presenti nel negozio.

Tra l'altro non deve sfuggire come in questi due anni sia notevolmente cresciuto il numero di librerie che utilizzano il si-

stema Arianna e oltre al fatto che hanno adottato programmi più avanzati di gestione della libreria investendo in acquisto di tecnologie, che alcuni importanti operatori della distribuzione hanno investito risorse nel miglioramento dell'organizzazione logistica.

**Tabella 1 – Processi di trasformazione in atto nel canale librerie**

Catena	Direzione qualitativa dello sviluppo	Note
la Feltrinelli	↑	Nuove aperture e/o integrazione con Negozi Ricordi; rinnovamento nel layout di quelle esistenti; sviluppo di nuovi format (Feltrinelli Village)
Mondadori franchising	↑	Nuove aperture
Mondadori multistore	↗	Nuove aperture
Fnac	↗	Nuove aperture
Giunti al punto	↗	Ex Librerie Demetra; rinnovamento marchio e layout
Librerie Guida	↗	Rinnovo layout; nuove aperture in piccoli comuni del Sud di librerie Guida in franchising
Librerie Ancora	↗	Rinnovo layout
Libraccio	↗	Nuove acquisizioni, nuove aperture
MeL	↗	Nuove aperture in atto (Firenze)

Certamente le decisioni che hanno guidato molte di queste scelte sono precedenti all'entrata in vigore all'inizio del 2001 della legge sul prezzo: è comunque un fatto che questo processo di ammodernamento stia avvenendo in un momento di minori tensioni competitive tra i diversi canali di vendita. Anche se da questo processo sembrano oggi trarre vantaggio immediato più le catene che le piccole librerie indipendenti. Ma forse anche qui è necessario attendere i tempi (fisiologici) necessari agli indispensabili aggiornamenti professionali, gestionali, tecnologici del piccolo commercio al dettaglio.

## CRONACHE EDITORIALI

### Produzione e promozione di bestseller

di Paola Dubini

*Far diventare un libro un bestseller non è lavoro da poco. Il bestseller, infatti, è un prodotto industriale e culturale insieme, che richiede e necessita dell'apporto e della collaborazione di tutti gli attori della filiera editoriale (autore, editor, redattore, ufficio stampa, direzione marketing, promotor, libraio). Ma è solo puntando contemporaneamente sull'autore e sul libro che si costruisce il vero successo commerciale e si creano le premesse perché il suo ciclo di vita diventi il più duraturo possibile.*

**I** bestseller rappresentano una percentuale minima del numero di titoli pubblicati ogni anno dalle case editrici; Random House, la casa editrice di narrativa con il catalogo più ampio del mondo e fortemente orientata alla pubblicazione di bestseller, nel 2002 ha pubblicato 3 500 nuovi titoli, di cui un centinaio sono stati debutti letterari e “solo” 182 sono rientrati nelle classifiche del «New York Times». Eppure, si tratta di titoli importanti per tutta la filiera editoriale, poiché portano notorietà, visitatori in libreria, risultati economico-finanziari nel tempo positivi. Poco si sa su come un titolo diventa un bestseller: si parla della bravura dell'editor e dell'agente che hanno saputo scovare un titolo promettente, del particolare rapporto autore-editore che rende possibile che lo stesso titolo non generi un risultato commerciale positivo in una casa editrice e che invece sia un successo nel catalogo di un'altra, ma niente si dice su che cosa accade dopo, una volta che la casa editrice ha scelto di immettere il titolo in catalogo e l'autore deve essere messo sotto contratto, quindi il libro va prodotto, promosso, distribuito, venduto e letto. L'ipotesi alla base di questo articolo è che senza la collaborazione di tutti gli attori della filiera e senza l'apporto di più funzioni all'interno della casa editrice un buon te-

sto difficilmente riesce a diventare un successo duraturo dal punto di vista commerciale.

Innanzitutto è opportuno ricordare che il termine bestseller comprende diversi tipi di libri; in prima battuta è un libro che vende più copie della media, ma queste vendite eccezionali (che possono essere 20 000 o 2 milioni di copie, anche in funzione delle aspettative di vendita prima dell'immissione sul mercato) dipendono da più fattori: la notorietà dell'autore e la sua capacità di trainare un mercato, come nel caso dei libri scritti da personaggi dello spettacolo, da giornalisti o da professori e professionisti molto quotati; un fatto di cronaca (lo scoppio di una guerra, un'epidemia...) che suscita il bisogno di saperne di più da parte di un segmento di mercato ampio; la presenza di un buon manoscritto e di un autore sul quale la casa editrice e l'agente decidono di scommettere e attorno al quale si crea passaparola e interesse. Quest'ultimo tipo di libri, il bestseller letterario, è qui preso in considerazione attraverso l'analisi dei dati di vendita di 33 titoli di narrativa (16 italiani e 17 stranieri) pubblicati da Einaudi e Mondadori e grazie a una serie di interviste su questi titoli a tre autori – Ammaniti, Grisham e Manfredi –, tre agenti, due stranieri e un italiano, una ventina di manager nelle funzioni editoriali, diritti, marketing delle case editrici e tre librai. A ciascuno degli intervistati è stato chiesto di spiegare il successo dei diversi titoli e il ruolo che i diversi attori – autore, agente, editor, ufficio diritti, uffici marketing e stampa, promotore, libraio, lettore – giocano nella realizzazione di un bestseller.

Tradizionalmente una casa editrice lavora per promuovere tutto il catalogo, il palinsesto; tra i suoi titoli esce ex post il bestseller. Su molti titoli pubblicati, l'editore non ha particolari aspettative di vendita; alcuni hanno un mercato potenziale di nicchia, altri servono per esplorare filoni emergenti o completare il catalogo. Sviluppare una logica da bestseller significa invece orientare ex ante le scelte editoriali della casa editrice attorno a pochi titoli/autori l'anno, in funzione di obiettivi di fatturato totale, ma anche di posizionamento editoriale. Per ciascuno di essi viene progettata la sequenza delle uscite nelle diverse collane/edizioni, la tiratura per ciascuna edizione e si individuano le leve editoriali e di marketing più appropriate per comunicare la specificità del titolo e per raggiungere il numero più ampio possibile di lettori; le funzioni coin-

volte in questo processo sono l'editor e l'ufficio stampa (più direttamente a contatto con l'autore), l'ufficio diritti, il responsabile marketing e commerciale. Il bestseller è quindi un prodotto industriale, nel senso che le sue logiche di promozione, produzione e logistica seguono una logica industriale, governata dalle economie di scala; è un prodotto culturale perché la qualità del manoscritto va valutata dal punto di vista stilistico e letterario; ne deriva che tutti gli attori della filiera, agente, editore, promotore e libraio aggiungono valore all'opera di ingegno dell'autore svolgendo un ruolo sia di mediazione culturale sia di tipo industriale.

Autore ed editor sono gli anelli della filiera più critici per costruire un bestseller e nell'interazione fra i due soggetti si riconosce il punto di partenza imprescindibile per la costruzione del bestseller. Mentre nel mondo anglosassone la quasi totalità degli autori è rappresentata da un agente, che svolge un'importante funzione di scouting e di intermediazione fra autore ed editore, ed esistono agenzie specializzate in funzione del mercato di sbocco del testo (non è raro che un autore si rivolga ad agenti diversi per l'intermediazione di diritti cinematografici, televisivi o letterari), in Italia solo circa il 50% degli autori di narrativa e saggistica è rappresentato da un agente e spesso il suo ruolo è giocato dall'editor. In parte questo è dovuto all'elevata incidenza degli autori stranieri fra i bestseller di narrativa, per i quali un ruolo molto importante è giocato dall'agente nel paese di origine.

Un bestseller si costruisce nel tempo: occorre cercare di capire le potenzialità dell'autore e farlo conoscere progressivamente a tutti, critici, librai, pubblico, in modo che si crei il passaparola e di qui le vendite. È un processo difficile e costoso, per questo occorre molta chiarezza da parte dell'editore su quali sono i titoli e gli autori su cui intende puntare. Per quanto grande sia, ogni casa editrice può investire su un numero relativamente limitato di titoli ogni anno. Per la casa editrice, la disponibilità in catalogo di un titolo di un autore affermato significa detenere il monopolio di quel titolo; a ogni titolo successivo pubblicato, aumentano in genere le vendite di tutti i titoli di quell'autore per quella casa editrice. Si consideri il caso di Harry Potter, esploso come caso editoriale in Inghilterra al terzo volume della serie e al quarto volume nel resto del mondo. In Italia, le tirature di lancio dei primi tre volumi sono

state di circa 20 000 copie, seguite da una serie di ristampe, in particolare in occasione delle uscite dei nuovi titoli. Il primo titolo della serie è stato stampato in 100 000 copie complessive, mentre la tiratura di lancio del quarto titolo è stata di 200 000 copie. L'altra direzione di allargamento del mercato potenziale del titolo è la cessione dei diritti sul mercato internazionale. Pensare al lancio internazionale di un autore e di un titolo richiede una sensibilità particolare sia in fase di scouting sia in fase di promozione a diversi pubblici, oltre a una reputazione coerente con il posizionamento del titolo. La capacità di operare su mercati internazionali permette alla casa editrice di attivare un moltiplicatore degli investimenti effettuati sull'autore e sul titolo, poiché in ciascun paese la casa editrice che ha acquistato i diritti investirà sul titolo e sull'autore contribuendo ad aumentarne la notorietà.

In Italia, si è detto, è in genere l'editor il primo a intuire il potenziale di un titolo. In alcuni casi riceve indicazioni dalla direzione commerciale sui risultati particolarmente interessanti di un genere letterario, o di un argomento; spetta all'editor o all'agente trovare un altro testo in grado di sfruttare quel filone e quindi di far presa su un mercato già individuato, ma all'ufficio stampa e alla direzione marketing compete di mettere in risalto agli occhi del lettore la specificità del titolo e la sua unicità. La consistenza del testo è condizione necessaria ma non sufficiente per dar vita a un bestseller. Più importante è la coerenza fra il manoscritto e le scelte editoriali della casa editrice. È sulla base di questa coerenza che la casa editrice decide di investire sul titolo e sulle potenzialità dell'autore; il posizionamento del marchio della casa editrice e quello del titolo vengono a coincidere e ad alimentarsi vicendevolmente. Quando si parla di bestseller si considera il singolo titolo, ma il sistema d'offerta di un bestseller è costituito dall'autore e dall'insieme della sua produzione; è solo puntando sia sull'autore sia sul libro che si crea il successo commerciale di un titolo e si creano le premesse perché il suo ciclo di vita si allunghi. Considerare l'autore, anziché il titolo, come il prodotto dell'editore, permette all'editore di moltiplicare gli strumenti di marketing e le possibilità d'azione della casa editrice. Per l'autore, il rapporto con l'editore è quindi un rapporto con un'azienda, che si misura in termini di capillarità della distribuzione, di forza promozionale, di efficienza logistica, ma anche un rapporto con le persone; fra autore, editor,

redattore e ufficio stampa si crea un rapporto molto frequente e molto intenso che rappresenta un patrimonio condiviso importante. Allo stesso modo, la mediazione culturale svolta dall'editore non si gioca solo nella funzione editoriale, ma anche nell'attività dell'ufficio stampa e di promozione, poiché è dall'interazione tra queste figure che si definisce il posizionamento del titolo agli occhi del lettore. Anche per l'autore la presentazione di un buon titolo sul piano letterario è condizione necessaria ma non sufficiente per affermarsi; deve essere disposto a diventare in qualche modo «un personaggio», ed essere consapevole di inserirsi in un processo che segue logiche industriali e che richiede rispetto dei tempi, capacità di uscire periodicamente con un nuovo titolo, disponibilità a contribuire in prima persona (partecipando a interviste, presentazioni, ecc.) alla fidelizzazione del mercato dei lettori. La fedeltà alla casa editrice da parte dell'autore permette che siano massimizzate le sinergie commerciali fra un titolo e i successivi.

Una volta individuati i titoli sui quali investire, la logica di gestione da parte della casa editrice è di tipo industriale: dopo che sono stati definiti la collana, il formato, la copertina, il prezzo e avviata la redazione del testo, la rete di agenti promuove e spinge il titolo presso i librai; sulla base degli ordini raccolti la direzione commerciale determina la tiratura di lancio. Contemporaneamente l'ufficio stampa e la direzione marketing impostano la campagna promozionale nei confronti del pubblico e dei librai. Il titolo va in produzione e viene quindi distribuito in modo capillare sul territorio, seguendo una logica di massima occupazione degli spazi in libreria. È in questa fase che si gioca la capacità «industriale» della casa editrice di generare risultati economici interessanti; poiché il bestseller letterario è «costruito» e non «annunciato» (come nel caso dei titoli pubblicati da giornalisti o da personaggi dello spettacolo), le tirature di lancio sono sì superiori alla media, ma il rischio della rottura di stock è in agguato. Le tirature da bestseller sono raggiunte con una serie di ristampe, che devono inserirsi in un ciclo logistico molto efficiente, per evitare che si perdano vendite in libreria.

Al tempo stesso, il contenuto del libro è un'opera di ingegno; la specificità del singolo autore e del singolo titolo richiedono che la logica industriale (basata sui volumi, sull'efficacia del time to market

e della promozione, sull'efficienza della logistica, sulla gestione dei riordini...) sia smussata da un approccio personalizzato e artigianale per quanto riguarda l'identificazione delle leve di marketing da sfruttare. Infatti se il sistema di offerta è rappresentato da autore-titolo, sono gli elementi di specificità della persona e dell'opera che devono emergere per differenza rispetto al resto della produzione editoriale, anche se destinati a un pubblico di massa; in un settore nel quale i budget di comunicazione per ciascun titolo sono in genere contenuti, la capacità di individuare le leve di marketing appropriate appare critica. La politica d'autore cambia a seconda dell'editore. Mondadori punta su alcuni autori investendo in tirature, occupazione degli spazi e segnaletica in libreria, allo scopo di creare visibilità e impatto sul punto vendita, stimolando l'acquisto di impulso. Il libraio vive invece Einaudi come un interlocutore più dialettico, che impone meno i suoi autori. La libreria, canale tradizionalmente di riferimento nell'editoria libraria, oggi ha perso non tanto la sua importanza strategica, quanto la sua unicità. La presenza della grande distribuzione e dei superstore ha determinato un calo di tendenza da parte del pubblico ad andare dal libraio per farsi consigliare una lettura per il fine settimana o per le vacanze. Sempre più difficile è quindi per l'editore cercare di fidelizzare il libraio, proprio per la scomparsa di questa figura professionale dai punti vendita; il mezzo che quindi utilizza per imporre un bestseller si riduce alla quantità di copie immesse sul mercato; le pile di libri all'ingresso sono un chiaro segnale per l'acquirente. Il promotore è il principale collegamento fra la casa editrice e il libraio, ma viene spesso visto come un venditore che tende a spingere il prodotto oltre le sue reali potenzialità, facendo leva sulla possibilità di resa. Poiché le decisioni di tiratura sono legate alle prenotazioni, l'eccessiva spinta dei titoli in libreria determina un pericoloso circolo vizioso, incoerente con il ciclo commerciale, che determina un volano arduo da sostenere, soprattutto in periodi difficili; al tempo stesso, l'enfasi sugli aspetti squisitamente commerciali non permette un'adeguata valorizzazione del titolo agli occhi del libraio e mette in discussione la capacità di tenuta del bestseller sullo scaffale delle novità.

## CRONACHE EDITORIALI

### Il futuro dei tascabili

di Evaldo Violo

*50 anni di vita, ma non ancora pienamente sviluppata. Dalla nascita della «Bur», classici a basso costo, agli «Oscar», venduti anche in edicola, il tascabile si arricchisce di una nuova esperienza: il libro+quotidiano, lanciato prima da «Repubblica» e poi a ruota dal «Corriere della Sera». Un successo di pubblico e di vendita a dimostrazione del fatto che il tascabile è un libro diverso dagli altri (e non solo per il prezzo): un libro non adatto alle piccole librerie e non strettamente legato al catalogo dell'editore, e pertanto bisognoso di ampi spazi espositivi ma capace di conquistare fette di mercato forse ancora non del tutto esplorate.*

**N**egli ultimi cinquant'anni il cosiddetto libro tascabile ha dato segni di grande vivacità, ha avuto interessanti avventure, ma, a mio avviso, non è ancora veramente decollato. Cercherò di ripercorrere rapidamente le vicende del tascabile e di spiegare perché in Italia non ha ancora sviluppato a pieno le sue caratteristiche e le sue potenzialità. I modelli del tascabile sono fondamentalmente due: il modello Reclam e il modello Penguin. La tedesca Reclam nacque nella seconda metà dell'Ottocento, in un formato molto piccolo e pubblicò i grandi classici letterari di tutte le letterature, con particolare attenzione per quella tedesca (nella Reclam c'è l'opera completa di Goethe). Fu a questa collana che si ispirò Luigi Rusca quando propose a Angelo Rizzoli di fare la «Bur» («Biblioteca universale Rizzoli») nel 1949. La «Bur» propose i grandi classici letterari (eccezioni furono i testi filosofici o storici) di tutte le letterature, in ottime traduzioni complete, con annotazione essenziale di servizio e con un prezzo veramente basso. La «Bur» dava solo testi fuori diritti, niente autori contemporanei. Essenziale per questo tipo di collana è il basso prezzo e quindi si evitava il costo dei diritti. La «Bur» ebbe uno straordinario successo per tutti gli anni cinquanta e per i primi anni sessanta. Erano questi gli anni del miracolo economico, della scolarità di massa e

di grandi trasformazioni sociali. Alla metà degli anni sessanta la «Bur» cominciò ad apparire obsoleta, troppo rivolta ai classici e alla letteratura. Chi seppe interpretare i nuovi bisogni dei lettori-consumatori fu Alberto Mondadori che pensò a una collana che si ispirasse ai Penguin, collana di tascabili nata in Inghilterra nel 1936 e ideata da Allan Lane. La Penguin presentava i grandi classici delle varie letterature, con particolare riguardo per quella inglese, ma anche gli autori contemporanei, i bestseller, che dopo alcuni anni in hardcover venivano riproposti in paperback, a un prezzo notevolmente più basso. Nei Penguin c'era anche la saggistica, manuali, dizionari, *reference books*. Nel 1965 nacquero così in Italia gli «Oscar» Mondadori, che presentavano importanti novità. Oltre a pubblicare i bestseller della narrativa contemporanea italiana e straniera (attingendo al ricchissimo catalogo Mondadori), la grande novità fu il canale distributivo che, oltre a portare gli «Oscar» nelle tradizionali librerie, li portava anche nelle edicole, utilizzando quindi un canale più capillare, che diffondeva il libro anche nei piccoli centri della grande provincia italiana e nei quartieri periferici della città. In sostanza, portava per la prima volta il libro fuori dalle librerie, a contatto con un pubblico più vasto che nelle librerie non entrava. Se il primo titolo della «Bur» nel 1949 era stato *I Promessi Sposi* di Manzoni, il primo titolo degli «Oscar» fu *Ad-dio alle armi* di Hemingway. La tiratura del primo «Oscar» fu di 350 000 copie e andò esaurita in pochi giorni. Era iniziata una nuova epoca per il tascabile. Cosa accadde poi? Accadde che, visto il successo degli «Oscar», tante altre case editrici portarono i tascabili in edicola, fino a ingolfare il canale edicola. Feltrinelli, Sansoni, Dall'Oglio, Longanesi, Garzanti e vari piccoli editori si buttarono sull'edicola. Nel giro di un anno la formidabile spinta propulsiva del tascabile in edicola si era già fermata. Bisogna tener conto che anche altre pubblicazioni arrivavano in edicola e attiravano un grosso pubblico, come quelle dell'editore popolare Fabbri. Comunque i tascabili continuarono ad andare in edicola ancora per anni, tanto è vero che quando riprese le pubblicazioni la nuova «Bur» nel 1972, una sezione della collana, quella più popolare, andava in edicola oltre che in libreria.

Abbiamo visto dunque quanto sia importante il canale edicola per la distribuzione di un tipo di libro, economico e tascabile, che dovrebbe rivolgersi a un pubblico più vasto di quello, ancora

elitario, che va in libreria. Quali sono le caratteristiche del libro da edicola? Quella che si definisce la collezionabilità. Prima degli «Oscar» erano andate in edicola le dispense di Fabbri, con uno straordinario successo, soprattutto per gli ottimi libri d'arte «I maestri del colore». Anche gli «Oscar» all'inizio furono percepiti come collezionabili, come tasselli di una biblioteca ideale a poco prezzo. Ma ben presto il lettore-consumatore capì che se saltava un titolo, non succedeva nulla e quindi la fidelizzazione cadde. Quando nel 1972 la «Bur» rinnovata portò i suoi volumetti in edicola, il risultato più straordinario si ebbe con i libri della *Storia d'Italia* di Montanelli, che erano i perfetti libri collezionabili da edicola, perché ogni volume era la continuazione dell'altro e il lettore non poteva saltare un titolo.

Abbiamo così esaminato alcune caratteristiche fondamentali del tascabile moderno: la ricchezza e varietà della proposta (classici, narrativa contemporanea italiana e straniera, saggistica, manuali, fumetti) e la facile reperibilità anche fuori delle tradizionali librerie (edicole, supermercati, grandi magazzini). In effetti da anni troviamo in tascabile di tutto (anche delle novità, degli *originals*) e troviamo i tascabili al supermercato. Il terzo elemento indispensabile per il decollo del tascabile è il prezzo: deve essere basso, veramente basso, non la metà dell'hardcover. Questo però non sempre succede. Abbiamo avuto dei segnali forti, degli esperimenti sensazionali in questa direzione, penso ai «Millelire» di Baraghini e ai Newton Compton nel corso degli anni novanta.

Anche le grandi case editrici hanno dovuto tener conto di questa forte esigenza del mercato e la Mondadori ha lanciato i «Miti» Mondadori (a meno di 5 000 lire, oggi euro 4,50), che hanno avuto anch'essi un successo travolgente, creando la linea dei supereconomici. Ma anch'essi vanno per lo più solo in libreria e si trovano scarsamente fuori.

Arriviamo quindi al fenomeno editoriale esploso nel 2002, che tanto ha fatto discutere sul rapporto esistente tra gli italiani e il libro: i libri allegati ai quotidiani. In Italia è stata «la Repubblica» a lanciare l'iniziativa. Grande, indovinata, efficace operazione di marketing. Il lancio viene preparato con enfasi e con una studiata strategia dei tempi. Il giornale annuncia che a partire dal 16 gen-

naio 2002, e per tutto l'anno, ogni settimana verrà data la possibilità al lettore di comprare assieme al quotidiano un grande romanzo, scelto da grandi critici, che andrà a costituire la «Biblioteca di Repubblica», a un prezzo particolarmente basso (euro 4,90), in una bella e decorosa edizione. Per ogni uscita «Repubblica» predispone degli articoli di firme prestigiose che parlano dell'importanza e della bellezza del libro. Durante tutta la settimana in cui il libro è presente nelle edicole, il giornale dedica quotidianamente vistose pagine intere di pubblicità. La pubblicità è presente anche nel supplemento settimanale «Il Venerdì di Repubblica». Una pubblicità martellante e mirata viene fatta contemporaneamente sulle radio nazionali, con la lettura di un brano suggestivo del libro che bisogna assolutamente leggere. Il primo titolo, più volte andato in edicola ma sempre attraente, è *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Il secondo *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, il terzo *Siddharta* di Hermann Hesse. E poi Calvino, Hemingway, Allende, Pavese, Bulgakov, Proust, Schnitzler (*Doppio sogno*, da cui era tratto il film di Kubrick allora nelle sale), Svevo, Kerouac, Böll, Conrad, Nabokov, ecc. Una scelta ineccepibile di grandissimi romanzi contemporanei, con qualche incursione nei classici fuori diritti, come Proust, Conrad, Svevo. Grande successo, superiore alle più rosee aspettative. Naturalmente il concorrente «Corriere della Sera» ritiene di dover ripetere un'operazione tanto fortunata con i suoi lettori. Per dovere di cronaca, va ricordato che al «Corriere della Sera» avevano preso in esame un analogo progetto prima che a «la Repubblica», per il semplice motivo che il quotidiano spagnolo «El Mundo», di proprietà della RCS, aveva lanciato nel 2001 una identica iniziativa (quotidiano+libro) con grande successo, ma l'alta direzione del quotidiano milanese aveva ritenuto l'iniziativa non convincente per l'Italia. L'iniziativa del «Corriere della Sera» parte in maggio del 2002, con una strategia di marketing simile, ma con qualche differenza significativa. Anche il quotidiano milanese dedica molto spazio all'interno delle pagine culturali per illustrare l'importanza del volume in uscita, vistosa pubblicità con cadenza quotidiana, ripetuta anche nel supplemento settimanale «Sette». Differenza: il primo libro, che è *Il giorno della civetta* di Sciascia, viene dato in omaggio. Successo strepitoso, più facile, oltre un milione di copie. Il secondo, a pagamento, sarà *Lo strano caso del dottor Jekyll*

e del signor Hyde di Stevenson a euro 4,90. Poi Oscar Wilde, Moravia, Hemingway, Kundera, Collodi, Poe, Manzoni, Saint-Exupéry, Tolstoj, Simenon, Melville, Svevo, Kafka, Maupassant, Kipling, Roth. La scelta del «Corriere della Sera» è 50% grandi autori contemporanei e 50% classici fuori diritti. Sull'onda si fanno avanti anche altri giornali o periodici: il settimanale «Famiglia Cristiana» parte in giugno del 2002 con dodici biografie di grandi personaggi del Novecento, da Gandhi a Mussolini, da Pio XII a De Gaulle, da Kennedy a Marconi. In autunno «il Giornale» lancia una serie di saggi storici sui grandi avvenimenti e personaggi del Novecento: Gilbert, *La grande storia della prima guerra mondiale*, Petacco, *L'archivio segreto di Mussolini*, Preston, *La guerra civile spagnola*, Liddell Hart, *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Conquest, *Il secolo delle idee assassine*, Max Gallo, *La notte dei lunghi coltelli*. Intanto il «Corriere della Sera» e «la Repubblica» continuano le loro iniziative e si conclude un anno trionfale per le vendite di libri allegati a quotidiani o settimanali in edicola. Si fanno dei consuntivi. Comincia orgogliosamente «la Repubblica», che ha il merito di aver realizzato per prima l'idea. Lo fa prima a maggio e poi a fine anno, con dati più precisi. La vendita di libri uniti al quotidiano ha avuto un successo enorme, esploso con i primi titoli, e proseguito durante l'estate e per tutto l'anno. «la Repubblica» dichiara che l'operazione ha determinato una vendita di 25 milioni di copie di volumi. Allora non è vero che gli italiani non leggono, o se questo era vero fino alla fine del 2001 non è più vero oggi, dopo la felice operazione di «Repubblica». Si analizzano le ragioni del successo: la novità dell'operazione, la novità del canale, il prezzo indovinato, la pubblicità.

Oggi abbiamo dei dati più completi. Vorrei darli prima di provare a fare un'analisi complessiva dell'operazione. Nel 2002 sono stati venduti in edicola complessivamente 38 milioni di volumi, 25 milioni da «Repubblica», 10 milioni dal «Corriere della Sera», 3 milioni dagli altri. Il fatturato è stato di 230 milioni di euro (450 miliardi delle vecchie lire) su un fatturato globale dei libri di 3 miliardi di euro (6 000 miliardi delle vecchie lire). Quale è stata l'incidenza di queste vendite extra sulle librerie? Nel 2001 erano stati venduti in Italia in libreria 90 milioni di volumi, nel 2002 80,5 milioni, con un calo dell'11,6%. Calo soprattutto nei tascabili.

È giusto parlare di operazione epocale, di rovesciamento

del mercato e dei consumatori, di novità straordinaria e impreveduta? Per certi versi certamente sì, per altri no. La verità è che non è la prima volta che dei libri (tascabili) vengono venduti in edicola. Io ricordo operazioni estive, limitate a una diecina di titoli, lanciate dall'«Europeo», da «Epoca», dall'«Espresso», da «Panorama», dallo stesso «Corriere della Sera», ma anche da «Famiglia Cristiana» e da riviste cosiddette femminili, come «Anna» o «Grazia». I cosiddetti fascicoli o collezionabili (De Agostini e Fabbri) hanno mandato in edicola collane chiuse di libri: i «Premi Nobel», «I classici della letteratura straniera», «Gli indimenticabili», «I classici della poesia», «I classici del pensiero», «I classici greci e latini», con esiti di vendita importanti. Quindi non c'è niente di assolutamente nuovo nell'operazione, se non che è stata condotta con particolare efficacia e con un consistente piano di marketing, che ha utilizzato tecniche di lancio da collezionabili. La formula è: mandiamo in edicola una collana chiusa che ti dà i grandi capolavori della narrativa contemporanea (ora il «Corriere della Sera» manda in edicola una collana di romanzi italiani), a un prezzo molto basso da tascabile, e sosteniamo l'operazione con una campagna pubblicitaria articolata e massiccia (dell'ordine dei miliardi di lire) su più media, compreso naturalmente in modo prepotente il quotidiano che lancia la collana. La novità consiste in questo. Non era mai stata lanciata in edicola una collana di libri con una pubblicità così consistente e con un sostegno di articoli, per ogni singolo libro, che in senso tecnico sono delle pubblicità ma per il pubblico sono informazione e sul giornale vengono presentati come informazione culturale. Oggi 17 giugno 2003 apro «la Repubblica» e nella prima pagina della sezione *Cultura*, dove normalmente si trova un articolo su un libro che sta per uscire, trovo invece un articolo di Irene Bignardi su «J.M. Coetzee – Il cuore del Sudafrica tra violenza e compromessi. Parla l'autore di *Vergogna* in edicola con la Repubblica da domani». Solo adesso capisco che si tratta del lancio di un libro della «Biblioteca di Repubblica», e da domani tutti i giorni troverò una pubblicità di una pagina intera (o di mezza pagina, o di due mezza pagine) dedicata a questo libro: foto del libro+lo slogan «Nel cuore del Sudafrica vivrete forti emozioni. Scrittore africano, racconta la cultura e le tensioni della propria terra. Ha vinto per ben due volte il Booker Prize». E alla radio potrai sentire una frase tratta dal libro di Coetzee.

Alla Fiera del libro di Torino si è tenuto un dibattito su questa iniziativa che ha scosso il mercato dei tascabili. I librai si lamentano perché sono calate le vendite dei tascabili in libreria, alcuni piccoli editori si lamentano perché temono che il futuro del tascabile sarà questo, fatto dai quotidiani, e non ci sarà più spazio né per loro né per nessuno.

Effettivamente per un po' le cose non saranno più le stesse dopo questo esperimento coronato da successo. Successo tanto vistoso che sia «la Repubblica» sia il «Corriere della Sera», dopo la prima serie hanno lanciato una seconda serie e «la Repubblica» una terza, «I classici del fumetto». Con risultati più bassi. La prima serie della «Biblioteca di Repubblica», quella del 2002, ha venduto mediamente 500 000 copie di ogni titolo. La seconda serie, quella del 2003, vende mediamente la metà. E andando avanti le cose si faranno sempre più difficili. I grandi romanzi della prima serie sono già stati fatti, quelli della seconda anche. Bisognerà trovare altri temi accattivanti e con una forte presa. Si cambia soggetto, visto che la narrativa è stata ampiamente sfruttata. Il «Corriere della Sera» lancia nel settembre 2003 «I classici dell'arte», partendo dalla popstar Van Gogh, al prezzo di 5,90 euro. Anche «Il Sole-24 Ore» allega alla domenica un volume d'arte a 4,90 euro. «la Repubblica» addirittura pensa a una enciclopedia in 20 volumi di più di 800 pagine l'uno a 12,90 euro (il primo volume in omaggio). È certamente una rivoluzione del mercato, che ha degli aspetti sbalorditivi perché io trovo che sia sbalorditivo riuscire a vendere con un quotidiano che costa 0,90 euro un volume che costa 12,90 euro. Complimenti al marketing, che ha saputo utilizzare tutte le leve del collezionabile. Ma inevitabilmente non tutte le iniziative andranno bene e dopo qualche serie in calando l'operazione libri verrà sospesa, per essere ripresa qualche anno dopo (come fanno De Agostini e Fabbri) ripetendo probabilmente tale e quale l'iniziativa che ha avuto successo.

Intanto le cose sono cambiate. Non sappiamo chi siano i compratori-lettori dei libri allegati ai quotidiani (la Mondadori ha commissionato una scrupolosa indagine di mercato ma non si hanno ancora i risultati), qualcuno dice che questa iniziativa ha scoperto nuovi lettori nascosti, altri pensano che i lettori siano sempre gli stessi, che hanno comprato più lietamente e più facil-

mente alla metà quello che prima pagavano a un prezzo doppio. Io propendo per questa seconda tesi. Il non lettore non lo stana nessuno, mentre un lettore-compratore abituale, che ha, dichiarato o no, un budget dedicato ai libri, è comprensibile che distribuisca il suo budget tra libreria e edicola, e inoltre, come spiegano i tecnici del marketing, se incontri un prodotto fuori del suo negozio normale a un prezzo decisamente basso è facile che effettui l'acquisto d'impulso, che invece è bloccato da una soglia di prezzo alto. Le cose sono cambiate perché l'operazione libro+quotidiano ha evidenziato alcuni fatti: c'è un vasto pubblico che è contento di trovare il libro fuori della libreria, c'è un vasto pubblico che è disposto a comprare un libro di qualità a basso prezzo, se sa che c'è. Il futuro del tascabile in Italia è legato alla ricezione da parte degli editori di queste realtà e alla soluzione dei problemi collegati.

Negli Stati Uniti se di un libro di Stephen King si vendono 500 000 copie in hardcover, quando il libro passa in tascabile se ne vendono 10 milioni di copie. E infatti negli USA nei contratti di edizione il tascabile ha un peso superiore all'hardcover. In Italia le cose sono diverse. Solo pochi bestseller superano nel tascabile le vendite dell'hardcover, cioè solo se diventano longseller, cioè libri che si vendono moltissimo per molti anni, come *Siddharta* di Hesse, o *Il barone rampante* di Calvino, o *Se questo è un uomo* di Levi, o *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry, o *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello. Ma i longseller sono eccezioni. Questo perché la vendita dei libri è ancora circoscritta alle librerie, che sono circa 2 000. Negli USA invece i tascabili vanno, oltre che nelle librerie, anche in 95 000 supermercati, e anche in Francia metà dei tascabili viene venduta fuori dalle librerie. Questo comporta che le prime tirature, che determinano il prezzo, sono enormemente diverse.

Abbiamo verificato la sensibilità del pubblico italiano al prezzo, che però non è una novità. Quando ci fu l'esplosione degli «Oscar» in edicola, il tascabile costava 350 lire mentre il prezzo medio dell'hardcover era 1 500 lire, quindi quattro-cinque volte superiore. Oggi il tascabile normale costa circa la metà dell'hardcover. L'iniziativa libro+quotidiano ha portato il prezzo a un terzo, in media, dell'hardcover. Ma, abbiamo visto, le tirature sono nell'ordine delle centinaia di migliaia di copie.

So bene che i librai si lamentano se ci sono dei libri che si vendono fuori della libreria, ma bisogna che si convincano che il tascabile è un libro diverso, che non è adatto alle piccole librerie, perché il tascabile è legato al catalogo e non alla novità e ha quindi bisogno di molto spazio espositivo, che le 2 000 librerie italiane non hanno (la libreria media italiana ha uno spazio di 50 mq).

Questi sono i problemi e la soluzione di questi problemi determinerà il futuro dei tascabili in Italia. L'esperimento riuscito dell'iniziativa libro+quotidiano ci ha indicato quale può essere una possibile prospettiva e ha evidenziato delle questioni di cui gli editori di tascabili dovranno tenere conto.

## DAL TESTO AL LIBRO Chi ha paura delle videocassette?

di Federico Bona

*Comici, manualistica e new age: alcuni settori sembrano non poter più fare a meno della videocassetta a supporto del libro.*

*Eppure, la minaccia che il VHS cannibalizzi il supporto cartaceo alla ricerca di facili guadagni, come già è avvenuto nelle edicole, sembra lontana dal manifestarsi. E nell'esperimento più interessante, quello della collana «Stile libero Video» di Einaudi, il contributo del libro e quello della videocassetta sono quasi perfettamente complementari.*

**D**a qualche anno, chi frequenta le librerie si imbatte sempre più spesso in cofanetti che al volume di carta, magari del fenomeno comico del momento, associano una videocassetta. Un fatto che in sé può anche essere considerato naturale in una società così strettamente legata alla cultura dell'immagine come quella in cui viviamo, ma che apre scenari inquietanti non appena si ricorda cosa è accaduto di recente alle edicole, docilmente trasformatesi in appetiti punti vendita di ogni tipo di merce. E non appena si considera che quotidiani, periodici e libri, comprensivi di supporti integrativi, sono soggetti per legge a un'Iva al 4%, contro un'aliquota che per le videocassette (e per l'editoria elettronica in generale) è del 20%. La tavola, insomma, sembrerebbe proprio imbandita per preparare un banchetto in cui il supporto video possa fare un sol boccone di quello scritto, che potrebbe ridursi facilmente, con vantaggio fiscale, a uno snello quanto pretestuoso testo d'occasione. Le librerie, insomma, potrebbero essere destinate a seguire le sorti delle edicole, come anche la crisi del mercato e il crescente successo della letteratura d'intrattenimento potrebbero suggerire: d'altronde, nel frattempo, i conti dello zoppicante sistema delle edicole si sono rimessi in sesto. Eppure, dall'altro lato sono molti gli elementi che inducono a pensare che la storia non si ripeterà.

Tanto per cominciare, basta censire i libri con allegata videocassetta a catalogo nella prima metà del 2003 per accorgersi che superano di poco i duecento titoli, per un totale di una trentina di editori, inclusi quelli con una sola uscita. Cifre bassissime, che si riducono ulteriormente quando ci si sofferma a considerare il numero di collane vagamente strutturate ad accogliere questo prodotto ibrido: non più di una dozzina. Siamo insomma fermi a una fase pionieristica, che non dà segni di poter esplodere significativamente in tempi brevi. La conferma viene dal fatto che la videocassetta non sembra aver attecchito all'interno di nessun genere o settore specifico. La «varia», infatti, che rappresenta circa il 65% dell'offerta, si polverizza in una manualistica pratica che vede Red, Istituto di scienze umane, Punto d'incontro ed Edizioni Mediterranee come protagonisti sul versante delle medicine alternative, De Vecchi su quello della cura degli animali domestici, Calzetti Mariucci su quello delle guide all'allenamento e agli sport e Fabbri sul fai-da-te, con Hobby & Work a chiudere il reparto con una collana di approfondimento storico insieme a Gulliver-Ediber-Bramante e le sue guide turistiche. I pochi altri argomenti, ed editori, sembrano più che altro apparizioni estemporanee.

Resta una quota pari a circa il 35% dei titoli divisa pressoché equamente tra i libri di narrativa per ragazzi e quelli di teatro, allargando quest'ultimo termine a qualsiasi attività che prevede una performance. Qui, i protagonisti si riducono in pratica a Edicart-Edibimbi, con le fiabe incluse nella collana «Musicali e video», nel primo caso e a Einaudi, con «Stile libero Video», nel secondo. Certo, dietro alla casa dello Struzzo si intravedono le sagome di Mondadori e Kowalski, con i loro titoli dedicati a comici che spaziano da Walter Chiari fino ai campioni del cabaret televisivo di *Zelig* passando per Carlo Verdone e Daniele Luttazzi, ma sono presenze ancora occasionali dietro cui è difficile scorgere, sia per quantità sia per collocazione, un progetto.

Il quadro, insomma, permette di affermare che, almeno in linea generale, non si danno finora casi di manifesta sopraffazione da parte del supporto video nei confronti di quello cartaceo e nulla lascia presagire che ce ne saranno presto. Certo, nelle guide ai diversi tipi di massaggio proposte da Red o da Istituto di scienze umane, o nei manuali sportivi e di fai-da-te, le immagini del VHS svolgono la funzione classica delle figure nei libri illustrati e diffi-

cilmente il primo approccio dell'acquirente col prodotto non sarà con la videocassetta, ma in un secondo momento, quando si tratterà di richiamare velocemente alcune tecniche apprese, il libro recupererà comunque una sua importanza. Semmai, i casi in cui il volume di carta rischia di rimanere intonso sono quelli in cui viene associato alle performance dei comici televisivi, che spesso perdono tutta la loro efficacia quando vengono ridotte a una trascrizione testuale. Ma si tratta di una ventina di casi, una trentina esagerando. E comunque, anche in queste situazioni limite, il libro conserva una sua dignità editoriale. Diversa l'idea che innerva quasi interamente la trentina di titoli che costituivano a metà 2003 la collana «Stile libero Video» di Einaudi, senza dubbio l'esperimento più significativo e interessante del reparto. Basta infatti scorrere l'elenco degli autori, da Carlo Goldoni a Eduardo De Filippo, da Dario Fo a Marco Paolini, per rendersi conto che al suo interno il contributo del libro e quello della videocassetta sono quasi perfettamente complementari. Le opere dei quattro autori portati ad esempio, con l'aggiunta del nome di Giorgio Strehler a fianco di quello di Goldoni, rappresentano un valore assoluto già sul piano testuale, che riesce però ad arricchirsi ulteriormente grazie alla particolare qualità della performance proposta in allegato: Eduardo, Fo e Paolini sono senz'altro i migliori interpreti del proprio teatro, come è innegabile che nessuno, in epoca moderna, abbia messo in scena Goldoni con più meriti di Strehler.

Eppure «Stile libero Video» non obbedisce unicamente a questa idea e già la linea che parte da Giorgio Gaber, variazione sul tema appena esposto, passando per Fabrizio De André per spingersi fino a Lucio Dalla lascia intravedere una tentazione verso la prevalenza di suoni e immagini sul testo scritto che altrove si fa del tutto manifesta. È il caso di *Striscia la tivù* di Antonio Ricci, evidente strizzata d'occhio al mercato, e di operazioni legate a doppio filo col cinema come *Buena Vista Social Club*, da Wim Wenders, *Ghost Dog*, da Jim Jarmusch, o *Muhammad Ali. Quando eravamo re*, pur con tutti i loro apparati testuali e la chiara vocazione verso il cinema d'autore. Certo, anche questo filone tocca un limite estremo con *La vita è bella* di Benigni-Cerami, ma ciò non basta a individuare quel germe della distruzione che, seguendo la scia dei film campioni di incassi, porterebbe al sacrificio del testo in nome del video. Anche perché a garantire che Ei-

naudi non ha nessuna intenzione di muoversi in questo senso bastano il prezzo di copertina, un tutt'altro che conveniente 23 euro o su di lì, a seconda della data del listino, e il fatto che l'episodio risale all'ormai lontano 1999 e non ha avuto seguito. Per gli altri editori è un rumoroso silenzio a parlare.

Tanto dovrebbe insomma essere sufficiente a garantire, sia per motivi strutturali sia per scelte editoriali e tanto per il futuro immediato quanto per quello a venire, la preservazione delle librerie da operazioni quantomeno improprie. Anche perché l'unico che potrebbe permettersi di vendere film a tappeto in questo canale, sfruttando le cosiddette sinergie, è il proprietario di Mondadori e Medusa cinema. Ma, siamo seri, chi glielo fa fare quando ci sono 35 000 edicole, perfettamente distribuite sul territorio, pronte a diffondere le sue pellicole meglio di qualche sparuta e poco frequentata libreria?

## DAL TESTO AL LIBRO Esordire su Internet

di Alessandro Terreni

*Moltissimi nuovi autori di narrativa scelgono Internet per pubblicare i loro primi lavori; il quadro dei generi narrativi su Internet non sembra però troppo diverso da quello proposto dall'editoria libraria (dal frammento di prosa lirica al racconto e al romanzo; dal thriller al noir, dall'horror al giallo classico e al cyberpunk). Differenze di rilievo risiedono invece nelle modalità di circolazione, per cui viene bypassato il tradizionale apparato editoriale, e si mette in contatto diretto autore e lettore. Ma le funzioni editoriali di orientamento e mediazione non si lasciano per questo cancellare.*

**A**nche solo a una occhiata distratta, il fenomeno della pubblicazione on line si rivela un mare magnum vastissimo e incontrollabile. Sono rappresentati tutti i generi, dalla poesia al saggio, dal teatro alla narrativa, prevalentemente all'interno di siti collettivi (<http://spazioinwind.libero.it/ilrifugio/rifugio.htm>; [www.wordson-line.it](http://www.wordson-line.it); [www.pennadoca.net](http://www.pennadoca.net); [www.crofiz.com](http://www.crofiz.com), per nominarne alcuni) che eventualmente rimandano al sito personale dell'autore.

Quanto alla prosa, tutto lo spettro delle tipologie è rappresentato: dal frammento di prosa lirica al racconto al romanzo. La presenza di quest'ultimo è però decisamente minoritaria. La cosa si spiega forse da sé, per la maggiore complessità delle strutture, più difficilmente controllabili, specie nel caso di autori esordienti. D'altra parte, proprio perciò la forma romanzo attrae i narratori più ambiziosi, le pubblicazioni più consapevoli e più attente agli aspetti costruttivi del testo.

Quanto ai generi, oltre il 40% dei lavori campionati sono thriller, nelle sue varie declinazioni: dal noir (cfr. i lavori di Demetrio Amatore [www.angolobuio.it](http://www.angolobuio.it) o di Roberto Sensoni [www.sensoni.com](http://www.sensoni.com), che reinventa il duro alla Marlowe) all'horror, al giallo classico di investigazione (i due racconti lunghi di Guido Paglia-

rino, <http://pagliarino1.interfree.it/opere.htm>) alle contaminazioni cyberpunk (magari con ironia, come *Smoke* di franc'O'brian, [http://www.ozoz.it/autori\\_emergenti/racconti/ind\\_f.php](http://www.ozoz.it/autori_emergenti/racconti/ind_f.php)), al soprannaturale (Giordano Lupi, *Sangue tropicale*, <http://www.ilsito-dinic.it/e-book.htm>). La prevalenza dell'elemento thriller, che va a invadere il campo degli altri generi di narrazione (come in *Punto Zero* di Laura Bertoli <http://www.mydreamland.it/romanzion-line.htm>, che rimane comunque una storia d'amore, o *Luci ed ombre* di Michele Egli, <http://members.tripod.com/micheleegli>, educazione sentimentale con il morto) e in generale l'attrazione verso il giallo è certamente attribuibile da una parte alla relativa sicurezza che può offrire a un esordiente un repertorio tutto sommato canonizzato, anche cinematograficamente, con situazioni e tipi psicologici piuttosto stabili e riconoscibili, e spesso manipolati con capacità; dall'altra va certamente messa in relazione all'avvenuto superamento, nella comunità letteraria, del pregiudizio sul giallo come genere di serie B. Superamento avvenuto e confermato anche dall'età di molti giallisti su Internet, che superano la quarantina, e per i quali la scelta del thriller costituisce un nobile parallelo alla loro attività professionale, quando non un vero e proprio *otium* letterario.

Dopo il thriller, un buon numero di lavori appartiene al genere fantastico. In questo includo sia la fantascienza sia il meno tecnologico fantasy, spesso mescolati tra loro (Mike T., *Chaos Creeper*, [www.giovaniscrittori.com/mikeT/chaos\\_creeper.htm](http://www.giovaniscrittori.com/mikeT/chaos_creeper.htm), *L'ultima avventura*, di H. Breinwouk, <http://www.terrediconfine.net/fantasyStory/indici/idxsaghe.html>, un esempio di fantasy puro). O, sempre in questa categoria, alcune narrazioni che alludono al realismo magico di ispirazione sudamericana (divertentissimo il surreale *Ventun Giorni*, di Secondo Calebano [www.gnoti.org/mapsulonnaise/ventun.htm](http://www.gnoti.org/mapsulonnaise/ventun.htm)). E, naturalmente, ma non così massicciamente come ci si potrebbe aspettare data la sede, sono reperibili atmosfere cyberpunk (Massimo Famularo, in *MF86881*, [http://www.ozoz.it/autori\\_emergenti/racconti/ind\\_f.php](http://www.ozoz.it/autori_emergenti/racconti/ind_f.php), rivisita il mito di Faust in chiave telematica) o comunque giochi di scambio tra reale e virtuale (*Sangue sul Quad*, <http://www.davidecassia.it/SSQ>, di Davide Cassia, mescola realtà e videogame).

In mezzo tra il thriller e il fantastico, ha una certa visibilità un terzo tipo di narrazione, picaresca e iperrealista, un gruppetto

di storie dal ritmo scanzonato (*Mal di Uova*, di Massimo Maragno, [www.pennadoca.net](http://www.pennadoca.net)) ma capaci a volte di inattesi risvolti malinconici (Roberto Frini, *Botte per tutti* <http://www.wordson-line.it/e-bookpdf/bottepertutti.pdf>), che possono diventare veri e propri romanzi generazionali (Sandro Micheli, *Le dita della mano*, [www.pennadoca.net](http://www.pennadoca.net), Massimo Miro, *Hanno sparato a John Lennon*, <http://web.tiscali.it/massimomiro/index.htm>).

In sostanza non sembra di assistere, quanto a scelte e tecniche narrative, a nulla di particolarmente nuovo: Internet parrebbe uno specchio tutto sommato fedele dei gusti dei lettori, come li deduciamo dalle classifiche dei libri più venduti in libreria. Vale a dire strapotere del thriller e della letteratura di genere. Insomma pare che il *medium* rappresentato dal web si ponga come semplice sostituto della pagina stampata – che spesso tende anche a mimare, ad esempio nel formato Microsoft Reader, il supporto cartaceo vero e proprio. Ma l'osservazione va corretta subito dal momento che l'esordio entro i binari più o meno saldi di strutture collaudate è effettivamente solo una *tendenza*: non mancano testi più sperimentali (per es. *Sbruffer*, [www.liberosesso.it](http://www.liberosesso.it), il romanzo tutto in soggettiva di Massimo Viola) e anche sperimentalissimi (*Crucifix Kiss* di Giuseppe Iannozzi, [www.wordson-line.it](http://www.wordson-line.it)) o esperimenti collettivi tipo *Fractalnovel* (<http://www.fractalnovel.com>), cui partecipano anche molti degli autori già presenti sul web con i loro racconti (si tratta di una narrazione a biforcazioni successive, sulla falsariga dei *libri-game* di moda qualche tempo fa). Questo non smentisce però che la maggior parte degli esordienti in rete sembri avere in mente un pubblico «normale» e una medietà letteraria priva di avanguardismi formali. Se ne può dedurre, con l'autorizzazione delle parole stesse di alcuni di loro, l'aspirazione a un riconoscimento del proprio status di autori da parte dello stesso pubblico della carta stampata, e la percezione di *medium* Internet come una scelta temporanea, surrogato momentaneo in prospettiva di una pubblicazione vera e propria da parte di un editore reale.

Se dunque un'osservazione intrinseca ai fatti letterari, dal punto di vista qualitativo, non rileva novità narrative di particolare vistosità – benché si tratti di narrazioni d'esordio, che, non foss'altro in virtù dell'ingenuità, sembrerebbero poter azzardare soluzioni maggiormente stravaganti – è anche vero che, come è stato

detto, il medium è il messaggio. E pertanto non è proprio possibile liquidare la pubblicazione sul web come la pura e semplice scelta del supporto elettronico anziché di quello cartaceo, perché le differenze di canale, in questo come in tutti gli altri casi, non sono mai così neutre.

Rispetto alla mediazione dell'apparato editoriale, la differenza più vistosa è che Internet si pone come un medium trasparente, se è possibile l'espressione, dal momento che mette in diretto collegamento autore e lettore, saltando a piè pari ogni intermediario e sostituendosi, nella misura in cui ne esercita la stessa funzione di mediazione, all'editore. L'immediatezza del contatto tra autore e lettore, che bypassa in questo modo i consueti canali di distribuzione e vendita, riproduce una dinamica del tutto omologa a quella della diffusione tra la cerchia dei conoscenti del manoscritto dell'amico scrittore, all'interno di una situazione per così dire «pre-editoriale». Situazione che, quanto alla dimensione sociale, normalmente si svolge nella ristretta sfera privata delle conoscenze personali, o al limite è poco più ampia. Ma nel caso di Internet gli orizzonti della circolazione sono potenzialmente sconfinati: chiunque, nella democraticità della navigazione, può liberamente accedere all'elaborato ed eventualmente scambiare opinioni e pareri con l'autore, all'interno di un potenziale villaggio letterario globale.

Le ripercussioni della pubblicazione on line sono però più estese e non riguardano soltanto le modalità di distribuzione, per cui la fase di circolazione per così dire pre-pubblica corrisponde a tutti gli effetti a una pubblicazione vera e propria. Anche la qualità letteraria degli elaborati viene interessata, dal momento che questa pubblicazione diffonde un lavoro che ha, frequentemente, il sapore di un prodotto grezzo: a volte l'autore dà eccessivo rilievo a personaggi o episodi secondari, si riscontrano incongruenze psicologiche o moventi poco credibili, troviamo insomma le tipiche manchevolezze di una scrittura ingenua e si sente la carenza di un editing, anche elementare. Questo per dire che, paradossalmente, la pubblicazione su Internet realizza, nella maggior parte dei casi, una situazione ibrida in cui si rende pubblico (e, almeno potenzialmente, molto più pubblico anche delle centinaia di migliaia di copie del bestseller più agguerrito, dal momento che chiunque può raggiungere il testo comodamente da casa sua, e senza pagare altro che le spese di connessione) un

elaborato che si costituisce come il documento di una situazione creativa ancora pre-editoriale.

La completa libertà del web può però generare disagio, una sorta di ansia dovuta alla totale assenza di codici di navigazione che possano per lo meno orientare a grandi linee sia i lettori, spaesati di fronte alla marea di testi tra cui decidere cosa scegliere, significa affidarsi al caso, sia gli autori, che a loro volta ricercano spazi visibili cui affidare le loro fatiche, dal momento che sono in pochi a gestire un loro proprio sito. In sostanza si tratta di una funzione di orientamento al lettore e una garanzia di prestigio e credibilità all'autore: funzioni editoriali, il cui esercizio da parte di non professionisti viene compensato con il vantaggio di non essere così strettamente legati alle logiche del mercato. Si spiegano allora i siti specializzati in generi – horror, giallo, erotico, fantasy – e i siti «editoriali», che hanno alle spalle un team di appassionati che si preoccupano di consigliare gli autori e ordinare i testi. L'editore, uscito dalla porta, rientra dalla finestra.

Un ultimo punto: ma l'esordio su Internet che rapporti ha poi effettivamente con la carta stampata? Il passaggio in più di qualche caso avviene. Si tratta per lo più di editori piccoli, che non vuole evidentemente dire secondari. È ad esempio il caso del già citato *Sbruffer*, edito da Lupetti nella primavera 2003, o di Sensoni (pubblicato da Helicon di Arezzo e da Liberodiscrivere di Genova, dichiara in <http://art.supereva.it/urkalg/sensoni.html?p> «Se i miei lavori dovessero rimanere soltanto su Internet, lo considererei un fallimento») o Amatore, di cui è presente un racconto in *Racconti del sabato sera* (Einaudi), mentre Famularo ha pubblicato con Michele di Salvo editore, Napoli. Si tratta insomma di un rapporto di coesistenza tra i due circuiti, la virtualità sconfinata della rete e la realtà di una piccola editoria spesso estranea ai circuiti di distribuzione nazionale, in una dialettica di reciproco vantaggio per cui l'autore assiste al definitivo riconoscimento del suo operato per mezzo stampa e l'editore si rende noto al vasto popolo di Internet. Che poi magari ordina il volume in libreria.

LE VIE  
DELLA PROMOZIONE  
Roma sfida Milano  
di Maria Serena Palieri

*La nuova forma di consumo culturale dell'estate appena trascorsa? Il festival di letteratura. E su questo terreno Roma batte decisamente Milano: reading, incontri con gli autori, piccoli convegni, la rassegna «Librincampo», mostre, ricerche (sponsorizzate dalla giunta capitanata da Veltroni e dalla Casa delle Letterature). Una rivincita anche in termini di percentuali. Milano continua a essere la «capitale dell'editoria», ma a Roma cresce il numero di quanti sono sempre più disposti a investire il proprio tempo e denaro nella lettura.*

**L**a sera del 5 giugno 2003, una delle prime di un'estate torrida, chi era a Roma alla Basilica di Massenzio ha assistito in diretta a un fenomeno che fino a poche stagioni fa sarebbe stato inimmaginabile: uno scrittore accolto da un pubblico di più di cinquemila persone, la cifra presumibile è sei-settemila, come se fosse una popstar. Strapiena la Basilica, con gente seduta dappertutto anche sulla ghiaia, e oltre i cancelli, giù per il clivo, masse pazientemente in attesa fino a oltre il Colosseo. Ora, quando diciamo il nome dello scrittore, è facile che qualcuno pensi «bella forza»: perché il nome è Daniel Pennac. Cioè un romanziere di culto, amato dagli under venti, uno che ha saputo usare la pagina come un grimaldello per arrivare anche al cuore dei più tetragoni. E che quella sera avrebbe saputo entrare in sintonia con il giovane lettore che dal fondo oscuro della platea gridava al palco sotto la volta dorata della Basilica: «Pennà, parla forte, che fuori al Colosseo ce stanno gli amici miei che nun te sentono». Ma l'effetto Pennac è stato solo quantitativamente, non qualitativamente, diverso da quello che nelle altre dieci serate del Festival Letterature avevano, o avrebbero, prodotto narratori severi come Doris Lessing o Don DeLillo.

Il festival di letteratura con le sue varianti – il reading, l'in-

contro con l'autore, ex cathedra se fatto il suo intervento questi saluta e se ne va, democratico se interloquisce con il pubblico – è una delle nuove forme estive di consumo culturale. La cui vera novità (o almeno una «delle» novità) consiste nei luoghi in cui esso è ospitato: Mantova, Milano, Roma. In città, e in periodi, primo inizio d'estate come settembre, in cui le città sono vive e operative. Dunque, il pubblico è potenzialmente più eterogeneo, per ceti come per disposizione interiore, di quello di altre rassegne tradizionali. Mettiamo il pubblico della Versiliana: vacanziero, ricco, disposto a una serata impegnata ma con juicio, la cui prima garanzia dev'essere la «digeribilità».

Però, se del Festival di Roma vogliamo capire l'anima e sviscerare il successo (in seconda edizione nel 2003 più di 40 000 spettatori per undici serate con sedici scrittori) dobbiamo allargare il contesto. Vederlo, cioè, come un tassello del singolare mosaico che nella capitale si va componendo negli ultimi anni – cioè negli anni delle giunte Rutelli e Veltroni – sul tema «letteratura». Parola che conduce ad altri link: editoria, cultura, spettacolarizzazione della cultura. (E, aggiungiamo, gratuità: perché uno dei tratti dell'amministrazione Veltroni in particolare, è l'offerta di eventi gratuiti, sia il *Don Giovanni* a piazza del Popolo come le serate letterarie a Massenzio. Circenses di buona qualità, per capirci.)

Gli altri tasselli sono: nascita a maggio 2000 della Casa delle Letterature vicino a piazza Navona, in quella che era la biblioteca dell'Orologio; nell'inverno 2002 primo Salone della piccola e media editoria al palazzo delle Esposizioni; apertura della sala della Protomoteca in Campidoglio per festeggiare scrittori come Ian McEwan o Abraham B. Yehoshua di passaggio a Roma; debutto di nuove librerie in contesti simil-istituzionali, come quella nel Parco della Musica; potenziamento delle biblioteche comunali; incentivi finanziari a chi apre librerie in periferia. Abbiamo mescolato, in questo elenco, ciò che è frutto dell'iniziativa pubblica in senso stretto, con realtà, come quella del Salone dell'editoria all'EUR, nate sulla spinta dei privati (l'Aie) e con l'appoggio delle istituzioni. E l'effimero con il permanente. Nello stesso modo spurio, aggiungiamo un'altra manciata di tasselli: la rassegna «Librincampo» che nell'estate 2003 in un mese ha convogliato 400 000 spettatori, due premi letterari, il Sandro Onofri al reportage narrativo e il premio decretato dai lettori delle biblioteche comunali. E, perché no,

la presenza nella capitale di un drappello di critici letterari sui quarant'anni (dobbiamo chiamarli «giovani critici»? – Colasanti, Cortellessa, La Porta, Manica, Massimo Onofri – eterogenei per formazione, ma accomunati da un tratto che possiamo chiamare «militanza retrospettiva», la rilettura cioè di scrittori vivi o da poco morti, purché outsider, come Parise o La Capria.

Abbiamo detto tutto, per dare il quadro di una città in cui la letteratura gioca un ruolo inedito? No. Ci si sarà accorti che nell'affresco non compaiono realtà sessantennali come il premio Strega. E questo è voluto, perché sono realtà residuali. Ma manca qualcosa'altro di essenziale: gli scrittori e gli editori. Parlare di loro significa porsi una domanda fondamentale: quella che abbiamo di fronte è una nuova forma di consumismo, magari augurabile e garbato, oppure a Roma tira, per la scrittura che nasce dall'immaginazione, un'aria buona, creativa? Insomma: a Roma, dopo tre decenni di morte civile dello scrittore, sta rinascendo un clima come quello degli anni cinquanta, sessanta e primi settanta, dei Moravia e i Bassani? Oppure questa, del Duemila, è tutta un'altra storia?

Ci arriviamo. Prima ascoltiamo Gianni Borgna, da dieci anni assessore capitolino alla Cultura, cioè assessore sia con le giunte Rutelli sia con la giunta Veltroni. Borgna spiega che quella Roma dei cinquanta e i sessanta se la ricorda: da ragazzino per mano alla madre andava a prendere la cioccolata al caffè Aragno, nella cui terza saletta si riuniva uno di quei cenacoli. Gli altri cenacoli erano ai due bar di piazza del Popolo e al baretto del Babuino, nelle trattorie di via della Croce e via dell'Oca, mentre l'icona di Vincenzo Cardarelli in cappotto estate e inverno si stagliava a via Veneto. Da assessore però, chiarisce, non si è ispirato affatto a questa memoria infantile. Che coincide, d'altronde, con un'oleografia collettiva di quei beati anni. «Quelli erano gruppi, clan, cenacoli di scrittori, che oggi non esistono più. Ma è anche vero che a quell'epoca dei lettori non si sapeva niente: chi leggeva era un pubblico anonimo che non veniva sondato attraverso le indagini di mercato. Ed era un pubblico che aveva scarsa confidenza con l'apparenza fisica degli autori: i mass media erano pochi, io da ragazzo leggevo Montale, ma mica sapevo che faccia avesse», osserva. La sua politica, dunque (che, sottolinea, è stata abilissimamente supportata da Maria Ida Gaeta, direttrice della Casa delle Letterature), nasce da tre osservazioni: in anni in cui il tradizionale e nazionale mezzo di infor-

mazione, la televisione, diventa sempre più trash, c'è spazio, nei Comuni, per eventi culturali di peso; il pubblico metropolitano oggi è sempre più predisposto allo svago colto; i media ci hanno abituato all'incontro «ravvicinato» con l'artista che amiamo, e allora l'incontro può diventare vero, fisico, in luoghi che rimediano alla nuova solitudine di chi scrive e di chi legge.

Aggiungiamo noi che dagli anni novanta si affaccia il nuovo bacino di utenti: quello creato dalla scolarizzazione di massa. E che il tratto dei nuovi eventi culturali è, rispetto a quelli *d'antan*, mettiamo i leggendari «Martedì dell'Eliseo», di essere di massa appunto e non di élite, e spettacolari (anche se con garbo).

Ma bisogna poi parlare dei personaggi che fin qui sono entrati in scena solo come merce: gli scrittori. L'aria nuova che si respira a Roma ha qualche nesso con la loro creatività? Francesca Sanvitale, classe 1928, milanese e romana d'adozione, giudica: «È assolutamente positiva l'attività di nuove istituzioni come il Festival o la Casa delle Letterature. La Casa, in particolare, produce mostre, piccoli convegni, ricerca a ritmo continuo. Il Comune, insomma, fa benissimo il suo lavoro. Ma quello che manca a Roma è un quid più bizzarro, la società vera di chi scrive. Il "salotto" è stato in altri anni un'invenzione milanese: io mi ricordo il diliegio con cui si parlava di quei "salotti romani" che, in realtà, non esistevano. Sono pochi gli scrittori che hanno tempo e concentrazione da perdere nella vita mondana. Moravia andava a letto alle undici. Ma c'era un ambiente in cui si discuteva, la polemica era viva, le riviste facevano vero dibattito culturale. Oggi questo non c'è più. Perché siamo divorati dal "fare" e non c'è più tempo. Personalmente comunico più per telefono con colleghi e amici che vivono in altre città, che con quelli che abitano a Roma come me e che non saprei quando incontrare. Dietro il palcoscenico, io vedo grandi solitudini».

Fulvio Abbate, classe 1956, autore di *Zeromaggio a Palermo*, palermitano trapiantato a Monteverde, rispolvera un classico del Situazionismo, *Della miseria del mondo studentesco*, uno dei testi che prepararono il Sessantotto francese, per etichettare come «conformismo di sinistra» quello che spinge migliaia di persone ad ascoltare a Roma una sera di giugno David Grossman che legge un suo testo in ebraico. «Ricordo come un'esperienza esistenziale importante, anarchica, il Festival dei Poeti di Castelporziano negli

anni settanta. Il Festival delle Letterature comporta un terribile rischio: trasformare in divo anche lo scrittore. Non vedo, in giro, esperienze che favoriscano la nascita di nuove sensibilità», giudica.

Pure, per misurare la lungimiranza di quanto di nuovo, a Roma, si organizza in campo letterario, c'è un altro criterio. Crescono gli editori? E soprattutto: crescono i lettori? Giuliano Vignini, patron dell'Editrice La Bibliografica, snocciola questi dati: a Roma città nel 2003 erano censiti 688 editori, a Milano 710; a Roma si stampa l'11% dei titoli complessivi, a Milano il 45,8%; Roma assorbe il 13-14% delle vendite nazionali, Milano il 15-16%. Questo significa che l'editoria della capitale è in crescita maggiore, in rapporto agli anni precedenti, di quella milanese. Che a Milano restano i «grossi» ma è a Roma che fioriscono i medio-piccoli. E che Roma, in termini di acquisti in libreria, è cresciuta di un paio di punti in percentuale negli ultimi anni e tallona da vicino Milano. Anche se Milano, «capitale dell'editoria», continua a giocare i suoi due tradizionali atout: il bacino di lettori del Canton Ticino, e la presenza in città dei maggiori industriali del ramo.

Rincorse tra le due «capitali» a parte, questo cosa significa? Che nella città di Massenzio cresce il numero degli individui che entrano in libreria e scelgono un titolo. Sia il Festival, sia il Campidoglio, sia tutt'altro, qualcosa spinge qualche romano in più ad aprire il «suo» romanzo, il «suo» saggio, fosse pure il «suo» manuale di giardinaggio, e a immergersi nella più intima e dialogante delle attività. A leggere.

LE VIE  
DELLA PROMOZIONE  
La sindrome di Re Mida  
di Laura Lepri

*Ultima edizione del Campiello. Di nuovo, come l'anno passato, vince un outsider (Marco Santagata) supervotato dalla giuria «popolare» ma non altrettanto apprezzato dalla giuria «tecnica». Di nuovo, quindi, lo scollamento tra la cosiddetta critica militante e chi compra romanzi. Ma c'è anche un fenomeno di cui tener conto. Oggi il grande pubblico si lascia abbastanza facilmente sedurre da alcuni opinion-business makers, capaci di appassionarsi a un libro e, in forza del loro potere mediatico (televisivo e/o giornalistico), di far vendere migliaia di copie.*

**S**ettembre, ultima edizione del Campiello. Il giorno dopo la premiazione sono molti gli scontenti e i muscoli lunghi; tranne quello di Marco Santagata, ovviamente, raggiante vincitore a sorpresa dell'edizione 2003 con *Il maestro dei santi pallidi*. A giugno era entrato in cinquina dopo un ballottaggio faticoso perché la giuria «tecnica» del premio – formata prevalentemente da critici e da alcuni responsabili di pagine culturali nazionali – non lo riteneva idoneo a far parte dei magnifici cinque. I voti dei trecento giurati «popolari», però, hanno sconfessato quelle laboriose selezioni e, ancora una volta, hanno premiato un *outsider*, essendo Santagata professore universitario e non uno scrittore professionista.

Era successo anche l'anno scorso con Franco Scaglia, piuttosto snobbato dall'*establishment* letterario, ma alla fine riconosciuto come buon narratore dai lettori del premio veneziano. Ora la storia si ripete. E quando un caso si ripresenta diventa un sintomo. Forse, non c'è bisogno di uno stuolo di analisti per proiettare il fenomeno che emerge dal più popolare dei premi – coincidenza non vistosa ma insinuante – in quella endemica crisi dei rapporti fra critica e pubblico, fra mediatore e consumatore, fra addetti ai lavori e lettori che da tempo caratterizza le patrie lettere. Il segnale che arriva è complesso ma abbastanza decodifi-

cabile: c'è uno scollamento in atto, e là dove la critica, quasi militantemente e spesso con un linguaggio poco accessibile, propone scrittori che ardiscono sperimentazioni linguistiche e rivendicano una forte autorialità, chi compra i romanzi risponde con scelte che privilegiano la leggibilità e le narrazioni strutturate senza troppo spericolate arditezze, i personaggi, i mondi raccontati, le storie offerte da una scrittura che non dimentica, o snobba, il destinatario. Non parleremo in questa sede del punto di vista degli scrittori responsabili ognuno del proprio prodotto. Segneremo, invece, lo spazio sempre più risicato che le pagine culturali assegnano alle recensioni, nonché gli scambi di «piccoli favori», o talune «punizioni esemplari» in forma di stroncature troppo palesemente personalistiche, che risicano sempre più la credibilità dei recensori.

In questa smagliatura «esterna» al testo – una falla che rischia di diventare voragine – ben s'inserisce un altro recente fenomeno che quasi sottolinea la consunzione di un legame.

Se ne può rintracciare la preistoria, e la versione televisivo-primaria, nel D'Agostino di *Quelli della notte* che, ripetendo a tormentone il titolo, fece la fortuna de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera e del suo editore, Adelphi. Poi venne il periodo in cui i libri vendevano se «passavano» al *Maurizio Costanzo Show*; però ben presto la regola prese a funzionare solo se l'autore accettava, o era capace, di diventare personaggio in grado di «bucare» il mezzo.

Ma per lo più le esplosioni improvvise delle tirature fra i titoli di narrativa, quando cioè non si trattava di bestseller annunciati che di solito erano stranieri, avvenivano per motivi tutto sommato misteriosi: erano una sorta di lapsus – significativi solo con il senno critico e analitico di poi –, un'esplosione improvvisa in un mercato che funzionava «in libertà»: scattava la molla del passaparola, insondabile e poco programmabile *ante quem*, e il merito delle vendite era tutto dei lettori.

Così è stato, ad esempio, per i due successi di fine millennio, *Il nome della rosa* e *Va' dove ti porta il cuore*, le cui rilevanti tirature all'epoca scapparono di mano agli editori. E anche alla critica che almeno con la Tamaro fu pesantemente intransigente, soprattutto dal momento in cui cominciò a vendere molto. Probabilmente è stato quello il momento in cui le ragioni dei lettori, pur

appartenendo a fasce culturali diverse, si sono fatte sentire con evidente, eclatante autonomia.

Da qualche tempo però, questo è il fenomeno nuovo, un fantasma, più accorto e consapevole, si aggira per il mondo dell'editoria: l'*opinion-business maker* che, detto in italiano, significa un personaggio in grado di leggere un libro di narrativa, appassionarsene e, anche in forza del suo potere mediatico (giornalistico o televisivo), fargli vendere alcune migliaia di copie. Veste panni diversi, non ha sempre lo stesso nome, ma ogni volta si fa riconoscere. Ed è orgoglioso della sua forza.

È la primavera del 1998, e dalle pagine di «Sette», il supplemento del «Corriere della Sera», Antonio D'Orrico intervista Giuseppe Ferrandino, uno scrittore napoletano ombroso e «duro» come i guappi che racconta, in procinto di ripubblicare da Adelphi un romanzo che ha già avuto buon successo in Francia, *Pericle il nero*. «Sarà il caso letterario dell'anno», scrive nel pezzo, annunciando con sicurezza, sia pur pacata, quello che poi avviene. Il titolo è dedicato al protagonista letterario, non allo scrittore: «Che personaggio, quel camorrista!». Il lancio funziona, in molti si appassionano a Pericle e al suo linguaggio duro, gergale, noir. D'Orrico prende coraggio e promuove con maggior decisione anche il secondo lavoro di Ferrandino, *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)*, che però non si trattiene per troppo tempo in classifica.

Nello stesso periodo si dedica con fervore a segnalare il romanzo «milanese» di Gino e Michele, *Neppure un rigo in cronaca*. Ma anche in questo caso il riscontro in libreria non è rilevante, probabilmente perché storia, personaggi e scrittura non sono memorabili, e forse anche perché il pubblico dei due geniali impresari della comicità non è quello della narrativa. Tuttavia, di lì a poco, D'Orrico fa centro pieno: a ridosso del Natale 2000, da quella che da tempo è diventata la sua rubrica settimanale, annuncia che è uscito «il romanzo più bello dell'anno»: *La versione di Barney* di Mordecai Richler, pubblicato da Adelphi. Stavolta il titolo è secco, diretto. Il romanzo è in libreria da più di tre mesi – sarebbe quasi pronto per le rese –, ne hanno già scritto in parecchi, ma quel titolo e quella pagina su «Sette» si fanno notare. Anche per l'intransigenza e la «semplicità» del titolo.

Durante le festività natalizie un altro lettore forte, ancor più apodittico nella retorica, si innamora di Barney: Giuliano Fer-

rara dalle pagine del «Foglio» – quotidiano le cui tirature sono minime ma che, almeno in quel momento, fa molta opinione – se ne dichiara entusiasta: lo ha sedotto soprattutto la «scorrettezza», esistenziale prima che stilistica, di quell'ebreo smodato e autodistruttivo che è l'epico protagonista del romanzo di Richler. E lui di anticonformismo e di fronda se ne intende. Ferrara ha la forza di trasformare quel libro in un fenomeno di costume, Barney in un personaggio alla moda. Ne parla in televisione, lo consiglia, sul suo giornale crea addirittura una rubrica, *Andrea's version*, e la affida all'irriverente penna di Andrea Marcenaro.

In libreria, le tirature si impennano: vi contribuisce anche la sigla editoriale che ha fatto uscire il romanzo di Richler, quella di Adelphi, da tempo garanzia di qualità *à la page*. Le forze, i marchi, i poteri culturali si intrecciano. Dimenticavo, il romanzo è bello e trascinate, segno che i lettori riconoscono il buon prodotto, al di là dei mediatori, della loro capacità persuasiva e dei mezzi di cui dispongono.

Quando dopo qualche mese morirà Richler, assisteremo a un esteso cordoglio dal quale non sarà esente perfino una piccola lotta per la primogenitura della scoperta. Curiosamente tutta maschile, dimenticando che se il libro ha superato la soglia delle 100 000 copie vendute, lo deve anche all'attenzione delle lettrici, acquirenti forti di narrativa.

Di lì a un po', il settimanale «Panorama» sembra voler ripartire al torto subito dal mondo femminile, così in autunno, quando esce *La rabbia e l'orgoglio* della Fallaci, spara in copertina, adottando un superlativo, roboante quanto un po' patetico, «La più grande scrittrice italiana»: strilli del mondo giornalistico, talvolta riservati alla cultura invece che alla cronaca, come vuole una tendenza in atto.

Ma il bello deve ancora venire perché, intanto, le iperboli barneyane hanno fatto scuola. È ancora Antonio D'Orrico ad ardire. Il 21 ottobre 2002 «Sette» scopre, in copertina, il «più grande scrittore italiano», nella persona di Giorgio Faletti, autore di *Io uccido*, romanzo thriller di discreta fattura che entra subito in classifica e vi resta per molte, molte settimane.

Nel mondo letterario qualcuno storce la bocca, o addirittura si scandalizza, ritenendo che la drasticità dell'affermazione andasse spesa con maggiore cautela, magari rivolgendola a qualche

autore di tradizione. I lettori, intanto, comprano Faletti, contenti di ritrovarlo come scrittore, dopo averlo già conosciuto come comico di *Drive in*, e come cantante al Festival di San Remo. Tutto valore aggiunto, direbbero gli uomini del marketing.

Da parte sua, D'Orrico ha ormai capito che il nuovo giocatore non abbandona il tavolo verde per portare a casa il gruzzoletto – quello lo fanno i dilettanti –, ma sta lì e rilancia. Il 16 gennaio 2003, il titolo su «Sette» è sempre più simpaticamente strafottente: «Avete letto Faletti? Bene, ora leggete Avoledo», e in una «cronaca di un bestseller annunciato» parla del romanzo «straordinario» di Tullio Avoledo, *L'elenco telefonico di Atlantide*, pubblicato da Sironi editore, *new entry* nel mondo della narrativa. In poco tempo Avoledo è in classifica e ci resta quanto basta per vendere più di 30 000 copie. Risultato eccellente.

Dopo il quale, però, i mugugni degli addetti ai lavori aumentano; ma D'Orrico proprio non se ne cura: si è inserito nella falla fra critica e pubblico e si rivolge decisamente a questo ultimo: di settimana in settimana intensifica il suo rapporto con i lettori che infatti gli scrivono, plaudono alle sue scelte, le criticano; e lui risponde, polemizza, gratifica. All'assenza di una critica letteraria che sia credibile strumento di servizio – di mediazione, di informazione, di riflessione –, risponde con l'aperta, provocatoria partigianeria dei propri gusti. Scelte che privilegiano una linea decisamente «narrativa» che va dall'«alto» (Philip Roth) al «medio» (Andrea Vitali), dall'epico al realistico, passando per il romanzo di genere di buona confezione (Faletti, Cacopardo), riservando le sue perplessità (talvolta perfino troppo aggressive) agli scrittori in punta di penna, agli «stilisti», sia nella loro versione «sublime» (Michele Mari) che in quella kitsch (Rosa Matteucci). Narrazioni, narrazioni, questo il suo slogan. I gusti del pubblico si tingono di cultura anglosassone. Com'è successo anche in laguna a settembre.

LE VIE  
DELLA PROMOZIONE  
Retorica dei risvolti  
di Enzo Marigonda

*Come scegliere un libro nella moltitudine dell'offerta editoriale? Come non sbagliare e non rimanere delusi dall'acquisto in libreria? Basta affidarsi ai risvolti e alle quarte di copertina. Notizie sull'autore, giudizi di autorevoli critici, recensioni da accreditate testate giornalistiche, citazioni dal testo e allettamenti più o meno scoperti indirizzati al possibile acquirente. Un vero e proprio sottogenere letterario in cui, di certo, non predominano le mezze tinte e i colori pastello: il libro, infatti, è di solito proposto come una specie di vettore magico e potente, di cibaria ricca e golosa, in grado di far vivere al lettore un'esperienza autentica, unica e, a volte, estrema.*

**A**gosti, Alajmo, Antonelli, Buonanno, Matteucci, Mazzucco, Palazzoli, Pascale, Petrignani, Pica Cimarra, Spirito, Vallorani: sono gli autori delle opere prescelte per la fase finale del Premio Strega 2003. Una dozzina di nomi, alcuni già abbastanza affermati, altri meno noti, talvolta all'esordio o alle prime armi. Tutti comunque presentati e in certo modo garantiti, in ottemperanza alle regole collaudate del premio, da altri dodici nomi conosciuti e riconosciuti dal mondo letterario italiano. Giurati e lettori che dovranno giudicare le opere in lizza e incoronare il vincitore si muovono su un terreno ben dissodato, avendo a disposizione tutti gli strumenti necessari per poter valutare a dovere i meriti dei finalisti.

Nel frattempo però i libri hanno già fatto il loro ingresso in libreria e si offrono al giudizio del pubblico, che solo in seguito sarà influenzato dallo scatto di notorietà che l'assegnazione del premio determina, sia per chi ha vinto sia per i suoi rivali più stretti e tenaci, che avrebbero potuto vincere a loro volta. Prima di tutto ciò, il lettore comune che sa poco o nulla di Agosti, Alajmo, ecc. deve affidarsi al consiglio altrui, all'estro di un titolo, di una copertina. Con il pericolo di sbagliare e di rimanere deluso: un'eventualità che talvolta inibisce la decisione stessa di acquistare il

libro e di leggerlo. In altre parole, i tratti fondamentali di appartenenza, come il nome dell'editore e dell'autore, o le qualità materiali del libro (tipo di carta, colori, illustrazione in copertina, ecc.) spesso non dicono abbastanza, non sono sufficienti a sostenere in modo adeguato la scelta.

È proprio in questo frangente che vengono in soccorso i risvolti e la quarta di copertina, cioè gli spazi tradizionalmente riservati alle notizie sull'autore, ai commenti introduttivi, agli elogi, alle citazioni, ai resoconti sintetici che mirano a valorizzare i meriti e le ragioni dell'opera. La premiazione di prestigio è certo un felice accidente, che risulta di grande aiuto: specie per il lettore più docile e ingenuo, poco addentro ai segreti delle competizioni letterarie, la distinzione del premio rende per ciò stesso un'opera attraente e degna d'interesse. Se ha vinto, qualche merito ce l'avrà pure. Di qui, l'impennata delle vendite estive del vincitore di un Campiello o di uno Strega. Che se la Mazzucco non avesse ottenuto il premio, il lettore avrebbe semplicemente appreso dal risvolto che *Vita*, benché «picaresco e fantastico come un romanzo [...] non è però solo un romanzo». Si lascia intendere che definirlo "romanzo" è riduttivo: qui siamo di fronte a qualcosa di più e di meglio.

Ecco un primo tratto della retorica dei risvolti: la renitenza alle classificazioni che possano suonare troppo facili, nette, strette. In effetti, l'ultima opera della Mazzucco è descritta come una «storia ora buffa, ora amara, comica e dolorosa, tenera e insieme crudele».

Dunque, una tavolozza ricchissima, un luogo quanto mai accogliente, in cui ciascuno può trovare le tonalità e i registri che preferisce. La necessità di assicurare il lettore e di promettere a ciascuno la sua bella quota di soddisfazione è una condizione frequente, che trova espressione in una certa inclinazione agli ossimori e ai paradossi («intreccio limpido e complicatissimo, capace di rendere credibili le vicende più incredibili», «...riscoperta della vita, ordinaria e magnifica», ecc.), nel costante rifiuto di farsi imprigionare in definizioni troppo semplici e lineari.

Sembrirebbe insomma urgente ribadire, fin dal primo contatto con il libro, che non si tratta di robetta semplice e monocorde, bensì di un lavoro riccamente stratificato, animato da contrasti e conflitti, contrapposizioni sorprendenti e accosta-

menti audaci, tali da assicurare un'abbondanza di sensazioni forti e ben rilevate.

Questo, naturalmente, per quanto riguarda le opere di qualche impegno e ambizione letteraria. Le suggestioni della complessità saranno invece tenute lontane dalla presentazione dell'ultimo Grisham o del penultimo Wilbur Smith, dove altri sono i fattori che contano: la firma, la fedeltà dell'autore alla propria maniera, la modularità più o meno implicita. Ma procediamo con ordine.

Una componente fissa delle quarte e dei risvolti di copertina sono le notizie sulla biografia e sui crediti letterari dell'autore. Di solito, è la parte più sobria e controllata della presentazione del libro, libera da inopportuni tentativi di seduzione (riservati semmai alle prove paraletterarie di personaggi celebri per altre vie: comici, cantanti, sportivi, ecc.). Nelle note biografiche degli scrittori di professione solo di tanto in tanto s'incontrano bizzarrie e cadute di stile. Un esempio curioso è l'ultimo libro di Michele Serra (*Cerimonie*), che all'improvviso sente l'esigenza di annettersi un secondo cognome, romantico e rotondo (Errante), e approfitta della breve notizia biografica per parlare del proprio rapporto con la scrittura: «ha cominciato a scrivere a vent'anni e non ha mai fatto altro per guadagnarsi da vivere». Accattivante e vezzoso, secondo il suo stile abituale.

Le note biografiche sono in genere concise anche perché il più delle volte si presume una sufficiente conoscenza del nome dell'autore. Nel caso degli esordienti, i testi si diffondono in qualche dettaglio aggiuntivo, a sostegno della scelta editoriale di puntare su una nuova firma, non senza rischi di eccesso: «Un esordio straordinario, uno sguardo surreale e grottesco in equilibrio tra cruda ossessione anatomica e apertura visionaria, nel solco della grande narrativa della solitudine e della sconfitta». Toni accesi, come si può notare. Spesso ritenuti opportuni come espediente per scuotere dal suo torpore un potenziale lettore che si suppone perennemente incerto, passivo, indifferente. L'intento di smuovere e spingere all'azione l'amletico personaggio che sta tenendo il libro tra le mani è del resto ben visibile anche nelle presentazioni di molte opere di scrittori affermati.

Sovente si opta per una forma meno diretta: non l'elogio sperticato (e interessato) dell'editore, ma l'entusiasmo dei recen-

sori (disinteressati). Uno degli artifici più comuni è la silloge di frasette e frammenti encomiastici ricavati dalle pagine culturali di quotidiani e periodici, italiani o stranieri, a seconda della provenienza e della sfera di notorietà dell'autore.

«Spiritoso, acuto, crudele. È come se un'eroina di Salinger si fosse messa a scrivere i suoi ricordi» – «Le Figaro»

«Un viaggio attraverso le lezioni di vita della protagonista... prototipo della donna di oggi che combina il fascino di Bridget Jones con l'arguzia di Lorrie Moore (?)» – «Booklist»

«Una vivace, esaltante cronaca di una donna moderna in cerca dell'amore... una camera con vista piena di speranza e umanità» – «Kirkus Review»

«Un libro capace di far ridere e piangere parlando del quotidiano, una storia che vi sorprenderà» – «Publishers Weekly»

È probabile che il lettore medio non faccia poi molto caso al contenuto delle citazioni, badando piuttosto all'autorevolezza o all'esotismo delle fonti, e soprattutto alla loro pluralità. L'effetto persuasivo in altre parole è dato dall'accumulo, dalla coralità dei consensi, meglio se eterogenei, così da indurre un'impressione di totalità e pienezza: un libro che piace alla gente, ai lettori di ogni tipo, apprezzato a destra e a sinistra, popolare e per palati fini. Il numero e la varietà delle testate giornalistiche coinvolte equivale infatti a una sintesi e a un'anticipazione del successo di pubblico che arriderà senz'altro all'opera, come a significare: vedi? Lo dicono tutti che questo libro è qualcosa di eccezionale: e allora, cosa aspetti a unirti a noi?

Una versione in apparenza meno commerciale della tecnica delle citazioni autorevoli è il ricorso al parere favorevole di un'unica, indiscutibile voce critica. Viene riportato, con la debita evidenza, il giudizio generoso e insindacabile del grande intellettuale, del letterato di fama, del maestro riconosciuto. Il buon vecchio principio di autorità in fondo fa sempre la sua bella figura e sembra funzionare particolarmente bene presso il pubblico che ha più bisogno di certezze (e che ovviamente conosce e stima la grande firma che si è spesa nella presentazione).

La firma di Pietro Citati, ad esempio, ben evidenziata in calce a un giudizio favorevole, funge da efficace strumento di canonizzazione. Strumento che, peraltro, si applica anche a scrittori già largamente premiati dal mercato, come Baricco, gratificato da

un paragone lusinghiero: «Nel mattino in cui scrisse *Seta* Alessandro Baricco immaginò che tutta la letteratura del mondo fosse scomparsa. [...] Come Flaubert, voleva scrivere un libro fatto di niente». E subito dopo subentra il riflesso anticlassificatorio: «Questo non è un romanzo. E neppure un racconto. Questa è una storia...».

Sulla medesima linea si muove la riedizione di un titolo di De Carlo (*Due di due*), che si avvale a sua volta del marchio di garanzia di Citati, disposto ad affermare perentoriamente che il protagonista del libro «è il più bel personaggio della letteratura italiana degli ultimi dieci anni». Una più piena legittimazione tuttavia è ottenuta facendo intervenire un altro sponsor, di levatura superiore, Italo Calvino, pronto ad asserire (dall'Oltretomba, si presume) che «la giovinezza che Andrea De Carlo racconta» è «una particolare acutezza dello sguardo che afferra e registra un enorme numero di particolari e sfumature».

Non pago di certificazioni di qualità letteraria (o cinematografica), De Carlo, o chi per esso, ritiene di dover ulteriormente puntellare i valori culturali del proprio libro mobilitando un terzo illustre autore, se stesso, e cogliendo l'occasione per elargire pensieri di non eccelsa originalità sull'amicizia: «Nell'amico c'è qualcosa di noi, un nostro possibile modo di essere, il riflesso di una delle altre identità che potremmo assumere».

In assenza di firme e fonti autorevoli in grado di dar forza persuasiva alla quarta di copertina, talvolta ci si affida semplicemente alla voce dell'autore, o meglio, alla voce del testo. Dal fiume della narrazione si attinge con apparente casualità per poter offrire al possibile lettore un sorso di buona scrittura, un saggio di stile che sappia imporsi per originalità e creare un'aspettativa basata sul principio di omogeneità della materia narrativa, ovvero sul presupposto del «se tanto mi dà tanto». Gli esempi di degustazione anticipata sono numerosi, anche perché in fondo si tratta di una soluzione piuttosto comoda per l'editore, oltre che onesta, diretta, inattaccabile.

In molte altre situazioni, il destinatario del lavoro di convincimento è invece sollecitato, chiamato in causa in modo diretto, nella speranza di poterlo invischiare e catturare meglio. Diventa allora istruttivo osservare i tipi più comuni di trappole disseminate nei risvolti, gli argomenti e le promesse su cui amano far leva.

Nella produzione libraria di più facile consumo, si tende a fare affidamento sulla forza pulsionale dei contenuti. La scena è tenuta saldamente da presenze che non tradiscono mai: amore, sesso, piaceri proibiti, da un lato; violenza, sangue, aggressività criminale, dall'altro: «Una sconvolgente meditazione sul sesso come strumento di conoscenza e di esplorazione di sé, un meraviglioso processo di risveglio sessuale, emotivo e spirituale» (P. Coelho, *Undici minuti*), «Un demone sanguinario si aggira per l'Europa del XVI secolo strappando il cuore alle sue vittime» (P. Doherty, *Il ladro di anime*), «Un romanzo d'amore struggente e tormentato, che coinvolge il lettore [eccolo qua] con il fascino di paesaggi indimenticabili...» (S. Zecchi, *Fedeltà*).

O ancora, ricordandosi anche della forma: «In un crescendo di orrore, lo scontro tra le forze del Bene e quelle del Male raggiunge vertici di cupa fantasia, in una storia dove la violenza più selvaggia si accompagna a una scrittura suggestiva, lirica e visionaria» (J. Connolly, *Gente che uccide*).

In breve: se cerchi il sensazionale, l'abnorme, l'estremo, che sia il brivido del delitto o l'intensità della passione, questo libro fa per te.

Quando tuttavia la qualità presunta – del libro e del pubblico – sale appena un poco, gli allettamenti più ingenui e immediati sono messi da parte, sostituiti da tentativi di qualificazione della sostanza letteraria e stilistica, e del godimento specifico che il lettore potrà ottenere per sé, in virtù delle proprietà espressive e compositive dell'opera stessa, e non solo delle forze istintuali e pre-simboliche a cui rimanda. Le molteplici forme di magnificazione dei piaceri letterari che attendono il lettore fanno emergere, per accenni e frammenti, il canone estetico implicito nel sottogenere dei risvolti. O, più modestamente, l'immagine corrente – sul versante del «produttore» – di ciò che vale, di ciò che merita, di ciò che vende.

Come sempre, colpiscono le analogie, le affinità, la ripetizione di argomentazioni e lusinghe, a cui si assume che il lettore sia sensibile.

Una promessa ricorrente ha a che fare con la ricchezza, l'e-suberanza, la completezza della materia narrativa: il libro come piatto farcito, ipernutritivo, appagante, in quanto capace di combinare e spesare, in modo originale, parecchi ingredienti diversi.

Ma soprattutto un piatto inatteso, nuovo, unico, in grado di stimolare con accostamenti di sapori impensati il palato saturo e stanco della clientela. D'altronde, non c'è da meravigliarsi se tra i lettori si diffonde l'obesità, quando il risvolto attesta la disponibilità di «un intreccio limpido e complicatissimo», a cui corrisponde «una scrittura rapida, nuova, ironica, disincantata, capace di rendere credibili le vicende più incredibili» (T. Avoledo, *L'elenco telefonico di Atlantide*). O quando cerca di contagiare: con «una storia narrata con folgorante virtuosismo, marcata da spiazzanti colpi di scena e da un originale impasto linguistico», un libro «traboccante di vitalità, di un'esuberante voglia di raccontare e trascinare con sé il lettore» (Buccini, *Canone a tre voci*). O ancora, quando ingolosisce con «un *noir* secco, grottesco, durissimo, che si fa leggere d'un fiato [appunto] raggiungendo un vertice di virtuosismo stilistico e di stralunata tensione, in cui le percezioni del lettore sembrano sospendersi e poi capovolgersi» (Alajmo, *Cuore di madre*).

Il desiderio goloso di leggere è sovente imparentato con un'attesa di cambiamento, di sorpresa, di svolta. Se non proprio il «capovolgimento», una promessa non infrequente è la brusca modificazione delle coordinate di realtà. Il libro si propone come una specie di vettore magico e potente, un tappeto volante in grado di far vivere al lettore un'esperienza autentica, ricca di significato, a volte estrema, pericolosa, inquietante, capace di segnarlo per sempre. Abbondano in effetti nei risvolti le parole di attività e movimento, volte a esaltare le proprietà metamorfiche del libro: «struggente», «toccante», «incalzante», «sconvolgente», «folgorante», «feroce», «liberatorio». Romanzi «di febbre e di furia», «storie tese che non perdonano», che procedono per «strade tortuose, spesso sdrucchiolevoli», «spietate, malinconiche e sghembe», ecc.

Non si può certo dire che predominino le mezze tinte, i colori pastello. Dall'anticipazione che i risvolti offrono dell'esperienza di lettura è assente qualsiasi riferimento all'equilibrio, alla proporzione, alla compostezza, alla calma, all'indulgenza del sorriso, alla medietà classica, ecc. Viceversa, il lettore si vede restituire una nozione del leggere quanto mai vivace e dinamica, per non dire agitata, ipercinetica, emotivamente speziata e sovraccarica, ricca di contaminazioni con altri linguaggi, altre forme espressive. Lontana comunque dal silenzio, dall'isolamento, dalle tentazioni introspettive e meditative.

# I LETTORI

---

## **Mercato dei successi**

Una felicità da manuale  
*di Antonella Fiori*

## **Il pubblico delle biblioteche**

Reti nel mare delle biblioteche  
*di Dario Moretti*

MERCATO DEI SUCCESSI  
Una felicità  
da manuale  
di Antonella Fiori

*La felicità in tasca, o almeno in un libro. La premessa del successo di tanti volumi dedicati al raggiungimento della perfetta armonia (con il proprio corpo, nell'ambiente domestico e familiare, con se stessi, con gli altri, sul lavoro, con l'habitat naturale, ecc.) è in fondo più semplice di quanto si possa pensare: è possibile riuscire da soli (senza analisti, psicologi, preti) a conoscere il proprio io e il segreto della vita. Ma come fare? È sufficiente comprare uno dei tanti manuali (ma in realtà uno non basta), taumaturgici e sapienziali, che affollano gli scaffali delle nostre librerie.*

**A**ll'inizio sembrava un affare per pochi eletti: la felicità in tasca. E invece la *Lettera sulla felicità* di Epicuro, massime antichissime di un filosofo quasi esoterico, a metà anni novanta fu un vero boom editoriale. In realtà, il libriccino pubblicato da Stampa Alternativa nella collana «Millelire», portava semplicemente alla luce un fenomeno di tendenza della società, sull'onda lunga di una wave editoriale americana ormai consolidata che dà risposta a una domanda precisa. Vuoi mettere un argine alla pressione dell'inautenticità della tua vita, avvertita sotto forma di sofferenza psicofisica? Ti dico io come essere felice. In pillole, in aforismi, attraverso manuali pratici, l'editoria italiana in questi anni ha risposto, in particolare con le case editrici più grandi – Rizzoli, Mondadori, Sperling & Kupfer, Longanesi – che si sono dedicate a caratterizzare con i titoli su questi argomenti alcune loro sigle (vedi il Corbaccio per Longanesi). Ma i manuali sulla felicità hanno fatto la fortuna anche di editori come Armenia, nata come casa editrice di manualistica varia (cani, gatti, golf) e passata invece a dispensare testi che veicolano i metodi essenziali per essere felici.

La premessa di fondo di un tale successo è semplice. E si basa sulla grandissima aspettativa che ha mosso all'acquisto anche una grande fascia di non lettori: a conoscere se stessi, il segreto

della vita, è possibile farcela da soli. Senza analisti, psicologi, preti. Un cambiamento molto forte nel modo di percepire il libro: al quale è stato attribuito un carattere sapienziale e taumaturgico, esteso ormai non solo ad alcuni grandi testi sacri ma a una moltitudine di prodotti editoriali, spesso con caratteristiche assai diverse tra loro.

Un giro in libreria e si esce col carrello pieno di manuali che garantiscono – soddisfatti o rimborsati – il raggiungimento della perfetta armonia con se stessi. Spopolano i vari *Brodi caldi per l'anima* scritti da Jack Canfield e Mark V. Hansen. Rispetto agli anni novanta, con il successo dei manuali indirizzati ai manager su come sentirsi motivati nel lavoro o più sicuri nel parlare in pubblico e usati anche nei corsi di formazione – come evoluzione del genere vedi il bestseller *Chi ha spostato il mio formaggio* di Spencer Johnson pubblicato da Sperling & Kupfer – ci si è allargati a un'editoria che spiega le cose essenziali per vivere in serenità. L'incrocio sincretico che ne è derivato – tutto fa brodo: filosofia orientale, buddismo zen, psicoanalisi, induismo, tantra – è un perfetto meccanismo a uso e consumo occidentale, parallelo a quel che accade nella società alla continua ricerca di sostegni esterni al proprio equilibrio interiore traballante. E che ha visto anche il mutamento del tipo di vacanza: non più nel chiasso di Riccione, ma nella calma di agriturismi e terme trasformate in vere e proprie fabbriche di felicità.

L'offerta editoriale sottende lo stesso bisogno. Partita dalla California degli anni cinquanta-sessanta con lo sviluppo del pensiero positivo e della New Age, questo tipo di saggistica ha dilagato anche grazie a case editrici, come l'americana Shambala, che hanno divulgato autori e interpreti della cultura orientale a uso e consumo americano. «L'America è un'enorme cospirazione per rendere felice la gente» ha scritto John Updike. E anche un paese molto pragmatico. In questi libri i precetti sono all'apparenza molto chiari anche se in realtà gli autori non rendono mai esplicite direttamente ascendenze o premesse psico-filosofiche o religiose. Vista più da vicino, questa manualistica svela due facce della stessa medaglia. Da un lato saggi più tecnici con sottofondo filosofico, dall'altro manuali filosofici con regole piuttosto scandite per raggiungere la felicità. Nel primo caso l'esempio classico sono i manuali del Feng Shui, che spiegano come questa tecnica aiuti a costruire meglio il proprio assetto esistenziale. Libri che aiutano a

posizionare gli oggetti nella casa in un modo che può produrre un effetto positivo per l'andamento della vita. Altri testi di questo tipo sono quelli che fanno riferimento a tecniche come lo yoga, la riflessologia del piede, il massaggio shiatzu, la cerimonia del the, uno dei libri di più grande successo pubblicati dal Corbaccio lo scorso anno. Fino a *Cavalcare la propria tigre. Gli stratagemmi nelle arti marziali ovvero come risolvere problemi difficili attraverso soluzioni semplici* di Giorgio Nardone e *Ogni cosa al suo posto e un posto per ogni cosa. Come fare ordine in casa e nella vita* di Mary Lambert. Un titolo che evoca i detti delle nostre nonne e che rimanda a un insegnamento base della Mess Therapy: per cui dall'ordine pratico si passa necessariamente all'ordine mentale.

L'altra faccia della medaglia apre un ventaglio di testi più filosofici, a cui appartengono *I sentieri si tracciano camminando* di Thérèse Jacob Stewart e *Dieci segreti per il successo e l'armonia* ultimo uscito di Wayne W. Dyer, psicoterapeuta, autore di bestseller internazionali, che nelle sue pubblicazioni non pone i suoi segreti come derivati da un cammino personale di cui ci sono spiegate tutte le tappe, ma semplicemente costella i suoi suggerimenti con citazioni che vanno da Euripide a Robert Frost. Forte anche la richiesta di mercato per il caso dei libri che derivano dai maestri del pensiero. Così, dopo la lunga serie dei manuali di Osho, il bestseller *I consigli del cuore* del Dalai Lama, Mondadori pubblica i libri del maestro vietnamita Thich Nhat Hanh. Nell'ultimo uscito, *Il segreto della pace. Trasformare la paura, conoscere la libertà*, l'intera questione è riassumibile così: per essere felici bisogna vivere fino in fondo la nostra vita. Certo, il tipo di lettore che legge il Dalai Lama o Schopenhauer non sempre coincide con quello che acquista a 2 euro e 50 *Il piccolo libro della calma* di Paul Wilson. Antonio Riccardi, direttore editoriale della «Hard Cover» e dei «Paperback» Mondadori spiega: «Libri che soddisfano un profondo bisogno spirituale di orientamento della propria esistenza sono sempre esistiti: penso agli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola. Oggi viviamo in un'epoca in cui l'asse portante su cui si sviluppa la vita delle persone è il dovere. Questi libri aiutano a entrare in contatto con un aspetto di noi stessi che il mondo circostante tende ad assalire da ogni parte».

Un effetto rasserenante che ha avuto un riscontro anche sulla vendita di alcuni classici. Da Marco Aurelio a Seneca. Posi-

tiva anche l'operazione Adelphi di proporre Schopenhauer in pillole attraverso saggi brevi come *L'arte di essere felici* e che ha riscoperto il filosofo di *Il mondo come volontà e rappresentazione*, imponendolo come autore.

La continua richiesta svela un dato di fatto: nessuno di questi manuali ha ancora colmato interamente il bisogno, diventando il nuovo Vangelo che offre le ricette giuste per dare senso alla vita. Sull'onda di questo paradosso lo scrittore canadese Will Ferguson ha narrato in *Felicità®* la storia di un editor americano incaricato di pubblicare manuali di auto-aiuto il quale si imbatte nel bestseller che risolve tutti i problemi. E quindi che aiuta a dimagrire, a smettere di fumare, a guarire dal vizio del gioco d'azzardo, a liberare l'energia creativa intuitiva della parte sinistra del cervello, a trovare forza, conforto, a fare soldi, a godersi l'esistenza e a migliorare i rapporti sessuali. In poche parole, il libro che porterà la felicità nel mondo. Divulgatore di questo tipo di manualistica onnicomprensiva Gary Zukav, autore di *Il cuore dell'anima*, libro che conferma la ricerca, sempre più in sintesi, del riassunto dei riassunti, una specie di Bignami della felicità, da consultare all'occorrenza anche più volte al giorno nei momenti più difficili.

Ma anche in questa dimensione l'offerta è notevole. Sorpassato il concetto di tascabile, siamo ai mini-libri pubblicati da Konemann di Lilian Too sul Feng Shui, dimensioni dieci centimetri per dieci e un solo aforisma per pagina sul modello di *Il piccolo libro della calma*. E anche *Il libro delle risposte*, pubblicato da Rizzoli. Qui, posto un problema, basta aprire una pagina a caso e viene indicata una soluzione, o comunque l'indicazione di massima da seguire. Un testo che si basa intuitivamente sulla saggezza del libro dei Ching, di cui rappresenta la semplificazione massima a uso popolare, con forti connotazioni a carattere magico. Ma una cosa è la teoria, una cosa è la pratica. Così per chi chiede di essere accompagnato più direttamente a compiere un percorso interiore, a molti di questi libri vengono affiancati seminari dal vivo o in forma di videocassette dei vari «guru»: un tipo di promozione che dall'America, vedi il caso della medium Rosemary Altea, si sta spostando anche in Europa.

Il vero mutamento, tuttavia, è che la felicità chiama in causa, negli ultimi tempi, fattori più terreni. Primo tra tutti la salute del proprio corpo. Non più curato solo con un fitness esasperato ma

attraverso tecniche più sofisticate, tese a raggiungere il benessere psico-fisico con manuali che danno indicazioni su come impiegare al massimo il proprio tempo libero e la pubblicazione di guide e libri illustrati sulle Spa. «Prima fulminati sulla via di Damasco, adesso si sta andando incontro a un consumo meno dogmatico, più intelligente anche in questo tipo di pubblicazioni» spiega Cecilia Perucci, direttore editoriale del Corbaccio che dopo l'indigestione di americani, sta tentando di aprire una via europea, meno assertiva del filone. È il caso del libro dello psicologo francese François Lelord. Nel suo *Il viaggio di Hector o la ricerca della felicità* Lelord ha scelto come protagonista uno psichiatra che, dopo essersi accorto che i suoi pazienti non sono malati ma solo infelici, decide di fare un giro del mondo alla ricerca dei motivi di questo malessere. Un cammino iniziatico che ricorda quello del Piccolo Principe. Soltanto che stavolta la divisa è un camice e l'omino bianco ritorna a casa scoprendo che la felicità cambia moltissimo da paese a paese. Un concetto che ha poco di sapienziale e molto di relativismo culturale: la felicità assoluta, uguale per tutti, non esiste.

IL PUBBLICO  
DELLE BIBLIOTECHE  
Reti nel mare  
delle biblioteche  
di Dario Moretti

*La grande balena bianca del progetto milanese BEIC (la Biblioteca Europea di Informazione e Cultura di Milano) prosegue, sommersa, il suo cammino. Nel frattempo il miglior modo per aumentare l'efficienza delle biblioteche, specie nei centri minori, appare quello di investire nei servizi attraverso l'ideazione e l'attuazione di collegamenti in rete. Nella (ancora lunga) attesa che la telematica diminuisca l'esigenza di spazi fisici.*

*Grandeur alla milanese*

Vuole essere una volta di più la dimostrazione che Milano, per cultura, non è seconda a nessuno. E il confronto qui è nientemeno che con Parigi. La TGB (Très Grande Bibliothèque), la Bibliothèque Nationale de France inaugurata nel 1998, ha dato alla Francia un punto in più nella consueta *grandeur* ma anche nell'efficienza politico-amministrativa: una soluzione a lungo termine per la conservazione e la consultazione, un volano di sviluppo per un'area dismessa della città.

Così l'idea della BEIC, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura di Milano, è partita (casualmente?) nello stesso faticoso 1998 con intenzioni serie: un concorso di architettura, internazionale e a inviti, per la creazione di un luogo di cultura frequentabile da tutta la regione ma con ambizioni non velatamente extranazionali. Il bando prevedeva 200 posti di consultazione attrezzati con computer, 100 000 opere disponibili a scaffale aperto nel reparto *reference*, una sala di studio «con materiali propri» con 400 posti e 100 computer, sale specializzate per i giovani, per i bambini, per l'attualità e per l'informazione d'affari. Magazzini per 3 500 000 volumi e centinaia di migliaia di opere multimediali, centro conferenze (auditorium polivalente da 400 posti, sale da 100 e 25 po-

sti). Più, ovviamente, i servizi (un centro didattico, un guardaroba per 3 600 capi d'abbigliamento e 1 800 borse) e una gamma completa di centri di ristorazione, dove si possa anche cenare dato che – ovviamente – la BEIC è destinata a restare aperta anche nelle ore serali. Il tutto per il considerevole totale di circa 66 000 mq di superficie (più o meno sei campi da calcio e mezzo), al centro di un nuovo luogo dell'identità cittadina: l'area dell'ex stazione di Porta Vittoria, prossima a essere rivitalizzata come nodo delle ferrovie regionali (quelle che a Parigi chiamano RER e a Milano, con coscienza modestia, il «passante ferroviario»). Un progetto architettonico che si sviluppa di pari passo con quello biblioteconomico, un gruppo di promotori che va dal Ministero dei Beni culturali alla Regione Lombardia, alla Provincia di Milano, al Comune, a tutte le università cittadine, alla Fondazione Cariplo (della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, storico gigante bancario meneghino e gran dispensiere di fondi, anche cospicui, ad attività culturali locali).

Insomma: di che far girare la testa a utenti cresciuti tra le braccia affettuose ma sempre più soffocanti di Palazzo Sormani, la Biblioteca civica milanese, dove alle 20 devi essere già fuori, se vuoi lasciare il cappotto devi arrivare presto perché gli armadietti sono poche decine (e ci devi lasciare una moneta, come nel carrello del supermercato) e se vuoi mangiare qualcosa devi servirti dei bar dei dintorni, pregando che nessuno si prenda il tuo posto nel frattempo.

### *Un percorso lungo*

Il concorso si è debitamente concluso nel 2001. Ha vinto l'architetto Peter Wilson, di Münster, con un progetto centrato su uno scatolone pensile che sarebbe ingiusto giudicare da quel che se ne è potuto vedere: qualche disegno e un plastico esposto insieme a quelli degli altri concorrenti nel tranquillo, nascosto mezzanino dell'Urban Center (le due vetrine in galleria Vittorio Emanuele che servono per offrire ai turisti i *dépliant* su quel che succede in città; quelle, per intenderci, che dopo essere state ribattezzate in inglese, per sottolineare la modernità che avanza, ancor oggi la domenica hanno regolarmente le serrande abbassate).

A Parigi, dopo il concorso, la costruzione della TGB è stata preceduta da un anno di litigi sanguinosi sulle funzioni, sull'architettura, sulle strategie. Dopo di che il progetto vincitore è stato realizzato e aperto a pieno regime in circa otto anni. A Milano nessuna lite, qualche civile obiezione, nessun dibattito infuocato. Non pare vero: c'è da pensare che il progetto non interessi o che non ci si creda? Al momento di scrivere queste righe la rassegna stampa del sito che dà informazioni sul progetto ([www.beic.it](http://www.beic.it)) si ferma al dicembre 2002: oltre sei mesi di silenzio stampa. Ma intanto la macchina va avanti più o meno secondo le previsioni, leggi finanziarie permettendo. Quanto costerà la BEIC? 236 milioni di euro per la realizzazione, fino al 2009; poi 18 milioni di euro l'anno per la gestione. Il tutto, promette l'Associazione Milano Biblioteca del 2000, cui fa capo il progetto, senza drenare i fondi nazionali o locali per la cultura, ma con stanziamenti aggiuntivi.

### *In attesa del 2010*

La BEIC di Milano tenta di rispondere a un'ambizione antica: dare biblioteche al grande numero di lettori che potrebbero/vorrebbero servirsene se solo fossero luoghi più vivibili. Lettori che mangiano, bevono, escono ogni tanto per respirare e fare due chiacchiere, usano mezzi di trasporto propri o pubblici... Normali esseri umani, come li delineava nel 1981 Umberto Eco proprio in occasione del 25° anniversario della fondazione di Palazzo Sormani (*De Bibliotheca* in «Quaderni di Palazzo Sormani», e *Sette anni di desiderio* del 1983).

A Milano Ministero, Regione, Provincia, Comune (e Fondazione Cariplo, con altre banche) hanno nel frattempo varato anche un progetto meno ambizioso ma interessante (e soprattutto, dal giugno 2003, funzionante): la mediateca di Santa Teresa. Luogo di consultazione che aggiunge all'eleganza architettonica di una chiesetta seicentesca ristrutturata il fascino tecnologico del virtuale: solo opere digitali (cd rom, siti Internet, in particolare bibliografici, le Teche Rai, cioè gli archivi di quasi quarant'anni di programmi radiotelevisivi) consultabili con un modico abbonamento annuale sui computer a disposizione, impavidamente assistiti da cortesi bibliotecari della Nazionale Braidense addetti a turno al nuovo cen-

tro. Che promette di essere utilissimo (anche come palestra professionale per quando la gran macchina della BEIC dovesse sorgere davvero) ma non sposta di un centimetro i problemi della consultazione di massa dei testi cartacei, né – se e quando la consultazione dei testi digitalizzati diventerà generalizzata – potrebbe reggere il peso dell'utenza milanese e lombarda.

### *Immagine e servizi*

Le biblioteche nuove di zecca richiedono ovviamente sforzi meno eroici nei centri minori, dove l'utenza è meno congestionata: a Pesaro, ad esempio (88 000 abitanti) la ristrutturazione del convento di San Giovanni (grande sfoggio di travature metalliche a vista ma ambienti decisamente gradevoli, 30 000 volumi, 115 periodici e 18 quotidiani, 700 cd musicali, 1 200 videocassette) ha prodotto una biblioteca a misura di città. Grande spazio per bambini e ragazzi al pianterreno, più in alto scaffali aperti e isole di lettura dei periodici che richiamano i compianti caffè dove si poteva leggere il giornale in pace, ampia sezione musicale come si conviene alla patria di Rossini e alla sede di un conservatorio. Non è un leviatano della lettura, ma funziona bene. E i pesaresi lo hanno potuto utilizzare a quattro anni dalla partenza del progetto.

Una terza strategia riguarda anch'essa i centri più piccoli, e tra l'altro permette di integrare il nuovo, quando c'è, al patrimonio esistente: venti sistemi bibliotecari della regione, dagli anni novanta, sono stati raggruppati in sei macroaree. Quella che è stata battezzata «Brianzabiblioteche», funzionante dall'aprile 2003, raggruppa 27 biblioteche locali di cui le principali sono quelle di Monza, Desio e Seregno: 800 000 volumi complessivi che sono stati «messi in circuito» per tutto il bacino d'utenza (500 000 abitanti, di cui oltre 78 000 sono utenti delle biblioteche). Un unico archivio centrale omogeneo, consultabile da tutti i centri (e presto su Internet); da ogni biblioteca si possono ottenere in prestito i libri delle altre. Ancora un passo – finanziamenti permettendo – e si arriverà alla consultazione on line delle opere digitali.

E infine la biblioteca delle biblioteche, la Nazionale centrale di Roma, dà anch'essa un segno di vitalità parziale ma significativo: si è dotata nel 2002 di un'immagine coordinata di ottima

qualità (opera di Mauro Zennaro e Stefano Frascetti). Cosmesi? No: farsi riconoscere è il primo requisito per poter chiedere con successo di risolvere i propri problemi, anche finanziari.

### *Progettare e classificare*

Insomma: la creazione di grandi «oggetti» come la BEIC può risolvere e rilanciare problemi di utenza e di immagine internazionale, ma richiede sforzi finanziari irripetibili. Forse, anche per i grandi centri, la strada più realistica è quella che finora è stata adottata dai piccoli centri: la strategia dei servizi in rete, dei collegamenti che moltiplicano la disponibilità – e quindi la qualità – a parità di quantità (di spazi, di numero di titoli, di strutture di consultazione). Strategia che non è priva di costi (la telematica è cara) ma al tempo stesso è tecnologicamente inevitabile e fa entrare le biblioteche nella grande area della modernizzazione. Sarà biecamente pragmatico affermare che questo aspetto ideologico favorisce l'accesso agli agognati stanziamenti, ma questa è l'aria che tira. Per di più l'ideazione e l'attuazione di reti di servizi richiedono un'attenta pianificazione dei particolari, con attitudini da progettista più che da filologo. Ma è un'attenzione che i bibliotecari hanno nel DNA professionale e che utilizzano facilmente nel nuovo modo, quando prendono il gusto di progettare oltre che di classificare.



# I NOSTRI LIBRI

---

## **La poesia sperimentale**

Avanguardismo, metaforismo, narrativa  
*di Gianni Turchetta*

## **La poesia discorsiva**

Barlumi di racconto  
*di Bruno Falcetto*

## **La poesia cantabile**

Canzoni all'incontrario  
*di Umberto Fiori*

## **La narrativa arcicolta**

Una trasgressività abbastanza controllata  
*di Mario Barenghi*

## **I romanzi ben fatti**

Le chiacchiere e l'attesa  
*di Giovanna Rosa*

## **L'intrattenimento piacevole**

Ridendo e tremando  
*di Mauro Novelli*

## **Le storie non inventate**

Storie di giornalisti  
*di Luca Clerici*

## **I fumetti più belli**

Supereroi popolari ma non incolti  
*di Luca Raffaelli*

LA POESIA  
SPERIMENTALE  
Avanguardismo,  
metaforismo, narratività  
di Gianni Turchetta

*In una sorta di progressione da linguaggi più apertamente trasgressivi a linguaggi più inclini alla discorsività, un libro come Contatto di Tommaso Ottonieri rimanda a un'idea classica di avanguardia come trasgressione permanente e rimescolamento di tutti i livelli del testo. Invece Ritorno a Sovana di Pasquale Di Palma ripropone una sperimentazione linguistica che privilegia l'accensione metaforica, se pur corretta da inserti prosastici. Anche Ermanno Krumm è a suo modo uno sperimentatore, e in Animali e uomini costruisce una personale poesia cosmologica, in equilibrio fra pathos e ironia.*

**F**ra gli autori vicini a un'idea classica di avanguardia (mi si passi l'ossimoro) spicca, e non da ora, Tommaso Ottonieri. Il suo ultimo libro, *Contatto*, copre un largo arco temporale: si va infatti dal 1979 (un anno prima di *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, che ha dato a Ottonieri meritata fama) al 2002. Ma senza dubbio *Contatto* non ha nulla della «raccolta» di testi eterogenei, perché, tutt'al contrario, si configura come un libro fortemente coeso: magari, con apparente paradosso, anche in virtù della sua programmatica magmaticità. Ottonieri infatti sceglie di muoversi nella zona infida in cui soggetto, realtà e linguaggio si intrecciano e sovrappongono: egli pare rifiutare programmaticamente la separazione fra le cose e le parole, mettendo in scena un soggetto che non soltanto fa uso del linguaggio, ma è internamente tramato di linguaggio, costituito dalle parole che ne orientano gesti e comportamenti. D'altro canto, questo può avvenire anche perché le parole vengono trattate come una materia solida, fisica: così che l'ossessione del linguaggio fa tutt'uno con l'ossessione del corpo, e più in generale della fisicità. Assistiamo così a una singolare forma di mimesi, che consiste proprio nella messa in scena del discorso in quanto gesto e comportamento, e nella tensione acutissima, quasi spasmodica, a iscrivere nella pagina la figura del soggetto mentre

compie la propria esperienza: quasi come se la frattura decadentistica, o meglio modernistica, fra scrivere e vivere non fosse mai esistita. Su questa strada l'accamparsi nella pagina dell'io, poco importa se frammentato e disperso, paradossalmente non smette di alludere all'io lirico, nel quale può per l'appunto ritrasformarsi, con esiti di suggestiva e non del tutto inopinata vocalità. Significativamente *Contatto* alterna testi in versi e prose liriche: ma, di nuovo, prosa e verso sono soltanto le due facce, inseparabili, di uno stesso codice. Più in generale, la legge stilistica di Ottonieri è quella della mescolanza programmatica, a tutti i livelli. In un fittissimo traliccio di figure retoriche di ripetizione, in tutta la gamma che va dalla rima all'allitterazione al calembour, assistiamo così al costante cozzare di forme di conclamata ascendenza nobile con laceranti di cultura mediatica e persino di kitsch esibito: troviamo infatti rime, versi di ortodossa sillabazione e persino strutture strofiche regolari, ma anche, magari contemporaneamente, citazioni dalla televisione, dal cinema, dal pop-rock, tecnicismi duramente anti-letterari, termini colloquiali e anche volgari. Basti pensare alla memorabile sezione *Insonnia: esilio domestico*, dove Ottonieri fa cortocircuitare clamorosamente, in una dominante intonazione finto-aulica, una sorta di epos negativo non solo del televisore e del frigorifero, ma persino della tazza del gabinetto, con tanto di approssimazioni lirico-narrative alle eterne e non proprio alate vicende che accadono nelle diramazioni fognarie.

Già da una decina d'anni gli addetti ai lavori e (spero) coloro che amano la poesia conoscono i testi del veneziano Pasquale Di Palmo, che propone una poesia accesa metaforica: si potrebbe parlare in questo caso di via analogica allo sperimentalismo. Il suo ultimo volume, *Ritorno a Sovana*, è caratterizzato al tempo stesso da un'intonazione francamente lirica e da una ben riconoscibile dimensione narrativa. In prima approssimazione, è la storia di una depressione e insieme la storia di una rinascita: più esattamente, proprio le circostanze di un profondo malessere psichico richiamano una riflessione sulle proprie radici e una rievocazione della propria storia personale e familiare, quasi ai confini del *Bildungsroman*. Ma non è solo il «ritorno», interiore e reale, a consentire il recupero, se non della serenità, di un fragile equilibrio possibile: la vicenda dell'io poetico trova una svolta anche in relazione alla na-

scita di un figlio, che fa scattare ricordi, emozioni antiche e però nuove, orientate verso un nuovo senso di responsabilità, o quanto meno di identità. In questo senso, *Ritorno a Sovana* è la storia di una nascita e di una rinascita. Pur se tramato di momenti discorsivi, il linguaggio di Di Palma è quasi sempre ben lontano da un'intonazione piana: la sua densità metaforica tende a costruire una sorta di sublime trattenuto. Anche questo libro, significativamente, è un prosimetro, che alterna testi in versi a prose liriche: dove le prose non sono affatto sede esclusiva della dimensione narrativa, quanto piuttosto di una liricità più distesa sul piano sintattico, eppure non meno irta sul piano retorico (viene da pensare a René Char: del resto, Di Palma è felice traduttore di autori francesi, da Corbière a Artaud a Radiguet). Per quanto riguarda le scelte metriche, *Ritorno a Sovana* parrebbe a prima vista rifarsi a misure relativamente regolari, incardinate sull'onnipresente quartina: ma la simmetria è esclusivamente per l'occhio, perché in realtà la versificazione è francamente polimetrica, per quanto non del tutto aliena da misure tradizionali. Nello stile di Di Palma colpisce anche la duplicità delle metafore ossessive, che sovrappongono sistematicamente immagini «alte», di tipo simbolistico («stringendo in pugno / il cuore morso di una melagrana», «La luce ha cunei di ghiaccio / e non rimargina [...] la ferita») a immagini basse e persino disgustose, che correggono energeticamente la pulsione al sublime con tutto un corteggio di animaletti ripugnanti, di scorpioni, formiche, mosche e mosconi, scarabei e coleotteri, lombrichi e lumache. All'intersezione fra ogni possibile simmetrizzazione e indistinto brulichio, troviamo poi una delle più resistenti ossessioni di Di Palma, quella per gli arabeschi fabbricati dalla natura, vene e venature, scheletri e nervi, rami e ragnatele: geometrie frattali che tendono non a caso a sovrapporsi all'immagine della scrittura, con la sua linea infinitamente contorta e pure anche regolata, e ad aprire così una *couche* semantica tenacemente seppure solo allusivamente meta-letteraria.

Fa un certo effetto ritrovare in continuazione, nella poesia degli ultimi anni, immagini di animali: e certo tutto questo ha anche a che fare con una rinnovata esigenza di confronto con «la natura». L'ultimo, intenso volume di Ermanno Krumm propone fin dal titolo la coppia oppositiva, per l'appunto, *Animali e uomini*; e le sue tre sezioni sembrano quasi alludere a una specie di triade post-he-

gelliana: *Zoo* (sintesi di natura e costruzione umana), *Vulcano* (l'assolutamente naturale), *Città* (lo spazio integralmente umanizzato). Ma, naturalmente, le cose sono parecchio più complicate. Credo che nel tema dell'animalità Krumm metta in gioco insieme lo scontro con l'altro-da-noi e la necessità di riscoprire dimensioni della vita che la civiltà urbano-industriale ci ha strappato, ma che pure restano inevitabilmente parte fondamentale di noi. Inoltre, gli animali non smettono di proporci, in una società drasticamente desacralizzata, la possibilità dell'incontro con il numinoso. Non manca l'ipotesi di una possibile fusione con il cosmo: ma questa fusione non ha niente di panico, perché, pur alludendo a una nostra ineludibile unità con il cosmo, viene senz'altro rimandata post mortem: con effetto piuttosto di understatement ironico che di intensificazione tragica. Il pathos dell'animale implica certo anche una tensione cosmologica, che s'intreccia, con esiti di intensa, trattenuta emozione al sentimento del tempo, alla percezione insieme del trascorrere del tempo storico («Ci mette così poco a perdersi: / così senza centro né cerchio / s'allontana il mio secolo») e del tempo incommensurabile dell'universo (come in *Di qua e di là dell'Eden*: «Era come un'immensa discarica / una specie di vastità vuota / [...] un'enorme pianta grassa»). L'intuizione della totalità del cosmo, e di una partecipazione paradossale dell'uomo e della parola al regno dell'inumano e dell'indicibile, suscita per contrasto l'intensa percezione del mondo senza di noi, e dunque il pensiero della morte; eppure, proprio la certezza della nostra inevitabile sparizione fa nascere non l'elegia, ma piuttosto la riscoperta dell'insostenibile felicità del vivere, e della lacerante infinita felicità della vita tutta, anche di quella che non sarà più nostra. Il che però non cancella affatto il quotidiano stillicidio di sofferenze che caratterizza le nostre giornate *In città*, che la poesia si sforza, se non di redimere, almeno di restituire alla consapevolezza della ricchezza e della profondità del mondo.

## LA POESIA DISCORSIVA Barlumi di racconto

di Bruno Falchetto

*Le conversazioni meditative, gli epigrammi, i microracconti, le storie intime e le riflessioni sul presente e sui rapporti sociali di Raboni, Cucchi, Alleva e Lamarque: quattro raccolte di qualità, all'insegna della conferma più che della sorpresa, improntate a una discorsività ibrida e intermittente in cui da una parte prevale il mondo dell'amore e dell'affetto (Alleva e Lamarque) e dall'altra il tentativo di conciliare pubblico e privato (Raboni e Cucchi). Due autori e due autrici, due opere nuove e due sillogi ricapitolative accomunate dall'adozione di forme aperte, in cui la narrazione e il ragionamento sono condensati e rappresi, percorsi da vuoti e silenzi.*

**I** poeti che in questi anni praticano le vie della comunicatività, che si affidano ai modi dello sviluppo narrativo e/o ragionato, lo fanno di preferenza, come inclinazione dominante, non esclusiva, in forme aperte, perplesse, discontinue nelle quali la narrazione e il ragionamento sono condensati e rappresi, percorsi da vuoti e silenzi. La meditazione così diviene epigramma, il racconto flash, la continuità di architettura è di frequente soltanto allusa o schizzata. Per questi territori di discorsività distesa o ibrida è stata una stagione positiva, di libri convincenti, di qualità, seppure, per la notorietà degli autori e le soluzioni costruttive ed espressive adottate, all'insegna della conferma, non della sorpresa. Segnalo quattro libri – *Barlumi di storia* di Giovanni Raboni, *Per un secondo o un secolo* di Maurizio Cucchi, *Istinto e spettri* di Annelisa Alleva e *Poesie 1972-2002* di Vivian Lamarque. O meglio una coppia di dittici, affini per dati esterni – due autori e due autrici, due opere nuove e due sillogi ricapitolative –, ma non solo: sul piano dei temi, in Alleva e Lamarque è quasi esclusivo il dominio del privato, dell'amore e degli affetti, mentre in Cucchi e Raboni è marcato il tentativo di tenere legati pubblico e personale, di seguirne intersezioni e divorzi.

Ad attrarre il lettore e a dare unità a *Barlumi di storia* è innanzi tutto la voce poetante. Quella di Raboni è una conversazione meditativa, dove racconto, ricordo e riflessione si avvicendano, dove il soliloquio si mescola e alterna al dialogo, una spinta introspettiva a un bisogno di contatto e confronto con altri. Le movenze colloquiali e patetiche (esclamazioni, sospensioni, incisi, correzioni) sono sempre però sobriamente controllate, a escursione frenata, garanti di una partecipazione senza retorica. L'abbandono del sonetto segnala subito, rispetto alle raccolte precedenti, un incremento d'informalità. L'articolazione in cinque sezioni soltanto numerate, il succedersi di componimenti di varia lunghezza senza scansioni strofiche in cui si alternano versi di differenti misure (con massiccia presenza di endecasillabi, spesso anche sdruciolli, settenari, novenari), lo scarso impiego della rima, l'inserzione di due brevi «racconti», danno al testo l'aspetto di un flusso elastico e pausato di pensiero e storie, pronunciato a bassa voce, di una riflessione non perentoria. Tornano i temi abituali. I legami familiari in primo luogo: proprio i genitori nel componimento d'apertura lamentano la «fissazione» nel metterli in pagina, spia del bisogno di rassicurazione dell'io che scrive, ma anche di qualche compiacimento letterario. E le relazioni affettive, amicali, la morte, la sofferenza dell'esistere e l'attaccamento alla vita, la tensione civile. Alla denuncia di un presente depauperato, percorso da orde che vanno «blaterando in microfoni invisibili», dove si rischia di morire «all'ombra di un potere ripugnante», si affianca una *pietas* sociale, misurata, senza effusioni: un'attenzione per sconosciuti compagni di viaggio in treno o in tram, studiati o intravisti, che si sfiorano «con brevi occhiate da cui sbucano / malinconia e stanchezza / e un'ombra, solo un'ombra di pietà / simili a quelle che si scambiano / chi entra al Pini o in via Pace e chi ne esce / per pratiche attinenti / alla propria o all'altrui sopravvivenza». Nell'ultima sezione, la più narrativa, Raboni mette a confronto Storia grande e storia personale. Nei due ricordi-racconti (dedicati l'uno all'abbandono di Milano da parte della famiglia Raboni dopo il primo bombardamento nel 1942, l'altro alla sera dell'uccisione di Kennedy vissuta durante una riunione della rivista «Questo e altro») descrive l'eco, il contraccolpo, che la prima può esercitare sulla seconda in forme anche poco prevedibili, trasfigurate dal vissuto soggettivo («Come si fa a distinguere l'inizio del finimondo dall'inizio

della grande vacanza, l'angoscia dello sradicamento dall'euforia di un'inaspettata, totale libertà?»). Sono pagine sul funzionamento della memoria, sui modi del dar senso alle cose pubbliche, di legarle a noi. Percorre il libro un sentimento pessimistico, l'idea di un disfacimento incombente, in atto, che in parte pare legge dell'esistenza, in parte riflesso della stagione conclusiva della vita da cui parla chi scrive. Un libro «in bianco e nero», come si legge nell'ultima poesia, perché – lo diceva un personaggio di Wenders – la vita è a colori, ma il bianco e nero è più realistico.

*Per un secondo o un secolo* segue una strategia all'insegna della dissonanza. Le otto piccole sezioni raccolgono testi brevi e brevissimi, più distesi, monoblocco o scanditi in più strofe, fra i quali trovano posto anche due passi prosastici, ed esibiscono una titolazione rilevata: ironica (*I meravigliosi viaggi del protagonista*, inaugurati da una visita a Villapizzone) o risentita (*Un'opulenza spettacolare e oscena*), nella quale sono in primo piano il personaggio-io o il mondo in cui agisce. Si tratta, come d'abitudine in Cucchi, di un io fortemente articolato, aperto, dall'identità problematica, indebolita («Mi infilo nel portafogli del mio letto / come una carta d'identità scaduta»), cangiante. Proiettata da uno specchio deformante prende così posto sulla pagina una famiglia discorde di controfigure letterarie, immagini autobiografiche, individualità reificate («La mia mistica è l'oggetto, l'acquisto, / il mio specchio di Narciso è la vetrina, / il mio cuore un immenso magazzino»). La struttura complessiva dell'opera è appena tracciata, il filo che collega i frammenti lirici, narrativi, descrittivi, saggistici è quello di un'esplorazione per sondaggi del mondo esterno e interno. Ecco allora ai ritratti di città e ai panorami antisublimi aggiungersi le immagini, le considerazioni sulle merci, sul corpo, sulla materia, che suonano come un richiamo alle coordinate concrete – economiche e biologiche – sulle quali si modellano le nostre esistenze. Sono denuncia dell'appiattimento morale indotto dall'idolatria del mercato, ma anche antidoto contro illusioni spiritualizzanti e intellettualismi, invito a mantenere vivido il rapporto con l'esperienza sensibile, indice del residuo opaco che resiste agli sforzi conoscitivi. La scrittura è nitida e nervosa, antipatica, alle accensioni liriche si accompagnano gli abbassamenti «comici», le mosse ironiche; su un tono di lingua media, comunicativa, si innesta un ricorso a tratti cospicuo ai sottocodici (economia, tecnica, soprattutto medicina).

*Istinto e spettri* è la prima opera corposa di Annelisa Alleva, quasi una raccolta di raccolte, le cui sette sezioni comprendono versi composti dal 1991 al 2002. Cinque sequenze sono piccoli diari di storie d'amore e d'affetto familiare, due appunti di viaggio (non persuadono le *Poesie irlandesi*). *In vita e Dopo*, la prima e l'ultima, ritraggono una relazione sentimentale difficile, sono il dialogo con un tu intensamente evocato ma sfuggente. *Istinto e spettri* e *Io ti pettino* restituiscono una doppia esperienza di maternità. Alleva racconta l'intensità dei sentimenti, i grovigli delle emozioni, con voce limpida e stile leggero: nei suoi versi si congiungono una propensione comunicativa e un gusto fine e controllato per la figuralità, di volta in volta diversamente dosati. Un lessico medio che usa anche termini colti ma senza ricercatezze, una predilezione spiccata per costrutti paratattici, brevi, a volte nominali, con rispetto marcato o sfasatura insistita fra sintassi e verso, una felice vena metaforica sono le caratteristiche principali della sua penna. In vari componimenti di *Istinto e spettri*, storia dell'arrivo del primo figlio, la scrittura è più densa e sincopata, come se la forza di un vissuto che coinvolge gli strati più profondi dell'io, faticosi a essere chiusa in un assetto discorsivo disteso, spinga verso il caleidoscopio di impressioni e sensazioni.

Autunno 2002: l'utilissima collana economica «Oscar di poesia del Novecento» propone *Poesie 1972-2002* di Vivian Lamarque. Un altro passo nell'istituzionalità di una «poetina media / normale / da due righe e mezzo / sulla garzantina universale», che si è progressivamente imposta certo per alcuni importanti consensi critici (a partire da Sereni e Raboni), ma di più per una inusuale capacità di dialogo diretto con il pubblico. E subito i lettori hanno premiato il libro, che ha esaurito in pochi mesi la prima edizione (7 000 copie), seguita da una seconda di 5 000. Hanno premiato una scrittura nella quale «si capisce tutto», la personale cifra stilistica in minore che la Lamarque ha elaborato, rimodulandola con intelligenza, in questi trent'anni, lavorando su coppie complementari. Semplicità del lessico, della sintassi e delle strutture, con amore per il corto, il breve, ma filo conduttore autobiografico e abile ricorso alla serialità, all'andamento modulare (come nelle poesie per l'analista junghiano «Dottor B.M.»), oppure al poemetto realizzato come collana di frammenti (*Questa quieta polvere*); alternanza e interferenze di realismo e fantasia; abbandono al senti-

mento, ma per poco, nel piccolo, e sempre bilanciato con contrappesi ironici, riflessi cupi, maneggiato con un pennino «d'acciaio affilato». Sono le scelte principali che le hanno consentito di narrare senza pompe e senza monotonia una vita in versi, che si avverte reinventata con fedeltà. Il suo canzoniere è un diario-zibaldone costruito con tessere di natura diversa: riflessioni, emozioni, confessioni, fantasie, spesso in forma di microracconti visionari o verosimili, in cui il lettore trova un posto dove stare confortevole e sottilmente inquietante.

## LA POESIA CANTABILE Canzoni all'incontrario

di Umberto Fiori

*Sulla scena musicale italiana di quest'anno a un certo punto tutto è sembrato andare verso direzioni assolutamente impreviste: contro lo strapotere delle multinazionali del disco e della musica straniera, il successo del vecchio folk «impegnato» di Il fischio del vapore con le suggestive voci di Giovanna Marini e Francesco De Gregori, e del rock «alternativo», «svitato» e «demenziale» dell'ultimo album, Cicciput, di Elio e le Storie Tese. Non certo una svolta epocale: ma comunque il segnale dell'interesse giovanile verso testi e musiche fuori dalle solite rotte.*

«**L**a scena del musicale / si è impoverita e all'incontrario va», cantano Elio e le Storie Tese nel loro ultimo disco (*Cicciput*, di cui parlerò più avanti). Il drastico giudizio della sbarazzina band milanese sembra trovare conferma in una delle sorprese più interessanti della scorsa stagione, *Il fischio del vapore*, che vede per la prima volta insieme Giovanna Marini e Francesco De Gregori.

Sulla «scena del musicale», a un certo punto, tutto si è messo a girare davvero «all'incontrario»: invece delle ultimissime tendenze, il mercato premiava il vecchio folk «impegnato». Mentre le multinazionali del disco spendevano euro su euro per imporre le loro novità, una raccolta di stagionatissime canzoni popolari, prodotta in economia, volava senza fatica in vetta alle classifiche. E attenzione, quando dico canzoni popolari non sto parlando di vispo folk irlandese: sto parlando dell'*Attentato a Togliatti* o del *Feroce monarchico Bava*, roba che a molti – diciamolo – risultava indigesta anche in pieno Sessantotto. Certo, a «tirare» sul mercato *Il fischio del vapore* c'era il nome di uno dei più celebrati cantautori italiani; ma un nome famoso da solo serve a poco, se l'operazione non ha sostanza. Come interpretare, allora, il successo di questo disco? La tentazione è quella di pensare a una svolta sto-

rica nel gusto del pubblico, riconducendola magari a sotterranei sommovimenti ideologici. I giovani hanno riscoperto «l'altra Italia», le culture subalterne e antagoniste, l'impegno politico? Non ci scommetterei.

Ascoltando il disco, leggendo i testi e le note di copertina, cercavo di mettermi nei panni di un diciassettenne di oggi. Chi sono le «mondine», e che lavoro facevano? Che cos'è la «settimana rossa»? Com'erano fatte le copertine della «Domenica del Corriere»? Che cosa vuol dire «sabauda marmaglia»?

Chissà, forse per apprezzare queste canzoni non c'è bisogno di avere otto in storia o di essere dei militanti di Rifondazione: basta lasciarsi avvolgere dai suoni, dalle voci. Anche su questo piano, comunque, gli ostacoli mi sembrano notevolissimi. Certo, rispetto all'austerità filologica del Nuovo Canzoniere Italiano le energiche ventate di batteria, chitarra elettrica e basso che aprono *Il fischio del vapore* sono una trasgressione «modernista»; si tratta comunque di una modernità datata anni settanta, che non cancella l'«alterità» (si sarebbe detto una volta) di queste melodie, la loro profonda estraneità all'estetica musicale corrente, *world music* compresa. E cosa dire dei testi? Contenuti a parte, che effetto possono fare oggi le solenni sgrammaticature del *Tragico naufragio della nave Srio*? Per non parlare delle voci, o meglio della voce di Giovanna Marini, che imprime il proprio marchio a tutto il disco. Questo modo di cantare era una sfida persino negli anni in cui il pubblico si era assuefatto agli esperimenti più arditi; mi chiedo come possa gustare gli svoli da prefica del *Lamento per la morte di Pasolini* chi li ascolta per la prima volta nell'era di Paola e Chiara. Perché hai voglia aggiungere bassi e batterie: anche squadrato a colpi di cassa e rullante, il ritmo di *I treni per Reggio Calabria* (un pezzo che ancora oggi mette i brividi) resta scomodo, spigoloso, perturbante. Eppure, *Il fischio del vapore* è diventato un hit. Non possiamo che rallegrarcene. Forse il suo successo non avrà tutto il seguito che molti si augurano, ma almeno l'«altra Italia» si è affacciata – sia pure per un attimo – alla scena del musicale.

A qualche mese dal successo della coppia De Gregori-Marini, nel giugno del 2003, usciva *Cicciput*, di Elio e le Storie Tese. Dischi e artisti molto distanti, per mille aspetti, e difficilmente comparabili; eppure, a ben vedere, entrambi espressione – ciascuno a suo modo –

di quella che un tempo si chiamava «cultura alternativa». Il folk della Marini ne è il volto maturo, assennato e intransigente; il rock di Elio la smorfia ebfrenica, svitata, eternamente minorene.

Quali siano i presupposti del lavoro di Giovanna Marini e compagni, è noto; ma quale tradizione ha alle spalle un disco come *Cicciput*? Da dove sono piovuti sulla «scena del musicale», nei tardi anni settanta, gli sberleffi delle «Storie Tese»? Tra le prime fonti della band milanese si è soliti indicare il rock raffinato e grottesco di Frank Zappa. In effetti, la formula di Elio è molto vicina a quella delle Mothers of Invention: anche in lui, il virtuosismo esecutivo e le audacie compositive sono al servizio della parodia, della satira o – assai più spesso – del puro ghiribizzo e dell'assurdo; come per Zappa, si può parlare qui di «musica al quadrato», di meta-musica, nata da un'accorta manipolazione dei generi e degli stili più disparati. Elio, Rocco Tanica, Cesareo e gli altri amano fare sfoggio di goliardica cialtronaggine, ma non ci vuole molto per capire che si tratta di professionisti coi fiocchi, ottimi strumentisti, maestri soprattutto nel governo di quel complesso ordigno musicale che è lo studio di registrazione. Che anche sotto questo aspetto il modello sia Zappa, non c'è dubbio; d'altra parte, Elio e compagni sono ben di più e ben di meglio del solito clone italico di fenomeni angloamericani. Se si guarda ai testi (importanti nel genere almeno quanto le musiche) ci si rende conto che le radici profonde della loro comicità affondano nella più genuina tradizione italiana. Il vero padre del nostro «rock demenziale» non è Zappa: è Petrolini. «Ballo una canzone che fa: amor mio / Canto una canzone che fa: ballo anch'io / So che è un po' difficile ma / ballo ancora. / La pena di morte per me / non è giusta / La pena di morte per me / è ingiusta / Nonostante questo però / vige»: versi come questi potrebbe benissimo averli composti l'autore dei *Salamini*.

Tra le star del rock «demenziale», Elio e le Storie Tese sono forse i più vicini alla sorgente petroliniana, alle fonti del bizzarro assoluto, del puro assurdo. Dietro la «demenzialità» degli Skiantos – altra eminente band mentecatta – si avvertiva spesso l'episcopato dell'ideologia: il nonsenso alla bolognese era in sostanza il rovescio dialettico della ragione, esibito con zelo e compiacimento; la follia di Elio, invece, non nasce in polemica con le ristrettezze del razioicinio, non è il ribaltamento comico che si vendica dell'ordine e del potere: è il delirio ormonale del sedicenne

che ghigna di tutto e di tutti. Nata sui banchi di scuola, la band milanese rimane essenzialmente una confraternita di compagni di classe, di «casinisti» sempre pronti al pernacchio e al gavettone. Anche in *Cicciput*, come in tutta l'opera del gruppo, sull'ideologia trionfa la scatologia: se c'è «un tamarro dietro un angolo» che vuole «incularmi la catenina», a castigarlo arriverà «Shpalman», il supereroe che «shpalma la merda in faccia». Scatocentrico è anche l'hardcore di *Cani e padroni di cani*. *La follia delle donne*, che dà il titolo a un altro pezzo, consiste nelle «scarpe / di merda / da donna / che costano milioni / all'uomo».

Una tanto spiccata propensione alle lordure e alla coprolalia potrebbe far pensare a influssi punk. Ma Elio e compagni non lanciano proclami apocalittici, non sono un branco di teppisti anarchoidi usciti da un suburbio londinese. Il retroterra che emerge nelle canzoni è più o meno lo stesso di tanti bravi giovani (ormai ex giovani) cresciuti negli anni settanta a Milano, tra un'autogestione e un derby, tra i gonnelloni delle femministe e i minestrone della mamma. Che inclinino (genericamente) a sinistra, sono molti segni a dircelo; e tuttavia, il loro umorismo sfugge da ogni parte agli schemi della satira politica «d'opposizione», e spesso persino a quelli del «politically correct»: «C'è un cartello di ricchioni / che ha deciso che / l'anno scorso andava il rosso / e quest'anno il blé». Viste sulla carta, certe sparate di Elio – soprattutto in questo ultimo disco – possono sembrare pericolosamente affini a quelle di un qualsiasi avventore del Bar Sport; ma alle nostre orecchie, la differenza suona ancora forte e chiara. Miracoli della musica. Se poi qualcuno preferisce Jovanotti, si accomodi.

LA NARRATIVA  
ARCICOLTA  
Una trasgressività  
abbastanza  
controllata

di Mario Barenghi

*Accessibilità a destinatari diversi, scarsi eccessi di sofisticazione formale, carica innovativa o sperimentale concentrata su un singolo aspetto della creazione narrativa, storie o figure bizzarre, atmosfere tra il serio, il grottesco e il tragico. Tutti elementi riconducibili a quattro volumi solo apparentemente molto diversi tra loro: Cosa voglio da te di Tiziano Scarpa, Sleepwalking. Tredici racconti visionari dell'esordiente Laura Pugno, Un mondo meraviglioso di Vitaliano Trevisan e Tutto il ferro della Tour Eiffel di Michele Mari.*

Un anticlone post-avanguardistico persiste sulla narrativa più sofisticata. Parecchi dei romanzi e racconti indirizzati ai lettori esperti appaiono infatti contraddistinti da un tasso di trasgressività abbastanza controllato, che li rende accessibili anche a destinatari diversi, meno interessati alle sofisticazioni formali e più propensi, se non a un coinvolgimento empatico inconciliabile con questo genere di testi, a una fruizione disinvoltata e divertita. Ciò accade perché gli scrittori concentrano la carica innovativa o sperimentale soprattutto su uno degli aspetti del racconto (caratterizzazione del protagonista, ambientazione della storia, scelte tematiche): in tal modo il principio della leggibilità non viene mai messo in discussione, e le sorprese non producono effetti di vertigine o di spaesamento.

*Cosa voglio da te* di Tiziano Scarpa comprende dodici racconti di lunghezza diseguale, alcuni dei quali in forma dialogica. I racconti veri e propri, tutti narrati in prima persona, sono imperniati sulla prosopopea di figure singolari, inquietanti, bizzarre, mentre sullo sfondo (in qualità di comprimario o di interlocutore muto) fa a volte capolino un personaggio sulfureo di nome Scarpa. Nell'eloquio di ciascun protagonista si avverte, palese o latente, una forte carica di aggressività, ora sul punto di esplodere, ora già esplosa

(ad esempio, nel caso dell'aiuto-cuoco appena uscito dal riformatorio, dove era stato chiuso sette anni per aver ucciso una minorata tenendola immersa in un barile di sale). Un piglio dissacratorio, truce o schernevole, presiede all'esposizione delle vicende, sempre animate dal rovente nesso tra carnalità e follia, che provvede a temperare una paradossale *verve* umoristica. Più scoperto e sbrigliato l'intento comico (o comico-grottesco) negli spassosi pezzi in forma di dialogo, mentre l'ultimo racconto, il più lungo della raccolta, accoglie materiali eterogenei, come brani narrativi, stralci da diari, verbali di un'improbabile associazione culturale. Per inciso, si può notare che l'assemblaggio di generi diversi di discorso assume carattere strutturale nel ponderoso (e in verità pletorico) esordio di Umberto Casadei, *Il suicidio di Angela B.* (dove il ricorso a caratteri tipografici differenziati accentua l'effetto-patchwork).

Scarpa non lo dice, ma il titolo *Cosa voglio da te* – riferito al tema del rapporto uomo-donna (o maschio-femmina), mai facile, spesso antagonistico, a volte decisamente prevaricatorio – potrebbe derivare da una canzonetta in voga una trentina d'anni fa. Esplicito invece il richiamo a *What a wonderful world* nell'ultima prova di Vitaliano Trevisan, *Un mondo meraviglioso*. Anche Trevisan punta sulla personalizzazione della voce narrante; ma anziché una serie di figure diverse egli propone un fitto monologo, che copre un'intera giornata d'un personaggio ombroso, arrovellato, sottilmente paranoico, visitato da immagini di squilibri mentali e di suicidi, suggestionato da epifanie del mostruoso (un volto deturpato visto in ospedale, un pescatore completamente glabro, un mutilato in carrozzella dallo strabiliante vigore fisico). A giustificare il nome del libro – praticamente privo di trama e tutto giocato su un flusso di percezioni, riflessioni, ricordi – è la sequenza finale, quando il protagonista, un giovane disoccupato vicentino, s'imbatte in un concerto per bande in Piazza dei Signori e s'accorge che gli sprovveduti suonatori di Povolara non riescono a cancellare la bellezza della canzone di Louis Armstrong. «Sì, pensavo, il mondo è davvero meraviglioso, siamo noi che suoniamo male, abbiamo sempre suonato male e suoniamo sempre peggio, più passa il tempo, peggio suoniamo, e senza rendercene conto facciamo delle nostre vite degli spaventosi assoli fuori tempo, stonati, abborracciati, ognuno per conto suo».

Diversa la strategia adottata da un'esordiente da seguire,

Laura Pugno. Dopo aver concluso la lettura di *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, si stenta a ricordare personaggi precisi: quello che rimane nella memoria è piuttosto una serie di atmosfere, di figurazioni assortite e silenziose, quasi di surreali pantomime. Il tratto distintivo di questo stile consiste nell'ambiguo *status* delle realtà che la voce narrante (rigorosamente esterna) viene evocando. Vicende quotidiane e banali che lievitano impercettibilmente in una dimensione visionaria; sensazioni che oscillano fra realtà e sogno, al risveglio da un trauma o da un'amnesia; sequenze di fatti che paiono svolgersi su un crinale impervio, a un passo da precipizi e catastrofi, o disegnarsi su un velo che potrebbe essere lacerato in qualsiasi momento, come l'ipnosi di un sonnambulo. Nel brano più complesso e suggestivo della raccolta, *Oasi*, si delineano gradualmente i connotati di un mondo stravolto, ridotto a un deserto di strade, dove i rapporti fra i sopravvissuti a quella che si direbbe una catastrofe planetaria obbediscono a consuetudini singolari – riti di passaggio, forme ritualizzate di prostituzione, servitù – improntate a una sacralità insieme rigida e trasognata. Il protagonista è un guaritore che sa percepire immediatamente al tatto, come per un'istantanea illuminazione, gli eventi accaduti nel passato a persone e cose; e, secondo l'usanza, s'è procurato un «doppio» (nella fattispecie, un'adolescente), cioè una persona impermeabile alla sua seconda vista che lo preservi da un eccesso di contatti, come una sorta di diaframma: portandogli il cibo alla bocca, stendendosi sul giaciglio sotto di lui, eccetera. Rispetto ai libri di Scarpa e Trevisan, la prova della Pugno presenta connotati sperimentali più evidenti: impossibile abbandonarsi a una lettura corsiva, «romanzesca».

A un pubblico di élite è chiaramente indirizzato anche l'ultimo volume di Michele Mari, *Tutto il ferro della Tour Eiffel* (splendido titolo: e ancor meglio in francese), benché la scrittura, diversamente da quanto accade in altri libri dell'autore, si attenga a una spigliata trasparenza comunicativa. Lo spunto iniziale è la descrizione dell'ambiente dei passages parigini, dove nel 1936 vaga un Walter Benjamin intento a coltivare la propria passione collezionistica; ma poi il racconto esplose in un caleidoscopio di personaggi, pittori, scrittori, filologi, cineasti, tutta la cultura europea del Novecento: e ancora aviatori, fabbricanti di automobili, campioni di scacchi, nonché personaggi fittizi, come gli eroi di film famosi o l'omino Michelin. Impossibile riassumere la trama, che si

sgretola quasi subito in una voracissima aneddotica arcicolta, in un ingegnoso diluvio di anticipazioni, presagi, coincidenze, paradossi. Sul piano narrativo tutto ruota intorno allo schema della congiura qui ordita da una misteriosa consorteria di nani, che sembrano fra l'altro presidiare tutti i suicidî degli intellettuali e artisti contemporanei (ma non mancano anche vampiri, automi, golem). Sul piano tematico dominano i motivi della perdita dell'aura (poi fortunatamente rinvenuta, nel beffardo *explicit*, nella forma di un tubetto pieno d'una specie di iridescente vaselina) e dell'identificazione tra memoria letteraria e oggetti. Benjamin, teorico della riproducibilità tecnica dell'arte, appare infatti ossessionato dal desiderio di impadronirsi delle «cose» di cui sono fatti i capolavori: gli asfodeli di Baudelaire, la *madeleine* di Proust, i tre soldi dell'Opera di Brecht, il marchio di Cane Nero dell'*Isola del tesoro*, lo scarafaggio di nome Gregor... perfino i tre puntini di Céline, offerti all'avidò cacciatore di cimeli dentro uno scatolino, nella bambagia.

«Oggi il nostro compito è ricordare e *ritrovare*, e lo sarà ancora di più domani per i nostri nipoti: perché ci sono momenti in cui essere con il futuro significa essere con il passato contro il presente; e perché contro l'infernale accelerazione della modernità le rovine e i relitti si ergono, si devono ergere, come barricate rivoluzionarie». Ecco il nocciolo serio, tragico, dell'indiavolato *divertissement* di Mari (che ci riporta fra l'altro ad alcune fra le pagine più belle di *Tu, sanguinosa infanzia*): dietro il feticismo del collezionista s'agita la contraddizione tra il vagheggiamento struggente d'una distanza e uno spasmodico quanto inane desiderio di possesso. Trasposto sul piano delle istituzioni collettive, questo rovello suggerisce che la grande cultura, la grande arte del Novecento ci hanno legato un patrimonio ingente, sì, ma precario. E il sospetto di aura che avvolge ogni ipotetico bullone della Tour Eiffel può far tutt'uno (credo) con la consapevolezza che qualunque torre, benché di ferro, dentro o fuori di noi, possa crollare.

# I ROMANZI BEN FATTI

## Le chiacchiere e l'attesa

di Giovanna Rosa

*Eccetera di Emilio Tadini e Cuore di madre di Roberto Alajmo: due opere molto diverse, ambientate ai poli opposti della penisola, eppure accomunate da una analoga scelta compositiva, che apre squarci conturbanti di inquietudine entro una tela romanzesca apparentemente senza spessore. Nel primo un ingenuo e spavaldo protagonista narratore si affida a un'oralità effervescente e sconclusionata, tesa a mimare la frenesia di un tempo senza sbocco; nel secondo un racconto in presa diretta registra la fissità opprimente di un mondo immobile e asfissiante.*

**I**l recupero postmoderno delle strutture forti di genere ha vivacizzato e rinnovato energicamente la produzione della narrativa istituzionale, offuscando le barriere nette che la opponevano alla letteratura d'intrattenimento: valga per tutti *Romanzo criminale* di De Cataldo che, sin dal titolo, propone un'interpretazione ideologico-politica della storia italiana nell'ultimo scorcio di secolo. Il gusto ritrovato per la leggibilità distesa, d'altra parte, ha reso meno rigidi anche i confini con l'area della sperimentazione più sofisticata.

Esemplare, in questo quadro, il caso di un'opera postuma: *Eccetera*, di Emilio Tadini, uscito da Einaudi pochi mesi dopo la morte dell'autore. Il titolo esibisce, subito, con baldanza antiumanistica il nucleo genetico del romanzo, ovvero l'inclinazione fabulatoria di un narratore «abbastanza modesto da ammettere che ce la fai solo fino a un certo punto ma anche abbastanza sveglio da capire che il mondo è un bel po' più grande di te» (p. 60). Mosso dall'empito irrefrenabile di raccontare – «l'ultima cosa a morire non è la speranza, sai, è la voglia di chiacchierare» (p. 10) – il protagonista Mario, un ragazzotto finto spavaldo, inanella senza alcuna pretesa di verità le avventure, o meglio gli sproloqui avventurosi che punteggiano un vagabondaggio notturno «per la nostra

Padania del cazzo e dintorni». Due coppie mal accoppiate si ritrovano insieme per caso su un'auto rottamanda alla ricerca dello stordimento che solo la musica assordante e le luci da urlo delle discoteche riescono a dare: di loro non sappiamo nulla, solo i soprannomi felici che Mario si inventa, durante il cammino-racconto: per il guidatore, Toro Seduto; per le due ragazze, Donna del Mare, Filo di Voce.

Affidato alle modulazioni estrose di un eccitato monologo a ruota libera, in cui l'io narrante si rivolge con il tu a un lettore amico che talvolta si intromette con brevi battute, il resoconto narrativo allinea luoghi comuni, situazioni canoniche, motivi romanzeschi, notizie di cronaca, echi televisivi e fumettistici: tutto amalgamato con un gusto parodico che, pur incline all'intarsio citazionista, mira soprattutto a rappresentare l'insulsaggine caotica che governa la modernità quotidiana e nel contempo a schernire ogni ipotesi di fuga velleitaria o di regressione miticheggiante. L'elemento di forza di *Eccetera* sta nell'intonazione equivoca a cui il narratore rimane sempre fedele, mimando le cadenze di un'oralità artificialmente spontanea, di una colloquialità ultrasofisticata, prossima al chiacchiericcio arbasiniano, ma priva di roveli intellettualistici, anzi intrisa di mediocrità candida e sprovveduta. Dalle acrobazie e giravolte conversevoli, in cui l'ordine della sintassi si frange e frantuma senza mai perdere in leggibilità, emergono, illuminati di scorcio o schizzati con sottili sprezzature ironiche, gli orrori squallidi degli scenari urbani e suburbani: le case tristi della periferia, i campi intisichiti e deprimenti, le villette con i nanetti di un parente prossimo del calzolaio di Vigevano, la schiera degli sbarbati che tirano mattina alla ricerca d'incontri «piccanti» ma poco impegnativi, le silhouettes di fanciulle scialbe e appiccicose. A evitare il rischio di cadute nel moralismo predicatorio e melenso, Tadini adibisce le risorse inventive di una scrittura coinvolgente – «quella specie di musichetta» – nel cui ritmo sussultorio si mescolano i toni freddi dell'iperrealismo alla Hopper, le note crepuscolari dell'ansia abbandonica, le inarcature divertite delle descrizioni erotico-sessuali, il registro grottesco che avvolge, quasi maschera, una morte ridicola, le stupefazioni attonite, quando «persino la famosa natura riesci a sopportarla – per un momento non ti fa paura» (p. 174). Spetta all'amico lettore, chiamato non a «credere» ma solo a «dare retta per un po'» (p. 7), il compito di decifrare i confini fra buon senso e

senso comune, follia e stupidità, stranezza e normalità (ma strani sono tutti e quindi l'eccentricità di massa è norma), di calibrare il dosaggio ambiguo di tragico e patetico, perché «se il Tragico abdica e il Patetico sale lui sul trono, non è la fine del mondo» (p. 306).

*Cuore di madre* di Roberto Alajmo è un libro molto distante dalle scorribande notturne rievocate da Tadini: opposto non solo per la fisionomia d'autore, ma per ambientazione geografica, prevalenza di ritmi lenti, staticità di immagini, persino per la secca essenzialità del paratesto a fronte della titolazione caleidoscopica dei capitoli di *Eccetera*. Allo sfondo della modernità artificiale della «Lombardia-Padania», il romanzo, accolto nella collana mondaniana di «Scrittori italiani e stranieri», sostituisce il silenzio complice di un assoluto borgo siciliano, avvolgente come la cura asfissiante di una genitrice oblativa. Eppure qualcosa li accomuna.

Il fulcro del romanzo di Alajmo è impregnato di pece nera: capovolgendo il motivo diffuso dei «bambini cattivi», qui il ragazzino, preso in ostaggio e lasciato in custodia al protagonista Cosimo, è solo l'oggetto indifeso di una disputa accanita fra madre e figlio. Ma ciò che conta non è la denuncia, pur implacabile nell'urgenza di uno stile algido, senza sbavature, del matriarcato isolano; no, a colpire con energia insolita è il groviglio di legami sadomasochistici che avvolge il terzetto dei personaggi, rifrangendosi sulla relazione fra costoro e il narratore e, indirettamente ma non troppo, sui rapporti fra la coppia madre-figlio e l'io leggente. La tensione che inchioda alla pagina non scaturisce né dai materiali narrativi né tanto meno dalla dinamica dell'intreccio; quanto piuttosto dalla sospensione dilatata del tempo del racconto; o per meglio dire, dalla fissità opaca di un «indicativo presente» che registra, bloccandoli in climax, i non-gesti, le non-scelte del protagonista. In *Cuore di madre* non succede nulla: la consegna del bambino è già avvenuta, delle ragioni del riscatto e delle trattative del rilascio non ci è dato sapere; a scandire le giornate è unicamente l'ordine ridondante dei comportamenti insulsi di Cosimo; ma la scelta di narrare tutto al presente, evitando l'alternanza mobile di tempi di sfondo e di primo piano, imprime alla scrittura la violenza dell'orrore quotidiano e familiare. Alajmo non punta né alla drammatizzazione scenica, né a effetti di gusto teatrale o di montaggio cinematografico: solo puro e rigoroso racconto in presa diretta. In *Cuore di madre*, il lettore si trova accanto al figlio e alla madre e,

in prossimità correa, senza scarti prospettici o affondi analitici, non può che accompagnarli verso la soluzione più banalmente scontata: uccidere e seppellire sotto il carrubo il bimbetto di cui continuiamo a ignorare ogni cosa. Tutto tornerà come prima, a quella «specie di vuoto pieno», dove uniche fatiche sono l'ascolto della radio e la lettura della «Settimana enigmistica». Anzi meglio: la riconquistata convivenza di madre e figlio sottrae definitivamente Cosimo a ogni spazio di inetta autonomia, a ogni inutile assunzione di responsabilità.

Ad accomunare due opere così diverse, quasi opposte, è un'analogia scelta compositiva che apre squarci di inquietudine conturbante entro una tela narrativa apparentemente senza spessore: Tadini in *Eccetera* modula il resoconto sul presente di un'oralità tanto più effervescente e colloquiale quanto più affidata alla linearità orizzontale della sintassi che, nella tumultuosa onda di paragrafi senza punteggiatura, mima la frenesia di un tempo senza sbocco; Alajmo incide con il nitore stilistico di un presente fisso e assoluto l'immobilità tragica di un universo che non conosce mutamenti, massime nella costituzione biopsichica dell'io.

L'INTRATTENIMENTO  
PIACEVOLE  
Ridendo e tremando  
di Mauro Novelli

*Nel campo dell'intrattenimento e della narrativa di svago, l'osmosi tra storie viste e lette diviene sempre più marcata e lampante, come provano gli sceneggiati televisivi sul commissario Montalbano e viceversa i trionfi in libreria di Fabio Volo e di tutta la banda di Zelig. Proprio i monologhi di un comico di scuola milanese, Maurizio Milani, insieme alle inchieste poliziesche architettate da Andrea Camilleri e Massimo Carlotto, si possono annoverare tra le più godibili riuscite dell'ultima stagione, grazie anche a modalità stilistiche amichevoli, vicine alle esperienze conversazionali e aperte ai contributi dialettali.*

**P**er accorgersene, non occorre davvero l'occhio di lince. Il peso dell'*entertainment* televisivo nell'area della narrativa di svago si è fatto ormai preponderante, sino a costituire vere e proprie riserve di caccia, in cui spadroneggiano fenomeni esplosi sul piccolo schermo. L'impressione riguarda in primo luogo i prodotti destinati al pubblico giovane, come insegnano i successi travolgenti in libreria di Fabio Volo, DJ, showman e attore bresciano; ancora più frenetico si è rivelato l'assalto all'allegro scaffale sfornato dalla brigata di *Zelig* per la Kowalski di Gino e Michele, premiata in blocco, senza riguardi alla diseguale qualità dei testi. Dispiace, perciò, che anche macchiette stucchevoli o certe boiate da caserma abbiano potuto oscurare il nuovo libro di Maurizio Milani (alias Carlo Barcelllesi, da Codogno), puledro della medesima scuderia ma da tempo assente dalle ribalte catodiche, dove negli anni novanta si era fatto notare per il cinismo ruvido e surreale.

Sin dal titolo, *La donna quando non capisce s'innamora*, Milani si riallaccia al precedente volume, sul quale brillava in copertina l'esortazione a *Vantarsi, bere liquori e illudere la donna*. D'altronde, quale femmina sana di mente potrebbe mai resistere a chi per lavoro tosa scimmie al circo Medrano, o «spacca i protoni per Carlo Rubbia»? La formula, in effetti, non è mutata: si tratta di

un'altra collana di monologhi attribuiti a un maschio che «ragiona male», e rischia perciò di finire, ridotto a «barbone», in un fosso della Bassa Padana o in un cassonetto milanese. La scintilla scocca negli attacchi, che stordiscono instaurando situazioni assurde: «Oggi mi sono ordinato una perquisizione in casa mia»; «Ho il vizio di farmi chiamare in stazione all'interfono, non ho altri hobby»; «Ieri abbiamo mollato 350 canguri su un'isola in mezzo al fiume Lambro». Dopodiché se ne indagano con logica ferrea ed esilarante le conseguenze.

Per lo più, a sfrigorare sulla graticola sono oggetti, circostanze e miserie quotidiane, accostate ai paradossi della modernità sfrenata. Ne può nascere la lunga sequenza d'apertura sulla New Economy, dove si consiglia di investire in azioni del Canile municipale di Tirana. Ma soprattutto ne zampillano taglienti rappresentazioni del feticismo che sostiene la società dello spettacolo: un bislacco serraglio, per cui può capitare di trovare «nei cessi della stazione di Lambrate» David Bowie, Jack Nicholson, Michael Jordan e compagnia bella che si fingono morti per scherzo. È da notare, comunque, l'attenuazione dell'impassibile tremendismo che aveva reso celebre Milani, fatte salve alcune eccezioni («Ieri mi sono fatto sterilizzare da mio zio. Lui non aveva mai sterilizzato nessuno, però se gli chiedi un piacere te lo fa»). Al contrario, restano rare nel suo cabaret le concessioni al turpiloquio, che troppi colleghi adoperano a vanvera per alzare il voltaggio di sketch irrimediabilmente fiacchi. Sempre più massiccio è invece il ricorso a un parlato *brut*, inaffiato da abbondanti spruzzate regionali, che danno vigore ad altri incipit micidiali: «Sul banco di un'osteria in centro a Milano c'è mica quegli alberelli di boeri a strappo».

Va rimarcato, al proposito, come nella maggioranza dei testi appartenenti al settore in questione stiano dilagando modalità stilistiche vistosamente amichevoli, vicine alle esperienze conversazionali meno sorvegliate e più aperte ai contributi dialettali. Il punto è che l'eclissi dei registri sostenuti o almeno regolarmente impostati non riguarda solo l'ambito umoristico, dove appare poco più che scontata, ma rappresenta un processo ormai compiuto persino tra i gialli, thriller e noir nostrani. Al di là delle cadute nella sciatteria populista, tutto ciò ha probabilmente a che fare coi nuovi e più alti doveri che il reparto crimini si è accollato nello scorso decennio, in cui si è imposto come filone principe della narrativa tesa

a dar conto dell'evolvere del tessuto collettivo italiano, a partire dalle specificità locali.

La Vigata e il vigatese di Andrea Camilleri sono soltanto il campione più noto di queste tendenze, che si presentano ancora più spinte nell'ultima avventura del commissario Montalbano, *Il giro di boa*. Come sempre l'inchiesta insiste su realtà geografico-sociali tristemente attuali, volteggiando stavolta tra complessi di ville abusive, in attesa del solito condono vista mare, dove arrancano carrette stracariche di immigranti. È proprio durante uno sbarco che si innesca la vicenda principale, a partire dalla strana fuga di un ragazzino «nivuro», presto trovato morto. Di qui Montalbano muove all'arrembaggio di un feroce racket specializzato in merce umana fresca, da rivendere per accattonaggio, pedofilia o espiazione d'organi. Camilleri non si allontana troppo, insomma, dai crocevia tematici già al centro del *Ladro di merendine* e della *Gita a Tindari*, ma libera nel racconto un'arezza cupa, che esplose nelle scene in cui uno sfibrante appostamento notturno, a mezz'acqua nei pressi di un porticciolo, lascia il commissario solo con le proprie ossessioni.

Viceversa, all'inizio del romanzo un tuffo in mare all'alba – con la scoperta di un cadavere sconciato – aveva sottratto Montalbano alle dimissioni, cui si sentiva obbligato a fronte degli abusi compiuti dai colleghi poliziotti al G8 genovese del 2001. L'attualità entra dunque in forma diretta, in pagine corsivate nelle quali l'eroe fa i conti con la «lurdia» penetrata nel Corpo. Quello del G8, va aggiunto, è un autentico spettro che si aggira in numerose storie giallonere recenti, a conferma della vocazione sopra delineata. Quando non costituisca il fulcro della narrazione – come in *I segni sulla pelle*, di Stefano Tassinari – il trauma sociale di quei giorni funziona da sfondo urticante: accade ad esempio in *Gorilla blues* di Sandrone Dazieri, e in *Il maestro di nodi* di Massimo Carlotto, ultimo episodio della saga incentrata sull'Alligatore, un detective maledetto di stampo classico, brusco e disincantato, allergico ai compromessi e animato da una rabbiosa passione per la giustizia vera.

Nell'occasione, a vivere in prima persona la mattanza ligure è Max «la Memoria», uno dei due soci dell'Alligatore. Il riuscito innesto dei fatti di Genova sul traliccio centrale del romanzo sfrutta la scioccante analogia tra i pestaggi carcerari, la violenza messa in atto dalle forze dell'ordine durante il G8 e le pratiche ses-

suali *bondage*: tutte situazioni in cui la separazione netta dei ruoli tra guardia e detenuto, carnefice e vittima, *master* e *slave*, fonda rapporti di natura asimmetrica e coercitiva. Dopo la scomparsa di una donna, il trio si era appunto trovato a frugare negli ambienti sadomaso, scoprendo un fiorente commercio sotterraneo di *snuff movies*, ovvero pornografia estrema, risolta con la morte. Una materia difficile e scivolosa, come si vede, che tuttavia Carlotto tratta con ammirabile misura, alternando il disprezzo alla pietà senza compiacimenti morbosi o tirate moralistiche. A conti fatti, lo stile non sempre incisivo, insieme ad alcune caratterizzazioni convenzionali, non guastano un libro coinvolgente, costruito con pazienza sulla base di attenti studi, interviste e ricognizioni in luoghi e mentalità di norma ben mimetizzati sotto una anonima vernicetta. A quanto pare, il noir non ha ancora esaurito le sue ambizioni; anzi guarda alle prerogative del giornalismo d'inchiesta, del resto azoppato da tempo.

LE STORIE NON  
INVENTATE  
Storie di giornalisti  
di Luca Clerici

*Ben poca è l'attenzione critica dedicata di solito alla scrittura giornalistica. E per questo ancora più meritevoli di segnalazioni risultano* Quando si ha ragione. Cronache italiane e L'innocenza del male. Il volto dello sterminio. Il primo è un'antologia, allestita con intelligenza da Goffredo Fofi, degli articoli di Camilla Cederna, pagine eleganti, veloci, «sostanziose» e cariche di criticismo etico-civile. Il secondo, di Guido Rampoldi, è un riuscito mix tra cronaca e saggio dedicato a personaggi tristemente celebri e a sconosciuti carnefici, in cui al di là della drammaticità dei fatti narrati non viene mai proposta una visione unilateralmente pessimistica del mondo contemporaneo.

**I**n una tradizione critica selettiva e schizzenosa come la nostra, non stupisce la grave carenza di studi sui grandi giornalisti del secolo passato e sulle loro opere, una lacuna messa in evidenza dal gran numero di storie del giornalismo oggi disponibili. Tutte storie istituzionali e di testate, non di reporter e di reportage. Come sempre, lo spazio culturale lasciato libero dagli studiosi è occupato da altri: a coltivare la memoria dei colleghi e a celebrarne l'eccellenza professionale sono soprattutto i «vecchi», in qualità di autorevoli testimoni – fra i più titolati e assidui all'impresa, Gaetano Afeltra sul «Corriere della Sera». I generi di interventi prediletti sono due, la rievocazione nostalgicamente commossa e la recensione positiva, ma in entrambi i casi questi articoli finiscono con il disegnare un piatto panorama di eccellenze, dove occorrerebbe invece distinguere non solo fra autori ma anche fra singoli libri del medesimo giornalista.

Si presta bene ad avviare una ragionata valutazione critica dell'opera di una delle maggiori firme del giornalismo italiano l'antologia degli scritti di Camilla Cederna *Quando si ha ragione. Cronache italiane* curata da Goffredo Fofi. Si tratta infatti di una raccolta emblematica dell'intera produzione della Cederna: i volumi da cui Fofi sceglie sono ben dodici, usciti lungo l'arco di venticin-

que anni, dal 1962 al 1987. Scelta rappresentativa, allestita con intelligenza: alternando i diversi generi giornalistici che la Cederna mescola con abilità (l'articolo di costume, la cronaca rosa, l'inchiesta, lo scritto di memoria, il ritratto-intervista, il reportage, la pagina militante, l'articolo-racconto), l'indice garantisce al libro un andamento molto vivace, ma la sua calcolata progressione tematica per sezioni disegna anche un'ipotesi forte: dopo l'autoritratto d'apertura ecco i capitoli intitolati *Bel paese*, la parte *Palazzo* e la sezione conclusiva *Bombe*, a suggerire un'inquietante linearità.

L'arma vincente della Cederna è senz'altro la scrittura: elegante e veloce, tanto «sostanziosa» quanto antiretorica. A darle spessore è anzitutto una grande professionalità: ogni pezzo presuppone un lungo e accurato lavoro di preparazione e di studio fatto di incontri e interviste preliminari, di letture tecniche e letterarie, di caparbie verifiche sul campo (magistrale la lapidaria «controinchiesta» sulla Seveso deturpata dalla diossina). Il suo acutissimo spirito di osservazione unito a una particolare sensibilità sociologica seleziona dettagli eloquenti di singoli individui e comportamenti pubblici destinati a diventare caratteristici (ecco il frutto dell'originario interesse per la moda come specchio della persona e di tendenze collettive). I vari materiali preparatori di ogni pezzo si fanno articolo sulla spinta di quella che Fofi chiama «crudeltà», manifesta in tanti memorabili ritratti: la faccia che «somiglia a un bigné» del ministro del Bilancio Pella, Giovanni Leone con la patta dei pantaloni spalancata su «una quantità di mutandoni, canottiere, panciere».

Crudeltà impietosa, ma non cattiveria. Il punto è che pur essendo molto connotate soggettivamente, le pagine della Cederna non hanno nulla di personale: le pochissime volte che allude a se stessa la giornalista richiama in realtà un comune sentire, un sistema di valori condiviso dalla migliore società civile. «Questi funerali sono stati tra gli spettacoli più sconvolgenti della mia vita», scrive dopo piazza Fontana, parlando a nome nostro. È una carica di criticismo etico-civile implicita che emerge in un aggettivo, nel taglio di un'osservazione, nell'intonazione sempre ferma di una prosa che giudica senza mai darlo a vedere. Il peso delle sue parole, la sostanza mai esibita ma ben percepibile dei suoi discorsi, risiede soprattutto qui.

Se i giornalisti novecenteschi e le loro opere vengono poco

studiati, ancora meno lo sono i grandi generi della carta stampata, a partire dal reportage di guerra. Come la letteratura di viaggio, il reportage di guerra affianca una componente cronachistica e testimoniale, d'azione, a ingredienti di commento. Il dosaggio può variare: *L'innocenza del male. Il volto dello sterminio* di Guido Rampoldi è un mix riuscito fra cronaca e saggio, dove le idee e le proposte interpretative prevalgono rispetto al racconto dell'esperienza, efficacemente funzionale al ragionamento. Intervistati, raccontati, descritti in presa diretta, nel libro sfilano personaggi tristemente celebri – Pol Pot, Suharto, Pinochet, Bin Laden – e sconosciuti carnefici: l'afgano strangolatore di novecento prigionieri inermi, il khmer che uccideva i bambini con una scheggia di bambù, la bambina cambogiana responsabile di un lager. Sulle tracce di testimoni e protagonisti di guerre di sterminio si viaggia in Europa, Oriente, Estremo Oriente, e sempre l'autore si muove a suo agio grazie a una militanza e a una professionalità d'eccezione. La dura concretezza dell'esperienza vissuta si riflette in una prosa diretta e chiara, asciutta e agevole anche quando utilizza concetti e categorie astratte per smontare la «macchina dello sterminio», che si basa su una tecnica politica e militare molto sofisticata e complessa, sempre pianificata con largo anticipo sullo scatenarsi terribile degli eventi.

Per cercare di spiegare l'orrore di cui è stato testimone, Rampoldi individua alcune dinamiche ricorrenti (la deriva di deresponsabilizzazione collettiva di chi ha vissuto uno sterminio riassunta nell'efficace formula convivenza-convenienza-connivenza, il processo di ribaltamento etico che consiste nella colpevolizzazione preventiva delle vittime, la reiterazione del crimine di sterminio da parte delle generazioni successive a quelle che l'hanno subito), riprende concetti molto interessanti (guerra etica e guerriero umanitario, pensiero magico di massa), ricorre alla psicologia collettiva, come quando individua nell'ebbrezza della viltà il probabile stato emotivo delle folle sterminatrici. Finito il libro, non solo le tremende storie raccontate assumono un senso, ma alcuni luoghi comuni sono spazzati via (lungi dall'opporci radicalmente, in molti casi la mentalità mediorientale e quella occidentale concordano), certi fatti storici (e valori capitali, come il pacifismo) assumono un diverso colore, visto che «le riconciliazioni successive a uno sterminio hanno per prezzo, sempre, l'assoluzione della massa ster-

minatrice, cioè il colpo di grazia alla verità storica e a quel minimo senso di giustizia che fonda una società».

Ma *L'innocenza del male* ha anche un altro merito. Nonostante l'argomento, Rampoldi non propone una visione pessimistica del mondo contemporaneo: alla valutazione del Novecento come secolo delle catastrofi affianca infatti una concezione della modernità critica sì, ma non negativa. Diritti umani, emancipazione femminile, laicità dello Stato, «l'umana aspirazione alla libertà dischiusa da un ciclo mondiale straordinariamente propizio» rimangono valori irrinunciabili.

# I FUMETTI PIÙ BELLI Supereroi popolari ma non incolti

di Luca Raffaelli

*Il fumetto è oggi davvero vitale e percorso da continue e raffinate metamorfosi. Sempre di più proietta le proprie vicende e i propri personaggi nella storia: è il caso sia di Berlin, la città delle pietre, in cui i personaggi respirano l'ansia del proprio tempo, preludio alla seconda guerra mondiale; sia delle varie pubblicazioni legate alle vicende dell'inquisitore Eymerich nato dalla penna di Valerio Evangelisti. E non manca neppure il fumetto «popolare», in cui un supereroe come Hulk, invece di salvare l'uomo occidentale dal suo difficile destino, ne rappresenta le inquietudini e gli stati d'animo più contraddittori.*

**I**l percorso artistico e commerciale del fumetto è sempre più vario, fuso e talvolta confuso con le diverse forme e modalità dei media. Non c'è dubbio: nella storia della letteratura disegnata non c'è mai stata una tale varietà di stili, di formati editoriali, di scambi con il cinema, la musica, la televisione, la letteratura. E di tanta vitalità raramente si ha traccia sui giornali, sui periodici in forma di recensione o di notizia. Perché si tratta di un movimento graduale, silenzioso, raffinato, di una metamorfosi artistica costante fatta di piccoli numeri, di budget discreti, che non possono contare, spesso, né su grandi cifre né su uffici stampa. Eppure, quali meraviglie nasconde il fumetto tra le sue vignette più autoriali e quelle più popolari, e quante suggestioni, proposte, rielaborazioni, azzardi, tra le proposte di editori grandi e piccoli, specializzati e non.

*Berlin, la città delle pietre*, ad esempio. Nella prima parte di questo lungo romanzo a fumetti di Jason Lutes, il racconto è anche rivisitazione della storia. Come nei fumetti avventurosi di Max Fridman firmati da Vittorio Giardino, i personaggi respirano l'ansia del proprio tempo che, in entrambi i casi, prelude alla seconda guerra mondiale. Ma nel fumetto dell'autore americano ciò che sta intorno ai personaggi sembra importante almeno quanto le loro vi-

cede personali. Se dovessimo cercare gli elementi ispiratori di quest'opera li troveremmo piuttosto nei fumetti di Will Eisner sulla New York degli anni venti, nel Maus di Art Spiegelman ma anche nell'*Heimat* cinematografico di Edgar Reitz. I destini dei personaggi, ad esempio il giornalista Kurt Severing e la pittrice Marthe Muller, galleggiano con i loro sentimenti, le loro illusioni, i loro ideali, nel mare che preannuncia la tempesta. Questo scorcio di un drammatico tempo passato permette di vedere, come nei Buddenbrook, e come, ancora, nelle storie di Eisner, i destini umani dall'alto, con un senso di *pietas* che sarebbe molto coraggioso tradurre, riportare in qualche modo sui nostri destini e sul nostro mondo presente. Ma in questo lavoro di Lutes c'è anche l'impegno di un americano che affronta i temi con uno stile del tutto europeo, non solo nella ricerca grafica, ma anche in quella narrativa. Raccogliendo e accogliendo proposte pittoriche, letterarie, filmiche, musicali, e mostrando infine come un fumetto possa essere un meraviglioso centro di raccolta di suggestioni assai diverse.

Di solito i supereroi salvano l'uomo occidentale, mentre Hulk ne descrive le contraddizioni. È straordinario come il fumetto popolare americano possa volgarizzare temi tanto alti. Ma allo stesso modo è sconvolgente come questo fumetto, destinato principalmente al pubblico giovane, possa descrivere gli stati d'animo, e cogliere le inquietudini dei propri lettori. Hulk è l'urlo di dolore, è l'inconscio rimosso che viene fuori con il furore spettacolare di una manifestazione psicosomatica che mette in crisi il modello della civiltà occidentale, ricca e perversa. Ci chiediamo che cosa abbia indotto Ang Lee ad ambientare il finale del suo film (bellissimo per chi scrive; ma il raggio di opinioni possibili ha coperto davvero i 360 gradi) tra la gente povera di un paese sudamericano in cui guerriglieri senza scrupoli non esitano a requisire i medicinali destinati ai bambini poveri. (Non è chiaro il riferimento alla ritrosia delle multinazionali farmaceutiche – e non solo – a favorire gli aiuti quanto mai urgenti in favore del terzo mondo?) È un finale politico, questo. E non è escluso che siano stati questi interventi d'autore a rendere così difficile – e meno popolare del previsto – il suo blockbuster. Ma ciò rende ancora più sensato il mito del Golia verde, che come tutti i supereroi parte da un'intuizione fenomenale, per poi acquisire, a seconda delle interpretazioni, diverso va-

lore e profondità. È così anche nel fumetto, dove negli ultimi decenni non si sono più camuffate le mitologie e i significati che a esse sottendono. Titoli come *La psicanalisi di Hulk* la dicono lunga sul desiderio di occupare (sempre con il fine spettacolare, che non esclude però una onesta, sincera partecipazione di fondo da parte di chi realizza le storie) territori colti e alti.

Altra prova è in *Hulk/Banner*, questa storia d'autore di Azarello e Corben (il primo sceneggiatore di fama del fumetto americano, il secondo celebre per il suo Den fantascientifico su «Métal hurlant») in cui Banner, l'alterego di Hulk, mostra (in forma peraltro parossistica, ulteriormente deformata dal segno ironico di Corben) tutta la drammaticità dei suoi sensi di colpa, dei suoi desideri di distruzione e di autodistruzione, tipici dell'età adolescenziale, che il mondo adulto rimuove e mortifica.

Ancora la storia nel fumetto con Eymerich, l'inquisitore ricreato (sulla base di una vita realmente vissuta) da Valerio Evangelisti in vari romanzi di successo. In questo caso il fumetto non racconta la storia ma la vive, c'è dentro, e nel Medioevo di Evangelisti trova quella dimensione fantastica che supporta così bene. Fumetto che viene dalla letteratura: non è una novità. Ma è del tutto nuova, e anche sorprendente, la divisione della produzione in più pubblicazioni. Eymerich è stato *I cristalli di Eymerich*, uno speciale di Lazarus Ledd in formato bonelliano (quello di «Tex», per capirci) scritto da Evangelisti insieme al creatore del personaggio Ade Capone (i disegni sono di Arturo Lozzi); poi *La furia di Eymerich*, un libro in formato appena più piccolo di quello di un comic book, pubblicato da Mondadori e disegnato da Francesco Mattioli; infine una serie di album a colori e di grande formato pensati per il mercato francese, e sceneggiati dall'argentino Jorge Zentner, che si troveranno anche nelle librerie italiane sotto la sigla Edizioni BD. Uno stesso personaggio e storie simili che vengono raccontati con disegni, atmosfere, fogli di carta, colori diversi per un fumetto che moltiplica se stesso e la tipologia dei propri lettori.



# MONDO LIBRO

---

## **Calendario editoriale**

In diretta dal superstore  
*di Raffaele Cardone*

## **Almanacco ragionato delle classifiche**

I successi del passaparola  
*di Giuseppe Gallo*

## **Diario multimediale**

Tra sperimentazione e maturità  
*di Cristina Mussinelli*

## **Regesto dei dibattiti**

Bonaccia in terza pagina  
*di Luca Clerici e Bruno Falchetto*

## **Cruscotto europeo**

Il problema è far leggere la gente  
*di Giovanni Peresson*

# CALENDARIO EDITORIALE In diretta dal superstore

di Raffaele Cardone

*Splendida e cruenta come un thriller di classe, l'annata editoriale internazionale è stata costellata da piccoli e grandi avvenimenti, apparentemente senza una stretta relazione tra loro. Ma è chiaro come andrà a finire. Oggi è pronta solo una traccia della trama: la rivoluzione strutturale del mercato del libro e la fine del consumo di lettura. Come sfondo un'economia decadente, personaggi senza scrupoli, nostalgici che lanciano strali ideologici, editori che ingaggiano un corpo a corpo con le grandi catene del retail. Dietro l'angolo, i «mercati emergenti»: la volatile speranza che i cinesi leggano di tutto (e magari imparino che il copyright non è un optional).*

**2**003. J.K. Rowling è la scrittrice più ricca della storia. 250 milioni di copie vendute in cinque anni, diritti per il cinema, licenze per il merchandising. Solo nel 2002 ha messo in tasca 180 milioni di euro diventando la quinta Paperona del Regno Unito. I cinque libri di Harry Potter sono stati venduti in 150 paesi e hanno reso straricco anche il suo agente Christopher Little (27,5 milioni di euro). Bloomsbury, editore della Rowling in UK, era fino a cinque anni fa una media casa editrice di catalogo, poi ha comprato una mezza dozzina di sigle tra le quali, quest'anno, la piccola e prestigiosa Berlin Verlag, editrice di Nadine Gordimer, Margaret Atwood, Richard Ford, Ingo Schulze. Veniva via a poco, 3,6 milioni di euro.

I librai si aspettano che di tutto questo ben di Dio qualcosa cada anche nelle loro tasche, che Harry ripeta la magia di ripianare le vendite annuali anche se la situazione non è più quella di fine anni novanta: la quinta puntata della saga potteriana può aver risolto i problemi degli editori che la pubblicano ma non gli esiti commerciali di un anno molto difficile per tutti i mercati.

Veniamo ora alla situazione attuale utilizzando, per interpretare numeri e tendenze, alcune coordinate che si confermano ancora una volta efficaci. L'espansione del mercato del libro è da sempre legata (salvo qualche eccezione) all'indice di sviluppo umano (ISU, l'indicatore di una media ponderata tra speranza di vita, tasso di alfabetizzazione degli adulti e accesso ai livelli di istruzione, prodotto interno lordo reale

per abitante), al PIL, all'andamento dei consumi, all'indice di lettura e alla politica culturale.

### *Libri & Belpaese (che vuol dire fiducia)*

L'Italia, al riguardo, non ha niente di buono in cui sperare. Per quanto riguarda l'ISU il Belpaese è ancora al 21° posto nella graduatoria mondiale; penultimo tra le nazioni della vecchia Europa, stacca di due punti solo il Portogallo (*Calendario Atlante De Agostini*, 2004). Gli Stati Uniti, per avere un termine di confronto, sono in settima posizione. Gli altri indicatori economici segnalano burrasca. Il nostro paese è sceso dal 33° al 41° posto nella competitività; perde un punto nel PIL, 6 punti nel PIL pro-capite (IMD World Competitiveness Yearbook, 2003).

Detto questo, se il nostro mercato librario valeva 3,55 miliardi di euro nel 2002 (Aie) con una crescita dell'1,1% a valore corrente, è facile intuire che il 2003 sarà probabilmente uguale, se non peggiore. Questa situazione si protrae da anni; vuol dire quindi che il nostro mercato perde continuamente in dimensioni (escludendo il fenomeno dei libri abbinati ai quotidiani) perché la crescita non compensa l'inflazione.

Per di più abbiamo circa 10 milioni di quasi analfabeti e facciamo finta di niente. La più recente indagine sulla lettura, quella di Astra/Demoskopea (per i dettagli, si veda il paragrafo *Indagini sulla lettura 2003* in questa stessa rubrica) ci riporta infatti su dati che già conoscevamo, ma che noi, e soprattutto chi abbiamo eletto, ci eravamo forse dimenticati. Possiamo contare solo su 6,2 milioni di lettori «forti», il 13% della popolazione; non più dell'8% secondo precedenti indagini. Pochi? Tanti? Di sicuro lo «zoccolo duro» non è abbastanza per l'industria libraria.

E dovremmo anche poter contare su una legge per il libro annunciata da anni (e data come imminente da Alain Elkann all'ultima Buchmesse), ma della quale a novembre scorso ancora non si sapeva nulla. Intanto il decreto legge per il tetto di sconto al 15% è stato prorogato per la seconda volta in tre anni, fino al 31 dicembre 2004. In attesa di una legge dalla quale ci si aspetta non solo un numero percentuale sullo sconto massimo praticabile (giusto o sbagliato che sia) ma soprattutto un piano nazionale per il libro e la lettura, la creazione di un organismo ad hoc, iniziative per la scuola, le biblioteche, le librerie, gli editori. Qualcosa di ampio, articolato, serio. Sempre alla Buchmesse, il viceministro alle Attività produttive e al commercio estero Adolfo Urso si è impegnato a promuovere il libro italiano all'estero nell'ambito di un più vasto piano straordinario (125 milioni di euro) per sostenere il «made in Italy»: «Credo», ha detto Urso, «che in questo piano possa essere inserito anche il libro», insieme ai prodotti italiani di punta, ovvero cibo, moda, design e mac-

chine di lusso; tra una forma di Belpaese e una Ferrari, tra un capetto griffato e il prosciutto di Parma. Il pubblico della conferenza stampa, tutto di professionisti e giornalisti, si è mantenuto educatamente composto. Premio di consolazione: arriverà per fortuna qualche spicciolo tramite l'ICE (Istituto per il commercio estero) per sostenere la partecipazione degli editori alle fiere internazionali.

Per adesso, 10 milioni di analfabeti e 6,2 milioni di adulti alfabetizzati ma «teorici della non lettura» ringraziano, perché il parlamento non sta perdendo tempo in cose inutili o addirittura sconosciute. Anche le minoranze vanno salvaguardate, no? Ma se aggiungiamo ai ringraziamenti quelli di 8,7 milioni che «non hanno tempo per leggere», tutti insieme diventano una maggioranza pari al 53,2% della base presa in considerazione: 47,4 milioni di italiani tra i 14 e i 79 anni (si vedano i dettagli in *Indagini sulla lettura 2003* in questa stessa rubrica). Sono i difetti della democrazia.

### *Catene padrone?*

Per quanto riguarda gli altri mercati, non che altrove vada meglio che in Italia, anzi: c'è crisi dappertutto (si vedano i dettagli in  *Mercati internazionali 2003* in questa stessa rubrica). Va molto male la Germania, il secondo mercato occidentale (-4,9% per il 2003); piuttosto male la Spagna (stimata una flessione tra l'1% e l'1,5% per il 2003); ferma la Francia (+1,5% per il 2003), dove negli ultimi due anni i consumi librari erano sempre stati superiori alla media dei consumi, ma nel 2003 sono scesi fino a sovrapporre le due curve. È fermo anche il mercato del Regno Unito (+0,1%), mentre quello statunitense, secondo le indagini più accreditate, è «sluggish», pigro, pur rimanendo il più grande mercato del mondo, con un giro d'affari superiore alla somma dei principali mercati europei. La base dei lettori non è quindi destinata ad allargarsi. Come contendersi, allora, questa minoranza impenitente di consumatori di libri?

Nell'anno passato l'accento si è spostato molto visibilmente dal «come» al «chi» avrebbe giocato gli assi nella partita tutta interna alla filiera editoriale. Sulle due sponde dell'Atlantico oggi tengono banco le grandi catene librerie, in misura minore i grossisti e, negli Stati Uniti, anche le grandi catene generaliste di discount come Wal Mart. Era abbastanza prevedibile che si sarebbe giunti a questa situazione. Per tutti gli anni novanta le corporation dei media hanno rinforzato il loro potere in una girandola di acquisizioni: per far salire il valore azionario, conquistare maggiori quote di mercato, ridurre i costi, migliorare la redditività: fuori il personale, dentro gli azionisti, fuori qualche publisher, dentro i manager (nessuna nota polemica: tutte le aziende sono fatte così, cioè

proprietà, amministratori, manager). In questo modo cresceva il loro potere contrattuale: di fronte a un retail ancora poco concentrato, i grandi editori dettavano legge. Questi equilibri sono durati finché le catene non sono diventate «grandi catene», con centinaia di punti vendita, dalle piccole librerie di provincia agli immensi megastore, e con un management che ha fatto proprio, adattandolo, lo schema gestionale della grande distribuzione.

Veniamo, dunque, all'oggi. Il caso inglese è in questo senso emblematico. Con la caduta del Net Book Agreement a metà degli anni novanta, il prezzo dei libri nel Regno Unito diventa libero. Waterstone's (194 librerie) moltiplica i propri punti vendita, W H Smith (530) non è da meno; dagli Stati Uniti arriva Borders (390 superstore in USA, 900 librerie Walden nei centri commerciali) che ha perso la partita con Barnes&Noble (630 tra superstore e librerie) per la leadership in America; acquisisce Books Etc e apre librerie e superstore (40 punti vendita in UK). Ottakar's (che ha acquisito lo scorso aprile 24 punti vendita della catena Hammicks, e ora conta un centinaio di punti vendita) si concentra sulla provincia e le zone non centrali delle grandi città. Queste quattro catene, ognuna con un format differente, rappresentano il 45% circa del mercato inglese e oltre il 55% del canale libreria (*Book Sales Yearbook*, BPI Communications/Bookseller Association). In uno scenario fortemente competitivo si innesca presto una guerra degli sconti senza esclusione di colpi; per aumentare il volume di vendite, conquistare potere contrattuale con editori e distributori, fidelizzare il pubblico. Una guerra che non è ancora finita. Lo scorso giugno, nel primo giorno della vendita di *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, a causa dello sconto applicato (in media il 38%) si sono volatilizzati oltre 11 milioni di sterline (Nielsen BookScan). Ma è una guerra che non può continuare perché ha eroso sensibilmente anche i margini delle publishing company, attrici attive e consapevoli della tenzone; nel periodo 1995-2002, infatti, gli editori hanno concesso un sovrasconto medio dell'8% (Key Note Research).

Dalla fine del 2002, Waterstone's, W H Smith e Borders hanno deciso di correre ai ripari. Prima mossa, una decisa riduzione dello stock. Ovvero meno copie per titolo, ma anche meno titoli. Per i piccoli editori la vita inizia a farsi molto difficile, ma anche i grandi non possono più contare su porte completamente spalancate per i loro libri. Con la riduzione dello stock, in sei mesi circa l'indice di rotazione di Waterstone's è passato da 3.2 a 3.4, il margine cresciuto dello 0,4%. Contestualmente la catena ha ridotto d'ufficio le visite dei promotori: non più di due al giorno per gli editori maggiori; una volta a trimestre per i piccoli e i medi. Borders è più audace. Quest'anno finisce il periodo di sperimentazione del «category management», un modello già largamente diffuso nei supermarket. Il sistema – avviato negli States con la collaborazione di alcuni

editori come Random House, Penguin, HarperCollins – è stato concepito per migliorare la redditività di banchi e scaffali. Da Borders, libri, cd musicali e DVD sono stati divisi in 250 categorie, e in base ai risultati ottenuti per ogni categoria (provando per 20 settimane diversi tipi di assortimento anche sulla scorta di migliaia di interviste ai consumatori) si fanno girare i titoli, ottimizzando assortimento, display, stock.

Poi, a metà del 2003, due proposte esplosive: prima l'abolizione del diritto di resa, poi la soppressione del prezzo di copertina. Sono operazioni che, se andassero in porto, nel giro di qualche anno rivoluzionerebbero completamente i rapporti tra librai, distributori ed editori. La cosa singolare è che vengono da una catena libraria, ancora Borders, ovvero da un attore della filiera che ha sempre considerato la resa una garanzia inalienabile e il prezzo di copertina un indicatore imprescindibile per il commercio librario.

È chiaro che la catena (con l'assenso di W H Smith, ma l'opposizione di Waterstone's e Ottakar's) vuole realizzare un modello gestionale della libreria molto simile a quello dei supermarket e finora completamente estraneo alle logiche del prodotto libro. Ma, se cambiano le logiche, perché non cambiare anche i modelli gestionali?

Philip Downer, managing director di Borders UK, ha aperto una recente convention aziendale con una lapidaria affermazione: «Gli editori non conoscono il reale valore commerciale dei propri libri», con un sottinteso “che lascino fare a noi”. Anne Roman di Borders USA ha sottolineato come il commercio librario sia uno dei pochi settori commerciali dove il prezzo è fissato dal produttore e ha sostenuto che questo non avvantaggia né gli editori né i librai.

Lanciato il sasso nello stagno, la catena sembra intenzionata ad aprire un ulteriore contenzioso con gli editori. Si tratta di quei titoli annunciati come sicuri bestseller ma che si rivelano poi dei flop: in questi casi, l'editore dovrebbe pagare una sorta di tassa, facendosi carico di una parte del rischio d'impresa. Non solo per non far gravare sul libraio una parte del costo della movimentazione del libro e della resa, ma anche perché quel titolo-flop ha occupato uno spazio che poteva rivelarsi redditizio con altri titoli.

### *Il futuro che verrà*

Non è affatto escluso che queste proposte, tutte o in parte, anticipino quello che potrà essere in un futuro non molto lontano lo scenario del commercio librario internazionale. Ovvero: forte concentrazione nel retail, espulsione dalle grandi librerie dei titoli a bassa rotazione (e conseguente ridimensionamento di gran parte della media e piccola editoria),

ridefinizione della proposta e delle tirature da parte dei grandi editori, diminuzione dell'assortimento, visibilità dedicata soprattutto ai bestseller, indipendentemente dal valore del loro contenuto. Non ultimo la possibilità che il fattore prezzo non sia più una forte leva di marketing: secondo un recente sondaggio sul pubblico inglese (Minitel Book UK), lo sconto indiscriminato è determinante solo per il 13% degli acquirenti.

Da un punto di vista strettamente commerciale le proposte di Borders sembrano un po' azzardate se applicate alle librerie con assortimento medio e piccolo, ma non a format specifici come i superstore. Il «category management» vuole trovare il punto d'incontro ottimale tra propensione all'acquisto del lettore-consumatore e reperibilità/accessibilità del prodotto libro. Anche in assenza del commesso. Ma è ancora difficile dire se un libro (o certe categorie di libri) possa essere gestito come altri prodotti commerciali. Di certo questo modello ha bisogno di librerie grandi (non necessariamente di catena) e strutturate ad hoc; ed è già dimostrato che il «category management» applicato in altri settori commerciali incrementa la media delle vendite dell'11%. Resta da vedere se altri canali, come le librerie indipendenti specializzate, il commercio elettronico, il print on demand, l'e-book o particolari club del libro ancora da inventare possano garantire una sufficiente varietà della proposta. Non bisognerebbe sottrarsi allo «spirito dei tempi» nel valutare questo possibile futuro scenario, ma è doveroso chiedersi se e in che misura questo possa essere interpretato in parte come riflesso di una crisi profonda del prodotto libro – e quindi un'estrema misura per la sopravvivenza – in parte come la deriva ideologica (malsana) del modello di capitalismo americano, che crede ciecamente nel «dio mercato», senza regole e senza freni, plasmato sull'interesse di singole aziende, non a caso le più forti. Insomma se tutto questo è o sarà necessario. E quale può essere il punto di mediazione tra la varietà della proposta culturale e le non meno importanti esigenze della filiera.

In un periodo di crisi, il rimpallo di responsabilità tra editori e librai si accentua; e fra questi ultimi anche l'abolizione della resa potrebbe trovare un partito favorevole, mentre sconti e abolizione del prezzo di copertina (come capita già in paesi editorialmente avanzati come la Svezia) presuppongono una liberalizzazione del mercato, verso la quale è culturalmente contraria la maggioranza dei nostri editori e dei nostri librai, almeno in apparenza.

Non si può dire altrettanto della riduzione dello stock. A prescindere dalla normativa nazionale sugli sconti, tutte le grandi catene si stanno orientando a favore di questa politica gestionale. Secondo alcuni editori la catena Feltrinelli sta già attuando la riduzione dello stock, compensandola con una maggiore vendita dei titoli di punta. Visto quello che faremmo volentieri a meno di trovare sui banchi delle librerie, questo di-

scorso non fa una grinza. Però sarà sempre più difficile che il titolo di un autore poco conosciuto possa trovare uno spazio a banco, con la sua brava pignetta (e non finire, invisibile, con due copie a scaffale), ovvero possa trovare nella libreria un trampolino di lancio visto che, tranne rare eccezioni (i “lanci” di D’Orrico sulle pagine di «Sette» per Faletti o per Avoleto, le comparsate televisive di Melissa P. al *Maurizio Costanzo Show*, solo per fare alcuni esempi), recensioni, passaggi sui media e pubblicità danno risultati piuttosto aleatori come volano delle vendite. Sia presa come una boutade: non sarebbe così paradossale trovare *Harry Potter* ancora in classifica nel 2020. E sia presa come una probabilità: le catene potrebbero (pesantemente?) condizionare le scelte degli editori. Negli Stati Uniti è già una realtà. Secondo il «New York Times» (30 giugno 2003) senza la benedizione di Wal Mart o di “price clubs” come Costco alcuni bestseller non diventerebbero tali; e forse gli editori potrebbero arrivare a non pubblicarli neppure. Qualche esempio: nei primi giorni dopo la pubblicazione, la biografia di Hillary Clinton, l’ultimo *Harry Potter* e *La valle dell’Eden* di John Steinbeck rilanciato dal nuovo book club di Oprah Winfrey, hanno realizzato metà delle vendite nei «big discounter». E siccome Wal Mart vuol dire mass market, e mass market vuol dire valori religiosi, senso nazionale e tutto ciò che sono i valori americani, perché di questi sono pervasi gli avventori della mega catena di discount (che vende qualsiasi merceologia con un solo imperativo: «da noi costa meno»), un libro non in sintonia con questi valori non sarebbe messo in commercio. Siamo nel paese più libero del mondo, no?

C’è infine un terzo fenomeno che rende alcune catene ancora più forti, il fatto che abbiano creato o acquistato case editrici le cui sigle godono di posizioni privilegiate nei punti vendita. Due esempi. Nel Regno Unito W H Smith controlla Hodder Headline (fatturato: 210 milioni di euro circa, dei quali 30 nelle librerie W H Smith), ha tentato di acquistare Time Warner Book Group (giugno 2003), e vuole comunque sbarcare negli Stati Uniti. In America, Barnes&Noble, che ha il 16,2% del mercato consumer, circa 3,85 miliardi di dollari di fatturato nel 2002 («Publishers Weekly»), con la sola divisione librerie – che vale più di tutta l’editoria italiana – aveva già acquisito alcune sigle di packagers e dato vita a B&N Books (manualistica, libri di cucina, atlanti, narrativa). Poi ha lanciato una collana di classici a prezzi imbattibili (50% in meno di analoghe edizioni di Random House o di Penguin) e ha acquistato Stinger (giardinaggio, cucina, hobbistica) riservando l’esclusiva di alcuni titoli alle proprie librerie. I big discounters hanno fatto muro, respingendo i libri di B&N; lo stesso le catene concorrenti come Borders (che nel 1995 aveva avviato un analogo progetto, finito male) e Books-A-Million. Il publishing di B&N è solo il 3,5% delle attività complessive del gruppo. Ma se teniamo conto che il consolidato è di 5,27 miliardi di dollari per il 2002

(«Publishers Weekly»), vuol dire che Barnes&Noble ha un gruppo editoriale da 185 milioni di dollari. Come tutta l'editoria di varia del Gruppo Mondadori.

*Media mogul: sinergie? Neanche per sogno*

Il 2003 è stata la fine di un'epoca breve, quella dei mega merger, delle acquisizioni che cavalcando il capitalismo finanziario hanno inseguito il «tutto, subito e ovunque». Il tracollo della fusione del secolo tra AOL e Time Warner si è definitivamente consumato: il supergruppo si è disfatto. Time Warner ha eliminato AOL anche dalla sigla aziendale e AOL continua a perdere utenti a un ritmo sostenuto. Gli investitori hanno scommesso miliardi di dollari che non vedranno mai più. Di Vivendi Universal rimane ben poco, oltre a una montagna di debiti. Gli Studios cinematografici sono andati alla General Electric. La sua divisione editoriale, Vivendi Universal Publishing, ha già cambiato nome due volte; prima VUP-Investima 10; oggi Editis. Domani chissà. Dopo il «niet» della commissione europea all'acquisizione totale da parte di Hachette (Gruppo Lagardère) non si sa dove potranno finire i vari pezzi di quella che fino a quattro anni fa era conosciuta come Havas. Houghton Mifflin, il gioiello dell'editoria americana acquisito da Jean-Marie Messier (il turbolento e incauto ex super manager a capo di Vivendi) come testa di ponte per lo sbarco in America è stato il primo asset a essere ceduto (gennaio 2003). Ora, licenziato Messier, è nelle mani di una banca d'affari statunitense. Per le numerose sigle che Lagardère dovrà cedere pur di non trovarsi in una posizione dominante del mercato sono pronti numerosi pretendenti tra i quali, pare, anche RCS Media Group, che già controlla Flammarion. Il feuilleton continua.

Bertelsmann, sotto la nuova direzione di Günter Thielen, voluta dalla proprietà, la famiglia Mohn, ha venduto le proprie partecipazioni in AOL Europe e in Barnesandnobles.com, retailer on line (in perdita) della più grande catena libraria del mondo. Ceduto ai concorrenti Holtzbrinck e Weltbild (già proprietari del retailer on line Booxtra) anche Bol Netherland, ovvero ciò che rimane di BOL.com, lo strumento con cui Thomas Middelhoff (l'ex CEO che voleva a tutti i costi andare in Borsa) pretendeva di diventare il re mondiale del commercio elettronico, facendo fuori persino Amazon. Il gigante di Gütersloh si è poi liberato di BertelsmannSpringer, la prima casa editrice tedesca, ceduta (per 1,05 miliardi di euro) alle banche d'affari Cinven e Candover che l'hanno prontamente fusa con KAP, il ramo scientifico di Wolters Kluwer, comprato per 600 milioni di euro nel 2002. Poi Bertelsmann ha acquisito per 100 milioni di euro da Axel Springer, sull'orlo della bancarotta, il gruppo Ullstein Heyne

List (UHL). Ma anche in questo caso il fulmine dell'antitrust tedesco ha individuato una posizione dominante nel settore dei tascabili. Bertelsmann ha quindi ceduto tutto, eccetto Heyne, al gruppo editoriale Bonnier. Questo gruppo svedese era già proprietario di Carlsen, la casa editrice di Harry Potter in Germania, che lo scorso novembre è uscita con una prima tiratura record dell'*Ordine della Fenice* di oltre due milioni di copie. Ironia della sorte, in un mercato boccheggianti, il bestseller dell'anno ha portato redditività in tasche straniere. Ma ancora l'antitrust non ha dato il suo ok, perché proprio Heyne è leader nei tascabili e ora la quota di Bertelsmann nel settore è al limite.

Continua però l'impegno per ripianare i debiti e riposizionare il business dopo anni di espansione: il nuovissimo grattacielo di Random House a New York è stato messo in vendita e a novembre BMG, il ramo musicale di Bertelsmann, si è fuso con Sony Music.

Tra gli altri mogul dei media, Time Warner voleva vendere Warner Books, ma poi ci ha ripensato; Viacom voleva fare lo stesso con Simon & Schuster, ma non ha trovato un compratore. News Corp. (quella di Murdoch, quella che ha comprato Telepiù) ha ristrutturato HarperCollins in varie divisioni più piccole.

Per le corporation la parola d'ordine è indietro tutta, tornare ai propri business, i più complementari possibili, vietato parlare di sinergie: non esistono, non c'è modo – almeno per adesso – di renderle tali (vedi questa stessa rubrica in *Tirature '03*).

Se guardiamo alla recente storia di Vivendi, di Bertelsmann, del gruppo Lagardère, i progetti più ambiziosi nel campo dei media sono strettamente legati al talento di singoli personaggi. E alla loro sconfinata ambizione che si nutre di gigantismo e di Borsa, di capacità di fornire valore agli azionisti e di essere presenti in tutti i settori, in tutti i mercati. Il modello di corporation a "basso rischio" che si concentra sulla gestione di prodotti di successo e sullo sviluppo di prodotti similari, non porta all'allargamento dei confini dell'impero, ma funziona. Il libro, dal canto suo, è un business troppo povero, e il circolo virtuoso con televisione, cinema, musica un'operazione giudicata troppo onerosa per i risultati che può produrre. È possibile che l'integrazione orizzontale possa essere richiesta dalla convergenza tecnologica (film, musica, banda larga/Internet, ad esempio) dalla quale, però, il libro è giocoforza escluso, anche nella sua versione elettronica. Il libro digitale (o digitalizzato) non è però dato per morto: personaggi come Jason Epstein (alfiere dell'editoria-di-una-volta e oggi sostenitore del print on demand) insieme a Jane Friedman (CEO di HarperCollins, USA) credono fermamente in un suo futuro. Ma è un futuro ancora relativamente lontano, tanto che Barnes&Noble ha smesso di vendere e-book sul proprio sito di e-commerce e ceduto le attività di print on demand.

Le vere innovazioni, invece, arrivano quasi sempre da nuove imprese, nuovi progetti. Un esempio per tutti viene dalla Francia, dal modello di casa editrice inventato da Bernard Fixot (che aveva creato un'omonima sigla nel gruppo Vivendi) per la sigla indipendente XO. Nata nel 2000 (proprietà 75% Bernard Fixot), XO si propone con un modello di business che si può così riassumere: non più di 15 titoli l'anno (narrativa e saggistica di qualità ma di largo consumo); autori francesi; aggressiva politica di vendita dei diritti all'estero, massimo investimento in marketing, promozione, ufficio stampa; poco personale e alta circolazione delle informazioni tra i vari uffici; prima tiratura alta (media di XO, 94 000 copie; media nazionale del settore, 10 500 copie) e quindi distribuzione capillare. I risultati si commentano da soli. Nei primi tre anni ha pubblicato 34 titoli; il 91% (31 titoli) è entrato in classifica, il 65% è stato venduto all'estero. Nel 2002, 13 dei 15 titoli pubblicati (tra i quali 11 romanzi, 7 di autori esordienti) hanno fatto guadagnare a XO la seconda quota di mercato (10,3%, pari a 926 000 copie, dopo Albin Michel con il 17,8%) relativa ai primi 100 titoli best-seller e la seconda quota di mercato tra i primi 64 titoli di narrativa, ottenuta con 9 titoli, solo con autori francesi (640 000 copie complessive). Nella non fiction, XO ha ottenuto la terza quota di mercato tra i primi 36 bestseller: 329 370 copie con 4 titoli, pari al 9,4% (Fonte: IPSOS). Dal 2003 gli si è affiancata la nuova sigla !OH, dedicata agli instant book e alla manualistica, con ottimi risultati. Plasmato sulle dinamiche del mercato (ma con Christian Jacq autore di punta, e i contatti e l'esperienza pluridecennale di Fixot) XO e !OH esprimono al meglio un progetto orientato sulle dinamiche di vendita, forte di una struttura snella che tiene conto a tutti i suoi livelli degli obiettivi del marketing. Gente che cammina veloce, al passo coi tempi. Ci si chiede solo quanti dei loro autori, da Christian Jacq a Mireille Calmel, entreranno nella storia della letteratura. Quanti di loro "faranno catalogo". Ma questa è un'altra storia.

### *L'editoria italiana è inciampata nell'edicola*

«Il mondo è cambiato velocemente e, sia pure con l'inerzia sua tipica, anche l'editoria di libri ne sta subendo gli effetti. Ora più che mai si ha l'impressione che star fermi sia suicida», ha scritto recentemente Massimo Turchetta – direttore dei Libri Mondadori – sulla newsletter aziendale *Mercurio* (ottobre 2003). Quest'anno, le questioni sul tavolo sono fondamentalmente tre: i libri in edicola, la razionalizzazione del sistema distributivo (e quindi anche l'appel delle librerie e le tecniche di vendita), una legislazione sul commercio librario (sia a livello fiscale sia a livello normativo) che sia espressione di una cultura nazionale e di una cultura del mestiere. Su questi temi, l'editoria italiana rimbalza proprio tra "l'i-

nerzia sua tipica” e il movimento, talvolta coniugando paradossalmente l’una e l’altro.

I libri abbinati a quotidiani e periodici, da una certa prospettiva, ne sono la prova più evidente. Sono un’operazione commerciale o culturale? Danno più visibilità all’autore o lo penalizzano sulla lunga distanza? Erodono la quota dei tascabili, dai quali «l’editore trae la remunerazione del lavoro e del rischio sopportati nella proposta del nuovo», come ha detto Stefano Mauri? Sono vendite di catalogo «quelle che veramente tengono in piedi il sistema libro, dall’editore al libraio» come ha ribadito Gian Arturo Ferrari, o sono vendite aggiuntive? Gli editori di giornali ci guadagnano molto più degli editori di libri, e speculano sull’investimento in ricerca fatto per costruire i cataloghi editoriali?

Questioni di lana caprina. Vendere libri, comunque lo si faccia, è sempre un’operazione sia culturale sia commerciale. Gli autori (vivi o morti che siano) hanno sicuramente una maggiore visibilità: chi può garantirgli centinaia di migliaia di copie diffuse in 35 000 punti vendita? Certo, l’edicola erode una quota dei tascabili: se ci fossero dei dubbi, li ha subito chiariti Ferrari stesso, dati alla mano (seminario Aie sulla distribuzione, 23 gennaio 2003). E che i tascabili abbiano una redditività maggiore delle novità (hardcover o trade poco importa) ne siamo tutti consapevoli. La novità è gravata di tutti i costi che il tascabile non ha: anticipi, ricerca, traduzione, prova del mercato. Certo che le promozioni con i giornali hanno un impatto sulle vendite in libreria e sulla percezione che il lettore ha del prezzo. Come potrebbe essere altrimenti, con decine di milioni di libri, rilegati, di qualità, alla metà del prezzo medio di un paperback? Gli editori di giornali ci guadagnano? Senz’altro. Molto. Basta vedere gli utili del Gruppo l’Espresso: ha chiuso il 2002 con un netto di 46,1 milioni di euro, contro 1,1 milione di euro dell’anno precedente. Saranno mica utili che si fanno mettendo in ordine la scrivania, tagliando i costi in po’ qui e un po’ là.

Forse c’è chi pensa che gli editori siano stati prima con il dito nel naso, amleticamente inerti e poi, illuminati da chissà cosa, abbiano fulmineamente deciso. Chi si ferma è perduto: meglio l’uovo oggi.

Le questioni sono altre. Gli editori hanno *già* deciso, perché *adesso* gli conviene. In seguito si vedrà se e come chiudere il rubinetto. Tutto questo can can – serissimo peraltro – non sarebbe successo (così come non succede in Francia, in Germania, nel Regno Unito) se il paese e il suo sistema editoriale fossero stati in grado di esprimere una moderna cultura del libro, plasmata sulle specifiche caratteristiche dei nostri lettori-consumatori. Cosa vuol dire? Che il successo dei libri in edicola è testimone di un bisogno che non è stato soddisfatto prima, in altro modo, in altri canali. Perché d’accordo che si legge poco, ma non abbiamo ancora bi-

biblioteche di classe (e ce ne siamo dimenticati?), le librerie incutono soggezione ai lettori deboli (meno male che iniziano a esserci i superstore), il deficit del nostro sistema distributivo crea mancate vendite, costi esorbitanti aggiuntivi e quindi poco investimento in tecnologia, in marketing del punto vendita, in indagini mirate e attendibili (costano, sì) sui comportamenti di acquisto, in una maggiore cura per copertine e quarte: la confezione del prodotto-libro.

Ciò che dà valore al libro si trova al crocevia tra gli strumenti culturali del lettore, la possibilità di soddisfare richieste specifiche (un servizio al cliente), una legislazione adeguata e non "importata" da un contesto culturale (ad esempio quello francese o tedesco) storicamente più ricco e articolato, ma che non è il nostro. In Francia c'è il prezzo fisso, i libri in abbinamento ai giornali li hanno praticamente vietati d'ufficio, e nessuno ha fatto un plissé. Non è per una questione culturale? Dunque, che c'entra con i nostri consumatori, con il nostro sistema editoriale la legge Laing? Non ci si dovrebbe concentrare piuttosto che sul margine di sconto, su un sistema distributivo che funzioni decentemente? Sul servizio al cliente, sulle manifestazioni culturali, su punti vendita accoglienti? Il 45% delle persone che entrano in libreria è composto da clienti che decidono il loro acquisto all'interno del negozio (Ricerca Demoskopica per Aie, 2003). Questi sono i dati sui quali pensare. Ancora, cosa ci sta dicendo veramente il successo dei festival? Che c'è un pubblico supermotivato, disposto a impegnare soldi e tempo, per qualcosa costruito sui libri. E allora perché, con 6 milioni di forti lettori, non abbiamo una sola rivista letteraria viva, briosa, che faccia circolare le idee? Sarebbe bene fare in fretta, iniziare a soddisfare questi bisogni, anche in libreria, nei superstore, in grande distribuzione, nelle biblioteche. Servire il cliente lettore, il cliente libraio, il cliente editore, il cliente bibliotecario.

Restiamo sui servizi professionali. Forse non è un caso che il sistema di teleordering si chiami Arianna: la sua diffusione ha dei tempi mitologici, se ne parla da più di dieci anni ed è ancora a un quarto delle sue potenzialità. Quando Alessandro Baldeschi ha proposto un sistema di razionalizzazione delle rese (Bookshop, maggio 2003) da integrare con Arianna, logico, funzionale, già conosciuto, sperimentato dal 1999 e diffuso da un paio d'anni nel Regno Unito (Bic Returns Project), editori, librai e distributori gli hanno risposto «sì, ma, però, i grandi editori, gli invii d'ufficio...» (Bookshop, agosto-settembre, ottobre). Ancora troppi librai (e troppi editori) sono semianalfabeti informatici, sparagnini sugli investimenti in sistemi gestionali, intimoriti dall'ipotesi degli invii di ufficio, sospettosi che qualcuno possa violare i segreti della propria azienda con una diavoleria che si chiama telematica. Giuseppe Antonini («Giornale della libreria», marzo 2003) ha sottolineato come le edicole «potrebbero rappresentare l'inizio di una rivoluzione strutturale del mercato

del libro che potrebbe avere connotazioni positive, ma forse soprattutto negative». Nel 1996 gli Stati Uniti – dove le edicole praticamente non esistono – avevano circa 6 300 punti di vendita; cinque anni dopo, il 40% (due catene e 1 500 librerie indipendenti) aveva chiuso. Forse il caso edicola è solo un nuovo, italianissimo capitolo di una rivoluzione già iniziata.

### *Mercati internazionali 2003*

Germania: il secondo mercato occidentale – 9,2 miliardi di euro il fatturato complessivo, 8,63 miliardi di euro le vendite, nel 2002 (Börsenverein, «Buch und Buchhandel in Zahlen 2003») – ha registrato una flessione del 4,9% tra gennaio e agosto 2003, dopo un 2002 andato ancora peggio. Gli economisti si aspettano una tiepida ripresa, ma Dieter Schormann, presidente del Börsenverein, ha dichiarato all'ultima Buchmesse che «meno del 21% dei librai si aspetta uno sviluppo delle vendite, mentre il 27% è convinto di una secca flessione e il 52% prevede uno sviluppo mediocre per il 2004». La Germania ha un indice di lettura tra i più alti in Europa: il 16% degli abitanti legge tutti i giorni; il 50% almeno una volta alla settimana; il 55% ha comprato almeno un libro nell'ultimo anno. Ma non basta.

Francia. Né le librerie né le case editrici francesi si aspettano un 2003 positivo – valore del mercato 5,56 miliardi di euro (Livres Hebdo/Electre) – o, quantomeno, non più in linea con la crescita degli anni scorsi. Il 2000 aveva infatti registrato un ottimo +5,5%, il 2001 era sceso al +3%. Aveva tenuto anche il 2002 con una crescita del 2,5%, ma oggi molti metterebbero la firma per una “progression” dell'1,5% o addirittura dell'1%. Insomma, il 2003 potrebbe essere andato anche peggio.

Anche la Spagna ha frenato bruscamente, dopo anni di veloce ripresa. Il «mercado interior» è fermo a 2,6 miliardi di euro (Comercio Interior del Libro en España 2001, settembre 2003), con una possibile flessione dell'1,5% per il 2002. Le esportazioni, oltre 300 milioni di euro stimati per il 2002 (Federación Española de Cámaras del Libro), si sono dimezzate rispetto ai tre anni precedenti, diretta conseguenza della caduta del mercato americano, ma soprattutto di quello messicano, argentino e degli altri paesi del Centro e Sudamerica.

Mercato “flat” nel Regno Unito, circa 6 miliardi di euro (4,46 miliardi di sterline) nel 2002, sia nel mercato interno, 3,24 miliardi di sterline (crescita pressoché zero a valore sul 2001, un'indicativa progressione del 7% a copie), sia nelle esportazioni, 1,22 miliardi di sterline, che hanno guadagnato in Europa ma perso in America e Asia (Office for National Statistics/HM Customs&Excise).

Molto contraddittori i dati sul più grande mercato librario del mondo, quello statunitense. Per l'AAP (Association of American Publi-

shers) il 2002 si è chiuso a circa 26,85 miliardi di dollari di vendite nette (+5,5% sul 2001), ma per l'IPSCS il mercato è rimasto "flat". Diversamente dal mercato inglese, nel periodo 1996-2001 il mercato «consumer» dei libri in USA è cresciuto del 16%, ma la quantità dei libri venduti è scesa del 6% («Publishers Weekly»). Altre indagini sono nettamente più ottimistiche: l'*Euromonitor Books&Publishing Report 2003* valuta il mercato complessivo USA 2002 in circa 35 miliardi di dollari, mentre il *Book Industry Trends 2003* realizzato dal Book Industry Study Group (sulla base dei dati forniti dall'American Association of Publishers, dall'AAUP e dal Dipartimento del Commercio) assegna al trend per il primo semestre 2003 +8,8% nel trade e +11,7% nel mass market, e una previsione per il secondo semestre di una crescita lenta a valore, e una situazione "flat" a volume.

Il Giappone pare abbia finalmente ritrovato, dopo cinque anni di flessione costante, una progressione dell'1% nel 2002 (grazie anche alla ripresa della fiction), in un mercato stimato circa 7,9 miliardi di dollari («Publishers Weekly», 2003).

Infine i mercati del Far East – Cina, Corea e Hong Kong al primo posto – sono visti dall'editoria statunitense, inglese, tedesca e giapponese (in modo non molto giustificato) come un possibile Eldorado. Interessa soprattutto il mercato per ragazzi, cresciuto in Cina del 360% dal 1994 al 1999 (certo, con una simile progressione, bisognerebbe capire se è partito da zero o cosa). Il mercato librario cinese, con "solo" 77 000 tra librerie e punti vendita non meglio definiti, è in piena espansione: la stima è di circa 5,2 miliardi di dollari, l'8% dei titoli sono importati («The Bookseller», 2003), ma con un tasso di crescita del 10% nel 2001, coerente con un PIL che galoppa tra il 9% e l'11% annuo. A dispetto del 104° posto nella classifica mondiale relativa all'indice di sviluppo. Il mercato librario di Hong Kong vale solo 600 milioni di dollari («The Bookseller», 2003); la Corea, ospite d'onore alla Buchmesse del 2005, ha non pochi problemi (chiusura di librerie, bassa redditività editoriale), ma il suo mercato è stimato tra gli 800 e i 900 milioni di dollari («Publishers Weekly», 2001). In tutto, 7 miliardi di dollari. Il Far East è ancora un mercato poco controllabile sia per una diffusa "pirateria" sul copyright (lo scorso giugno sono spuntate varie traduzioni illegali e addirittura vere e proprie riscritture che plagiavano *Harry Potter*, ma è niente rispetto alla dilagante traduzione abusiva dei libri tecnico-scientifici), sia per le barriere linguistiche e culturali, permeabili soprattutto a manualistica e scolastica.

### *Indagini sulla lettura 2003*

Il 53,2% degli italiani tra i 14 e i 79 anni (47,4 milioni) non è in grado o non ama leggere libri. Perché? Secondo l'indagine *Leggere con leggerezza*

(ottobre 2003) commissionata da Harlequin Mondadori ad Astra/Demoskopea, 9,8 milioni di adulti (22%) «non ce la fanno a leggere in quanto analfabeti o semianalfabeti, oppure in grado di compitare testi brevi ma non di affrontare un testo relativamente lungo e complesso, o ancora in quanto impossibilitati a farlo per motivi di reddito». È la fotografia di un'Italia marginale, tardo-adulta e senile (55-79enne), senza alcun titolo di studio o al massimo con la licenza elementare, residente al Sud, in Lazio e nei comuni sotto i 30mila abitanti. Dovremmo sperare nelle generazioni successive? Solo in parte. 6,2 milioni di adulti (un quarto dei non lettori, il 13% della popolazione) «avrebbe capacità di leggere, ma si rifiuta e anzi teorizza tale rifiuto»: sono per lo più maschi scolarizzati, con meno di 45 anni, in particolare 18-34enni residenti al Sud, in Lazio, in Friuli-Venezia Giulia e in Veneto. Poi ci sono i «non ho tempo»: 8,7 milioni (18%), prevalentemente donne tra 25 e 44 anni, diplomate, lettrici di quotidiani e periodici, residenti nel Centro-Nord e nei comuni oltre i 100 000 abitanti; il potenziale consumatore più appetibile per l'industria libraria è «strozzato da una nuova povertà: non di reddito ma di tempo». Per far quadrare i conti dobbiamo aggiungere anche mezzo milione di italiani impossibilitati a leggere per motivi vari (fra questi, i ciechi che non leggono in braille, ecc.). Restano 22,2 milioni di adulti (47%): un mondo di lettori variegato, con alta scolarizzazione, con una forte percentuale di 25-54enni residenti nel Nord-Est e in Lombardia. Di questi, i «forti lettori» sono 6,2 milioni (meno del 13%), accompagnati da altri 16 milioni che Astra/Demoskopea definisce «lettori part-time» al cui interno troviamo un forte nucleo di donne, di 18-44enni, diplomati, studenti, residenti in comuni tra 30 000 e 250 000 abitanti.

Un'altra indagine, ampia e articolata, *Letture al femminile tra domanda e offerta* (Aie/Fondazione Rosselli per il progetto Lib(e)ra, a cura di Laura Novati, Giovanni Peresson, dicembre 2002), ha messo sotto la lente le specificità di lettura, di acquisto e di scrittura dell'universo femminile. Fatto cento i lettori intervistati, «persone che hanno comunque un rapporto stabile e strutturato con il libro e la lettura», la biblioteca domestica del 51,7% di loro non arriva a 100 titoli e solo il 12,9% ne hanno una con oltre 500 volumi. Questo dato si sovrappone perfettamente con la stima dei «lettori forti» fatta da Astra/Demoskopea (meno del 13%). Per quanto riguarda i comportamenti di acquisto femminili relativi ai vari canali, troviamo una segmentazione simile a quella espressa dalla popolazione in generale, ma il pubblico femminile (che ha il compito di «fare la spesa») è certamente più assiduo nella visita ai banchi della GDO: il 65,3% dichiara di servirsene una o più volte alla settimana, contro il 40,2% degli uomini. Lo stesso dicasi per le visite in libreria: 1 o più volte la settimana: 11,5% donne, 10,6% uomini; 2-3 volte al mese: 30,5% donne, 23,9% uomini. Si con-

siglia una lettura completa dell'indagine, dalla quale emergono molti altri dati interessanti.

Anche Mondadori ha condotto una propria *Ricerca sugli acquirenti di libri in Italia* (Direzione Ricerche e Analisi di Mercato, Mondadori, giugno 2003) secondo la quale un italiano su dieci è stato coinvolto dall'acquisto di libri allegati a quotidiani e periodici; un acquirente di libri su tre dichiara di aver acquistato almeno un libro in allegato negli ultimi dodici mesi (mediamente cinque libri). Secondo la ricerca «questo fenomeno sembra aver allargato il bacino di acquirenti di circa 1 milione di persone, costituite da lettori precedentemente acquirenti di libri nei canali tradizionali. In termini di volumi venduti, il mercato è aumentato di circa il 50%». Il prezzo basso costituisce la principale leva di acquisto anche perché, più in generale, «il prezzo dei libri è considerato decisamente elevato da oltre due terzi degli acquirenti». Inoltre, sei acquirenti su dieci acquistano libri «d'impulso» (in assoluto o in aggiunta ad acquisti programmati).

### *Alti e bassi editoriali*

La rubrica vuole fornire una panoramica dell'attività dei grandi gruppi e di una selezione fra gli editori che si sono distinti per crescita o iniziative particolari. La fonte dei dati commerciali è indicata al piede di ogni paragrafo. I dati forniti dalle case editrici, relativi al 2003, sono da intendersi come previsionali per quanto riguarda il fatturato. L'Autore, consapevole della disomogeneità delle fonti cui ha fatto ricorso, si rende disponibile a eventuali rettifiche o integrazioni. *Alti e bassi editoriali* è stato chiuso il 7 novembre 2003.

GRUPPO BALDINI CASTOLDI DALAI. Il Gruppo Baldini & Castoldi del quale fanno parte Zelig e La Tartaruga cambia denominazione a maggio diventando Baldini Castoldi Dalai editore Spa. L'esercizio 2002 si è chiuso con un utile ante imposte di 176 956 euro. I soci hanno deciso di consolidare la struttura patrimoniale con un aumento di capitale pari a 246 000 euro. La situazione di bilancio al 30 maggio 2003 prevedeva un incremento del fatturato del 40% su base annua (la previsione di fatturato consolidato 2002, dichiarata per *Tirature '03*, era pari a poco più di 18 milioni di euro) e una previsione di incremento del fatturato al 31 dicembre 2003 superiore al 50%. Intensa l'attività su Internet. Oltre a proseguire nella fornitura di contenuti al portale [www.enel.it](http://www.enel.it), il gruppo registra una buona performance di «Portalinus.it», un portale che raccoglie 4 siti dedicati, rispettivamente, al teatro (35 000 visitatori/mese), alla moda (20 000 visitatori/mese), alla musica rock (35 000 visitatori/mese) e al cinema (20 000 visitatori/mese). Tra i bestseller, *Io uccido* di Giorgio Faletti.

Fonte: Baldini Castoldi Dalai.

GRUPPO DE AGOSTINI. Due anni dopo aver festeggiato i 100 anni di attività, De Agostini prosegue nell'operazione di diversificazione delle attività finanziarie il cui motore è stato l'utile netto realizzato nel 2000 (3 430 miliardi di lire), derivato in gran parte dalla cessione della partecipazione in Seat Pagine Gialle.

Tra le numerose operazioni, tre le principali del 2003. L'acquisizione di Toro Assicurazioni (3 000 dipendenti, 1 500 agenti, terzo gruppo assicurativo italiano), perfezionata a luglio con il pagamento al Gruppo Fiat di 2 378 milioni di euro e con il trasferimento delle azioni a Ronda Spa, società interamente controllata dal Gruppo De Agostini. A sostegno dell'operazione è stata aperta una linea di credito di 1,625 miliardi di euro, durata massima di quattro anni, con Banca Intesa, Unicredit Banca d'Impresa, Banca Popolare Commercio e Industria e con le banche del Gruppo Banco Popolare di Verona e Novara (luglio 2003). L'acquisizione, in tandem con il gruppo Planeta, del 25,1% del gruppo televisivo spagnolo Antena 3 per un valore di 364 milioni di euro. Il Gruppo Planeta e il Gruppo De Agostini, controllando una quota pari al 25,1% (ceduta da Telefonica che deteneva circa il 59%, in seguito alle nuove leggi antitrust spagnole), sono quindi i nuovi azionisti di riferimento di Antena 3 che, tra l'altro, è proprietaria di Onda Cero, una delle più forti catene di radio in Spagna. A novembre la partecipazione in Antena 3 è salita al 30,52%. Infine, l'acquisizione per 210 milioni di euro del 10,87% di Eutelsat, società statunitense di servizi satellitari di Deutsche Telekom.

I risultati d'esercizio 2002 sono fortemente influenzati dalle acquisizioni effettuate nel corso del 2002. Il consolidamento di Lottomatica ha infatti determinato un sostanziale mutamento del perimetro rispetto al 2001, rendendo non confrontabili i due esercizi. I ricavi netti consolidati si attestano a 2,210 miliardi di euro, mentre il MOL è pari a oltre 249 milioni di euro. L'utile operativo consolidato conseguito è di 26 milioni di euro, e include ammortamenti di avviamento e di differenza da consolidamento per 93 milioni di euro, a seguito delle operazioni del 2002. L'utile netto consolidato si attesta a 8,6 milioni di euro dopo aver stanziato ammortamenti per 223 milioni di euro di cui 74 milioni su avviamenti da acquisizioni e imposte per 6,8 milioni di euro. La posizione finanziaria consolidata è positiva per 124 milioni di euro, a fronte di un capitale netto investito di 1,985 miliardi di euro. Infine, il patrimonio netto ammonta a 2,110 miliardi di euro. Nel settore editoriale il gruppo ha portato al 99,3% la quota di controllo del capitale di UTET, acquisita per il 78,4% nel luglio 2002; nel maggio 2003 ha avuto il via libera dalla Commissione europea per la costituzione di una joint venture tra RCS Diffusione e Deadis (Gruppo De Agostini e Hachette Rusconi) attiva nei servizi e nella distribuzione nel canale edicola, di prodotti editoriali e non. L'accordo prevede

che la nuova società sia partecipata da RCS per il 45%, da Istituto Geografico De Agostini per il 45% e da Hachette Rusconi per il 10%.

Questi i fatturati editoriali 2002. Collezionabile: 540 milioni di euro; Direct Marketing: 315 milioni di euro; Professionale: 115 milioni di euro; Grandi Opere Rateali: 110 milioni di euro; Libri, Scuola e Cartografia: 100 milioni di euro. Nel 2003 due anniversari importanti: i cento anni del *Calendario Atlante De Agostini* e il quarantennale delle *Leggi d'Italia*, una colonna nelle opere di consultazione dell'editoria giurisprudenziale. A questi si aggiungono l'abbinamento con «Repubblica» dell'enciclopedia UTET e il varo della nuova collana «Glossari illustrati».

De Agostini continua a dimostrare una ferma coerenza negli investimenti e nello sviluppo delle attività. Editoria, Lottomatica, Toro Assicurazioni, Antena 3, Eutelsat sono tutte, ognuna a suo modo, anche reti distributive, ovvero il filo rosso che è alla base della cultura aziendale. Se aggiungiamo alle attività principali altre legate a partecipazioni finanziarie verso attività ad alti potenziali di crescita e innovazione, De Agostini ha uno dei portafogli più diversificati e probabilmente tra i più sicuri dell'industria italiana. Nella classifica di Mediobanca 2002 balza dalla 81esima alla 44esima posizione (e ne dovrebbe guadagnare altre nel 2003). Non a caso, con 192 milioni di euro, i Drago-Boroli sono al secondo posto della classifica elaborata da Milano Finanza sui proventi complessivi incamerati dalle famiglie che capitalizzano di più in Borsa: preceduti per soli due milioni di euro da Berlusconi (Mediaset, Mediolanum, Mondadori).

Fonti: De Agostini, Dow Jones Newswires, Mediobanca, «Il Sole-24 Ore», «Milano Finanza», «Corriere della Sera», «Giornale della libreria».

E/O. La casa editrice romana cresce sicura, anno dopo anno, pur senza avere bestseller eclatanti. Il 2002 si è chiuso meglio del previsto, a 2,3 milioni di euro; il 2003 dovrebbe essersi chiuso intorno ai 2,7 milioni di euro (+15%), con rese comprese tra il 25 e il 27%. Se e/o non ha ancora avuto la fortuna di incontrare il suo Camilleri, riesce comunque a proporre, tra le 40 novità annue, 2 o 3 titoli che tirano la volata a tutti gli altri: *Amabili resti* di Alice Sebold ha venduto oltre 60 000 copie, *Monsieur Ibrahim e i fiori del Corano* di Eric-Emmanuel Schmitt 20 000 copie; si muovono bene i titoli di Pedro Gutiérrez, di Etgar Keret e autori di nicchia come l'africano Abasse Ndione. Tra gli autori della front list è importante sottolineare la crescita di Massimo Carlotto (nuovo romanzo in uscita a febbraio, ottime le vendite degli otto titoli in tascabile), l'unico non anglosassone inserito nei cinque titoli di esordio della nuova collana «New Blood di Orion», e del quale *Il Fuggiasco* è recentemente diventato un film di Andrea Manni. Infine, migliora la performance dei tascabili, sempre più utili nell'economia della casa editrice, e si amplia la presenza nella grande di-

stribuzione. Nascono due nuove collane, una per ragazzi, l'altra di biografie con taglio narrativo.

Fonte: Edizioni e/o.

FAZI. Baciato dai *Cento colpi di spazzola* di Melissa P. (500 000 copie circa vendute, il 30% in GDO) il fatturato di Fazi sale dai 3 milioni di euro del 2002 (10% in GDO) ai 7-7,5 previsti per il 2003 (20-25% in GDO). La casa editrice romana si espande a 360 gradi: acquisisce la sigla Arcana, trasforma in imprint la collana «Lain», passa dalle 58 novità e 15 tascabili del 2003 a un programma che prevede per l'anno in corso 65-70 novità per la sigla Fazi, 8 per «Lain», 30 tascabili di fiction e 20 di non fiction (con una nuova collana). La saggistica è quella che riceverà maggiore impulso: 15 titoli nel 2002, 26 nel 2003, 35 nel 2004. Maggiore apertura alla saggistica accademica in varie serie, quelle che nel 2003 hanno accolto Gore Vidal, Krippendorff, Nozick, e spazio agli esordienti. Costante l'attenzione per la narrativa, sia italiana sia straniera. Tra i titoli forti dell'anno passato, *Carmel* di Gwendoline Riley, *Quello che rimane* di Paula Fox (25 000 copie), *Il frutto della passione* di Karel Glastra Van Loon (3 edizioni), *L'Europa che verrà* di Gianfranco Fini (prenotato a ottobre in 30 000 copie), *Il libro nero degli Stati Uniti* di William Blum (per la serie «Libri neri» che proseguirà quest'anno). Fazi cerca la massima trasversalità, tentando di centrare l'incrocio ottimale tra caratteristiche del prodotto, prezzo, canale di vendita. Questa strategia sembra premiarlo, fidelizzando il pubblico e dandogli anche una crescente *allure* su vari segmenti, dall'instant book ai libri di tendenza, alla saggistica alta. Non è certo una politica editoriale da passista e, nonostante un ammirevole aumento del fatturato, le sue vendite migliori non sono generalmente legate ad autori che stanno facendo catalogo. Del resto, per crescere velocemente c'è bisogno di una certa quota di rischio: ma è un rischio relativo, protetto com'è da un'ottima direzione editoriale, da una rete di contatti "importanti", da un ufficio stampa e comunicazione efficace e frizzante.

Fonte: Fazi Editore.

FELTRINELLI-LIBRERIE FELTRINELLI-KOWALSKI. Con un fatturato 2002 a 42 milioni di euro (+7,5%) e un 2003 a 46 milioni di euro (+10%) Feltrinelli sta amministrando molto bene una crescita solida e progressiva. Nel 2002 è stata senz'altro una star, con un sensibile avanzamento nelle quote di mercato. Posizione che replica nel 2003 ed alla quale si aggiunge la forte partecipazione nella neonata Kowalski (40%). Nel 2003 ha potuto contare su ottimi risultati dei numerosi autori di punta come Allende, Benni, De Luca, Pennac e delle proposte di "varia" su giardinaggio con Paolo Pejrone e di cucina con Allan Bay; sul rilancio dei titoli di Kurt Vonnegut, del quale ha tutta la back list, sul libro di Madonna (30 000 copie), sul buon posiziona-

mento delle collane di saggistica (serie bianca con Alex Zanotelli, Giorgio Bocca e Foa-Ginzburg in particolare); infine su una buona annata della «Universale Economica» e sui risultati delle promozioni collegate.

Kowalski, nata nell'estate del 2002 da Gino e Michele, Feltrinelli, Gut Edizioni (Smemoranda) e Bananas (società al timone di Zelig), esordisce a novembre 2002 con un programma centrato, va da sé, sui comici. Il successo è immediato: Barbera, Migone, Pali e Dispari, Braida, Batta, Cevoli, Ficarra e Picone arrivano rapidamente a vendite comprese tra le 50 000 e le 370 000 copie a titolo. Lo scorso settembre già si festeggia il milione di copie vendute con 13 titoli in catalogo. Kowalski è l'unica antagonista di Mondadori in questo settore, almeno finché dura il successo dei comici. Infatti, nei programmi della casa editrice ci potranno essere anche musica e saggistica, titoli sul sociale e sulla solidarietà.

Le Librerie Feltrinelli si avvicinano a quota 100, divise in differenti format, da Feltrinelli Libri e Musica ai Village dei centri commerciali, dalle classiche librerie alle International. Tendono a ridursi le librerie di dimensioni medio piccole e crescono quelle comprese tra i 1 200 e i 1 800 mq. Fra le novità recenti, a Roma è stata completamente ristrutturata e ampliata Torre Argentina, chiusa la ex Rizzoli di Largo Chigi, la libreria di via Tomacelli, aperta una libreria nel nuovo centro commerciale della galleria Colonna, aperto un megastore a Bari (in sostituzione della vecchia Feltrinelli e del negozio Ricordi) e inaugurato un Village nel centro commerciale aperto nella ex Barilla a Parma. Nel 2003 la catena ha fatturato 300 milioni di euro (+16%), sta investendo molto in pubblicità e promozione e ha circa 1 400 dipendenti. Lo sforzo finanziario per il programma di sviluppo (obiettivo: 16 nuovi punti vendita nel triennio 2003-2005, 30% della quota di mercato nei libri e 25% nei dischi) si appoggia a un finanziamento di 50 milioni di euro erogato lo scorso settembre da un pool di banche coordinate da BNL.

Fonti: Feltrinelli Editore, Librerie Feltrinelli, Kowalski editore, BNL.

GRUPPO GIUNTI. 20 società tra editoria, librerie, new media, servizi e impianti di stampa, 700 dipendenti, 7 reti di vendita, fatturato 2002 a 180 milioni di euro (+13%). L'anno scorso il Gruppo Giunti avvia il completo restyling delle librerie Demetra e ribattezza la catena «Giunti al Punto»: 87 librerie tra i 150 mq e i 500 mq, delle quali 2 in franchising, alle quali si aggiungono 90 corner nei negozi di giocattoli della catena Toy's. Obiettivi, la creazione di altre 13 librerie in franchising, prevalentemente nel Centro-Sud e, nell'editoria libraria, uno sviluppo della narrativa.

Fonte: Prima Comunicazione, Bookshop.

LONGANESI-GARZANTI-SALANI-TEA. Il gruppo (Longanesi, Garzanti Libri, Guanda, Corbaccio, Salani, Ponte alle Grazie, TEA, Nord, Vallardi com-

preso l'imprint Rough Guide, la joint venture dei «Superpocket») ha chiuso il 2002 con 110 milioni di euro di fatturato consolidato (utile di 5 milioni) e si attende per il 2003 un risultato analogo.

Anno di intenso lavoro per Stefano Mauri, già responsabile del gruppo Longanesi e di Vallardi nonché, dal settembre 2002, di Garzanti Libri. Una galassia di sigle dalla direzione editoriale indipendente che sotto il denominatore comune del controllo societario da parte di Messaggerie Italiane e della direzione di Mauri costituisce il terzo editore in Italia nella varia. L'operazione principale è il risanamento di Garzanti Libri: Andrea Piccioli si ritira e lo scorso gennaio Mauri chiama alla direzione generale Renzo Guidieri, proveniente da UTET Diffusione e già partecipe dello sviluppo di TEA (1991-1995) e del risanamento di Vallardi (1996-1998). A Guidieri va anche l'incarico di amministratore delegato di Vallardi, a Mauri la presidenza. Cambia anche l'organizzazione interna del lavoro e dell'attività editoriale allo scopo di legare maggiormente gli obiettivi di gestione alle decisioni operative. Oliviero Ponte di Pino viene confermato alla direzione editoriale. Primo passo è il varo della «Nuova Biblioteca Garzanti», per dare un vestito più efficace e adatto alla quality fiction. Il secondo è la valorizzazione delle collane storiche, anche attraverso operazioni di abbinamento con i quotidiani («Garzantine»-«il Giornale», ottobre 2003, e altre in via di definizione). Terzo intervento necessario, in programma per quest'anno, la soppressione della funzione commerciale interna, a favore di una più logica funzione di gruppo, inevitabile conseguenza della concentrazione della clientela, e della riduzione dei punti vendita minori serviti direttamente, a seguito dello sviluppo di nuovi canali di vendita del libro e del comparto dei grossisti.

Tra i titoli che si sono mossi bene: *Le grammatiche della creazione* di George Steiner, *Le strane regole del signor B.* di Franco Cordero, *L'ultima ceretta* di Anna Berra e *Una finestra vista lago* di Andrea Vitali, che dovrebbe aver trovato una casa editrice in grado di dargli il valore che merita.

Riorganizzazione interna anche del gruppo Longanesi, dove Marco Tarò assume la carica di amministratore delegato di TEA (della quale Mauri assume la presidenza) e Nord. Il gruppo Longanesi, dopo aver chiuso un 2002 molto buono, registra una crescita ulteriore della Longanesi di Luigi Brioschi (forte di *Orizzonte*, l'atteso nuovo libro di Wilbur Smith, ma trovando anche successi nella narrativa italiana, con *Casa Rossa* di Francesca Marciano), della TEA di Stefano Res e del Ponte alle Grazie di Luigi Spagnol. In flessione Guanda (dopo l'ottimo 2002) che non ha avuto importanti novità dei propri autori più affermati, ma conquista svariati premi tra i quali il Campiello con *Il maestro dei santi pallidi* di Marco Santagata, e diversi secondi posti. In flessione anche Corbaccio, che rafforza la sua linea di romanzi sentimentali con i nuovi libri di Charlotte Link, *La donna*

delle rose, e di Marc Levy, *Sette giorni per l'eternità*; non perde quota sulla narrativa di montagna, con il libro più personale di Reinhold Messner, *La Montagna Nuda*, ed esce a ottobre con *In nome del cielo*, nuovo titolo di Jon Krakauer. Stabile Salani, a parte la variabile *Harry Potter* che lascia alti margini di imprevedibilità, ovviamente verso l'alto (tiratura iniziale, 600 000 copie). Un grande impegno è stato riversato infine sulle due nuove acquisizioni: le Rough Guide (Vallardi) iniziano a farsi largo in un settore, quello delle guide turistiche, sempre più difficile e affollato; Nord (TEA), si è concentrata sulla narrativa di genere per un pubblico giovanile (e non solo sul fantasy e la fantascienza).

Fonte: Longanesi.

MINIMUM FAX. Dopo il 2002 con 754 000 euro di fatturato (+25% circa) Minimum fax chiude il 2003 a 900 000 euro (+16%); un ottimo risultato per una casa editrice piccola ma super attiva e molto conosciuta tra i professionisti internazionali. Crescono le novità, da 19 a 26. Carver, con *Cattedrale* (20 000 copie), rimane il bestseller dell'anno, seguito da *Mercoledì delle ceneri*, romanzo d'esordio dell'attore Ethan Hawke (8 000 copie), molto ben valutato dalla critica nazionale e internazionale, e da *Mosca + Balena*, esordio di Valeria Perrella (3 ristampe in 2 mesi, 7 000 copie). Vanno bene «Nichel», la collana che raccoglie la narrativa italiana, il sito Internet, che ha creato un'attiva community e ha una persona completamente dedicata, le operazioni promozionali a mezza strada tra il reading e il concerto (tra le più recenti, Susan Vega; in programma, Lou Reed). A maggio esordio di «Minimum Classics», una collana che recupera testi importanti della letteratura americana contemporanea come *L'Opera galleggiante* di John Barth e *Ritorna, Dr. Caligari* di Donald Barthelme.

Fonte: Minimum fax.

GRUPPO MONDADORI. Il Gruppo Mondadori ha chiuso il 2002 con ricavi per 1 458,8 milioni di euro in flessione del 6,3% rispetto al 2001. A livello omogeneo – escludendo il fatturato per la distribuzione del periodico «L'Espresso», attività cessata nel gennaio 2002 – la flessione dei ricavi è del 2,4%. L'incidenza del margine operativo lordo (208,5 milioni di euro) sui ricavi passa dal 13,5% al 14,3%. L'utile netto consolidato è di 81,1 milioni di euro (+ 9,7%), pari al 5,6% dei ricavi. La Divisione Libri, leader nel canale libreria con una quota di mercato del 31,5% (dati a valore, Demoskopea 2002) ha chiuso un positivo 2002 a 331,4 milioni di euro (+1,1%). Così i ricavi nello specifico: Edizioni Mondadori 108,2 milioni di euro (+8,7%); Einaudi 42,3 milioni di euro (+10,4%); Editoria d'arte e organizzazione mostre 39,8 milioni di euro (-17,4%); Sperling & Kupfer/Frassinelli 23,9 milioni di euro (+1,7%); Editoria scolastica 77,1 milioni di euro (-1%); Distribuzione Libri 41,5 milioni di euro

(+3,7%). La produzione libraria della Divisione libri, scolastica esclusa, ha visto rispetto al 2001 un calo delle novità (-2,5%) e delle ristampe (-7,9%), per un totale di 40,7 milioni di copie.

Edizioni Mondadori. L'impatto dei libri in promozione con i giornali sul settore dei tascabili (Gian Arturo Ferrari ha dichiarato un calo di fatturato per i paperback Mondadori dell'8-9%) ha spinto verso un recupero con gli hardcover, il cui peso nella produzione 2002 è cresciuto di quattro punti percentuali portandosi al 48%. La semestrale 2003 registra un incremento dei ricavi del 7,1% rispetto allo stesso periodo del 2002. Bestseller assoluti i comici: *Bis. Nuovi momenti catartici* di Flavio Oreglio ha venduto nel 2003 oltre 330 000 copie; *Tutte le barzellette su Totti* ha fatto anche meglio, con oltre 800 000 copie. Ken Follett ha superato le 200 000 copie con *Il volo del calabrone*, John Grisham con *Il re dei torti* dovrebbe essersi avvicinato alle 200 000 copie. Bene anche *Stupid White Men* di Michael Moore: oltre 60 000 copie sono un ottimo risultato per un libro di saggistica.

Einaudi. Continua la buona performance di Einaudi. La semestrale ha registrato un +10,1% rispetto allo stesso periodo del 2002, con +2,5 milioni di euro dovuti alle cessioni di diritti per le operazioni con «la Repubblica» e «Corriere della Sera». Tra i titoli più venduti *L'animale morente* di Philip Roth e *Il lato sinistro del cuore* di Carlo Lucarelli («Stile libero»), mentre continua il grande successo di *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti che in due anni e mezzo ha superato le 350 000 copie ed è uno degli autori italiani più venduti all'estero.

Sperling-Frassinelli registra un +7% nella semestrale con due titoli di punta: *6 Aprile '96* di Sveva Casati Modignani (Sperling) e *Io l'amavo* di Anna Gavalda, edito da Frassinelli, impegnata nel rilancio dei paperbacks. Da segnalare infine *Il sangue dei vinti*, di Giampaolo Pansa, che ha conquistato la classifica del quarto trimestre e superato le 150 000 copie, e l'ottima vendita all'estero di *Io Safiya*, la vicenda della nigeriana che ha rischiato la lapidazione, raccolta da Raffaele Masto, e dei titoli di Boris Akunin, il giallista russo del quale Frassinelli gestisce i diritti mondiali.

Bene anche la scolastica (+8,7% nella semestrale), soprattutto per quanto riguarda le elementari (+30% circa a chiusura delle adozioni) con i marchi Minerva Italica e Juvenilia.

Nella Divisione Direct (Mondolibri, BOL, Cemit, Mondadori Retail, Mondadori Franchising: totale ricavi 2002 140,7 milioni di euro, -2,2%); abbastanza stabile Mondolibri (ricavi 2002: 41,5 milioni di euro), ancora non in pareggio BOL (jv al 50% con Bertelsmann), cresce il fatturato dei 126 punti vendita di Mondadori Franchising (2002: 18,9 milioni di euro, +21,2%), mentre i 14 punti vendita di Mondadori Retail, tra librerie e multicenter, hanno registrato una flessione del 3,9% nel 2002 (ri-

cavi: 56,5 milioni di euro), ma una netta ripresa nel primo semestre 2003 (+14,3%).

Tra le operazioni societarie si segnala l'ingresso di AME Spa nel capitale di Attica (società editoriale greca di periodici e di raccolta pubblicitaria, presente anche in Ungheria, Romania e Bulgaria) con il 20% (investimento di 18,2 milioni di euro) e un'opzione-call su un ulteriore 20%; l'acquisizione a luglio del 70% di Edizioni Piemme (fatturato 2002: 28 milioni di euro) per un corrispettivo di 14,1 milioni di euro. A giugno nasce Mondadori Sistemi di Comunicazione, nuova società con l'obiettivo di ideare e realizzare progetti di comunicazione destinati a grandi clienti pubblici e privati. A maggio Einaudi cede alla Treccani per 2,4 milioni di euro la Ricciardi.

Nel giro di poltrone interno, Marina Berlusconi diventa Presidente della Mondadori, prendendo il posto di Leonardo Mondadori, scomparso il 13 dicembre 2002; a Maurizio Costa, già amministratore delegato, va anche la vicepresidenza del gruppo; Massimo Turchetta diventa Direttore generale dei Libri Mondadori e assume ad interim la responsabilità dell'editoria per ragazzi; Rossella Citterio diventa Direttore Centrale Relazioni Esterne e Comunicazione di tutto il Gruppo dopo l'uscita di Andrea Zagami; Antonio Riccardi diventa Direttore editoriale.

Fonti: Mondadori, «Il Sole-24 Ore», «la Repubblica», «Corriere della Sera».

NERI POZZA. Dopo il raddoppio del fatturato nel 2002, 6,639 milioni di euro (+49,7%) Neri Pozza non si è seduta sugli allori e ha dimostrato ancora un ottimo fiuto sia per la buona fiction commerciale sia per i titoli più impegnati: un mix che è diventato un sigillo di garanzia sia per i librai sia per il pubblico. Il 2003 si è chiuso tra i 7,6 e i 7,8 milioni di euro; un incremento tra il 15% e il 18% dovuto solo in parte alle 370 000 copie complessive di *La ragazza con l'orecchino di perla*. Nel 2003 i bestseller sono stati *La passione di Artemisia* (65 000 copie) e *La ragazza in blu* (63 000 copie) di Susan Vreeland; *Cuccette per signora* di Anita Nair (35 000 copie); *Annus Mirabilis* di Geraldine Brooks (34 000 copie) e *La scrittrice abita qui* di Sandra Petriagnani (25 000 copie). A fine novembre è uscito *La dama e l'unicorno*, il nuovo romanzo della Chevalier, ma meritano attenzione altri scrittori che potrebbero farsi strada: John Mc Gregor con *Se nessuno parla di cose meravigliose* e Dermot Healy con *Tempi improvvisi*, due titoli subito ristampati.

Fonte: Neri Pozza.

RCS MEDIA GROUP-RCS LIBRI-ADELPHI. Lo scorso maggio Hdp cambia ragione sociale e diventa RCS Media Group. La Fiat – tramite Sicind – è il primo azionista singolo con il 10,210% del capitale ordinario e il 22,747%

delle azioni vincolate dal patto di sindacato, seguita da Mediobanca e Gemina. Nel 2002 RCS ha portato a termine il proprio riposizionamento nel settore della comunicazione, con la cessione di tutte le attività nella moda e nell'abbigliamento: Valentino, Revedi, Facis e, nel 2003, Fila Holding. Nel 2002 ci riferiamo ancora alla capogruppo RCS i cui ricavi sono di 2.052,0 milioni di euro, il reddito operativo è di 85,2 milioni di euro (contro 87,7 milioni), il MOL 164,4 milioni di euro e l'utile netto di 20,1 milioni di euro (3,2 milioni l'anno precedente). I risultati non sono confrontabili con l'anno precedente per la variazione del perimetro di consolidamento.

Per l'area Libri i ricavi netti 2002 sono stati di 328,7 milioni di euro (-0,2%) così suddivisi: Italia 97,1 milioni (-4,2%), estero 231,6 milioni di euro (+1,5%). Sostanzialmente stabili Scolastica e Professionale (che a bilancio sono una divisione separata dalla Libri) con ricavi di 99,3 milioni di euro (+0,2%). In forte crescita i Fascicoli (+12,4%, da 192,5 a 216,3 milioni di euro). Sensibile la contrazione dei tascabili rilevata a bilancio (-15% a copie), e attribuita alle iniziative dei quotidiani nel corso dell'anno. Bestseller 2002, ancora *La rabbia e l'orgoglio* e i titoli legati alla saga di *Il Signore degli Anelli*. La quota di mercato di RCS in Italia nel canale libreria (Bompiani, Rizzoli, Sonzogno, Fabbri, Adelphi) infatti è stata nel 2002 del 16,72%, in flessione dell'1,6% (Demoskopea). Stabile Rizzoli, in lieve crescita Fabbri e Bompiani, in flessione Sonzogno e soprattutto Adelphi, senza titoli di particolare successo. Adelphi si riprenderà nel 2003 grazie alla grande campagna promozionale in occasione del centenario della nascita di Simenon: dei 68 titoli di Simenon in promozione si sono vendute tra febbraio e marzo oltre 150 000 copie. Il 2003 chiude all'insegna dello scrittore francese i cui titoli sono arrivati a 75; l'autobiografia *Memorie intime* ha venduto oltre 15 000 copie.

Il Gruppo Flammarion registra uno sviluppo dei ricavi consolidati del 5,8% (2002), mentre negli Stati Uniti RCS Corporation evidenzia, rispetto all'analogo periodo dell'anno precedente, una riduzione del 20% del fatturato, sceso a 17,6 milioni di dollari per effetto dell'incremento del fatturato delle case editrici e della concomitante dismissione delle librerie. I ricavi totali della semestrale 2003 sono in flessione del 4,5%, il fatturato della varia nel primo semestre registra un -3%. Stabile Scolastica e Universitaria. Crescono solo i fascicoli (+18,5%).

Tra le operazioni societarie, oltre all'operazione condotta con De Agostini e Hachette Rusconi per la creazione di un'unica società per le rispettive attività di distribuzione editoriale nel canale edicola (45% RCS, 45% De Agostini, 10% Hachette Rusconi), degna di nota l'acquisizione del 30% delle quote di Unidad Editorial (società editrice di «El Mundo») cedute da Recoletos (gruppo editoriale controllato al 79% da Pearson): RCS si porta così all'89,1% del capitale; l'ingresso (a fine 2002) di RCS Li-

bri (con il 24%) nel capitale di Edition d'Art Skira Genève che a sua volta acquisisce i marchi Rizzoli libri illustrati e Bompiani arte; l'acquisto da parte di RCS Libri del 20% di Rba Coleccionables.

Nella classifica Mediobanca RCS scivola dal 23° al 39° posto.

Tra giugno e settembre RCS Libri rivoluziona l'assetto manageriale. Gianni Vallardi diventa amministratore delegato di RCS Quotidiani; lo sostituisce Ferruccio de Bortoli (che prende anche il posto di Vallardi nella vicepresidenza dell'Aie); Giulio Lattanzi diventa direttore generale; Rosaria Carpinelli, già direttore editoriale della Rizzoli, passa a capo della Divisione Case Editrici. A capo della Divisione Commerciale e Distribuzione libri è nominato Vincenzo Rizzo già direttore commerciale dell'area Libri. Le nuove direzioni editoriali sono quindi affidate a Paolo Zaninoni per Rizzoli; a Elisabetta Sgarbi per Bompiani. Alla guida di «Bur», arriva dalla Divisione tascabili Einaudi Lorenzo Fazio. A Mario Andreose è affidata la direzione letteraria generale. Infine, è stata creata la divisione Education, affidata a Massimiliano Galioni (Direttore generale) e Giuseppe Orlando (vice Direttore generale), nella quale confluiscono le attività di RCS Scuola e della Divisione Università, Professioni e Reference di RCS Libri.

Fonti: RCS Media Group, Dow Jones Newswires, Hoover's, «Corriere della Sera», «Il Sole-24 Ore», Mediobanca.

GRUPPO IL SAGGIATORE. 14 milioni di euro nel 2002, 15 nel 2003 (+7%). Il Gruppo il Saggiatore (il Saggiatore, Marco Tropea, Pratiche, Net) conferma un anno di consolidamento della linea economica che ha visto la nascita di «I Ladri di fuoco», una collana coraggiosamente dedicata alla poesia e una campagna promozionale, *Alimenta un sogno*, nella quale invece di offrire gadgets o sconti si è regalato a chi acquistava almeno 22 euro di libri un prodotto equo e solidale (the, caffè, cacao,...).

Per quanto riguarda i titoli, il 2003 ha dato alle stampe per Marco Tropea *La regina del sud*, forse il romanzo migliore e più maturo di Arturo Pérez-Reverte e *Dolci le tue parole* di Nancy Richler (20 000 copie), l'importante biografia romanzata di Nureyev *La sua danza* di Colum McCann e *Sette mari, tredici fiumi* di Monica Ali, finalista al Booker Prize. Va bene la saggistica, sia quella "di intervento" come *La privatizzazione del mondo* di Jean Ziegler (tre edizioni, 25 000 copie), sia quella storica con *Roma città aperta* di Robert Katz. Infine, il rinnovato interesse per grandi volumi fuori formato come il libro a cura di Ulrich Eckardt per i settant'anni di *Claudio Abbado* e *Kind of blue* di Ashley Kahn, interamente dedicato alla mitica session di Miles Davis.

Fonte: il Saggiatore.

SELLERIO. Sellerio 2002: fatturato 9 milioni di euro (anno senza novità di Camilleri); 2003 fatturato 16 milioni di euro (con due titoli di Camilleri,

700 000 copie). Sellerio naviga col vento in poppa, ma non solo grazie a Camilleri. Se il 2003 ha visto *Il giro di boa* e *La presa di Macallé*, tutto il catalogo gira con ritmo, grazie alla piena fiducia dei librai e ad autori come Santo Piazzese, Alicia Giménez Bartlett (100 000 copie su tutti i titoli) e all'ottimo Gianrico Carofiglio, esordiente nel legal thriller con *Testimone inconsapevole* (20 000 copie). La vendibilità del catalogo trova conferma anche nei 20 titoli ceduti in abbinamento con «Panorama» tra il 2002 e il 2003 e ad altre iniziative condotte con quotidiani locali. Sellerio ha varato anche «Il Contesto», una nuova collana di grande formato che ha esordito con *I detective selvaggi* di Roberto Bolaño e una collana di narrativa per la scuola (con un'agile guida separata dal testo) prodotta in accordo con Laterza. Crescono le vendite all'estero, anche di libri in italiano, e la continua richiesta sulle piazze europee di incontri con Camilleri e Piazzese.

Fonte: Sellerio.

### *I premi e i premiati 2003*

2002

Premi assegnati in novembre e dicembre 2002 che non sono entrati per ragioni di stampa nella rubrica di *Tirature '03*.

ALBERTI. Fiamma Nirenstein, *L'abbandono. Come l'Occidente ha tradito gli Ebrei* (Rizzoli); Anna Politovskaja, *La seconda guerra cecena*.

BACCHELLI. Frank McCourt, *Che paese, l'America* (Adelphi).

BAGUTTA. Eva Cantarella, *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto* (Feltrinelli); Michele Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel* (Einaudi); Edoardo Sanguineti, *Il Gatto lupesco* (Feltrinelli).

MONDELLO. Olov Enquist, Andrea Camilleri, Luigi Reitani, Tonino Conte, Luciano Erba.

MORAVIA. Giovanni Raboni.

NOIR IN FESTIVAL. Premio Raymond Chandler: John Grisham. Premio Giorgio Scerbanenco per il miglior giallo italiano edito: Massimo Carlotto, *Il maestro dei nodi* (e/o). Premio Alberto Tedeschi per il miglior giallo italiano inedito: Massimo Carloni e Antonio Perria, *Il caso Degortes* (Mondadori).

PALMI. Magdi Allam. Sezione internazionale: Vanna Gazzola Stacchini, *Come in un giudizio* (Donzelli); Tommaso Pincio, *Un amore* (Einaudi).

PREMIO DELLA CULTURA 2002: Editore Avagliano.

WHITBREAD BOOK AWARD 2002 (UK). Book of the Year: Claire Tomalin, *Samuel Pepys: The Unequalled Self* (Viking). Novel: Michael Frayn, *Spies* (Faber & Faber). First novel: Norman Lebrecht, *The Song*

*of Names* (Headline). Poetry: Paul Farley, *The Ice Age* (MacMillan). Biography: Claire Tomalin, Samuel Pepys, *The Unequalled Self* (Viking); Children's Book: Hilary McKay, *Saffy's Angel* (Hodder). ZERILLI-MARIMÒ (USA). Alessandra Lavagnino, *Le bibliotecarie di Alessandra* (Sellerio); Diego Marani, *L'ultimo dei Vostiacchi* (Bompiani); Rocco Carboni, *L'apparizione* (Mondadori).

2003

Premi italiani

ACQUI TERME: Giampaolo Pansa; Russel Mead.

ALASSIO 100 LIBRI. Un autore per l'Europa: Simonetta Agnello Hornby, *La Mennulara* (Feltrinelli). Un editore per l'Europa: il Saggiatore.

ANDERSEN. Il mondo dell'infanzia. Miglior libro 0-6 anni: Beatrice Masini (ill. di Anna Laura Cantone), *Una sposa buffa buffissima bellissima* (Arka). Miglior libro 6-9 anni: George Saunders (ill. di Lane Smith), *I tenacissimi sgrinfi di Frip* (Mondadori). Miglior libro 9-12 anni: Teresa Buongiorno (ill. di Desideria Guicciardini), *Io e Sara, Roma 1944* (Piemme). Miglior libro oltre i 12 anni: Uri Orlev, *Corri ragazzo, corri* (Salani). Miglior collana di narrativa: «Bestseller», Mondadori. Miglior collana di divulgazione: «Storiesconfinatè», Carthusia.

BAGUTTA. Franco Cordero, *Le strane regole del signor B.* (Garzanti).

BANCARELLA. Alessandra Appiano, *Amiche di salvataggio* (Sperling & Kupfer).

CAMPIELLO. Marco Santagata, *Il maestro dei santi pallidi* (Guanda). Alla carriera: Edoardo Sanguineti.

CHIANCIANO. Candido Cannavò, *La vita in rosa* (Rizzoli); Walter Veltroni, *Il disco del mondo* (Rizzoli).

CHIARA. Laura Pariani, *L'uovo di Gertrudina* (Rizzoli). Alla carriera: Mario Rigoni Stern.

ELBA. Ernesto Ferrero, *Lezioni napoleoniche* (Mondadori).

ESTENSE. Bianca Stancanelli, *A testa alta. Don Giuseppe Puglisi: storia di un eroe solitario* (Einaudi).

FLAIANO. Elisabetta Rasy, *Tra noi due* (Rizzoli).

FREGENE. Gianni Riotta, *Alborada* (Rizzoli).

GRINZANE CAVOUR. Narrativa italiana: Alberto Asor Rosa, *L'alba di un mondo nuovo* (Einaudi); Boris Biancheri, *Il ritorno a Stomersee* (Feltrinelli); Clara Sereni, *Passami il sale* (Rizzoli). Per la narrativa straniera: Javier Cercas, *Soldati di Salamina* (Guanda); Miljenko Jergovic, *Mama Leone* (Scheiwiller); Ahmadou Kourouma, *Allah non è mica obbligato* (e/o). Premio internazionale «Una vita per la letteratura»: J.M. Coetzee. Autore esordiente:

Elena Loewenthal, *Lo strappo nell'anima* (Frassinelli). Traduzione: Fernanda Pivano.

GRINZANE CINEMA. Antonio Skármeta.

GRINZANE JUNIOR. Nicoletta Costa, *Giulio Coniglio* (Franco Panini ragazzi).

HANBURY. Pia Pera, *L'orto di un perdigiorno* (Ponte alle Grazie).

MONDELLO. Premio Ignazio Buttitta: Nino De Vita, *Cutusiu* (Mesogea); Traduzione: Ralph Ellison, *Il giorno della libertà* (Einaudi); Opera prima: Simona Corso, *Capodanno al Tennis Club* (Sellerio); Giovanni Bergamini, *I datteri di Babilonia* (Scheiwiller); Opera di autore straniero: Adonis, *Cento poesie d'amore* (Guanda); Opera di autore italiano: Andrea Carraro, *Non c'è più tempo* (Rizzoli); Antonio Franchini, *Cronaca della fine* (Marsilio); Giorgio Pressburger, *L'orologio di Monaco* (Einaudi).

MONTALE. Giovanni Raboni; Sezione internazionale: Tadeusz Rozewicz.

MORANTE. Parimerito: Roberto Calasso, *K* (Adelphi); Giorgio Pressburger, *L'orologio di Monaco* (Einaudi); Emanuele Trevi, *I cani dal nulla* (Einaudi).

NONINO. John Banville, Antonio R. Damasio, Emilio Vedova.

NOVECENTO-MEMORIA. Paolo Mieli, *La goccia cinese* (Rizzoli).

PEANO. Per la letteratura matematica: Keith Devlin, *Il linguaggio della matematica* (Bollati Boringhieri) e *Il gene della matematica* (Longanesi).

PEN CLUB ITALIANO. Carlo Sgorlon, *L'uomo di Praga* (Mondadori).

PREMI NAZIONALI PER LA TRADUZIONE 2003 (Ministero per i Beni e le Attività culturali). Renata Colorni, Serena Vitale, Giuseppe Bellini, Ettore Capriolo, Elena Loewenthal, Giuseppe Bevilacqua, Filippo Ottoni, Massimo Bocchiola, Gianroberto Scarcia, Massimo Bacigalupo, Viola Papetti, Andrea Raos. Case editrici: Laterza, Mobydick, Sellerio, Edizioni Lavoro, Jouvence, Rizzoli Bur, Le Lettere, San Marco dei Giustiniani, Edizioni Tararà, Fondazione Lorenzo Valla, Edizioni Volland, Rosellina Archinto, Zanichelli, Giulia Lanciani, Jean-Paul Manganaro, Minimum fax, Biblioteca dei Quaderni di italianistica.

PROCIDA. Fabio Franzin, Mattia Paolinelli De Angeli, Federica Mormando.

STREGA. Melania Mazzucco, *Vita* (Rizzoli).

VIAREGGIO-RÉPACI. Narrativa: Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera* (Feltrinelli); Poesia: Roberto Amato, *Le cucine celesti* (Diabasis); Saggistica: Salvatore Settis, *Italia spa. L'assalto al patrimonio culturale* (Einaudi).

### Premi esteri

AVENTIS GENERAL PRIZE FOR SCIENCE BOOKS (UK). Chris McManus, *Right Hand, Left Hand: The Origins of Asymmetry* (Weidenfeld & Nicolson).

- AMICO DI GERUSALEMME (Israele). Rosaria Carpinelli (Rizzoli).
- BALZAN (Svizzera). Eric Hobsbawm.
- BOOK SENSE AWARDS (Premio delle librerie indipendenti, USA). Fiction: Alice Sebold, *The Lovely Bones* (Little Brown); Non fiction: Alexandra Fuller, *Don't let go to the Dogs Tonight* (Picador).
- CASA DE LAS AMÉRICAS (Cuba). Paola Yannielli, *La hermana*.
- CERVANTES (Spagna). José Jiménez Lozano.
- EDGARD AWARDS (USA). Fiction: S.J. Rozan, *Winter and Night* (St. Martin's/Minotaur). First Novel: Jonathan King, *The Blue Edge of Midnight* (Dutton).
- FÉMINA (Francia). Dai Sijie, *Le Complexe de Di* (Gallimard).
- FRIEDENSPREIS-TRÄGERIN (Premio degli editori e dei librai tedeschi per la pace). Susan Sontag.
- GILLER PRIZE (Canada). Austin Clarke, *The Polished Hoe* (Amistad Press).
- GIALLO EUROPEO-LE POINT (Francia). Laura Grimaldi, *La faute* (Metailié; trad. it.: *La colpa*, Mondadori).
- GONCOURT. Jacques-Pierre Amett, *La maîtresse de Brecht* (Albin Michel).
- IMPAC (Irlanda). Orhan Pamuk, *My name is red* (Faber & Faber).
- MAN BOOKER PRIZE (UK). DBC Pierre, *Vernon God Little* (Faber & Faber; trad. it. Einaudi).
- MÉDITERRANÉE ÉTRANGER. Baltasar Porcel, *Cabrera ou L'empereur des morts* (Actes Sud).
- MÉDICIS (Francia). Hubert Mingarelli, *Quatre soldats* (Seuil).
- MÖBIUS MULTIMEDIA CITTÀ DI LUGANO. Categoria educazione: Omnia Junior, *Alla scoperta dell'Oceano* (De Agostini Multimedia). Menzione speciale: Andrea Palladio, *Atlante della architettura* (Marsilio).
- NATIONAL BOOK AWARD (USA). Stephen King. Fiction: Julia Glass, *Three Junes* (Pantheon). Non fiction: Robert Caro, *Master of the Senate* (Knopf). Poetry: Ruth Stone, *In the Next Galaxy* (Copper Canyon). Young People's Literature: Nancy Farmer, *The House of the Scorpion* (Simon & Schuster).
- NEBULA (USA). Neil Gaiman, *American Gods* (Morrow).
- NBCC-THE NATIONAL BOOKS CRITICS CIRCLE (Premio nazionale della critica, USA). Fiction: Ian McEwan, *Atonement* (Doubleday/Nan A. Talese). Non fiction: Samantha Power, "A Problem from Hell": *America and the Age of Genocide* (Basic Books). Biography-Autobiography: Janet Browne, *Charles Darwin: The Power of Place, Vol. II* (Knopf). Poetry: B.H. Fairchild, *Early Occult Memory Systems of the Lower Midwest* (W.W. Norton). Criticism: William H. Gass, *Tests of Time* (Knopf).
- NOBEL DELLA LETTERATURA. John Maxwell Coetzee.
- ORANGE PRIZE FOR FICTION (UK). Valerie Martin, *Property* (Abacus).

- ORDRE DES LETTRES (Francia). «Officier de l'ordre des arts et des lettres»: Federico Motta (Motta editore).
- PEN/FAULKNER FICTION AWARD (USA). Sabina Murray, *The Caprices* (Mariner)
- PULITZER PRIZES (USA). Fiction: Jeffrey Eugenides, *Middlesex* (Farrar, Straus & Giroux). History: Rick Atkinson, *An Army at Dawn: The War in North Africa, 1942-1943* (Knopf). Non fiction: Samantha Power, *"A Problem from Hell": America and the Age of Genocide* (Basic Books). Poetry: Paul Muldoon, *Moy Sand and Gravel* (Farrar, Straus & Giroux).
- PRINCIPE DE ASTURIAS (Spagna). Letteratura: Susan Sontag, Fatima Merinissi. Comunicazione: Ryszard Kapuscinski.
- RENAUDOT (Francia). Philippe Claudel, *Les âmes grises* (Stock).
- SPOKEN WORD AUDIO OF THE YEAR (Premo per gli audiolibri, USA). Mark Haddon, *The Curious Incident of the Dog* (Random House Audiobooks).
- THOMAS COOK TRAVEL BOOK AWARD (UK). Jenny Diski, *Stranger on a Train* (Virago).
- UGO AWARDS (USA). Fiction: Robert J. Sawyer, *Hominids* (Tor); Neil Gaiman, *Coraline* (HarperCollins).

ALMANACCO RAGIONATO  
DELLE CLASSIFICHE  
I successi  
del passaparola  
di Giuseppe Gallo

*Buoni risultati per la narrativa italiana, anche se non si può certo parlare di sorpasso rispetto a quella straniera (solo 32 gli autori nazionali in classifica di contro ai 64 esteri). Crescono gli scrittori capaci di dialogare con il pubblico di massa e, soprattutto, cresce il successo legato al passaparola, al moto spontaneo dei lettori: emblematico il caso di Io uccido dell'esordiente Faletti. E sempre più peso riveste la saggistica, in modo particolare quella dedicata al dibattito delle idee e ai problemi di casa nostra. Segno forse di una ritrovata passione politica degli italiani.*

**M**eglio di così per gli italiani non sarebbe potuta andare. È quanto, a una visione d'insieme, lascia intendere l'analisi della rassegna dei libri di maggior successo dell'annata appena trascorsa. I risultati vanno oltre la conferma del buon andamento che la produzione nostrana, narrativa e saggistica, ha registrato a partire dalla stagione 2000-2001. Sette titoli tra i primi dieci classificati, tredici fra i primi venti: la tentazione di parlare di exploit ha un fondamento oggettivo. Eppure, interpretati in maniera corretta, i dati inducono a una maggiore cautela portando alla luce una realtà più sfumata e incerta.

Ma vediamo la graduatoria generale. Al primo posto si colloca *Il giro di boa* dell'onnipresente Andrea Camilleri con 1 159 punti complessivi e 15 presenze. Seguono *Io uccido* del debuttante Giorgio Faletti, 1 132 punti e 26 presenze; *La città delle bestie* di Isabel Allende, 949 punti e 14 presenze; il premio Strega 2002 *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini, 832 punti e 26 presenze; *Senza sangue* di Alessandro Baricco, 727 punti e 16 presenze; *La principessa sul pisello* di Luciana Littizzetto, 679 punti e 15 presenze; *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti, 670 punti e 30 presenze; *Vivere per raccontarla* di Gabriel Garcia Márquez, 600 punti e 10 presenze; *Sono stata spiegata* di Anna Maria Barbera, 586 punti e 20 presenze; *Il volo del calabrone* di Ken Follett, 568 punti e 11 presenze.

Questa la top ten. Ma la performance della compagine italiana è ancora più che apprezzabile anche nelle posizioni immediatamente successive: al dodicesimo posto, troviamo un altro debutto editoriale

fortunato, *La Mennulara* di Simonetta Agnello Hornby, 541 punti e 23 presenze; al tredicesimo *Buskashi* di Gino Strada, con 496 punti e 17 presenze. Quindi *Bis. Nuovi momenti catartici* di Flavio Oreglio, quattordicesimo con 496 punti e 12 presenze; *L'orda* di Gian Antonio Stella, sedicesimo, 416 punti e 13 presenze; *È una vita che ti aspetto* di Fabio Volo, diciottesimo, 367 punti e 13 presenze; *Il contrario di uno* di Erri De Luca, ventesimo, 343 punti e 9 presenze.

I risultati sono derivati dall'esame dei punteggi settimanali pubblicati dal quotidiano «la Repubblica» tra il 6 settembre 2002 e il 25 luglio 2003 (i rilevamenti statistici sono stati compiuti dall'Istituto Cirm, sulla base dei dati di sessanta librerie scelte a rotazione, fino al 20 dicembre 2002, e in seguito da Eurisko, che si è affidata invece a 230 librerie aderenti al servizio Arianna di Informazioni editoriali). Il criterio adottato assegna 100 punti al titolo più venduto nella settimana in corso e agli altri un proporzionale punteggio inferiore, da 99 a 1. I titoli che hanno ottenuto un piazzamento utile sono quindi raggruppati in sei aree distinte: narrativa italiana, narrativa straniera, saggistica, varia, tascabili, supertascabili.

Non vale la pena intrattenersi sull'incongruenza di tale suddivisione, che s'appoggia indifferentemente sulla ripartizione letteraria in macrogeneri e su macrocategorie merceologiche fin troppo eterogenee. Ai fini della nostra analisi, le aree individuate posseggono un'utilità funzionale che consente un'adeguata riflessione critica. Piuttosto è utile precisare che ognuna di esse raduna un numero invariabile di titoli, sei per la precisione. Con la conseguenza che la valutazione dei punteggi risulta strutturalmente falsata in quanto si rende possibile l'eventualità che il primo escluso di un raggruppamento abbia ottenuto una prestazione reale superiore a quella dei titoli piazzatisi in un altro raggruppamento. D'altra parte, ai 100 punti di una settimana può corrispondere un numero di copie vendute anche molto difforme rispetto a quelle dei primi classificati della settimana successiva. Solo a patto di non dimenticare i limiti del sistema relativistico su cui, in assenza di cifre inconfutabili, le classifiche sono fondate, l'analisi si rivela vantaggiosa per ragionare sugli indirizzi prevalenti del mercato editoriale.

D'altronde, proprio il confronto tra le due aree principali, narrativa italiana e narrativa straniera, permette di vagliare in modo equilibrato il favore che i lettori hanno accordato ai propri connazionali. Certo, sorprende constatare che molti degli autori di più consolidata fama internazionale si devono accontentare di posizioni di media classifica: diciassettesimo Paulo Coelho, con *Undici minuti*, 415 punti e 5 presenze; diciannovesimo Wilbur Smith, *Orizzonte*, 358 punti e 9 presenze; ventiduesimo John Grisham, *Il re dei torti*, 307 punti e 7 presenze; ventisettesimo Michael Crichton, *Preda*, 276 punti e 6 presenze. E poi, ancora, trentesima Patricia

Cornwell, *Ritratto di un assassino*; trentaquattresimo Clive Cussler, *Walballa*; trentacinquesima Banana Yoshimoto, *Presagio Triste*; trentanovesima Tracy Chevalier, *La ragazza con l'orecchino di perla*; quarantunesimo Stephen L. Carter, *L'imperatore di Ocean Park*; quarantasettesimo Stephen King, *Tutto è fatidico*; cinquantesimo Daniel Pennac, *Ecco la storia*.

Ma se si considerano i punteggi di tutti i titoli che nell'annata hanno fatto il loro ingresso in classifica, la somma risulta nettamente sfavorevole ai nostri autori: 6 941 punti contro 8 406. I libri di narrativa italiana sono trentasette, di cui dodici si attestano al di sopra dei 100 punti complessivi, che consideriamo qui come soglia al di sopra della quale si può incominciare a parlare di un successo ragguardevole. Appena trentadue sono d'altra parte gli autori: Camilleri, Carlo Lucarelli e Susanna Tamaro sono infatti presenti con due titoli e Maria Venturi con tre. Ben sessantaquattro, e cioè quasi il doppio, sono invece i bestseller stranieri, ventisei dei quali oltre i 100 punti, mentre cinquantuno sono gli autori, dieci con presenze multiple: quattro titoli la Rowling, due titoli Allende, Grisham, Yoshimoto, Chevalier, King, Terry Brooks, Michael Connelly, Sándor Márai, Danielle Steel. Anche la saggistica si dimostra, per numero di titoli, superiore alla narrativa italiana: addirittura sessantasette sono i libri che incontriamo, di cui tredici (uno in più rispetto alla narrativa italiana) sopra i 100 punti.

I calcoli compiuti non sono oziosi: permettono di introdurre un correttivo ai difetti del sistema di rilevamento, avvalorando una diagnosi più realistica dello stato di salute della nostra narrativa. Le classifiche danno evidenza al fatto, largamente positivo, che si è ormai formato anche nel nostro paese un volenteroso manipolo di scrittori disponibili a tenere aperto il dialogo con il pubblico di massa adottando moduli discorsivi di agevole fruibilità; nel medesimo tempo, mostrano anche che tale manipolo continua a essere troppo esiguo perché sia possibile quel rapido ricambio dei titoli che invece si registra nelle aree merceologiche concorrenti e che costituisce, dal punto di vista commerciale, il principale indice di una modernità industriale definitivamente raggiunta.

Sullo sfondo di queste riflessioni si può valutare nella giusta dimensione anche la clamorosa e imprevedibile fortuna editoriale del thriller di Faletti. Certo, non è la prima volta che il romanzo di un esordiente compie una scalata di tale entità ai vertici del successo. Senza voler ignorare la diversità di consistenza letteraria, bisogna pur ricordare che una circostanza analoga si è avuta con *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Ma il semiologo piemontese era un raffinatissimo uomo di lettere, abituato a maneggiare le strutture narrative, sia pure in qualità di studioso. Lo straordinario consenso di pubblico che ha accolto *Io uccido* presenta un carattere di eccezionalità ulteriore per l'assoluta estraneità del suo autore all'universo librario.

Nondimeno, va anche riconosciuto che il romanzo di Faletti è frutto di un impegno e un'ambizione compositiva che lo distingue dai molti, troppi successi trainati dalla popolarità televisiva. E, questa volta, la critica colta ha riconosciuto la differenza, eccedendo addirittura nelle attribuzioni di lode, al punto da sottacere i difetti che pure sono tutt'altro che trascurabili sul piano dello stile e, ancora più, su quello della strutturazione narrativa, obiettivamente pletorica e sovrabbondante.

È, però, su un altro punto che è necessario soffermarsi, e cioè sui tempi lunghi che *Io uccido* impiega per raggiungere le vette della graduatoria. Il romanzo fa per la prima volta la sua comparsa in classifica il 29 novembre 2002 con soli 16 punti (restando al di fuori della top ten dove l'ultimo piazzato ne ha 35). Il 6 dicembre balza a 65 punti, primo dei narratori italiani, quinto nella classifica generale (dietro a García Márquez, Allende, Grisham, Vespa). Il 20 dicembre è a 96, alle spalle della Littizzetto. Il 10 gennaio, ancora secondo, scende a 80; è quindi a 69 il 17 gennaio e a 33 il 24 gennaio. Solo il 31 gennaio, oltre due mesi dopo l'arrivo in libreria, conquista i 100 punti ponendosi alla testa della top ten. Ma la settimana successiva ha già perso la posizione d'onore, a vantaggio di *Il volo del calabrone* di Ken Follett. Recupera il primo posto il 14 febbraio e vi resta due settimane. Poi scende definitivamente, resistendo tuttavia nella classifica scorporata della narrativa italiana fino al 16 maggio.

È il modo di procedere consueto ai successi nati in virtù del passaparola, per un moto spontaneo dei lettori che, avendo trovato il libro degno di apprezzamento, ne parlano, lo consigliano, lo regalano. Ciò significa che l'effetto di trascinarsi determinato dalla popolarità televisiva è un fattore secondario, tutt'al più agevolante, nella conquista del successo. Ma quel che più conta osservare è che il comportamento di *Io uccido* costituisce la regola dei successi italiani. L'unica eccezione è rappresentata da Camilleri, che con la nuova avventura del commissario Montalbano entra in classifica il 28 marzo ed è subito in prima posizione, posizione che mantiene di seguito fino al 30 maggio per ben nove settimane. Poi il rapido quanto lineare declino: 46 punti, 34, 29, 27, 23. Una parabola che avvicina *Il giro di boa* ai grandi bestseller stranieri, che fanno il pieno dei punti nel breve termine per poi uscire in fretta di scena e lasciare il posto ad altri titoli.

La diversità delle strategie di conquista del favore del pubblico risalta ancor meglio calcolando la media fra i punti ottenuti e le settimane di presenza. Faletti totalizza 43,5 punti a settimana, Baricco 45,4, Mazzantini 32, Agnello 23,5, Ammaniti 22,3. Per contro Camilleri ne totalizza 77,2, Coelho la bellezza di 83, Allende 67,7, Cornwell 65, García Márquez 60, Follett 51. E a 46 arrivano Crichton e Cussler, che scavalcano la maggioranza dei *competitors* italiani da cui pure sono distanziati nella classifica generale. Queste osservazioni inducono a correggere le conclusioni ottimi-

stiche che le cifre riportate all'inizio sembrerebbero giustificare: la prestazione dei nostri narratori è infatti gonfiata dalla scarsa rivalità interna che consente loro di raggranellare punti nella classifica scorporata anche dopo aver terminato il loro ciclo ed essere usciti dalla top ten.

L'unico ambito in cui gli italiani si dimostrano padroni pressoché assoluti è nel territorio di loro appannaggio da sempre, la saggistica. Su sessantasette titoli, quarantasette sono italiani (incluso nel calcolo anche *Saddam* di Magdi Allam e *Berlusconi* di Paul Ginsborg). La graduatoria dei primi dieci è la seguente: *Buskasbi* di Strada, 496 punti; *L'orda* di Stella, 416 punti; *La grande muraglia* di Bruno Vespa, 298 punti; *Stupid white men* di Michael Moore, 288 punti; *Piccolo Cesare* di Giorgio Bocca, 278 punti; *I figli dell'aquila* di Giampaolo Pansa, 268 punti; *Il vizio oscuro dell'occidente* di Massimo Fini, 219 punti; *Bravi ragazzi* di Peter Gomez e Marco Travaglio, 190 punti; *L'incredibile menzogna* di Thierry Meyssan, 184 punti; *Manuale dell'uomo domestico* di Beppe Severgnini, 136 punti.

Stupisce, a fronte della mole di libri pubblicati dopo l'11 settembre 2001, la quasi completa indifferenza per il conflitto in Iraq, che pure aveva suscitato una reazione di massa di inconsuete proporzioni e, per venti giorni (dall'inizio delle operazioni militari alla presa di Baghdad), aveva monopolizzato la programmazione televisiva. Se si esclude l'agile dossier di Sergio Romano, *Il rischio americano*, che prende in esame il più generale problema della politica estera statunitense, l'unico saggio con un riscontro dignitoso è la biografia di Magdi Allam (peraltro appena quattordicesimo con 83 punti, ottantaseiesimo nella classifica generale), tesa a tracciare un ritratto partigianamente negativo del dittatore iracheno. Il più fruttuoso e storicamente ponderato *La questione irachena* di Pierre-Jean Luizard si ferma a 19 punti con una sola presenza.

Senza avventurarsi in spiegazioni frettolose, sarà necessario considerare almeno il differente impatto emotivo esercitato sull'opinione pubblica dalla guerra decisa a caldo contro Osama Bin Laden (e il regime talebano) e quella progettata a lungo contro Saddam Hussein. All'origine della prima c'è infatti l'atterrito stupore provocato da un atto traumatico che, con il crollo delle Twin Towers, porta sulla ribalta internazionale un personaggio enigmatico quasi ignoto alla maggior parte degli italiani. È comprensibile che costoro, sentendosi impreparati a capire l'accaduto e le sue conseguenze, abbiano più fortemente avvertito la necessità di informarsi. Ed è altrettanto comprensibile che la stessa esigenza non sia stata avvertita nel secondo caso che ha avuto come deuteragonista una figura centrale nello scacchiere politico del Medio Oriente, perennemente sotto i riflettori dei media in virtù dell'importanza strategica che riveste per le sorti del pianeta.

Sta di fatto che la questione afghana e le sue scaturigini conti-

nuano a destare le attenzioni dei saggi e dei lettori, come dimostrano il primo posto del diario che il fondatore di Emergency ha tenuto durante le settimane trascorse in Afghanistan nel periodo che va dal 9 settembre, due giorni prima dell'attentato alle Torri gemelle, alla disfatta dei talebani, e il nono posto del dossier del francese Meysan che, movendo da una serie di contraddizioni nella ricostruzione ufficiale, sostiene la tesi sconvolgente secondo cui nessun aereo sarebbe caduto sul terzo obiettivo dei terroristi, il Pentagono.

L'interesse più consistente si concentra tuttavia sui problemi di casa nostra: si tratti della carriera del Presidente del Consiglio (*Piccolo Cesare e Bravi ragazzi*) o della tensione crescente prodottasi tra maggioranza e opposizione (*La grande muraglia*). Anche gli avvenimenti del passato recente sono illuminati con uno sguardo attento alla cronaca e al corrente dibattito delle idee. È quanto accade in *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi* di Stella, in cui l'emigrazione italiana viene ricostruita per contrastare i perduranti pregiudizi sull'immigrazione extracomunitaria, e *I figli dell'aquila* di Pansa, che torna a occuparsi dei giovani della repubblica di Salò in polemica con i tentativi assolutori del revisionismo contemporaneo.

L'ampio riscontro di pubblico di questi testi può essere lecitamente interpretato come il segno di una ritrovata passione politica degli italiani. Per contro, va dato il giusto risalto all'impetuoso desiderio di svago scanzonato soddisfatto dai libri comici, che occupano quasi per intero l'area della varia. A dominare, in questo ambito, sono i cabarettisti e i volti più noti dello spettacolo televisivo: Luciana Littizzetto, Anna Maria Barbera, Flavio Oreglio, Corrado Guzzanti, Gigi Proietti, Beppe Braida, Ezio Greggio, Claudio Bisio. Sulla loro scia si colloca, imprevedibilmente, il capitano della Roma Francesco Totti (ventunesimo nella classifica generale con 331 punti in quattro settimane: un punteggio per altri versi più che egregio), il quale firma una sconsolante raccolta delle barzellette in circolazione sui suoi impacci linguistici.

Certo, anche a questo livello, come in ogni serie letteraria, bisogna guardarsi dal fare di tuttata l'erba un fascio. Quanto meno è doveroso distinguere tra i testi che ambiscono a una qualche dignità espressiva e quelli che si limitano a mettere insieme senza troppi sforzi le gag già sperimentate. D'altro canto, sarebbe inopportuno pretendere che l'industria editoriale si astenga dall'ottimizzare i profitti sfruttando le sinergie con gli altri settori della comunicazione: in linea di principio non c'è niente di disdicevole a sfruttare una formula già rivelatasi vincente altrove. La logica razionalizzatrice, anzi, non può che fare un gran bene all'asfittico mercato delle lettere in Italia, il cui sviluppo è stato storicamente rallentato semmai dal vizio opposto, e cioè un eccesso di volontarismo artigianale. Né si capisce perché le porte che vengono aperte di buon grado ai giornalisti dovrebbero rimanere serrate per i professionisti della risata.

Tuttavia, di fronte a tale valanga di freddure e gag grossolane, qualche preoccupazione è inevitabile coltivarla. Non solo perché anche i testi meno corrivivi della Littizzetto e della Barbera dissolvono la pretesa di riflessione critica sui tic della contemporaneità in un'ilarità benevola e sostanzialmente consolatoria; ma, ancor più, perché la copiosa massa di libriccini comici lascia emergere per contrasto quello che è il fatto fondamentale: la totale rinuncia da parte degli scrittori tecnicamente più attrezzati a cimentarsi con i modi di un dignitoso umorismo letterario, che pure nel nostro paese ha alle spalle una tradizione fertilissima, da Achille Campanile a Vittorio Metz, da Giovanni Mosca a Giovanni Guareschi fino ai primi racconti di Paolo Villaggio.

# DIARIO MULTIMEDIALE Tra sperimentazione e maturità

di Cristina Mussinelli

*Quello delle tecnologie digitali è uno scenario ormai sempre più caratterizzato dal "tutto è possibile": dopo la fase di euforia culminata nella disillusione provocata dal crollo della bolla Internet, i player dell'ICT si stanno muovendo verso un più razionale utilizzo delle tecnologie. Continuano anche a moltiplicarsi le sinergie tra il settore dell'Information technology e quello della telefonia. Intanto il 2003 ha fatto registrare un rinnovato interesse per il digitale da parte degli utenti finali; e non solo in termini di utilizzo di Internet come strumento formativo e informativo o di propensione all'acquisto di contenuti e servizi on line, ma anche in termini di contributo attivo alla generazione dei contenuti distribuiti in rete. Che il prossimo passo della convergenza digitale sia quello tra content provider e utenti finali?*

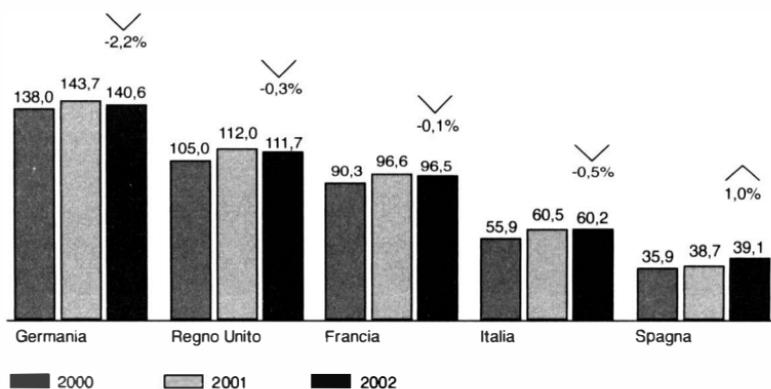
## 1. Lo scenario tecnologico

IL MERCATO ICT IN ITALIA. Il 2002 non è stato un anno positivo per il mercato italiano dell'ICT che ha subito, secondo i dati Assinform/NetConsulting, un decremento dello 0,5% rispetto ai due anni precedenti: il peggiore fra quelli registrati nei principali paesi europei, dopo quello della Germania (Grafico 1).

La quota del mercato europeo dell'ICT detenuta dall'Italia (9,2%) risulta poi notevolmente sottodimensionata rispetto agli altri paesi europei (Grafico 2).

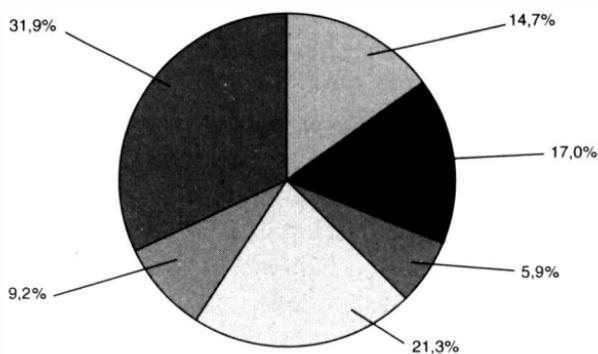
Anche l'esame di altri dati, come l'incidenza della spesa ICT sul PIL o la spesa ICT per abitante, relega l'Italia agli ultimi posti in Europa. L'analisi delle singole componenti del mercato rivela però un andamento diversificato: se è vero, infatti, che l'informatica ha registrato un forte rallentamento della crescita, le telecomunicazioni sono cresciute, anche se solo dello 0,4%. Proprio la tenuta del comparto delle telecomunicazioni ha consentito di limitare le conseguenze negative del forte rallentamento del mercato ICT. Ciò è dovuto al fatto che la quota di mercato detenuta dalle telecomunicazioni in Italia è notoriamente più elevata rispetto a quella degli altri paesi europei (Grafico 3).

**Grafico 1 – Il mercato dell'ICT in Italia e nei maggiori paesi europei, 2000-2002**



Fonte: Assinform/NetConsulting

**Grafico 2 – Quota dei principali paesi nel mercato europeo dell'ICT, 2002**

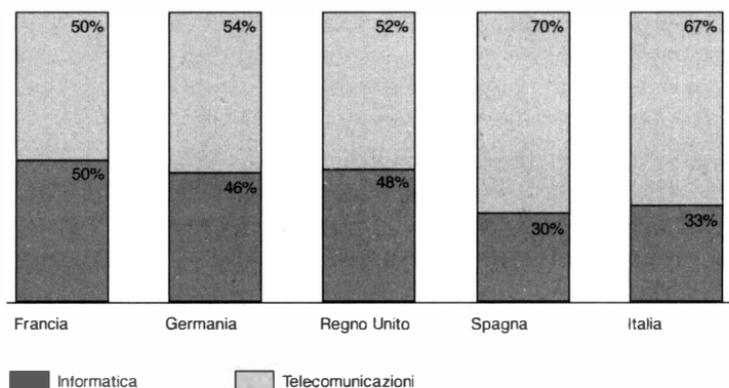


Mercato totale ICT Europa: 654,4 miliardi di Euro



Fonte: Assinform/NetConsulting

### Grafico 3 – Composizione del mercato ICT nei principali paesi, 2002



Fonte: Assinform/NetConsulting

La telefonia mobile, che pure mostra i primi segni di rallentamento dovuti alla progressiva saturazione e alla limitata disponibilità di prodotti e servizi innovativi, rappresenta tuttavia il principale driver per la crescita del mercato ICT italiano. In particolare, due fattori come la ridotta competizione sui prezzi dei servizi di rete fissa e l'incremento dei servizi di rete mobile hanno fatto sì che anche la componente dei servizi sia complessivamente cresciuta, anche se a tassi inferiori rispetto agli anni precedenti. I dati (Assinform/NetConsulting) relativi al primo semestre del 2003, confrontati con quelli analoghi del 2001 e del 2002, rilevano invece un incremento complessivo dello 0,6%. È sempre molto evidente il divario tra le due principali componenti del mercato: mentre le telecomunicazioni registrano infatti un incremento del 3,2%, il mercato ICT decresce del 4,4%. Quest'ultimo dato è particolarmente significativo se confrontato con l'incremento dello 0,5% registrato nel semestre precedente. Il mercato italiano dell'ICT è dunque caratterizzato da una forbice rilevante tra i due comparti essenziali, forbice che rappresenta un ostacolo per lo sviluppo del mercato ICT nel suo complesso, ma anche per la diffusione dell'innovazione nel paese.

LE E-FAMILY. Una famiglia italiana sempre più multimediale: è il quadro che emerge dalla ricerca Federcomin-Anie *L'Italia dell'e-family*, presentata a gennaio 2003, che ha evidenziato l'elevato ritmo di adozione delle

piattaforme tecnologiche nelle case degli italiani. Secondo la ricerca, le famiglie italiane hanno speso nel 2002 17,3 miliardi di euro, con una media di 1 000 euro annui per famiglia, per l'acquisto e l'utilizzo di prodotti e servizi per le nuove piattaforme tecnologiche in casa. Il cellulare, che assorbe da solo il 56% della spesa annuale, è presente nell'83% delle famiglie, il pc nel 46%, Internet nel 29%, le console di videogame nel 23%, la pay-tv nel 21% e il DVD nel 15%.

Questi dati posizionano l'Italia al primo posto in Europa nell'utilizzo di telefonia mobile, davanti alla Francia e pari alla Germania per la penetrazione del pc. Per quanto riguarda la diffusione di Internet, invece, la famiglia italiana supera la Francia, ma la media, che fino al 2001 era vicina a quella europea, si distacca maggiormente rispetto a quelle di Germania e Regno Unito. Il consumo delle tecnologie rivela comunque una diffusione uniforme sul territorio nazionale, ed evidenzia il superamento dei ritardi tradizionalmente imputabili alla geografia italiana e, soprattutto, il definitivo allineamento delle famiglie italiane alle medie europee (Tabella 1).

**Tabella 1 – Penetrazione delle nuove piattaforme in Italia e in Europa (% delle famiglie, giugno 2002)**

	Italia	Europa*
Cellulare personale	158	121
Personal computer	46	45
Collegamento Internet	29	37
Console videogiochi	23	28
Pay-tv	21	27

(\*) Penetrazione media nel Regno Unito, Francia e Germania

Fonte: Rapporto Federcomin-Anie, *e-family* 2002

## 2. Politiche e progetti istituzionali

Lo sviluppo e la diffusione delle nuove tecnologie sono sostenuti anche dalle istituzioni competenti italiane ed europee, che vogliono contrastare il predominio dei player statunitensi.

In Italia è stata approvata una manovra di finanza pubblica che contiene specifiche disposizioni in materia di innovazione tecnologica volte a incentivare e sostenere il processo di modernizzazione della pubblica amministrazione e del paese. Gli obiettivi posti dal progetto eEu-

rope 2005 richiedono infatti uno stretto coordinamento delle diverse politiche nazionali in tema di Società dell'Informazione.

L'Unione Europea inoltre a sua volta coordina e promuove specifici progetti di finanziamento mirati ad accelerare la diffusione delle nuove tecnologie, in modo omogeneo in tutti i paesi membri.

LA FINANZIARIA 2003. Le disposizioni in materia di innovazione tecnologica previste all'interno della Legge Finanziaria entrata in vigore dal 1° gennaio 2003 (Legge n. 289 del 27 dicembre 2002) avevano come obiettivo quello di favorire il processo di modernizzazione della pubblica amministrazione e del paese. Sono state infatti istituite misure per finanziare progetti di innovazione tecnologica e ottimizzare l'efficacia e l'efficienza dei servizi offerti dalle pubbliche amministrazioni, favorendo così l'utilizzo delle tecnologie informatiche e telematiche e incentivando l'utilizzo di queste tecnologie da parte dei cittadini, a cominciare dalla diffusione della carta di identità elettronica e della carta nazionale dei servizi.

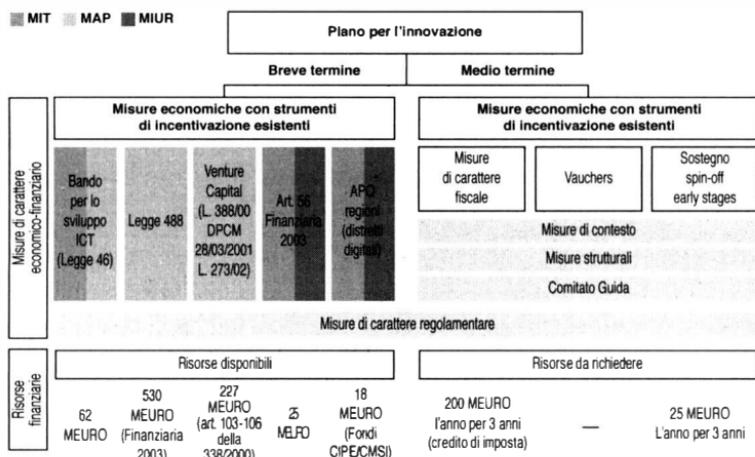
Un'importante novità di questa legge è costituita dalla determinazione dei criteri e delle procedure di accreditamento dei corsi universitari a distanza e delle istituzioni universitarie abilitate a rilasciare titoli accademici. La legge specifica di quali risorse organizzative e gestionali devono essere dotate le istituzioni universitarie per poter rilasciare titoli accademici, precisando i requisiti richiesti in termini di:

- architettura di sistema, integrazione coerente e didatticamente valida dei servizi di supporto alla didattica distribuita, risorse di apprendimento per ciascun corso;
- contesti di interazione per la somministrazione e la gestione del flusso dei contenuti di apprendimento, anche attraverso servizi di teletutoring;
- procedure di accertamento delle conoscenze in funzione della certificazione delle competenze acquisite;
- ricerca e sviluppo di architetture innovative di sistemi e-learning in grado di supportare il flusso di dati multimediali relativi alla gamma di prodotti di apprendimento offerti.

La legge ha inoltre istituito un fondo speciale denominato *Pc ai giovani*, diretto a incentivare l'acquisizione e l'utilizzo degli strumenti informatici e digitali tra i giovani che hanno compiuto sedici anni nel 2003. Altra novità è il contributo per l'acquisto o il noleggio di ricevitori per la televisione digitale terrestre e per l'accesso a larga banda a Internet secondo diverse modalità. Alle persone fisiche, ai pubblici esercizi e agli alberghi che acquistano o noleggiavano un apparato idoneo a consentire la ricezione dei segnali televisivi in tecnica digitale terrestre (T-DBV) e la conseguente

interattività, è infatti riconosciuto un contributo statale pari a 150 euro. Un altro contributo statale pari a 75 euro è poi concesso alle persone fisiche o giuridiche che acquistano o noleggiano o detengono in comodato un apparato di utente per la trasmissione o la ricezione a larga banda dei dati via Internet. Il contributo è corrisposto mediante uno sconto corrispondente, praticato sull'ammontare previsto nei contratti di abbonamento al servizio di accesso a larga banda ad Internet, stipulati dopo il 1 dicembre 2002. Nel caso dell'acquisto, il contributo è riconosciuto immediatamente sulle prime bollette di pagamento e fino alla concorrenza dello sconto. Nel caso del noleggio o della detenzione in comodato, il cui contratto deve avere durata annuale, il contributo è riconosciuto ripartendo lo sconto sulle bollette del primo anno (Grafico 4).

### Grafico 4 – Piano per l'innovazione digitale delle imprese



Fonte: Ministero delle Attività produttive e Ministero per l'Innovazione e le Tecnologie, *Piano per l'innovazione digitale delle imprese*

L'OSSERVATORIO SULLA BANDA LARGA. Il programma eEurope 2005 considera la diffusione dell'accesso a banda larga un fattore chiave per la competitività delle aziende europee, di conseguenza il Ministro delle Comunicazioni e il Ministro per l'Innovazione e le Tecnologie hanno promosso l'Osservatorio Banda Larga che attiverà il monitoraggio triennale della disponibilità di infrastrutture e servizi a banda larga nelle varie zone del paese, dei processi di adozione e dei modelli di sviluppo locali. A oggi

L'Osservatorio Banda Larga ha completato la mappa della domanda di connettività a servizi a banda larga nelle famiglie italiane. Attraverso un'indagine campionaria realizzata su circa 10 000 famiglie è stato possibile stimare la diffusione delle tecnologie ICT e la propensione all'utilizzo dei servizi a banda larga per l'insieme delle 22,2 milioni di famiglie italiane. Dall'indagine emerge che tra le famiglie che già utilizzano la connessione ADSL il tempo speso on line è tre volte maggiore rispetto a quello utilizzato per connessioni via modem e che il numero dei servizi usati è più ampio. L'Osservatorio ha identificato 4 tipologie di famiglie:

1. le Positive (10% del totale) che vivono nei comuni maggiori, sono giovani e con figli, hanno un reddito medio alto, istruzione superiore e sono le più disponibili nei confronti delle tecnologie e nello sperimentare servizi e prodotti innovativi;
2. le Aperte (20%) che si concentrano nel Nord-Est, hanno un profilo medio-alto;
3. le Possibiliste (40%) ancora indecise sull'atteggiamento da prendere, diffuse al Centro-Sud, in città piccole, con età più avanzata, reddito medio basso e livello di istruzione inferiore. Sono attente ai costi e alla semplicità di accesso;
4. le Ostili (30%) che non sono assolutamente interessate all'utilizzo delle tecnologie.

L'indagine verrà ripetuta annualmente (2003 e 2004) e consentirà di monitorare sia la diffusione dei servizi a banda larga presso le famiglie sia la percezione e l'evoluzione delle aspettative delle famiglie italiane nei confronti dell'innovazione tecnologica veicolata dalle tecnologie a banda larga.

I PROGRAMMI DI FINANZIAMENTO DELL'UNIONE EUROPEA: E-LEARNING. Il programma e-Learning è stato istituito con l'obiettivo di promuovere e facilitare l'uso efficace delle tecnologie dell'informazione e delle comunicazioni nei sistemi europei di istruzione e formazione, come contributo a un'istruzione di qualità e come elemento essenziale per adeguare tali sistemi alle esigenze della società della conoscenza e del modello europeo di coesione sociale. Il programma sarà attuato dal 2004 al 2006 con i seguenti obiettivi specifici:

- esplorare e promuovere nuovi mezzi per usare l'e-learning, per rafforzare la coesione sociale e lo sviluppo personale, incoraggiare il dialogo interculturale e lottare contro il divario digitale;
- promuovere e sviluppare l'uso dell'e-Learning come fattore che consente l'attuazione del paradigma dell'apprendimento permanente in Europa;

- sfruttare il potenziale dell'e-learning per migliorare la dimensione europea dell'istruzione;
- facilitare una cooperazione più strutturata nel campo dell'e-learning tra i diversi programmi e strumenti comunitari da un lato, e le iniziative degli stati membri dall'altro;
- fornire meccanismi per incoraggiare il miglioramento qualitativo dei prodotti e dei servizi, per promuoverne l'effettiva divulgazione e per favorire lo scambio delle buone prassi.

Il programma individua quattro principali aree di intervento per il perseguimento degli obiettivi stabiliti:

1. lotta contro il divario digitale, in termini di valorizzazione del contributo delle telecomunicazioni in materia di apprendimento, in particolare per coloro che a causa della loro ubicazione geografica, della loro situazione sociale o di esigenze particolari non possono accedere all'istruzione e alla formazione tradizionali;
2. istituzione di campus virtuali europei finalizzati all'integrazione della dimensione virtuale nell'istruzione superiore e, in particolare, allo sviluppo di nuovi modelli organizzativi per le università virtuali europee (campus virtuale) e per i programmi europei di scambio e collaborazione (mobilità virtuale). A partire dalle strutture europee di cooperazione già esistenti, il programma tenterà di trasferire le innovazioni dell'e-learning ai loro strumenti operativi (sistema europeo di trasferimento di crediti accademici, master europei, garanzia della qualità, mobilità);
3. gemellaggio elettronico delle scuole europee volto a potenziare e a sviluppare il collegamento tra le scuole in modo da consentire a ogni scuola di creare partnership pedagogiche con una scuola in un altro paese europeo, promuovendo l'apprendimento delle lingue e il dialogo interculturale e facendo conoscere il modello europeo di società multilingue e multiculturale;
4. azioni trasversali dirette a promuovere l'e-learning in Europa divulgando e promuovendo, da un lato, le buone prassi e i prodotti derivanti dai progetti e dai programmi finanziati a livello europeo o dagli stati membri e, dall'altro, la cooperazione tra i diversi soggetti interessati, in particolare stimolando le partnership pubblico-privato.

La dotazione finanziaria predisposta per l'attuazione del programma è di 36 milioni di euro che saranno distribuiti tra le diverse aree di interventi in misura variabile: circa il 25% per la lotta contro il divario digitale, circa il 30% per l'istituzione dei campus virtuali europei, circa il 25% per il

gemellaggio elettronico delle scuole europee, circa il 10% per le azioni trasversali e il monitoraggio, infine il restante 10% per l'assistenza tecnica e amministrativa.

**ECONTENT.** La Commissione Europea ha concretamente sostenuto negli ultimi anni la produzione di contenuti di qualità per lo sviluppo della Società dell'informazione attraverso il programma eContent, specificamente dedicato all'industria dei contenuti. Il programma, operativo dal marzo 2001, ha una durata di quattro anni, con una dotazione finanziaria di 100 milioni di euro. Sono concessi finanziamenti a progetti presentati da imprese ed enti pubblici e privati europei che rispondano a uno dei tre obiettivi enunciati:

1. migliorare l'accesso alle informazioni del settore pubblico e svilupparne l'utilizzazione;
2. incrementare la produzione dei contenuti in un contesto multilinguistico e multiculturale;
3. aumentare il dinamismo del mercato dei contenuti digitali.

A ciascuno degli obiettivi corrisponde una diversa linea d'azione. La prima deriva dalla necessità di facilitare l'accesso alle informazioni pubbliche da parte dei cittadini europei e la possibilità che tali informazioni siano utilizzate da imprese private per sviluppare servizi e prodotti a valore aggiunto. Il programma finanzia progetti sperimentali in questo ambito, che possano anche avere il valore di esperienze pilota imitabili. Viene richiesta pertanto una capacità progettuale da parte di imprese ed enti pubblici che insieme sono invitati a proporre modelli di produzione e distribuzione di contenuti di fonte pubblica nei più diversi campi: dal patrimonio culturale (molto importante per l'Italia: sono possibili progetti di collaborazione con musei, istituzioni culturali, ecc.) alla sanità o l'istruzione, ma anche «nell'ambito di interessi più commerciali, quali l'informazione geografica, gli affari, l'ambiente o il turismo». I progetti devono ovviamente riguardare l'applicazione di nuove tecnologie: il programma è dedicato interamente ai contenuti digitali; ciò è particolarmente evidente nella seconda tipologia di progetti ammessi all'interno della prima linea d'azione, che riguarda le «raccolte di dati digitali a livello europeo»: si tratta di iniziative volte alla creazione di set di informazioni pubbliche rilevanti per un numero elevato di stati membri (tendenzialmente tutti).

La seconda linea d'azione riguarda la produzione di contenuti multilingue e multiculturali. La prima categoria di progetti richiesti prevede lo sviluppo di alleanze internazionali e strategie aziendali volte alla creazione, produzione e distribuzione di contenuti digitali multilingue, in particolare su piattaforme on line. Si fa esplicito riferimento a inizia-

tive di «operatori commerciali» e «industriali», inclusa l'editoria. Un'ulteriore categoria di progetti ammessa riguarda gli aspetti più tecnologici del problema, sostenendo il «consolidamento dell'infrastruttura linguistica». Anche in questo caso, tuttavia, gli aspetti attinenti alla produzione dei contenuti sono generalmente prevalenti rispetto a quelli strettamente tecnologici, pur nell'ambito di applicazioni originali di nuovi strumenti per la gestione delle informazioni.

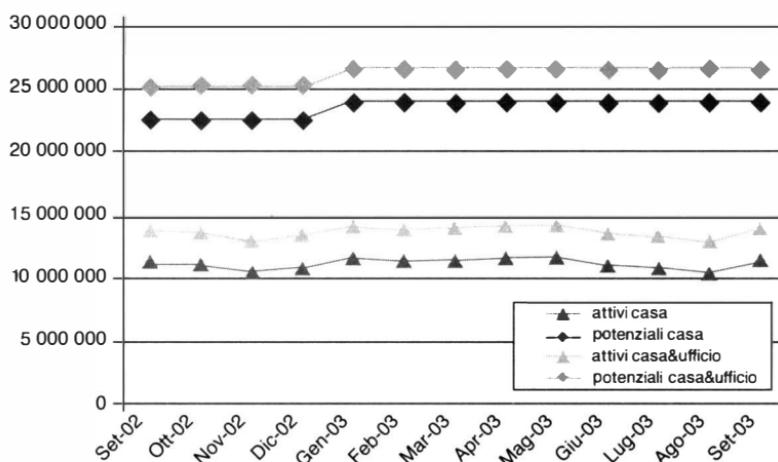
La terza linea è infine dedicata ad azioni indirette di sostegno del mercato. Ne sono previste di tre tipi: iniziative che facilitino (ad esempio attraverso servizi d'informazione, consulenza, formazione, ecc.) l'accesso al mercato dei capitali delle aziende produttrici di contenuti; studi socio-economici e ricerche di mercato e produzione di statistiche sul settore; iniziative nell'ambito del diritto d'autore. Quest'ultima tipologia è particolarmente innovativa nell'ambito delle politiche europee di intervento sui mercati: sono finanziabili in particolare progetti di sviluppo di centri europei per la gestione dei diritti d'autore in ambito multimediale e misure specifiche di sostegno a favore dei paesi candidati all'ingresso nell'Unione Europea.

CULTURA 2000. Cultura 2000 è il programma istituito a sostegno delle traduzioni, delle coedizioni e della mobilità del personale in Europa. Il programma ha complessivamente una dotazione finanziaria per il periodo 2000-2004 di 167 milioni di euro. È in via di definizione il programma negli stessi termini per gli anni 2005 e 2006. Grazie a questo programma è possibile ottenere finanziamenti che coprono interamente le spese di traduzione di opere scritte originariamente in altre lingue europee e inedite in Italia e viceversa. Le coedizioni europee possono invece riguardare l'edizione di libri e/o prodotti multimediali che «valorizzino le grandi correnti letterarie europee o dedicate alla storia culturale comparata dei popoli europei». Per quanto riguarda poi i progetti di formazione o di mobilità del personale, il programma rappresenta per gli editori l'occasione per organizzare scambi di stage professionali con colleghi stranieri.

### 3. Accesso ai contenuti via Internet

L'utilizzo del computer e Internet nel nostro paese è in crescita costante, nonostante gli investimenti fatti negli ultimi anni non siano stati sufficienti – questo è quanto emerge dall'ultimo *Rapporto sull'innovazione* presentato a fine ottobre dal ministro Stanca – per allineare completamente l'Italia agli standard europei (Grafico 5).

## Grafico 5 – Internet in Italia



Fonte: Audiweb by Nielsen /NetRating – NetView – utenza casa+ufficio, settembre 2003

Le utenze domestiche interessano il 33,5% delle famiglie, quattro punti al di sotto, tuttavia, della media europea, sebbene sia stata considerevolmente ridotta la percentuale di popolazione interamente esclusa dal mondo delle tecnologie, qualunque esse siano (si passa dal 14% del 2000 al 4% del 2003). La crescita dell'utenza Internet sembrerebbe quindi legata più al fabbisogno informativo delle famiglie, che a una politica di sviluppo del mercato del lavoro anche se le recenti azioni di «alfabetizzazione informatica» sul posto di lavoro messe in atto dal Ministero hanno cominciato a dare frutti e la percentuale di lavoratori «refrattari» all'uso di Internet è calata dal 23,7% del 2000 al 21,2 del 2003. Sul posto di lavoro Internet è utilizzata per:

- cercare informazioni (72,7%);
- e-mail (62,8%);
- effettuare transazioni commerciali (6%).

Il posto di lavoro non è più comunque il luogo privilegiato dagli utenti italiani e infatti solo il 9,3% degli occupati si connette esclusivamente dal posto di lavoro, mentre il 16,3% lo fa sia da casa sia dal lavoro e ben il 19,7% esclusivamente da casa. Questo dato riflette la crescita della penetrazione del computer e di Internet nelle famiglie, visto che fino al 2000 era invece proprio il luogo di lavoro il posto deputato all'utilizzo della

rete. Di pari passo crescono le connessioni domestiche a banda larga, un altro motivo per cui gli italiani hanno cominciato a connettersi di più da casa: infatti si legge, sempre nel citato *Rapporto sull'innovazione* che sebbene «in Italia il tasso di incidenza degli utenti a banda larga sul totale degli utenti Internet sia ancora dei più bassi» (20% contro il 28% della media europea), il numero delle connessioni ADSL e fibra ottica è cresciuto di oltre il 60% nell'ultimo anno, raggiungendo la dignitosa cifra di 1 milione e 700mila a metà del 2003 (Tabella 2 e Tabella 3).

**Tabella 2 – Utilizzo medio di Internet nel mese di settembre 2003. Utenza domestica**

	Settembre 2003	Agosto 2003	%
Numero di sessioni	13	10	30
Pagine viste	540	460	17,39
Pagine viste per sessione	42	45	-6,67
Tempo speso on line (in minuti)	6.36.16	5.17.04	24,98
Durata media per sessione (in minuti)	0.30.45	0.30.42	0,16
Utilizzatori attivi	11 402 845	10 498 777	8,61
Universo utilizzatori Internet	24 054 040	24 054 040	-

Fonte: Audiweb

**Tabella 3 – Utilizzo medio di Internet nel mese di settembre 2003. Utenza domestica + lavoro**

	Settembre 2003	Agosto 2003	%
Numero di sessioni	17	12	41,67
Pagine viste	650	553	17,54
Pagine viste per sessione	39	45	-13,33
Tempo speso on line (in minuti)	8.34.56	6.27.48	32,78
Durata media per sessione (in minuti)	0.30.44	0.31.20	-1,92
Utilizzatori attivi	14 036 462	12 935 987	8,51
Universo utilizzatori Internet	26 630 045	26 630 077	-

Fonte: Audiweb

Nel 2003 è continuato il trend, già cominciato nel 2002, più a livello di discussione teorica che di effettive iniziative di business, della distribuzione di contenuti a pagamento attraverso Internet. Come già evidenziato nelle precedenti puntate del *Diario multimediale*, è definitivamente tramontata l'era di Internet gratis tanto che persino siti di culto come Napster non sono stati solo chiusi, ma riconvertiti in portali di e-commerce musicale dove l'utente può scaricare mp3 con la formula dei micropagamenti. E tutta l'industria discografica si sta muovendo velocemente in questa direzione, incontrando – molto spesso – l'ostilità degli utenti. Tuttavia se pensiamo che una delle attività più diffuse sulla rete, per quanto illegale, come il download di mp3, ma anche di DVX (il formato di file in cui si trovano i film) si sta lentamente trasformando in un legale acquisto di contenuti, con modelli e modalità differenti, a forza di azioni legali e di acculturazione dell'utente, possiamo presupporre che con il tempo diventerà una abitudine per tutti i navigatori pagare qualcosa per accedere a contenuti sul web. D'altro canto la pay-tv non sembra aver incontrato le medesime resistenze e quasi tutti gli italiani (*sic*) sono disposti ad aprire il portafoglio per vedere in diretta i propri idoli tirare quattro calci a un pallone. Il principio è esattamente lo stesso.

A conferma di quanto finora evidenziato riportiamo alcuni dati pubblicati dalla Online Publishers Association del settembre 2003: il contesto è quello statunitense ma possiamo a ragion veduta ipotizzare che la medesima dinamica si trasferisca anche da noi, in tempi relativamente brevi, come solitamente accade per tutti i trend in cui gli USA sono pionieri. La spesa per contenuti digitali è cresciuta nel primo semestre del 2003 del 23% rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente: una crescita significativa se comparata agli sconcertanti dati economici generali. Niente a che vedere tuttavia con l'impressionante tasso di crescita fatto registrare nel 2002 (allora si era parlato di un +131%), ma il dato è sicuramente anche indicativo di un mercato che sta raggiungendo la maturità e che dunque necessita di nuovi sforzi da parte dei content provider nell'ideazione di servizi e contenuti sempre più innovativi e centrati sul target di riferimento. A livello di numero di utenti, negli Stati Uniti sono oltre 16 milioni quelli che hanno pagato per l'accesso a contenuti on line, pari a circa l'11% dell'intera popolazione di utenti Internet; a livello di fatturato, invece, la vendita di contenuti digitali ha creato un giro di affari di 748 milioni di dollari, sempre nel primo semestre dell'anno, con un incremento del 10% sul 2002.

Vediamo ora qualche dato in relazione ai modelli di business adottati: 88,5% del fatturato è derivato da abbonamenti (di cui 46,4% annuali, 44,6% mensili e 9,0% di altro tipo); l'11,5% del fatturato è invece generato da pagamenti singoli (di cui l'8% è costituito da micropagamenti – inferiori cioè ai 5 dollari –, il 71,2% da acquisti tra i 5 e i 50

dollari e il 20,8% da pagamenti superiori ai 50 dollari). Da notare che la quota detenuta dai micropagamenti, benché ancora modesta, è cresciuta in modo sensibilmente maggiore rispetto a tutti gli altri modelli di pagamento.

Le rilevazioni a proposito del profilo socio-demografico degli acquirenti di contenuti digitali confermano alcune tendenze comuni anche al nostro paese:

- il 49,7% ha un'età compresa tra i 25 e i 44 anni;
- il 24,8% ha un reddito superiore ai 100 000 dollari annui (questo dato indica, più che una barriera nell'accesso ai contenuti a pagamento, una condizione di early adopter);
- il 43,5% è single o una coppia senza figli;
- il 59% ha una connessione a Internet a banda larga.

Questo ultimo dato in particolare è molto interessante: infatti l'aumento della diffusione di contenuti digitali a pagamento è strettamente legata alla penetrazione delle tecnologie a banda larga nelle famiglie americane. È dunque lecito aspettarsi anche in Italia, che con il diffondersi delle connessioni veloci, un sempre maggiore numero di utenti sarà in grado di fruire di contenuti e servizi a pagamento sul web, sempre che contemporaneamente si diffonda la cultura per cui, anche se sul web, contenuti e servizi hanno un valore economico. Comunque sia, dei 600 milioni di utenti Internet la grande maggioranza è concentrata nei paesi occidentali e una enorme fetta della popolazione mondiale è ancora completamente esclusa dalla penetrazione tecnologica: tanto per fare un esempio, se nel Regno Unito l'indice di penetrazione di Internet è del 50%, in Bangladesh la percentuale raggiunge a mala pena lo 0,1%.

#### 4. Innovazione tecnologica nei diversi segmenti di mercato

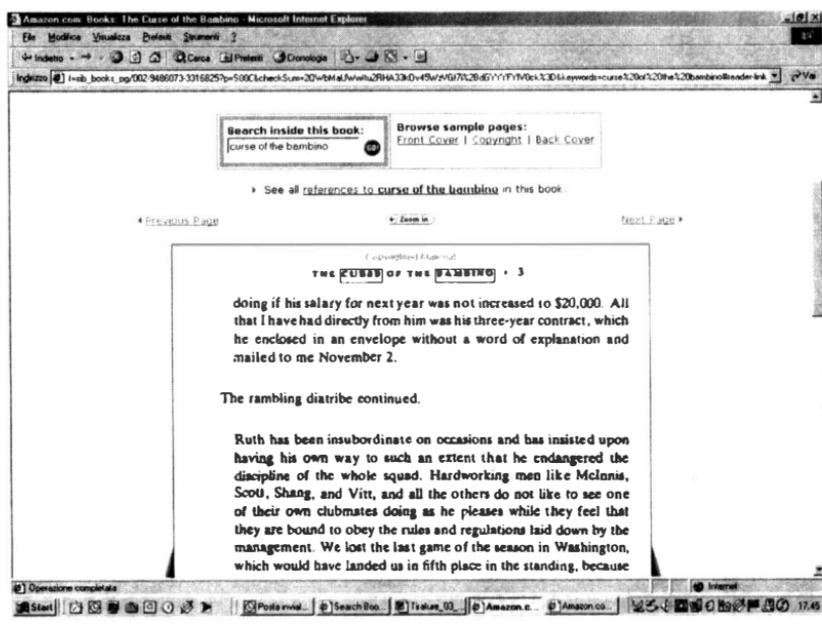
Con il passare degli anni l'evoluzione nell'utilizzo di Internet e l'applicazione delle nuove tecnologie digitali da parte del mondo editoriale si sono molto diversificate a seconda dei vari segmenti di mercato. In alcuni ambiti, come l'editoria di varia, l'innovazione in ambito tecnologico si limita per lo più all'utilizzo delle librerie on line come nuovo canale distributivo dei prodotti fisici e alla realizzazione di siti Internet, finalizzati quasi sempre ad attività di marketing dei prodotti e in alcuni casi utilizzati come strumenti di fidelizzazione dei clienti, ad esempio attraverso la creazione di comunità di lettori interessati a un particolare genere letterario o appassionati di un autore. In Italia uno dei migliori siti di questo tipo è *Le inchieste di Maigret* ([www.leinchiestedimaigret.it](http://www.leinchiestedimaigret.it)), che Adelphi ha realizzato in occasione del centenario della nascita di Georges Simenon, dove

gli appassionati trovano informazioni dettagliate sulla vita e sulle opere dello scrittore belga.

Anche l'innovazione nel processo di produzione è stata abbastanza ridotta, a esclusione della diffusione della stampa digitale, nei casi di basse tirature o di ristampe, che ha avuto una notevole influenza nel permettere la riduzione dei costi di magazzino e dei rischi di invenduto e, di conseguenza, una più efficace gestione dei titoli in catalogo.

Un'iniziativa innovativa per quanto riguarda le librerie on line, partita nel 2003 e portata avanti da Amazon ([http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/browse/-/10197021/ref=pd\\_rhf\\_c\\_2/002-9486073-3316825](http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/browse/-/10197021/ref=pd_rhf_c_2/002-9486073-3316825)), è il nuovo servizio *Search inside the book*, che permette a chi naviga nel sito e ricerca un testo attraverso parole chiave, di consultare in formato PDF non stampabile, le due pagine precedenti e le due pagine successive a quella in cui è contenuta la parola cercata, prima di procedere all'acquisto (Grafico 6).

## Grafico 6 – Esempio di una pagina di *Search inside the book*



Altri segmenti di mercato invece, come quello dell'editoria universitaria e dei quotidiani, sono stati soggetti a trasformazioni molto forti, che nel corso dell'ultimo anno sono diventate particolarmente evidenti.

L'EDITORIA UNIVERSITARIA DIVENTA DIGITALE. Già negli scorsi anni l'editoria accademica ha dato segni di profondi cambiamenti; quest'anno però le trasformazioni sono state più visibili e i risultati hanno cominciato a essere significativi anche da un punto di vista economico. Le innovazioni tecnologiche di processo, l'adozione di tecnologie basate sull'XML (standard di marcatura dei contenuti) e di sistemi di content management cominciano a permettere alle aziende editoriali di ridurre i costi di produzione e gestione, creando dei prodotti cross media e di passare da un modello di business centrato sul prodotto a uno centrato sul servizio.

Il mercato dell'editoria universitaria e scientifica è già per sua natura e per il target di riferimento più orientato a avvantaggiarsi dall'adozione di tecnologie innovative. Le prime banche dati sono nate negli anni settanta e i primi giornali scientifici full text on line sono stati pubblicati all'inizio degli anni ottanta. Inoltre i lettori, spesso ricercatori scientifici, sono da tempo utilizzatori del web e per loro la rapidità nell'accesso e nello scambio di informazioni è uno degli elementi fondamentali. In molti casi gli acquirenti dei prodotti editoriali universitari non sono singoli lettori ma biblioteche universitarie o enti che non acquistano singole copie ma sottoscrivono abbonamenti annuali. Una delle richieste che emerge dal mercato, soprattutto quello degli studenti universitari, è di poter accedere a singole unità di contenuto e di personalizzare gli acquisti. Alcune delle opere pubblicate sono poi destinate a specifiche nicchie di mercato, per le quali i ricavi utilizzando le tradizionali modalità di pubblicazione sono molto ridotti e spesso inesistenti, benché l'editore continui a pubblicarle perché di prestigio o fondamentali da un punto di vista culturale.

Wolters Kluwer ha dichiarato che nella prima metà del 2002 il 32% del suo fatturato complessivo deriva da prodotti elettronici (con un aumento del 26% rispetto all'anno precedente) e che il fatturato derivante da Internet ha avuto un incremento del 50%. Anche da Reed Elsevier giungono notizie positive: nel 2002 il gruppo dichiara di aver ottenuto un aumento del fatturato più alto dai servizi elettronici che non dall'aumento dei prezzi.

Alla luce delle considerazioni finora fatte prendono quindi valore le nuove iniziative messe in campo dai principali attori di questo mercato e le sperimentazioni di nuovi modelli di business che stanno emergendo, in particolare la possibilità sempre maggiore di integrare l'offerta tradizionale con varie modalità di offerta on line, in cui sia possibile acquistare singoli articoli o capitoli, offrire diverse possibilità di abbonamento che vanno a separare completamente l'offerta on e off line in termini di politiche di prezzo, rendendole quindi complementari e permettendo agli abbonati/acquirenti delle versioni cartacee di accedere liberamente alle versioni on line.

Ci sono poi dei casi per ora considerati estremi, ma probabilmente destinati a divenire, per alcune nicchie e in un relativamente breve arco di tempo, una delle soluzioni più adottate: prevedono di eliminare completamente la carta a favore della pubblicazione on line. Precursori di questa linea di condotta sono alcuni dei grandi gruppi editoriali. Elsevier ad esempio ipotizza di passare direttamente alla versione on line per offrire l'accesso a grandi giacimenti informativi sotto forma di abbonamenti: già oggi con il servizio Science Direct ([www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)) può contare su un archivio digitale di più di 1 700 riviste scientifiche, tecniche e mediche e offre la possibilità di cercare in più di 59 milioni di abstract di articoli scientifici.

Altre realtà emergenti in questo settore sono gli aggregatori di contenuti di diversi editori che fungono da intermediari tecnologici e commerciali verso le biblioteche universitarie o anche, come nel caso di Questia, direttamente per gli studenti. Uno dei principali attori in questo ambito è Ebray, i cui principali investitori sono McGraw Hill, Pearson e Random House e che raccoglie più di 20 000 libri di circa 250 editori. In Italia si sta muovendo in questo senso la Casalini digital division che sul suo sito [www.casalini.it](http://www.casalini.it) pubblica oltre 500 libri e 100 periodici di importanti case editrici italiane in vari settori disciplinari. Il servizio di consultazione del pacchetto di titoli è offerto, sotto forma di abbonamento annuale, a università, biblioteche e centri di ricerca italiani. Sul sito è inoltre pubblicato l'*Osservatorio sull'editoria elettronica italiana* ([digital.casalini.it/osservatorio](http://digital.casalini.it/osservatorio)), che ha lo scopo di fornire un censimento delle iniziative di editoria elettronica relativa a libri e periodici sia accademici sia commerciali.

LA SFIDA DEI QUOTIDIANI. I quotidiani hanno dovuto affrontare la concorrenza di Internet e in concomitanza il calo dei lettori, dovuto anche al ridotto interesse da parte dei giovani, maggiormente attratti dai media interattivi, rischiando così di perdere quote di mercato rilevanti. Fin dal suo esordio la rete infatti si è proposta come il mezzo più rapido e potente per trasmettere informazioni in tempo reale e il timore dei quotidiani era quello di capitolare di fronte all'emergere di servizi gratuiti di news, ruolo in realtà coperto dai principali network televisivi, come BBC News 24 o CNN. I quotidiani hanno quindi dovuto cercare nuove soluzioni che potessero contrastare i nuovi arrivati sfruttando la notorietà e l'autorevolezza delle loro testate: in molti casi la scelta è stata quella di aprire siti Internet che si affiancassero alla tradizionale edizione cartacea. Soprattutto all'inizio si trattava semplicemente della versione on line dei contenuti pubblicati off line. Col passare del tempo alcuni hanno però allargato il loro ambito di azione e hanno creato nuovi servizi a valore aggiunto che potessero creare nuove fonti di guadagno grazie alla diffusione cross-media delle informazioni giornalistiche. Quest'anno un esempio molto interessante si è avuto durante la

guerra in Iraq, quando «la Repubblica», seguita poi da tutti i principali quotidiani italiani, ha iniziato a inviare ai propri lettori le news collegate alle operazioni militari tramite messaggi sms a pagamento. Si stanno sperimentando anche altre modalità di pagamento che vanno dal far pagare solo speciali servizi o contenuti ad alto valore aggiunto, lasciando la possibilità di accedere gratuitamente alle informazioni di base, alla decisione di lasciare gratuita solo la consultazione dei titoli delle notizie e far pagare tramite abbonamento quella di tutte le altre informazioni. In Europa ad esempio «El País» ha scelto quest'ultima strada mentre il «Guardian» e «la Repubblica» hanno optato per una scelta meno drastica, lasciando libero accesso a tutte le informazioni del giorno e facendo pagare invece la consultazione degli archivi: il loro obiettivo primario è quello di fidelizzare i loro lettori e di creare con loro un rapporto solido e continuativo. Nel marzo del 2002 l'Innovation International Media Consulting Group ha svolto una indagine su 429 quotidiani mondiali da cui sono emersi alcuni dati interessanti:

- non esiste una strategia univoca per tutti i quotidiani;
- i profitti cominciano a esserci;
- 5 siti su 6 hanno ricavi dalla pubblicità;
- quasi tutti fanno pagare solo servizi speciali, non l'accesso;
- nel corso del 2003 più della metà intendono passare a servizi a pagamento, i rimanenti entro i prossimi anni;
- far pagare non riduce il numero dei visitatori.

L'indagine ha anche analizzato i margini di profitto derivanti dalle attività on line, da cui emerge un lento ma continuo miglioramento della situazione (Tabella 4):

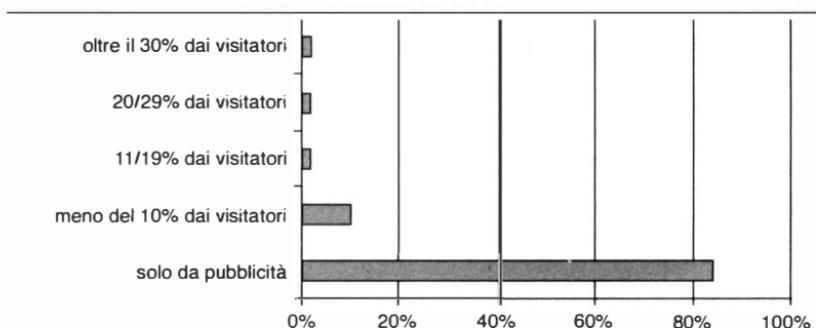
**Tabella 4 – Profitti derivanti dalle attività on line**

	2000	2002
Sono in perdita	63%	58%
Sono a break even	22%	25%
Sono in attivo	15%	17%
	100%	100%

Fonte: Innovation 2002 Online Survey

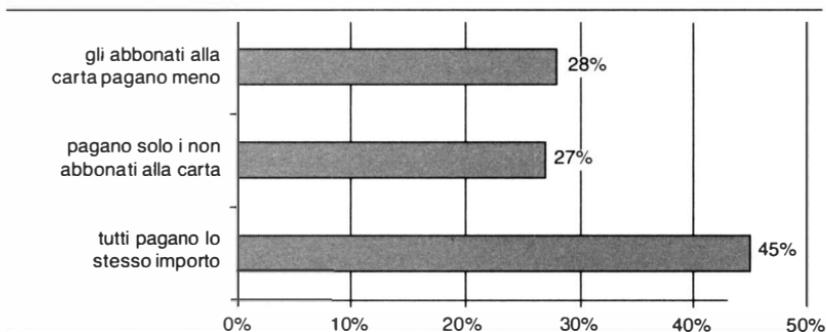
Interessanti sono i dati che riguardano le fonti di ricavo per le pubblicazioni on line e le strategie che i quotidiani pensano di attuare nel prossimo futuro relativamente a forme di pagamento e abbonamenti (Grafico 7, 8 e 9 e Tabella 5).

### Grafico 7 – Fonti di ricavo



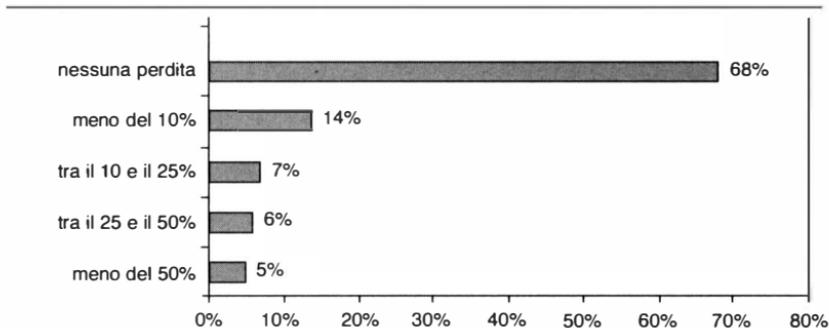
Fonte: Innovation 2002 Online Survey

### Grafico 8 – Modalità di pagamento versione on line



Fonte: Innovation 2002 Online Survey

### Grafico 9 – Le richieste di pagamento fanno diminuire le visite?



Fonte: Innovation 2002 Online Survey

**Tabella 5 – Nel prossimo anno prevedete di far pagare i vostri lettori?**

	Nel mondo	Europa	America Latina	Nord America
quasi sicuramente sì	24%	29%	30%	9%
probabilmente sì	22%	27%	19%	16%
probabilmente no	20%	22%	11%	22%
quasi sicuramente no	34%	22%	40%	53%
	100%	100%	100%	100%

Fonte: Innovation 2002 Online Survey

Si stanno anche moltiplicando le indagini che cercano di definire il profilo degli utilizzatori dei quotidiani on line. Si tratta di:

- utilizzatori forti: sono on line da almeno quattro anni e usano connessioni veloci sia a casa sia al lavoro;
- più benestanti e istruiti dell'utente medio di Internet: 25% hanno reddito maggiore di 100 000 dollari (vs 17%), 51% sono laureati (vs 42%);
- 8 su 10 acquistano on line (vs 4 su 10) e hanno speso on line più di 500 dollari negli ultimi sei mesi;
- pensano di utilizzare solo Internet per accedere a news nazionali e internazionali (61% vs 21%), notizie locali (54% vs 13%), sport (24% vs 9%).

Secondo il rapporto annuale dell'Istat sulla situazione in Italia a maggio 2002, gli utenti di Internet sono circa 9 milioni e il 60% di essi utilizza la rete per consultare giornali e riviste on line: inoltre la maggior parte degli italiani che navigano sul web ha come obiettivo principale la ricerca di notizie in tempo reale, anche se per ora prevale un orientamento verso l'accesso gratuito. La maggior parte degli utenti di Internet utilizza la rete per leggere news on line, con una netta prevalenza verso i quotidiani locali preferiti rispetto a quelli nazionali.

Secondo un'altra indagine, dell'Università Bocconi di Milano, che fornisce dati significativi circa il gradimento dei siti di informazione on line, il 77,6% dei navigatori italiani crede che fra gli scopi di Internet debba esserci prima di tutto quello di dare notizie credibili in tempo reale. L'indagine fornisce inoltre un dato fondamentale sull'affidabilità: per quasi la metà degli intervistati (48,6%) le fonti di informazione maggiormente attendibili sono i portali generalisti. La fiducia verso i siti di giornali e televisioni, contrariamente alle previsioni, è solo del 18,2% degli utenti.

Anche secondo i dati di Onetone Research diffusi dal sito di Prima Comunicazione ([www.primaonline.it](http://www.primaonline.it)) sono le sezioni dedicate alle news dei portali a fare “la parte del leone” nel mondo dell’informazione on line. Stavolta, però, i siti dei quotidiani on line seguono a poca distanza.

INTERNET FA LO SGAMBETTO AI MEDIA TRADIZIONALI. I dati confermano che l’abitudine di collegarsi a Internet per cercare l’informazione più fresca si sta affermando sempre più. Pian piano si sta creando l’abitudine a utilizzare il web come principale strumento di informazione: mentre altri media come la tv e la radio hanno comunque orari predefiniti per la diffusione delle notizie, il web non ha problemi di palinsesto, e può offrire notizie in tempo reale. Ricordiamo gli intasamenti della rete dopo l’11 settembre, dopo l’omicidio di Biagi o dopo la morte dell’avvocato Agnelli, che ha provocato un forte rallentamento dei server di alcuni quotidiani on line come [cnnitalia.it](http://cnnitalia.it), [ilnuovo.it](http://ilnuovo.it) e [larepubblica.it](http://larepubblica.it).

Uno dei progetti più innovativi del 2003 è Google News ([news.google.com](http://news.google.com)), il sito di notizie giornalistiche del principale motore di ricerca mondiale e il primo portale informativo internazionale creato senza l’intervento umano. Google News è ormai disponibile in diverse versioni, adatte per i navigatori di diversi paesi (Stati Uniti, Australia, Canada, Francia, Germania, India, Italia, Nuova Zelanda, Regno Unito, Spagna). Per ogni nazione raccoglie, utilizzando una procedura integralmente automatizzata, le informazioni giornalistiche, provenienti da fonti selezionate a livello mondiale, nella lingua del paese interessato (ad esempio 4 500 per gli USA e 250 per l’Italia) e le organizza automaticamente in modo da presentare per prime le notizie più rilevanti. Le notizie riportano l’ora della pubblicazione e sono anche organizzate in aree tematiche. Cliccando sul titolo che interessa si accede direttamente alla pagina del sito su cui è pubblicato l’articolo selezionato. Gli argomenti vengono continuamente aggiornati, in tempo reale e archiviati per trenta giorni dalla data della pubblicazione. Utilizzando Google News, grazie alla grande varietà di fonti selezionate, è possibile osservare come i vari canali di informazione di tutto il mondo riportano lo stesso avvenimento e avere un panorama sempre aggiornato di ciò che viene pubblicato a livello internazionale, cosa che sarebbe impossibile consultando i media tradizionali (Grafico 10).

UN FENOMENO IN CRESCITA: I BLOG. Un fenomeno estremamente interessante, sia dal punto di vista culturale sia di scenario di mercato, è sicuramente quello dei blog (contrazione di web log): nati originariamente come siti “fai da te” dove chiunque poteva pubblicare le proprie opinioni, hanno assunto una connotazione sempre più controculturale, ovvero un metodo alternativo all’informazione ufficiale e massificata. Stando al «Wall Street

Journal», «i blog rappresentano il meglio di Internet: un medium informale per idee informate, anarchico, commercialmente ingenuo e affascinante». I blog rappresentano dunque un esempio di quello che oggi è chiamato «giornalismo personale». Per dare una idea delle dimensioni del fenomeno blog, ricordiamo che nel 2003 negli USA ben 970mila persone hanno dato il proprio contributo in un blog (facendo registrare un aumento vertiginoso rispetto alle 343mila del 2002).

## Grafico 10 – Esempio di pagina di Google News

The screenshot shows the Google News interface. At the top, there are navigation tabs for 'Web', 'Images', 'Groups', 'Directory', 'News', and 'Advanced Search'. Below these are search boxes for 'Search News' and 'Search the Web'. The main content area is titled 'Top Stories' and features several news items:

- Muhammad jurors to consider unusual issues**: A news item about a Virginia beach trial, dated 'Monday 25 minutes ago'.
- Georgian Demonstrators March on President's Office**: A news item about a protest in Georgia, dated 'Voice of America 55 minutes ago'.
- Shakes in Asia slip as exporters decline**: A news item about international trade, dated 'International Herald Tribune and 432 related'.
- OSDL releases statement on representation for Taiwan**: A news item about OSDL, dated 'NewsForge and 46 related'.
- Agassi Wins, Roddick Loses, Halvardian Lashes Out at Tennis Masters Cup**: A news item about tennis, dated 'Tennis.com and 508 related'.
- Genes of deadly h5n1 virus are laid out**: A news item about a virus, dated 'Vancouver Sun and 211 related'.
- Diabetes is potentially reversible**: A news item about diabetes, dated 'Sydney Morning Herald and 12 related'.

On the left side, there are navigation links for 'World', 'U.S.', 'Business', 'Sci/Tech', 'Sports', 'Entertainment', and 'Health'. At the bottom, there are sections for 'World' and 'U.S.' with specific news items like 'Rumsfeld's Propaganda Ministry' and 'Scientists create a virus that reproduces'.

I blog nascono negli USA negli ultimi anni novanta, ma è solo con gli attacchi dell'11 settembre che la loro presenza si afferma sulla rete. Fondamentalmente esistono due tipologie di blog:

1. il diario personale: uno spazio dove gli utenti giorno dopo giorno raccontano la propria storia, a volte rasentando l'ambito letterario;
2. le notizie: spazi di discussione tematici dove regna la libertà di opinione.

Ed è proprio questo secondo tipo di blog ad aver destato prima curiosità e poi interesse da parte del mondo editoriale. Alcuni dei maggiori quoti-

diani on line hanno infatti cominciato a vedere in queste libere associazioni di pensiero una minaccia, se non addirittura un concorrente per i servizi informativi da essi erogati. Di conseguenza si sono cercate alleanze e sinergie e oggi, per combattere ad armi pari, quasi tutti i maggiori quotidiani e periodici on line, italiani e stranieri, hanno un proprio blog ([www.blog.repubblica.it](http://www.blog.repubblica.it); [www.espressonline.it](http://www.espressonline.it); [www.lastampa.it](http://www.lastampa.it); <http://www.ilfoglio.it/camillo>; <http://www.guardian.co.uk/weblog>; <http://www.opinionjournal.com> il blog del «Wall Street Journal», ecc.); senza contare i blog personali di rinomati opinionisti e giornalisti quali Luca Sofri ([www.wittgenstein.it](http://www.wittgenstein.it)), Carlo Formenti ([www.quintostato.it](http://www.quintostato.it)), Giovanni Cocconi (<http://giornalismi.splinder.it>) e Piero Macchini (<http://leibniz.splinder.it>).

Un'ultima curiosità: pare che in vista delle presidenziali del 2004, negli Stati Uniti sia proprio il blog lo strumento preferito dai candidati per la propria campagna elettorale.

### 5. *Telefonia mobile*

Nonostante l'elevatissima penetrazione della telefonia cellulare in Italia, nel 2002 il numero delle linee attive e quello degli utenti è ancora aumentato ma i tassi di crescita appaiono ormai ridotti rispetto agli anni precedenti, segno che il mercato è prossimo alla saturazione (Rapporto Assinform 2003).

Per quanto riguarda la telefonia mobile in ambito familiare, gli elevati livelli di penetrazione già registrati finora consentono solo un limitato spazio di aumento che, per il 2002, è stato pari al 4%; la spesa delle famiglie per la telefonia cellulare ha invece registrato una diminuzione pari al 10% (dati Federcomin-Anie in collaborazione con Niche Consulting). Tuttavia, al di là delle statistiche, il rapporto degli utenti con i terminali mobili sta cambiando grazie ai servizi innovativi offerti dalla telefonia di terza generazione come le video-chiamate, i videogiochi di qualità, la navigazione in Internet a velocità accettabili e la televisione sul display del cellulare. Questi servizi consentono infatti agli utenti di utilizzare il cellulare in modo molto più interattivo e coinvolgente rispetto al passato ma, soprattutto, richiedono all'industria dei contenuti una produzione più attenta e adeguata alle nuove tipologie di fruizione. I cellulari di terza generazione sono un medium nuovo, sempre meno simile al telefono per quanto riguarda le modalità di comunicazione e sempre più simile alla televisione per quanto riguarda la tipologia di contenuti, ma assolutamente nuovo per le modalità di fruizione. L'utente di questo nuovo medium è del resto diverso sia dall'utente di telefonia fissa, sia dall'utente di Internet, sia, soprattutto, dallo spettatore televisivo: è piuttosto un

utente in movimento che esige interattività, velocità, contenuti precisi e sintetici, approfondimenti personalizzati e specifici su un terminale che pone limiti sia in termini di peso dei file sia in termini di spazio disponibile sul display. L'offerta di servizi e contenuti adatti sembra per ora piuttosto limitata e concentrata soprattutto sulle video-chiamate: resta tuttavia un ampio spazio di realizzazione e sperimentazione che l'industria dei contenuti dovrà colmare per rendere il mercato della telefonia mobile sempre più appetibile e interessante non solo per gli utenti, ma anche per tutti gli operatori del settore.

REGESTO DEI DIBATTITI  
**Bonaccia**  
**in terza pagina**  
di Luca Clerici e Bruno Falchetto

*Pochi gli argomenti forti e capaci di suscitare contributi davvero significativi; scarsa, se non addirittura scomparsa, la volontà di dialogare tra testate diverse o all'interno dello stesso giornale. La terza pagina appare come una selezione di eventi e di temi più o meno nuovi: dal ripensamento intorno alla nostra storia ottonevicesca alla discussione sulle condizioni di salute della letteratura nazionale, dal «tradimento» della critica al dibattito su Pasolini, dall'interesse per la lingua italiana a quello sempre più marcato per il pianeta editoriale.*

*1. La letteratura fra storia, scienza e politica della cultura*

La guerra contro l'Iraq, una perdurante crisi economica generale, la sanguinosa instabilità in Medio Oriente, il moltiplicarsi di gravi episodi di terrorismo, la repressione del dissenso studentesco in Iran, la Sars, la grande mobilitazione pacifista che ha colorato i balconi di tutte le città italiane: anche questo è stato un anno scandito da fatti storico-politici di assoluta rilevanza, ma rispetto all'anno scorso le pagine culturali hanno dato un riflesso molto più debole degli eventi, la spinta del contesto non le ha influenzate come era accaduto nel 2001-2002. L'impressione di lettura è quella di una forte uniformità, di un certo appiattimento conformistico. C'è aria di bonaccia: troppo pochi gli argomenti forti, capaci di suscitare contributi significativi, ormai quasi scomparsa la volontà di confrontarsi, sia nella forma più compiuta del dialogo fra testate diverse, sia all'interno dello stesso giornale. Ecco perché il regesto dei dibattiti (compilato questa volta spogliando «Corriere della Sera», «la Repubblica», «l'Unità», «l'Avvenire» e il supplemento «Alias» del «manifesto») è sempre meno un censimento di discussioni e sempre più un inventario dei principali argomenti trattati.

Sembra prevalere insomma un approccio cronachistico, la semplice registrazione di ciò che accade, con poche scelte autonome, decise, di temi e tendenze da problematizzare in profondità. L'iniziativa delle terze pagine consiste soprattutto in un lavoro di selezione di eventi (libri in uscita, *tournées* di scrittori, premi, convegni, fiere del libro e festival

non solo letterari, lutti e anniversari), trascurando forse troppo l'individuazione di processi e dinamiche culturali meno evidenti e scontate, ad esempio tramite il genere troppo poco sfruttato dell'inchiesta. Come per bilanciare la piatta registrazione dei fatti, sul piano della comunicazione risalta di più il consueto ricorso a procedimenti di personalizzazione. Così i titoli e la struttura degli articoli puntano volentieri a mettere in primo piano un'individualità: scrittore, politico, religioso, scienziato assunto come protagonista di un discorso che muove da un libro, da una ricorrenza o da un fatto di cronaca.

Di fronte al declino di un vero dialogo culturale sulla carta stampata, resta da vedere se la rete possa offrire un'alternativa, ad esempio con i blog, siti individuali o di gruppo dove singoli interventi su svariati argomenti sono spesso occasione di botta e risposta anche prolungati e articolati (fra i più vivaci [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), dove intervengono fra gli altri Dario Voltolini, Carla Benedetti, Raoul Montanari, Tiziano Scarpa).

Quest'anno rispetto alla letteratura e all'editoria hanno avuto particolare rilevanza tre filoni di interesse che tendono a ridimensionarne progressivamente lo spazio: la storia, la scienza, la «politica della cultura». Recensioni e ragionamenti sulla storia ottonevicesca sono ormai un ingrediente abituale delle terze pagine, anche se forse con una minore percentuale di presenza rispetto all'anno scorso. I temi sono quasi canonici: ripensamenti delle vicende risorgimentali, riletture revisionistiche dell'esperienza fascista, della Resistenza, del primo periodo della Repubblica, riflessioni sui totalitarismi e le guerre, interventi sul metodo e sui libri di testo. Dei manuali scrivono con prospettive antagonistiche Paolo Simoncelli, *Risorgimento secondo Marx* («l'Avvenire», 25 settembre 2002), e Adriano Guerra, *La storia scritta. E riscritta* («l'Unità», 23 giugno 2003), a partire dal libro di Giuliano Procacci, *La memoria controversa. Revisionismi, nazionalismi e fondamentalismi nei manuali di storia*.

Nonostante la presenza significativa in altre parti del giornale, la scienza trova posto anche nelle pagine della cultura. Organismi geneticamente modificati e trasformazioni climatiche, gestione delle risorse idriche ed energetiche, astronomia e paleontologia, etologia e neuroscienze: un ventaglio di argomenti spesso con implicazioni sociali, economiche o morali.

L'ampia gamma di provvedimenti del governo di centrodestra che toccano direttamente o di riflesso il mondo della cultura hanno sollecitato una discreta serie di articoli dedicati alla riforma dell'università e della scuola, al riassetto dei beni culturali, alla Patrimonio Spa, ai tagli a fondazioni e archivi (particolare scalpore ha fatto la rimozione della direttrice Paola Carucci dall'incarico di Sovrintendente all'Archivio Centrale dello Stato). Le terze pagine conservano anche memoria di alcuni

singolari comportamenti del personale di governo: le gaffes del ministro Urbani che si leggono nel suo libro *Il tesoro degli italiani* (Nello Ajello, «la Repubblica», 16 gennaio 2003), la momentanea sostituzione di Ferdinando Adornato alla Presidenza della commissione cultura della Camera per poter beneficiare di un finanziamento statale a suo favore (Ajello, «la Repubblica», 15 maggio 2003).

## 2. Un discorso frammentario sulla letteratura

La discussione sulle condizioni di salute della narrativa nazionale è stata per un certo tempo un sottogenere abbastanza fortunato del giornalismo culturale. Oggi non è più così, tuttavia l'attenzione rivolta agli italiani non è affatto trascurabile e la fisionomia della famiglia dei nostri scrittori piuttosto articolata. Com'è logico trionfa il Novecento, ma non mancano di tanto in tanto autori ottocenteschi (da Manzoni all'iperrecensito Pascoli versione Garboli) e di epoche precedenti (ad esempio i classici e le opere significative della letteratura dei primi secoli, di cui sul «Corriere della Sera» si occupa Cesare Segre: Dante, cantari fra Tre e Cinquecento, Salimbene de Adam).

La produzione letteraria dell'ultimo secolo è percorsa in lungo e in largo, nei suoi vari momenti e livelli, soprattutto con la formula della recensione, di nuovo il genere giornalistico più diffuso nelle pagine culturali (a volte breve e sintetica, a volte più ampia e saggistica). Si parla di scrittori sperimentali e ipercolti – come Marinetti, Gadda, Arbasino, D'Arigo, il Gruppo 63, più vicino a noi Michele Mari – e di letteratura istituzionale. Sono nomi noti e largamente accreditati (Saba, Brancati, Fenoglio, ma anche Tadini, Raboni, Sanvitale e Rigoni Stern), autori apprezzati da un pubblico scelto (come Angelo Fiore) o riscoperti dalla critica (Dante Virgili), giovani scrittori (Trevi, Vinci, Pascale) ed ex-giovani (Piersanti, De Carlo, Busi, Cucchi). Ma si scrive pure di autori di genere, come l'onnipresente Camilleri e poi Faletti, bestseller dell'anno, Sveva Casati Modignani, Alberto Ongaro. E ancora scrittori-giornalisti (Pansa), scrittori-professori (De Seta, Luperini, Santagata), il diplomatico Boris Biancheri.

La rappresentanza degli italiani quest'anno ha tenuto validamente testa alla schiera degli stranieri. Per i primi, inventario anche abbastanza capillare (notevole l'attenzione del «Corriere della Sera»), spazi contenuti, recensioni; lunghe interviste o ampie anticipazioni – ma meno numerose – per gli stranieri. Per quanto riguarda i bestseller, la gara delle anticipazioni la vince il «Corriere», con Clancy, W. Smith, Grisham, King, Cruz Smith, Ken Follett.

Nel 2002 Carla Benedetti pubblica *Il tradimento dei critici*, un

pamphlet pensato sin dal titolo per far discutere. Il libro denuncia la «chiusura» della critica, il suo privilegiare una letteratura che si nutre di se stessa e ignora la vita, il suo costituirsi come gruppo chiuso, come consorterìa che amministra il proprio potere al servizio dell'industria culturale o di uno sterile specialismo accademico. Più che un dibattito si sviluppa una serie di interventi molto diversi, poco dialoganti fra loro, occasioni per esprimere idiosincrasie personali, dai quali si fatica a desumere l'argomentazione della Benedetti: leggendo interventi come quelli di Baldacci («Corriere della Sera», 16 luglio 2002) e Palandri («l'Unità», 3 agosto 2002), il lettore non riesce a mettere a fuoco il merito della questione e stenta a farsi una propria idea. Del resto, lo stesso Berardinelli – che sottolinea come su molti punti la Benedetti concordi con le sue posizioni – constata nel suo pezzo «che facciamo fatica a capirci» («l'Avvenire», 2 luglio 2002).

Non si presentano invece come un dibattito gli articoli che hanno al centro l'opera e la figura di Pier Paolo Pasolini, l'autore di cui quest'anno si è parlato di più, in tanti articoli di genere diverso. Le recensioni dei «Meridiani» dedicati alla poesia pasoliniana sono articoli di notevole livello, letture nutrienti: correttamente informative, articolate ma chiare, con una chiave d'interpretazione personale e senza forzature (Raboni, «Corriere della Sera», Ferroni, «l'Unità», Siciliano, «la Repubblica», 6, 9 e 20 marzo 2003). Ci sono poi riletture di singole opere, svincolate da cadenze editoriali, che sottolineano il valore di un modello di poesia antipoetica (Bordini su *Trasumanar e organizar*, «l'Unità», 30 ottobre 2002) o la capacità di cogliere le dinamiche di un quadro sociopolitico in formazione (D'Elia su *Petrolio*, «l'Unità», 4 febbraio 2003; Sansonetti con la poesia su Valle Giulia, «l'Unità», 4 giugno 2003). E nell'autoritratto tracciato per il conferimento della laurea *honoris causa* Vincenzo Consolo indica nel saggio di *Empirismo eretico* sulla nascita dell'italiano come incolore lingua nazionale una tappa fondamentale della sua formazione letteraria («l'Unità», 18 febbraio 2003). Ancor più giocata sul filo della memoria è invece l'intervista a Nico Naldini che racconta gli anni giovanili dello scrittore (Breda, «Corriere della Sera», 3 luglio 2002). La figura di Pasolini dà anche occasione a digressioni, come quella ben argomentata e succosa di Massimo Onofri sulla «politicalità della letteratura» («l'Unità», 11 gennaio 2003), e offre spunto per microdibattiti, per lo più racchiusi in due sole puntate. A far discutere è il difficile inquadramento politico della visione del mondo pasoliniana: Filippo La Porta interviene due volte, negandone la natura reazionaria, in polemica con Daniel Lindenberg di «Libération» («l'Unità», 9 gennaio 2003), ipotizzando piuttosto un'ascendenza azionista, in disaccordo con il pezzo di Massimo Raffaelli su «Nuovi Argomenti». Walter Siti infine, curatore della monumentale edizione mondadoriana, replica, con lucidità, deci-

sione e garbo alle critiche di Carla Benedetti («l'Unità», 1 maggio 2003). Un numero e una varietà d'interventi che dimostra la notevole e peculiare vitalità del lavoro letterario e culturale di Pasolini, confermando l'efficacia problematica del suo modo «impuro» di scrivere e di essere intellettuale.

Ha invece struttura di vero e proprio dibattito quello ospitato da «Alias» a partire dall'articolo di Franco Cordelli su *Gli autentici*, cui hanno replicato Paris e Trevi, Manica, Cortellessa e Nisticò (12, 19, 26 aprile e 10 maggio 2003). Al centro della discussione alcuni problemi teorici capitali: lo stile, il suo rapporto con la realtà, con la storia e con l'esperienza personale dell'autore. Il lungo intervento di Cordelli è poco trasparente: intessuto di affermazioni quanto meno discutibili (oggi tutti i romanzi superano le trecento pagine, anche perché scrivendo con il computer «non si cancella» e ci «si innamora di ogni propria singola frase»), costellato di allusioni criptiche (a Trevi, Moresco e Scarpa), costruito con scarsa consequenzialità. Il suo discorso sembrerebbe denunciare una sorta di manierismo narcisistico del vissuto, polemizzare con gli scrittori che usano l'esibizione del proprio sé come strumento di seduzione del pubblico e di legittimazione letteraria e sociale. Non sono più chiari gli articoli degli interlocutori di Cordelli: il lodevole sforzo di precisare di Manica è frustrato dalla sinteticità fin troppo concettosa del suo pezzo; il tentativo di ricordare la profondità storico-teorica delle questioni in campo condotto da Nisticò finisce per complicare le cose.

Anche quest'anno tornano, ma «in versione ridotta», alcuni classici topoi della discussione giornalistica. A cominciare dal ruolo degli intellettuali: Raboni propone un confronto su grandi temi di interesse nazionale – scuola, ricerca, uso della televisione pubblica – fra esponenti della cultura di destra e sinistra, in cui si discuta non «da uomini di parte, ma da intellettuali»; Veneziani boccia («Corriere della Sera», 5 e 10 febbraio 2003). Lo stesso Raboni dedica un articolo alle amicizie nel mondo letterario, seguito da una delle innumerevoli letterine di Arbasino («Corriere della Sera», 16 e 19 settembre 2002). Non manca qualche pezzo sulle stroncature. Curiosamente, le riflessioni sulla critica militante tendono a concentrarsi soltanto su due antitetici modelli di lettura di un testo: uno asettico e compiacente, uno liquidatorio e livoroso, quando invece analisi e giudizio si esercitano con maggior profitto fra gli estremi. Alcune discussioni brevi e appena abbozzate hanno riguardato la letteratura d'oggi: la recensione di Garboli a *Kouros* («la Repubblica», 5 gennaio 2003) che ha suscitato un confronto sull'omosessualità, e gli apprezzamenti da destra per l'«anarcoide irregolare» di sinistra Paco Ignacio Taibo II («Corriere della Sera», giugno 2003). Come ogni anno si potrebbero segnalare diversi articoli che, vuoi per il tema, vuoi per la ricchezza delle osservazioni, vuoi per il taglio «dibattitoso», avrebbero potuto dare de-

gnamente vita a una discussione, ma che sono rimasti invece senza seguito: Umberto Eco sul romanzo storico («la Repubblica», 23 novembre 2002), gli articoli del gruppo Wu Ming sull'«Unità», o il breve ma acuto intervento di Beppe Sebaste contro l'imperante cultura del monologo e a favore di un pieno recupero del dialogo, del ritorno a una «civile conversazione» o per lo meno al dibattito onesto, proprio a partire dai giornali («l'Unità», 9 febbraio 2003).

In aumento, nel 2002-2003, l'interesse per la nostra lingua, anche grazie ad alcune prestigiose iniziative, come *La settimana della lingua italiana nel mondo* (ha coinvolto 88 Istituti italiani di cultura all'estero, che contano il quinto posto mondiale per studenti iscritti rispetto a quelli degli altri paesi) e la mostra di Firenze sulla storia della lingua italiana curata da Luca Serianni. I rapporti fra *Poesia e lingua*, con un occhio di riguardo al dialetto, sono invece il tema scelto dall'«Avvenire» per una serie di interviste pubblicate in settembre-ottobre (Loi, Bartolini e altri). Due osservazioni. Uno: rispetto anche ad anni recenti il tono dei discorsi sulla lingua sembra meno cupo; i processi di trasformazione linguistica sembrano meno sentiti come segni di declino e imbarbarimento incombenti. Due: ad acuire la sensibilità per la questione della lingua contribuiscono anche fattori politici: da un lato le dinamiche dell'integrazione europea, dall'altro rivendicazioni localistiche come quelle della Lega. All'intersezione fra lingua e politica si pone anche un'iniziativa istituzionale che ha suscitato vivaci reazioni: nel 2002 è andato in discussione al Senato un disegno di legge, formulato da parlamentari del centrodestra, per la creazione di un Consiglio superiore della lingua italiana. Si tratta di un organismo sbilanciato verso la politica perché formato dal Premier, due ministri e due studiosi. Fra i suoi compiti figura l'elaborazione di una grammatica ufficiale dell'italiano con ambizioni prescrittive, con la possibilità di «indicare, ed eventualmente coniare, espressioni linguistiche».

### 3. Un interesse in crescita per l'editoria

Sulle terze pagine si registra infine il marcato trend di crescita degli argomenti che ruotano attorno al pianeta editoria. Aggiornamento informativo certo, ma anche qualche approfondimento critico dei fenomeni: siamo di fronte a un consolidarsi, a una piena istituzionalizzazione dell'editoria come uno dei principali temi delle pagine culturali. Sintomatica, negli editoriali sulla cultura dell'«Avvenire», la ricorrente presenza della firma di un esperto quale Giuliano Vigni. Gli articoli – vari per lunghezza, impostazione, genere – seguono il percorso che porta dall'autore al testo, al libro e oltre, naturalmente senza sistematicità, mettendo in luce singoli aspetti del processo di pubblicazione.

Sul fronte degli autori, come è ovvio, ha avuto grande rilevanza Joanne K. Rowling, autrice della saga di Harry Potter, successo planetario di questi anni e long seller anche in Italia. Ha fatto sensazione la performance in lingua originale dell'ultimo titolo non ancora tradotto: le sole librerie Feltrinelli ne hanno vendute 5 500 copie in quindici giorni («Corriere della Sera», 5 luglio 2003). Di diritto d'autore si è parlato su vari quotidiani per la bella raccolta degli interventi paratestuali firmati Sciascia (*Leonardo Sciascia scrittore editore, ovvero la felicità di far libri*), pubblicata da Sellerio, pare senza l'autorizzazione degli eredi che hanno impugnato l'edizione. Ma se ne è parlato anche a proposito del singolare caso del falso episodio di *Harry Potter* stampato a Pechino («Corriere della Sera», 5 luglio 2002), e il tema del *no copyright* è al centro di vari scritti piuttosto articolati di Wu Ming (ad esempio *I libri liberati*, «l'Unità», 20 febbraio 2003) e ricorre di frequente nelle pagine culturali del «manifesto», qui non sistematicamente censite.

Le terze pagine si soffermano poi, pur senza farne una cronaca puntuale, sull'attività delle case editrici. Ad esempio ragionando di piccola editoria e grandi concentrazioni, della crescita dell'editoria cattolica, di filoni editoriali fortunati, di «libri su misura», segnalando nuove collane (come quella delle Edizioni Archivi del Novecento che pubblica *plaquettes* di poesie ognuna accompagnata dalla riproduzione autografa) o riflettendo sulla crisi di quelle dei classici: il «Corriere della Sera» ospita un breve dibattito avviato da Paolo Di Stefano (23 febbraio 2003) con la partecipazione di Armando Torno (24 febbraio) e degli editori Alessandro e Giuseppe Laterza (4 marzo). Ma si discute anche della qualità del prodotto materiale, persino di refusi (Vigini e Altichieri sul «Corriere della Sera», 26 e 19 ottobre 2002). Inoltre con le recensioni si dà conto di temi di storia editoriale.

Uscendo dalle case editrici ecco i problemi della diffusione, fra curiosità e argomenti tradizionali: librai e prezzi, negozi in Internet, libri in spiaggia e sul posto di lavoro, prestati da stabilimenti balneari o aziende, i distributori automatici di volumi nella metropolitana di Barcellona e la nave gemella del Titanic carica di libri, che fa capo alle Chiese evangeliche. Poi la promozione e il mondo dei lettori. Vari gli interventi sui premi: dall'ironico diario di Roberto Alajmo (*Ecco come ho perso lo Strega*, «la Repubblica», 5 luglio 2003) alle polemiche sollevate dalla dimissione dei membri della giuria del premio Montale, al forum dell'«Unità», *Premi Letterari: che non vinca il migliore* (2 giugno 2003). Il consueto appuntamento con la Fiera del libro di Torino ha avuto un'ottima copertura, ma i giornali hanno anche segnalato la «giornata Vonnegut», una buona idea targata Feltrinelli: le principali librerie della catena hanno ospitato lo stesso giorno celebrazioni, letture e presentazioni, per lanciare la ripubblicazione di tutte le opere. Accanto agli articoli sempre più frequenti su

collezionismo e bibliofilia, la cultura dei quotidiani dà spazio ai dati relativi alle dinamiche della lettura. Statistiche varie, Indagine Multiscopo, Censis e dati Istat registrano una diminuzione dei piccoli lettori, ci dicono che i consumatori di libri restano una netta minoranza, che più di metà dei giovani comincia un libro ma non riesce a finirlo e che – a sorpresa – l'Italia compra più libri che dischi e DVD. Ma a imporsi all'attenzione è stato il *bookcrossing*, il fenomeno dell'abbandono volontario di libri amati e contrassegnati da un particolare logo: in novembre i corsari coinvolti sono già più di 3 600 («l'Avvenire», 13 novembre 2002).

Mentre oggi la situazione letteraria è frammentata, senza chiare linee di tendenza, di difficile leggibilità, in campo editoriale sono emersi alcuni fenomeni evidenti e di rilievo. Oltre al *bookcrossing* bisogna naturalmente registrare – su ben altra scala – l'eccezionale successo delle «biblioteche dei quotidiani» (certo «Corriere della Sera» e «la Repubblica», ma anche «il Giornale», «l'Unità», «Gazzetta di Parma», «Il Secolo XIX» e altri ancora) su cui le terze pagine hanno ragionato un po'. Fra i contributi più lunghi quello sostanzialmente positivo che «la Repubblica» affida al suo più autorevole critico Pietro Citati (*Il popolo nascosto dei nuovi lettori*, 10 gennaio 2003) e il pezzo di Sandro Ferri (e/o), bello perché intelligente, molto informato e costruito in modo chiaro e problematico, pur nel giudizio nettamente negativo (lo si legge nel sito della casa editrice). Sul piano delle forme della comunicazione l'iniziativa quotidiano+libro determina un rilevante riassetto delle pagine culturali. Tutte le settimane il volume in uscita viene presentato e promosso da interviste, schede e ampi articoli di taglio saggistico: si crea così un largo spazio del tutto insolito per un discorso di formazione/informazione, per un lavoro di alfabetizzazione letteraria.

Sempre più spiccata è la «funzione Mantova»: in questa città (180 appuntamenti a pagamento tra scrittori e lettori nel settembre 2002, un successo crescente) e nei tanti altri affollati festival letterario-culturali che sono sorti per l'Italia. Certo a Mantova non si incontrano solo lettori forti tradizionali: la fortuna di questo genere di appuntamenti potrebbe far riflettere di più sulla *reale* fisionomia e consistenza della società letteraria contemporanea, non dando però al termine l'accezione tradizionale e un po' datata che sembra ancora riflettersi sui giornali, e non rifugiandosi nell'idea di un appiattimento indifferenziato e omologato. Un concetto di cui andrebbe allargato il senso, magari partendo da un ragionamento sui luoghi. Oltre che in fiere e festival, oggi si fruisce e produce cultura letteraria in ogni ordine di scuola (grazie ai sempre più numerosi incontri con i protagonisti della letteratura, narratori, poeti, critici), nelle biblioteche, in enti e fondazioni pubblici e privati (dai fondi manoscritti e dalle case-museo degli scrittori agli Istituti per lo studio del movimento di Liberazione), in circoli e associazioni (dal Rotary ai centri sociali), nelle

scuole di scrittura, sulle pagine di riviste professionali, *fanzines* e siti Internet dedicati all'arte della parola. Non solo: ormai le occasioni per incontrare la letteratura seguono i potenziali lettori nel corso di tutta la vita, dalle elementari alla pensione – le università della terza età non si contano più. Un'esplorazione non occasionale di questo mondo variegato dovrebbe essere una delle linee di discorso privilegiate dei "reporter" di cultura, per tentare una mappa non solo degli spazi, ma delle forme di aggregazione e dei livelli di acculturazione, dei molteplici profili intellettuali e delle tante motivazioni e gradi di consapevolezza di chi partecipa in vario modo all'esperienza letteraria.

# CRUSCOTTO EUROPEO

## Il problema è far leggere la gente

di Giovanni Peresson

*Questi i caratteri dell'editoria italiana 2002: 55 mila titoli tra novità e ristampe e 260 milioni di copie stampate; un indice di lettura tra la popolazione in leggera crescita per quanto ancora lontano dai valori di metà anni novanta; la libreria, soprattutto quella grande e di catena, come principale canale di vendita, nonostante il successo dei libri allegati ai giornali; aumento dei lettori giovani o giovanissimi; diffusione della lettura soprattutto nei centri maggiori e tra le donne; sviluppo di alcuni settori come viaggi e turismo, religione e spiritualità, fumetti e fantasy, gialli e fantascienza; primi timidi segnali di un interesse verso i prodotti editoriali on line.*

### *Spese delle famiglie*

Le famiglie italiane hanno speso nel 2002 circa 115 euro all'anno per acquisto di libri: romanzi, guide di viaggio, manuali, libri di testo scolastici o per l'università, dizionari, ecc. Acquisti fatti in tutti i canali e attraverso tutte le diverse forme di vendita: librerie, multistore, grandi superfici specializzate, supermercati, per corrispondenza, sulle bancarelle, ratealmente, via Internet, ecc. Può sembrare molto, ma vogliono dire poco più di 44 euro pro capite. Tutto compreso.

Ci sono, naturalmente, marcate differenze per area geografica. Innanzitutto il Nord-Ovest rappresenta, da solo, poco meno del 30% delle spese familiari complessive per acquisto di libri; il Nord, nel suo insieme è poco meno della metà del mercato; il Sud e Isole rappresentano il 30% della spesa complessiva; le regioni centrali il 20%.

### *I libri allegati ai quotidiani*

Il fenomeno dei libri allegati a quotidiani e periodici nel 2002 – e anche durante il 2003 – rappresenta uno dei fenomeni di maggior rilievo per il settore librario. Nel 2002, su una stima di 100 milioni di copie di libri venduti (ma sono esclusi quelli scolastici, la manualistica universitaria, i libri acquistati da biblioteche o dagli studi professionali) si stima un venduto aggiuntivo di 44,2 milioni di copie. Un ordine di grandezza vera-

mente impressionante e tale da giustificare le preoccupazioni di editori, librai e distributori sull'effetto che il perdurare nel tempo di operazioni di questo genere può avere su tutta la filiera produttiva e distributiva del libro e in particolare sulle vendite di edizioni tascabili (Tabella 1).

**Tabella 1 – Acquisti di libri allegati a quotidiani  
(Valori in percentuale e in numero di persone > 14 anni)**

	Sulla popolazione	Sugli acquirenti	Valori assoluti (stime)
<b>Stima delle copie vendute in tutti i canali</b>			100 000 000
<b>Stima delle copie vendute in edicola in abbinamento</b>			44 200 000
<b>Popolazione 14-80 anni (Istat)</b>	49 100 000		
<b>Acquirenti di libri in totale</b>	32,4%	100,0%	15 900 000
<b>Hanno acquistato libri (esclusi quelli che li hanno acquistati solo in edicola)</b>	31,4%	96,9%	15 400 000
<b>Hanno acquistato libri solo in abbinamento ai quotidiani</b>	1,0%	3,1%	500 000
<b>Hanno acquistato libri in edicola abbinati a quotidiani</b>	13,2%	40,9%	6 500 000
<b>Numero medio di libri acquistati</b>			6,8

Fonte: Ricerca Demoskopea per Aie

Se consideriamo il numero di italiani che hanno comprato nel 2002 almeno un libro, esclusi quelli scolastici e professionali, indipendentemente quindi dal canale d'acquisto (e quindi comprendendo anche i libri in edicola in vendita congiunta a quotidiani e periodici) arriviamo a 15 900 000 persone di età superiore a 14 anni.

Di questi quasi 16 milioni di acquirenti, però, solo 500mila dichiarano di aver acquistato libri esclusivamente in edicola e quindi possiamo considerarli – almeno temporaneamente – acquisiti al mercato librario. Una recente indagine Mondadori (giugno 2003) stima in circa 850 mila-1 milione i «nuovi lettori» acquisiti dalle diverse operazioni avviate da giornali e periodici. Come si vede rappresenterebbero l'1% della po-

popolazione dei 14-80enni e il 3% degli acquirenti. Le operazioni sembrerebbero cioè configurarsi come rilevanti operazioni di marketing degli editori di quotidiani e periodici piuttosto che iniziative – come talvolta vengono presentate – di promozione della lettura.

Nel 2003 il processo è continuato con una crescente segmentazione dell'offerta libraria a cui non sono rimasti estranei i quotidiani locali, e probabilmente nel 2003 è stato venduto in edicola allegato a quotidiani e periodici un numero significativamente superiore di copie – in particolar modo grazie all'operazione *Enciclopedia* del Gruppo Espresso-la Repubblica – rispetto anche al 2002.

### *I canali d'acquisto*

È la libreria, e soprattutto quella grande, a rappresentare nel 2002 il principale canale attraverso cui i lettori italiani si sono procurati i libri da leggere. Seppure la propensione non sembri mostrare particolari cambiamenti rispetto all'anno precedente, il 39,2% e il 33,7% dei 15,4 milioni di italiani che hanno acquistato almeno 1-2 libri all'anno – esclusi quelli venduti insieme ai quotidiani – sceglie rispettivamente le librerie di catena e le grandi librerie indipendenti come principale canale d'acquisto.

Ed è significativo come le librerie di catena continuino a sopravvivere e a superare quelle indipendenti, anche grandi, a indicare come il quadro concorrenziale si sia oggi fatto molto più articolato rispetto alla tradizionale – e superata – contrapposizione tra libreria e supermercati. Distaccata la grande distribuzione, che nel 2002 ha dovuto operare in una situazione in cui non poteva più utilizzare, come nel passato, la leva prezzo. Inoltre, il banco libri, soprattutto nei centri commerciali, viene affiancato da vere e proprie librerie: Feltrinelli Store, Minerva, Giunti.

Due sono stati i fattori importanti che hanno influito specificamente sul comparto editoriale nell'ultimo anno: la legge sul prezzo, che ha fissato il tetto massimo di sconto al 15% (con la circolare dell'estate 2002 del Ministero delle Attività produttive, con la seconda proroga in materia di promozioni), e il dirompente fenomeno dei libri allegati ai quotidiani.

Escludendo l'acquisto di libri in edicola allegati a quotidiani e settimanali, nel corso del 2002 il 33% della popolazione italiana in età compresa tra 14 e 80 anni – in proiezione circa 15 400 000 individui – ha acquistato almeno un libro in tutti i diversi canali di vendita (da questo valore sono, come sempre, esclusi gli acquisti dei libri di testo scolastici e di quelli professionali).

Rispetto al 2001 la situazione non è cambiata: anche un anno fa l'acquisto riguardava il 33% della popolazione dei 14-80enni; il cambia-

mento lo si legge rispetto al 2000, dato che allora era il 29% della popolazione che dichiarava di aver acquistato dei libri.

Come interpretare questo dato? Si può sostenere che il fenomeno dei libri in edicola, con il venir meno delle possibilità di fare promozioni per l'introduzione di una legge che regolamenta lo sconto massimo che i diversi canali di vendita possono praticare al cliente finale, oltre a fenomeni macroeconomici, hanno compromesso la crescita degli acquirenti. Ma si può altrettanto sostenere che comunque, pur in presenza del fenomeno libri in edicola, e dell'assenza nel 2002 di significative iniziative promozionali da parte di editori e catene, il numero di acquirenti di libri nel 2002 è restato sostanzialmente identico a quello dell'anno precedente.

Senza voler trarre delle conclusioni definitive, va osservato come la crescita tra 2000 e 2001 nel numero di acquirenti, la tenuta dei valori tra 2001 e 2002 è avvenuta in anni di forte sviluppo da parte di Feltrinelli, Fnac, Messaggerie, Mondadori, quindi di librerie con forti elementi di innovatività nelle formule commerciali, nei layout, nell'arredo: dai multistore ai franchising nei medi e medio piccoli centri della provincia (il caso Mondadori e Librerie Guida al Sud) e di cui i risultati si potranno misurare meglio nei prossimi anni.

### *La lettura, l'acquisto*

La lettura di libri nel nostro paese interessa nel 2001 il 40,9% delle persone di 6 anni e più, quota che risulta in aumento dopo la flessione che si era registrata nel biennio 1999-2000, anche se non siamo tornati ai valori del 1997 (41,7%). Restano esclusi da questa stima i così detti «lettori morbidi» (circa l'11% della popolazione): persone che alla prima domanda sull'aver letto «almeno un libro» rispondono negativamente, ma a una seconda domanda di recupero indicano di aver letto esclusivamente libri di narrativa gialla, o fantascienza, o manualistica leggera, guide di viaggio, narrativa rosa, libri e guide gastronomiche, ecc.

Comunque la prima considerazione da fare è che la lettura di libri appare sempre meno come una variabile a una sola dimensione, quella della crescita. Sempre meno – tranne forse i forti lettori – chi è diventato lettore di almeno un libro resta comunque all'interno del perimetro che definisce le dimensioni del potenziale mercato con cui editori e librerie si confrontano. In realtà la lettura sembra rientrare sempre più all'interno dei normali comportamenti di consumo degli individui, sicuramente in un set condiviso di consumi ma che può essere anche abbandonato, più o meno temporaneamente, in assenza di rinnovamenti nelle formule commerciali dei negozi, di iniziative di marketing e di comunicazioni innovative, di rinnovamento nelle stesse politiche editoriali delle case editrici (Tabella 2).

Ma la ripresa della crescita della lettura non modifica i dati di fondo che caratterizzano il mercato nazionale:

- lo squilibrio Nord-Sud: si passa dal 49,6% di lettori di almeno un libro non scolastico nei dodici mesi precedenti che abitano nelle regioni del Nord-Ovest (e il 46,9% di quelli del Nord-Est), al 28,2% dell'Italia meridionale o al 31,9% delle Isole (le regioni centrali si attestano al 41,6%);
- le donne si confermano lettrici più assidue con il 46,1%;
- nei grandi centri urbani la diffusione della lettura con il 47,1% è più ampia rispetto a quanto non avvenga nelle periferie (41,2%) o nei piccoli e medi centri evidenziando, chiaramente, una relazione tra lo sviluppo di grandi librerie e multistore e indice di lettura, soprattutto in assenza di una ricerca di nuovi format commerciali alternativi per i piccoli centri e una logistica distributiva centrata su un ingrosso moderno;
- tende a prevalere la lettura occasionale: il 48,1% legge non più di tre titoli all'anno mentre i forti lettori (oltre 11 libri all'anno secondo Istat) rappresentano il 12,9% dei lettori, circa 2,9 milioni di persone, questa volta in leggera crescita (+2%) sull'anno precedente.

**Tabella 2 – Stima delle persone che dichiarano di leggere almeno un libro (Valori in percentuale)**

	%	Stima	%	Lettori morbidi	
				%	Stima
<b>1988</b>	36,6	18 203 000			
<b>1993</b>	38,1	19 303 000	+1,0		
<b>1994</b>	38,5	19 436 000	+0,7		
<b>1995</b>	38,9	20 930 000	+7,7	13,0	6 959 000
<b>1996</b>	40,7	21 948 000	+4,9		
<b>1997</b>	41,6	22 401 000	+2,1		
<b>1998</b>	41,9	23 026 000	+2,8		
<b>1999</b>	38,0	21 073 000	-8,4		
<b>2000</b>	38,3	21 140 000	+0,3	11,0	6 072 000
<b>2001</b>	40,9	22 575 000	+6,8		

Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati Istat (Multiscopo)

Risultati non molto diversi dal punto di vista qualitativo, si possono ricavare da una indagine IPSOS per Mondadori (su un campione di 2 000 individui): il 39% sono lettori di libri; il numero medio di libri letti è di 4,6 all'anno con una particolare accentuazione tra i 45-54enni dove si sale a 6,4 libri anno.

Di questo 39% di lettori – poco più di 19 milioni di lettori – il 27% si dichiara acquirente di libri (esclusi gli scolastici): 5 200 000. Ma il dato più interessante è che un 5% di questi acquirenti (260 000) generano il 23% delle vendite di varia.

### *La lettura dei bambini*

I dati 2002 relativi alla lettura di bambini e ragazzi di 5-13 anni dopo tre anni, a partire dal 1997, in cui ci descrivevano un universo della lettura infantile in continua e inarrestabile contrazione mostrano una decisa e impreveduta inversione di tendenza: nel 2002 il 67% di 5-13enni dichiara di aver letto almeno un libro non scolastico nei dodici mesi precedenti (Fonte: Doxa Junior). Dunque un balzo di ben 7 punti percentuali in termini di penetrazione della lettura: +10,9% di bambini che nel 2002 hanno letto un libro rispetto al 2001 (Grafico 1). Nonostante il persistente calo demografico: da 5 009 000 a 4 975 000 bambini che costituiscono l'universo della rilevazione (-0,8%).

Oltre tre quarti degli intervistati (76%) ha ricevuto in regalo il libro letto, ma il 16% – circa 796 000 bambini – l'ha comprato personalmente confermando, anche in una situazione decisamente meno favorevole rispetto al decennio scorso, un'importante trasformazione strutturale del mercato del libro per bambini. Nel complesso il 32% dei 5-13enni – un mercato di 1 600 000 ragazzi circa – sceglie personalmente e autonomamente i libri che poi si legge.

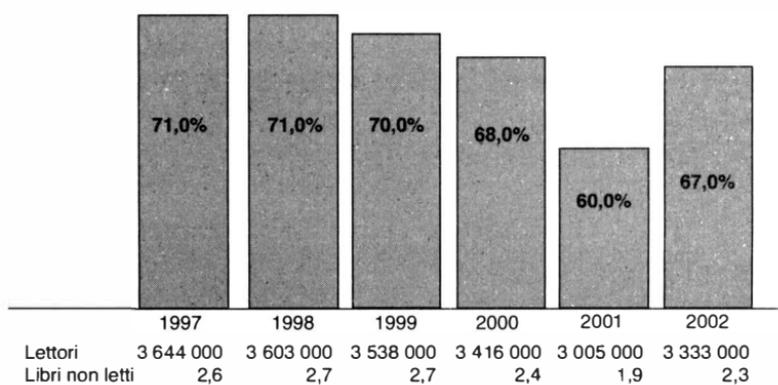
Nelle letture prevalgono i libri di avventure (29%), le fiabe (26%), i libri di animali (16%), i libri a fumetti (17%), i libri di fantasy (9%), l'horror (7%), gli albi da colorare, ritagliare e costruire (5%, ma il dato risente inevitabilmente del fatto che non si prende in considerazione la primissima infanzia in cui questa produzione tende a posizionarsi), i polizieschi e i gialli (4%) – ovviamente il totale è superiore a cento in quanto erano possibili più indicazioni.

### *Il settore librario nel 2002*

3 550 milioni di euro complessivi, pari a un +1,1% a valore corrente, circa 55mila titoli tra novità e ristampe, e 260 milioni di copie stampate e im-

messe nei canali di vendita, un indice di lettura di libri tra la popolazione italiana in leggera crescita, rispetto agli anni precedenti, ma ancora lontano dai valori di metà anni novanta e ancor più rispetto agli altri paesi europei. Sono questi i caratteri strutturali dell'editoria italiana nel 2002; così come la libreria continua a essere il principale canale attraverso cui gli italiani si procurano i libri da leggere o regalare (la usa circa il 72% degli acquirenti), seguita dalla GDO scelta dal 28,7%, dalla cartoleria e da piccole librerie di provincia (scelte dal 14,3%) e dall'edicola (8,3%, esclusi gli acquisti di libri allegati ai giornali (ovviamente il totale è superiore a cento in quanto erano possibili almeno tre indicazioni)).

### Grafico 1 – Ragazzi che hanno letto almeno un libro nell'ultimo anno (Valori in percentuale)



Fonte: Doxa Junior, 2002

Resta esclusa la valorizzazione di quella parte del mercato costituita dai libri venduti in edicola allegati ai quotidiani e ai periodici, che cambiano, e di molto, il profilo del mercato nel 2002, ma i cui benefici sono stati colti da operatori appartenenti a un'altra filiera produttivo-distributiva.

Da questo punto di vista non possiamo che ripetere le considerazioni fatte più volte: quelle di un mercato ormai da troppi anni caratterizzato da una sempre più modesta velocità di crescita, tale non solo da impedire il recupero delle distanze che ci separano da paesi e mercati tradizionalmente più sviluppati, ma da veder minacciata la nostra stessa posizione competitiva all'interno dello scenario internazionale dell'industria dei contenuti editoriali.

Non che all'interno di questo quadro non vi siano fenomeni di

novità: lo sviluppo comunque di un mercato dell'editoria di viaggi e turistica, dei libri a fumetti e di libri sullo sport; l'editoria religiosa o legata alla spiritualità in genere; le collane e case editrici sulla salute; la crescente visibilità in libreria del giallo, della fantascienza e del fantasy, ecc. (Tabella 3). Comunque – come è facile capire – tali da non modificare nel suo insieme lo scenario complessivo. Se non fosse appunto per il fenomeno dei libri allegati ai quotidiani che da soli avrebbero generato nel 2002 un giro d'affari di circa 220 milioni di euro (un valore certamente destinato a essere superato nel 2003).

Il comparto della varia in libreria, GDO e edicola è cresciuto a valore dello 0,6%; e nella sostanza in libreria (+1,4%) perché GDO ed edicola hanno fatto segnare un andamento negativo.

La percezione per molti editori è quella di avere perso nel canale libreria e nella grande distribuzione complessivamente un 2-3% a quantità, in parte recuperando il delta negativo con i ritocchi avvenuti nell'adeguamento all'euro e in parte per i nuovi equilibri nel mix di prodotti distribuiti (meno pocket, più copie hardcover vendute in libreria, club del libro, Internet).

Tra l'altro i titoli allegati ai quotidiani hanno non solo drenato copie (soprattutto di pocket) dalla libreria, GDO, e pressoché da tutti i canali di vendita, ma hanno probabilmente costituito uno stock di letture possibili per il 2003 disponibili nella biblioteca domestica, dato che in media ogni acquirente avrebbe acquistato 6-7 titoli nel corso dell'anno. E che ancora una volta aiuta a comprendere questo difficile 2003 (Tabella 4).

### *I contenuti editoriali on line*

L'altro fenomeno nuovo è rappresentato dal fatto che iniziano a intravedersi i primi timidi segnali di un interesse degli italiani per accedere a contenuti editoriali on line.

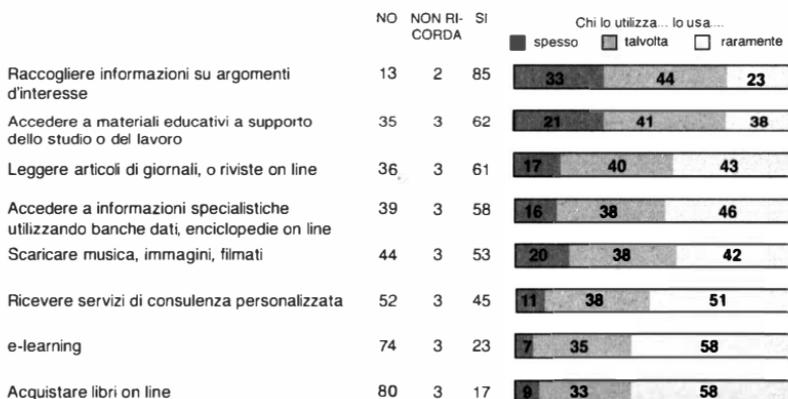
L'Ufficio studi dell'Aie ha deciso di creare nel 2002 un Osservatorio stabile dell'evoluzione dell'editoria digitale in Italia. Obiettivo principale è focalizzare l'attenzione sull'accesso a contenuti editoriali all'interno della scuola, della famiglia o a livello individuale, tramite Internet e le nuove tecnologie.

Tra i risultati emersi dall'indagine e che appaiono di maggiore interesse, si evidenziano alcuni dati relativi alla dimensione dell'utilizzo di strumenti «tecnologicamente avanzati» per l'accesso ai contenuti informativi.

Relativamente a Internet, la ricerca ne ha rilevato un utilizzo tutt'altro che marginale tra gli *users* per l'accesso ai contenuti editoriali: tre utilizzatori di Internet su cinque affermano di aver usato la

## Grafico 2 – Uso di Internet per accedere a contenuti editoriali (Valori in percentuale)

Ci dice in che misura negli ultimi sei mesi ha utilizzato Internet per...



Fonte: ISPOS per Aie

rete negli ultimi sei mesi per trarne materiali educativi a supporto dello studio e del lavoro o per leggere i quotidiani on line. Si tratta, per ora, in molti casi di un accesso ancora prevalentemente saltuario, occasionale, anche se, tra coloro che raccolgono informazioni dalla rete su argomenti di vario genere, ben il 33% dichiara di farlo con una certa regolarità.

E ancora: il 62% dichiara di aver utilizzato Internet negli ultimi sei mesi per accedere a materiali educativi a supporto dello studio o della professione. Di questo 62% c'è un 21% che afferma di averlo fatto «spesso» negli ultimi sei mesi. Sono naturalmente valori ancora bassi, ma sembrano indicare una linea di tendenza in direzione di un'abitudine a un accesso a contenuti editoriali tramite Internet. Certamente resta aperta tutta la problematicità relativa alla remunerazione del fornitore dei contenuti, alle modalità di pagamento (Grafico 2).

### *Le biblioteche di pubblica lettura*

Secondo una recente indagine Aib-Istat sono 6 330 le biblioteche pubbliche aperte al pubblico: il 33,8% localizzate nelle regioni del Nord-Ovest, il 23,4% in quelle del Nord-Est (a conferma, se ce ne fosse bi-

sogno, della stretta relazione esistente tra sviluppo di un sistema bibliotecario di pubblica lettura e mercato editoriale e della lettura); mentre solo il 13,4% le troviamo localizzate nelle regioni centrali e un altro 29,4% nel Sud e Isole. Dunque un rapporto popolazione residente/biblioteca di circa 8 700 persone (di età superiore a 5 anni) per biblioteca.

La distribuzione delle biblioteche per patrimonio posseduto indica come il 50,9% abbia un patrimonio compreso tra 2 e 10mila opere. Ma vi è un altro 20,7% che ha un patrimonio addirittura inferiore (e forse a esso dovremmo aggiungere quel 3,2%, che «non indica»).

Sono appena 1 460 le biblioteche di pubblica lettura (il 23%) che dichiarano di possedere un patrimonio bibliografico compreso tra 10 e 100mila opere.

Queste caratteristiche del tessuto bibliotecario italiano di pubblica lettura – oltre a spiegare alcune dinamiche presenti all'interno del perimetro del mercato della lettura – toccano direttamente il «peso» che la biblioteca ha oggi sul mercato librario complessivo.

I pochi dati disponibili sugli acquisti delle biblioteche, e sul loro ruolo nel generare flussi finanziari all'interno del mercato del libro, portano a stimare che le biblioteche italiane – di pubblica lettura, universitarie, ecc. – hanno acquistato nel 2002 libri per un valore a prezzo di copertina stimabile tra 57,3 e 61,9 milioni di euro. Il valore rappresenta appena l'1,7% del mercato editoriale complessivo. Se più correttamente riferiamo questo flusso finanziario al solo segmento dell'editoria di varia adulti e ragazzi il peso del «cliente biblioteca» contribuisce a generare oggi non più del 5% del mercato italiano del libro.

Certamente la filiera del libro nel suo complesso non ha potuto contare in questi anni in alcun modo sullo sviluppo di un efficiente sistema di biblioteche, per cercare almeno di ridurre le distanze che ci separano da altri paesi europei.

Il vero problema nel nostro paese non è quello di aprire librerie ma di far leggere la gente. «Se esiste un mercato, e cioè una domanda di libri e di lettura, si può dare una risposta in termini di strutture commerciali: ed è il nostro compito», ha sostenuto di recente in una intervista Giuseppe Antonini. «Aprire biblioteche dove le librerie non ci sono perché non potrebbero sopravvivere; avviare una seria politica di sviluppo delle biblioteche scolastiche o di decentramento bibliotecario nei quartieri delle grandi metropoli; promuovere la lettura come piacere nella scuola: sono queste le iniziative pubbliche di cui ha bisogno il settore. Invece, tranne alcune zone fortunate, non c'è in Italia un sistema di biblioteche di pubblica lettura. Mancando questa capacità di creare domanda sul territorio, manca l'elemento base per sviluppare un diffuso circuito librario».

*L'andamento nel primo semestre 2003*

La libreria di varia (catene, grandi librerie indipendenti, Gss, piccole librerie) ha fatto registrare nel primo semestre dell'anno un incremento a quantità stimabile tra il +0,4% e lo 0,5%; l'incremento a valore si può stimare tra un +1% e un 1,2%. Questi valori sono il risultato di due distinti andamenti nel periodo: calo nelle vendite nella prima parte dell'anno (grosso modo fino ad aprile), una ripresa nel periodo maggio-giugno seguita poi anche nel mese di luglio.

È probabile che per effetto di alcuni bestseller – dai *Cento colpi di spazzola* a *Harry Potter* – la situazione debba configurarsi a fine 2003 in maniera più positiva. Ma indicando, e ricordando, anche l'importanza che le scelte editoriali possono avere (o non avere) nel determinare il successo/insuccesso del mercato.

In edicola, esclusi i libri in vendita abbinati a quotidiani e periodici, si registra un'ulteriore flessione a copie e a valore del 2,5-3%. Nel primo semestre dell'anno le stime relative alle vendite di libri allegati a quotidiani e periodici si stimano nell'ordine di 18-18,5 milioni di copie con una flessione del 18-20% rispetto al corrispondente periodo dell'anno precedente: ma non sono comprese però le nuove collane di libri d'arte de «Il Sole-24 Ore», «Corriere della Sera», e soprattutto l'enciclopedia UTET-«la Repubblica» (a 12,90 euro) che porteranno il valore di questo canale a fine 2003 su valori decisamente superiori a quelli del 2002.

Sostanzialmente stabile la GDO (tra +0,2% e 0,5%) sia in termini di copie sia in valore.

Le vendite di libri tramite Internet da siti di vendita italiani si stima siano cresciute del 63-65% rispetto al primo semestre 2002 (ma il canale pesa meno dell'1% sul totale del mercato).

In calo a quantità (-5%), ma sostanzialmente allineate a valori del primo semestre dell'anno precedente, le vendite di libri nei bookshop museali; anche qui in assenza di eventi espositivi trainanti e capaci di calamitare l'attenzione del grande pubblico.

Le vendite per corrispondenza e le vendite tramite club, dopo una flessione nel primo trimestre per un calo nel numero di soci attivi da parte del principale operatore del canale, hanno fatto registrare un recupero ponendosi quasi sugli stessi valori del corrispondente periodo del 2002.

**Tabella 3 – Vendite a prezzo di copertina e per canale di libri, cd rom, servizi (Valori in milioni di euro e in percentuale)**

	2000			2001			2002		
	Euro	Euro	%	Euro	Euro	%	Euro	Euro	Δ%
Libreria e cartolibreria:	1.652,7		47,5	1.702,2		48,5	1.720,6		+1,0
– Scolastico di adozione		638,6	18,4		640,7	18,2		642,0	+1,3
– Varia, Stm, Universitario		839,2	24,1		885,4	25,2		901,3	+1,8
– Metà prezzo		64,0	1,8		68,8	2,0		70,2	+2,0
– Cd rom		25,2	0,7		28,3	0,8		30,0	+1,7
– Non book		18,6	0,5		19,0	0,5		19,8	+4,0
– Vendita a enti, biblioteche		67,1	1,9		60,0	1,7		57,3	-4,5
Grande distribuzione:	207,1		6,0	196,5		5,6	190,5		-3,0
– Libri varia adulti e ragazzi		191,1	5,5		179,5	5,1		175,4	-2,3
– Cd-rom		16,0	0,5		17,0	0,5		15,1	-1,9
Edicola:	446,2		12,8	420,5		12,0	422,1		+0,4
– Libri varia adulti e ragazzi <sup>1</sup>		41,3	1,2		39,0	1,1		36,7	-6,0
– Fascicoli con supporti allegati		364,1	10,5		342,0	9,7		347,1	+1,5
– Cd rom		40,8	1,2		39,5	1,1		38,3	-3,0
Vendite di libri in fiere	15,5		0,4	16,0		0,5	15,9		-0,5
Vendite in book shop e mostre	12,4		0,4	14,0		0,4	14,5		+3,6
Internet (vendita da siti italiani)	24,8		0,7	29,0		0,8	36,5		
– Libri		5,2	0,1		7,0	0,2		12,3	+75,7
– Cd rom (vendita a distanza)		19,6	0,6		22,0	0,6		24,2	+10,0
Cd rom in pv di elettronica	131,2		3,8	140,0		4,0	148,5		+6,1
Cd rom in negozi giocattoli, Altro	5,2		1,4	4,0		0,1	0,5		-87,5
Rateale:	409,5		11,8	409,9		11,7			
– Prodotti enciclopedici, Stm		317,6	9,1		310,0	8,8		408,3	312,5 +0,8
– Cd rom consumer		12,9	0,4		22,5	0,6		22,3	-0,9
– Cd rom professionale		79,0	2,3		77,4	2,2		73,5	-5,0
Vendite dirette al pubblico:	223,1			222,0		6,3	224,5		
– Vendite per corrispondenza		140,5	4,0		143,0	4,1		144,0	+0,7
– Book club		82,6	2,4		79,0	2,3		80,5	+1,9
Vendite dirette a biblioteche, ecc.	59,4		1,7	65,0		1,9	67,5		+2,5
Vendite per iniziative speciali	116,9		3,4	115,4		3,3	120,8		+5,3
Export	173,0		5,0	176,5		5,0	180,0		+2,0
Totale	3.476,8		100,0	3.511,0		100,0	3.550,2		+1,1
Libri allegati ai quotidiani				25,0			220,0		
				3.536,0			3.770,2		+6,6

<sup>1</sup> Esclusi libri venduti allegati ai quotidiani

Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su fonti diverse

**Tabella 4 – Andamento del mercato di varia adulti e ragazzi<sup>1</sup>  
(Valori in milioni di euro e in percentuale)**

	1999			2000			2002		
	Euro	Euro	%	Euro	Euro	%	Euro	Euro	Δ%
Libreria (escluso scolastico, usato)	891,2	80,6	906,4	79,6	945,4	81,2	958,6	81,9	+1,39
Grande distribuzione	170,4	15,4	191,1	16,8	179,5	15,4	175,4	15,0	-2,28
Edicola <sup>2</sup>	43,9	4,0	41,3	3,6	39,0	3,4	36,7	3,1	-5,90
<b>Totale varia adulti e ragazzi</b>	<b>1.105,5</b>			<b>1.138,8</b>			<b>1.170,7</b>		<b>+0,58</b>
Libri allegati ai quotidiani					25,5		220,0		
					1195,4		1.390,7		+16,3
Di cui: varia bambini	104,1		108,2		113,5		109,5		

<sup>1</sup> Ed escluso non book, editoria elettronica.

<sup>2</sup> Esclusi libri allegati a quotidiani e periodici.

Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati di fonte diversa

## INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

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

- AAP (Association of American Publishers), 226,227  
 AAUP, 227  
 ABACUS, 244  
 ABBATE, F. 153  
     *Zeromaggio a Palermo*, 153  
 ACQUI TERME, premio, 241  
 ACTES SUD, 243  
 ADELPHI, 156, 157, 158, 171, 265, 238, 240, 242  
 ADONIS, 242  
     *Centopoesie d'amore*, 242  
 ADORNATO, F. 278  
 ADORNO, T.W. 26  
     *Teoria estetica* (Einaudi, 1975), 26  
 ADSL, 258,261  
 ADELTRA, G. 205  
 AGNELLI, G. 272  
 AGNELLO HORNBY, s. 53, 241, 246, 248  
     *La Mennulara* (Feltrinelli, 2003), 53, 54, 246  
 AGOSTI, S. 160  
 AIB, 295  
 AIE, 122, 123, 124, 151, 215, 224, 225, 228, 239, 286, 289, 292, 293, 296, 297  
 AJELLO, N. 278  
     *Il tesoro degli italiani* («la Repubblica», 16 gennaio 2003), 278  
 AKUNIN, B. 236  
 ALAJMO, R. 160, 166, 197, 199, 200, 282  
     *Cuore di madre* (Mondadori, 2003), 166, 197, 199  
     *Ecco come ho perso lo Strega* («la Repubblica», 5 luglio 2003), 282  
 ALASSIO 100 LIBRI, premio, 241  
 «Albero genealogico», Nino Aragno Editore, 111  
 ALBERTI, premio, 240  
 ALBERTO TEDESCHI, premio, 240  
 ALBIN MICHEL, 223, 243  
 «Alfabetà», 22  
 ALI, 121, 124  
 ALI, M. 239  
     *Sette mari, tredici fiumi* (Marco Tropea, 2003), 239  
 «Alias», 276, 280  
 ALIGHIERI, D. 278  
     *Alla scoperta dell'Oceano* (De Agostini Multimedia, 2003), 243  
 ALLAM, M. 240, 249  
     *Saddam*, 249  
 ALLENDE, I. 63, 64, 65, 67, 135, 232, 245, 247, 248  
     *Il mio paese inventato* (Feltrinelli, 2003), 64, 65  
     *Il piano infinito* (CDE, 1991), 66  
     *La casa degli spiriti* (Feltrinelli, 1983), 63, 66  
     *La città delle bestie* (Feltrinelli, 2002), 245  
     *Paula* (Feltrinelli, 1997), 64  
     *Ritratto in seppia* (Feltrinelli, 2001), 64, 66  
 ALLEVA, A. 184, 187  
     *Istinto e spettri* (Jaka Book, 2003), 184, 187  
 ALTAN, F. 84  
 ALTEA, R. 171  
 ALTHUSSER, L. 14  
 ALTICHERI, M. 282  
 AMATO, G. 57  
 AMATO, R. 242  
     *Le cucine celesti*, 242  
 AMATORE, D. 145, 149  
 AMAZON, 221, 265  
     *Search inside the book*, 266  
 AMETT, J. -P. 243  
     *La maîtresse de Brecht*, 243  
 AMICO DI GERUSALEMME, premio, 242  
 AMISTAD PRESS, 243  
 AMMANITI, N. 52, 112, 127, 236, 245, 248  
     *Gioventù cannibale* (Einaudi, 1996), 52  
     *Io non ho paura* (Einaudi, 2001), 52, 236, 245  
 ANCESCHI, L. 36  
 ANCORA, librerie, 125  
 ANDERSEN, premio, 241  
 «Anna», 137  
 ANTENA 3, 230, 231  
 ANTONELLI, C. 160  
 ANTONELLO DA MESSINA, 79  
     *San Girolamo*, 79  
 ANTONINI, G. 225, 294  
 ANTRIM, D. 23

- AOL, 221  
 APPIANO, A. 241  
     *Amiche di salvataggio*, 241  
 ARAGNO, N. 110  
 ARBASINO, A. 40, 278, 280  
 ARCANA, 232  
 ARGENTO, D. 56  
 ARIANNA, 225, 246  
 ARIOSTO, L.  
     *Orlando furioso*, 102  
 ARKA, 241  
 ARMENIA, 168  
 ARMSTRONG, L. 194  
     *What a wonderful world*, canzone, 194  
 ARTAUD, A. 182  
     «Arte di Altan» (L'), 84  
     «Arte di Milo Manara» (L'), 84  
 ASOR ROSA, A. 241  
     *L'alba di un mondo nuovo*, 241  
 ASSINFORM  
     *Rapporto 2003*, 274  
 ASSINFORM/NETCONSULTING, 252, 253, 254  
     «Asterix», 83  
 ASTRA/DEMOSKOPEA, 215, 228  
 ATKINSON, R. 244  
     *An Army at Dawn: The War in North Africa, 1942-1943*, 244  
     «Atlantic», 21  
 ATTICA, 237  
 ATWOOD, M. 214  
 AUDIWEB, 260, 261  
 AUSTIN, J. 15  
 AVAGLIANO, 115, 116, 240  
 AVENTIS GENERAL PRIZE FOR SCIENCE BOOKS, 242  
 AVOLED●, T. 30, 53, 159, 166, 220  
     *Le elenco telefonico di Atlantide* (Sironi, 2003), 53, 54, 55, 159, 166  
     «Avvenire» (l'), 276, 277, 279, 281, 283  
     *Poesia e lingua* (settembre-ottobre 2002), 281  
 AZZARELLO, B. 211  
     *Hulk/Banner* (Marvel Italia, 2002), 211
- B&N BOOK, 220  
 BACCHELLI, premio, 240  
 BACIGALUPO, M. 242  
 BAGUTTA, premio, 240, 241  
 BALDACCI, L. 279  
 BALDESCHI, A. 124, 225  
 BALDINI & CASTOLDI, 229  
 BALDINI CASTOLDI DALAI, 229  
 BALESTRINI, N. 37, 43  
 BALZAC, H. D. E 26
- BALZAN, premio, 242  
 BANANAS, 233  
 BANCARELLA, premio, 241  
 BANCHERI, B. 278  
 BANVILLE, J. 242  
 BARAGHINI, M. 134  
 BARBERA, A. M. 233, 245, 250, 251  
     *Sono stata spiegata* (Kowalski, 2003), 245  
 BARCELLESI, C. vedi MILANI, M.  
 BARICCO, A. 51, 163, 164, 245, 248  
     *Senza sangue* (Rizzoli, 2003), 245  
     *Seta* (Rizzoli, 1996), 164  
 BARILLA, 233  
 BARIJLI, B. 79  
     *Il paese del melodramma*, 79  
 BARIJLI, R. 37  
 BARNES&NOBLES, 217, 220, 221, 222  
 Barnesandnobels.com, 221  
 BARTH, J. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 235  
     *Chimera* (*Chimera*, 1972; trad. it. Rizzoli, 1975), 20  
     *Fine della strada* (*The End of the Road*, 1958; trad. it. Rizzoli, 1966; Minimum fax, 2003), 19, 22, 23  
     *Gilles il ragazzo capra* (*Goat Boy Gilles*, 1969; trad. it. Rizzoli, 1972), 19  
     *Il coltivatore del Maryland* (*The Soft Weed Factor*, 1966; trad. it. Rizzoli, 1968), 19  
     *L'Opera galleggiante* (*The Floating Opera*, 1956; trad. it. Rizzoli, 1967; Minimum fax, 2003), 19, 25, 235  
     *La casa dell'allegria* (*Lost in the Funhouse*, 1963; trad. it. Rizzoli, 1974), 19, 20, 24  
     *La letteratura dell'esaurimento* (*The Literature of Exhaustion*, in «Atlantic», 1967), 21, 26  
     *La letteratura della pienezza. Fiction post-modernista* (*The Literature of Replenishment*, in «Atlantic», 1980), 21, 27  
     *Letters*, 24  
     *Sabbatical*, 24  
 BARTHELEME, D. 19, 23, 25, 235  
     *Atti immaturali, pratiche innominabili* (*Un-speakable Practises, Unnatural Acts*, 1964; trad. it. Bompiani, 1969 e 1996), 19, 23  
     *Biancaneve* (*Snow White*, 1967; trad. it. Bompiani, 1972), 19  
     *Il padre morto* (*The Dead Father*, 1975; trad. it. Einaudi, 1979), 19  
     *Ritorna, Dr. Caligari* (*Come back, Dr. Caligari*, 1964; trad. it. Bompiani, 1967; Minimum fax, 2003), 19, 23, 25, 235  
 BARTHES, R. 13, 14

- La morte dell'autore. Dall'opera al testo* (in *Il brusio della lingua*, Einaudi, 1988), 13
- BARTOLINI, A. 281
- BASIC BOOKS, 243, 244
- BASSANI, G. 43, 50, 252
- BATTA, C. 233
- BAUDELAIRE, C. 35, 196
- BAY, A. 232
- BBC NEWS, network televisivo, 268
- BECHI, G. 81  
*Caccia grossa*, 80
- BEIC (Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, Milano), 173, 176
- BELLES LETTRES, 111
- BELLINI, G. 242
- BELLOW, S. 21
- BENEDETTI, C. 277, 278, 279  
*Il tradimento dei critici* (Bollati Boringhieri, 2002), 278
- BENIGNI, R. 143  
*La vita è bella*, film, 143
- BENJAMIN, W. 195, 196
- BENNI, S. 28, 232  
*Terra!* (Feltrinelli, 1983), 28
- BERARDI BIFO, F. 22
- BERARDI, G. 84
- BERARDINELLI, A. 35, 36, 279
- BERGAMASCHI, M.S. 80  
*Inverno col padre*, 80
- BERGAMINI, G. 242  
*I datteridi Babilonia*, 242
- BERGER, T. 29  
*Il piccolo grande uomo* (Rizzoli, 1971), 29
- BERLIN VERLAG, 214
- BERLINGUER, E. 62
- BERLUSCONI, M. 237
- BERLUSCONI, S. 59, 60, 61, 62, 231
- BERRA, A. 234  
*L'ultima ceretta* (Garzanti, 2003), 234
- BERTELSMANN, 221, 222, 236
- BERTELSMANNSPRINGER, 221
- BERTOLI, L. 146  
*Punto Zero* (<http://www.mydreamland.it/romanzionline.htm>), 146
- BERTOLI, U. 80  
*La quarantasettesima*, 80  
*Racconti parmi giani*, 80
- BERTOLUCCI, A. 80  
*Amici viaggi incontri*, 80
- BEVILACQUA, A. 79  
*Una città in namore*, 79
- BEVILACQUA, G. 242
- BGM, 222
- BIAGI, M. 61, 272
- BIANCHERI, B. 241  
*Il ritorno a Stomorse*, 241
- «Biblioteca dei comicissimi» (La), «Resto del Carlino», «La Nazione», «Il Giorno», 78
- BIBLIOTECA DEI QUADERNI DI ITALIANISTICA, 242
- «Biblioteca dei ragazzi» (La), «Resto del Carlino», «La Nazione», «Il Giorno», 78
- «Biblioteca dell'identità», «Unione Sarda», 80
- «Biblioteca della Nuova Sardegna», 81
- «Biblioteca di Repubblica» (La), 77, 135, 137, 138
- «Biblioteca parmigiana del Novecento», «Gazzetta di Parma», 79, 80
- BIC RETURNS PROJECT, 225
- BIGNARDI, I. 137
- BILENCI, R. 104
- BIN LADEN, O. 207, 249
- BISIO, C. 250
- BLOCKBUSTER, 50
- BLOOMSBURY, 214
- BLUM, W. 232  
*Il libro nero degli Stati Uniti* (Fazi, 2002), 232
- BLUVERTIGO, gruppo musicale, 41
- BO, C. 80
- BOCCA, G. 233, 249  
*Piccolo Cesare* (Feltrinelli, 2003), 249, 250
- BOCCHIOLA, M. 242
- BOCCIONI, U. 79  
*La città che sale*, 79
- BOL, 221, 236
- Bol.com, 221
- BOLAÑO, R. 240  
*I detective selvaggi* (Sellerio, 2003), 240
- BOLLATI BORINGHIERI, 242
- BÖLL, H. 135
- BOMPIANI, 19, 20, 23, 102, 238, 239, 241
- BONELLI, S. 83
- BONNIER, 222
- BONVI, 83
- BOOK ETC, 217
- BOOK INDUSTRY STUDY GROUP, 227
- Book Industry Trends 2003*, 227
- Book Sales Yearbook* (BPI Communications/Bookseller Association, 2003), 217
- BOOK SENSE AWARDS, premio, 242
- BOOK-A-MILLION, 220
- BOOKER PRIZE, 137, 239
- «Booklist», 163
- Bookmovie*, serie televisiva, 32
- «Bookseller 2003» (The), 227
- BOOKSELLER ASSOCIATION, 217

- BOOKSHOP, 225, 233  
 BOOXTRA, 221  
 BORALEVI, A. 53  
*Nel cuore delle donne*, 53  
 BORDERS, 217, 218, 219, 220  
 BORDINI, C. 279  
*Trasumanar e organizzar* («l'Unità», 30 ottobre 2002), 279  
 BORGES, J.L. 21, 26, 28  
 BORGNA, G. 152  
 BOROLI, famiglia, 231  
 BÖRSENVEREIN, 226  
 BOSELLI, M.L. 105  
 BOWIE, D. 202  
 BPI COMMUNICATIONS, 217  
 BRAIDA, B. 233, 250  
 BRANCATI, V. 278  
 BRECHT, B. 196  
 BREDÀ, F. 279  
 BREINWOUK, H. 146  
*Ultima avventura* (<http://www.terrediconfine.net/fantasyStory/indici/idxsage.html>), 146  
 «Brianzabiblioteche», 176  
 BRIOSCHI, L. 234  
 BRIZZOLARA, C. 80  
*Tiziana F5 Diario di una piccola cilindrata*, 80  
 BROLLI, D. 23  
 BROOKS, G. 237  
*Annus Mirabilis* (Neri Pozza, 2003), 237  
 BROOKS, T. 247  
 BROWNE, J. 243  
*Charles Darwin: The Power of Place, Vol. II*, 243  
 BUCCINI, G. 166  
*Canone a tre voci* (Frassinelli, 2000), 166  
 BUKOWSKI, C. 32  
 BULGAKOV, S.N. 135  
 BULGHERONI, M. 21  
*Il nuovo romanzo americano* (Schwarz, 1960), 21  
 BUONANNO, E. 160  
 BUONGIORNO, T. 241  
*Io e Sara, Roma 1944*, 241  
 «Bur» («Biblioteca Universale Rizzoli»), 132, 133, 134, 239, 242  
 BUSI, A. 278  
 BUTICCHI, M. 30, 52  
  
 CACOPARDO, D. 159  
 CALABRESI, G. 61  
 CALASSO, R. 242  
 K, 242  
 CALEBANO, S. 146  
*Ventun Giorni* ([www.gnoti.org/mapsulonaise/ventun.htm](http://www.gnoti.org/mapsulonaise/ventun.htm)), 146  
*Calendario Atlante De Agostini*, 215, 231  
 «Calibano», 22  
*La finzione necessaria: il romanzo postmoderno americano* (1982), 22  
 CALMEL, M. 223  
 CALVINO, I. 15, 21, 25, 28, 47, 105, 113, 116, 117, 135, 139, 164  
*Cosmicomiche* (Einaudi, 1965), 27  
*Il barone rampante*, 139  
*Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Einaudi, 1979), 18, 21, 24, 28, 47  
 CALZETTI MARIUCCI, 142  
 CAMILLERI, A. 25, 32, 44, 48, 51, 52, 54, 201, 203, 231, 239, 240, 245, 247, 248, 278  
*Il giro di boa* (Sellerio, 2003), 203, 240, 245, 248  
*Il ladro di merendine* (Sellerio, 1996), 203  
*La gita a Tindari* (Sellerio, 2001), 203  
*La presa di Macallé* (Sellerio, 2003), 240  
 CAMPANILE, A. 251  
 CAMPIELLO, premio, 102, 108, 109, 155, 161, 234, 241  
 CAMUNIA, 102, 109, 110  
 CANFIELD, J. 169  
*Brodi caldi per l'anima* (Armenia, 2003), 169  
 CANNAVÒ, C. 241  
*La vita in rosa*, 241  
 CANTACRONACHE, 39  
 CANTARELLA, E. 240  
*Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, 240  
 CANTONE, A.M. 241  
 CAPOSSELA, V. 41  
 CAPRIOLO, E. 242  
 CARAVAGGIO (M. MERISI detto il), 79  
*La Madonna dei Palafronieri*, 79  
 CARBONI, R. 241  
*L'apparizione*, 241  
 CARDARELLI, V. 152  
 CARDELLA, L. 54  
*Volevo i pantaloni* (Mondadori, 1989), 55  
 CARLONI, M. 240  
 CARLOTTO, M. 112, 201, 203, 204, 231, 240  
*Il maestro di nodi* (e/o, 2002), 203, 240  
 CARLSEN, 222  
 CARO, R. 243  
*Master of the Senate*, 243  
 CAROFIGLIO, G. 240  
*Testimone inconsapevole* (Sellerio, 2003), 240

- CARPINELLI, R. 239, 242  
 CARRARO, A. 242  
     *Non c'è più tempo*, 242  
 CARRAVETTA, P. 22  
     *Postmoderno e letteratura* (Bompiani, 1984), 22  
 CARTER, S.L. 247  
     *L'imperatore di Ocean Park* (Mondadori, 2003), 247  
 CARTHUSIA, 241  
 CARUCCI, P. 277  
 CARVER, R. 32, 235  
     *Cattedrale* (Minimum fax, 2003), 235  
 CASA DE LAS AMÉRICAS, premio, 243  
 CASADEI, U. 194  
     *Il suicidio di Angela B.* (Sironi, 2003), 194  
 CASALINI DIGITAL DIVISION, 268  
 CASATI MODIGNANI, S. 52, 236, 278  
     *6 Aprile '96* (Sperling & Kupfer, 2003), 236  
 CASINI, P. 60  
 CASSIA, D. 146  
     *Sangue sul Quad* (<http://www.davidecassia.it/SSQ>), 146  
 CASSINI, M. 25  
 CASSOLA, C. 43, 50  
 CCN, network televisivo, 268  
 CEDERNA, C. 205, 206  
     *Quando si ha ragione. Cronache italiane* (L'Ancora del Mediterraneo, 2003), 205  
 CÉLINE, L.-F. 196  
 CEMIT, 236  
 CENSIS, 283  
 CEO, 221, 222  
 CERAMI, V. 143  
     *La vita è bella*, film, 143  
 CERCAS, J. 241  
     *Soldati di Salamina*, 241  
 CERVANTES, premio, 243  
 CESERANI, R. 15, 22  
     *Raccontare il postmoderno* (Bollati Boringhieri, 1997), 22  
 CEVOLI, P. 233  
 CHAR, R. 182  
 CHEVALIER, T. 237, 247  
     *La dama e l'unicorno* (Neri Pozza, 2003), 237  
     *La ragazza con l'orecchino di perla* (Neri Pozza, 2001), 237, 247  
 CHIANCIANO, premio, 241  
 CHIARA, premio, 241  
 CHIARI, W. 142  
 CIMARRA, L. 160  
     «Cinema», Minimum fax, 32  
 CIRM, 246  
 CITATI, P. 163, 164, 283  
     *Il popolo nascosto dei nuovi lettori* («la Repubblica», 10 gennaio 2003), 283  
 CITTERIO, R. 237  
 CLANCY, T. 278  
 CLARKE, A. 243  
     *The Polished Hope*, 243  
     «Classici del fumetto» (I), «la Repubblica», 78, 82, 86, 123, 138  
     «Classici del pensiero» (I), Fabbri, 137  
     «Classici dell'arte», «Corriere della Sera», 138  
     «Classici della letteratura straniera» (I), Fabbri, 137  
     «Classici della poesia» (I), Fabbri, 137  
     «Classici greci e latini» (I), Fabbri, 137  
     «Classics», Minimum fax, 23, 25  
 CLAUDEL, P. 244  
     *Les âmes grises*, 244  
 CLINTON, H. 220  
 CLOWES, D. 86  
 COCCONI, G. 274  
 COELHO, P. 165, 246, 248  
     *Undici minuti* (Bompiani, 2003), 165, 246  
 COETZEE, J.J. 241  
 COETZEE, J.M. 137, 243  
     *Vergogna*, 137  
 COHEN, L. 32  
 COLASANTI, A. 152  
 COLLODI (C. LORENZINI), 136  
 COLOMBI GUIDOTTI, M. 80  
     *Il grammofono*, 80  
     *Racconti*, 80  
 COLORNI, R. 242  
 COMEDY CENTRAL, network televisivo, 93  
 COMISSO, G. 104  
 CONNELLY, M. 247  
 CONNOLLY, J. 165  
     *Gente che uccide* (Rizzoli, 2002), 165  
 CONQUEST, R. 136  
     *Il secolo delle idee assassine* («Oscar Mondadori», 2002), 136  
 CONRAD, J. 135  
 CONSOLO, V. 279  
 CONTE, T. 240  
     «Contesto» (II), Sellerio, 240  
 CONTI, G. 80  
     *La piena e altri racconti*, 80  
 COOVER, R. 18, 19, 24  
     *La baby-sitter* (Guanda, 1982), 22  
     *La festa di Gerald* (Feltrinelli, 1988), 22  
     *Pricksongs & Discants*, 22, 24  
     *Public Burning (The)*, 24  
     *Una serata al cinema* (Feltrinelli, 1992), 22

- COPPERCANYON, 243  
 CORBACCIO, 168, 170, 172, 233  
 CORBEN, R. 211  
     *Hulk/Banner* (Marvel Italia, 2002), 211  
 CORBIÈRE, T. 182  
 CORDELLI, F. 280  
     *Gli autenticiisti* («Alias», aprile 2003), 280  
 CORDERO, F. 234, 241  
     *Le strane regole del signor B.* (Garzanti, 2003), 234, 241  
 CORNWELL, P. 54, 247, 248  
     *Ritratto di un assassino* (Mondadori, 2003), 247  
 CORONA, M. 56  
     *Nel legno e nella pietra* (Mondadori, 2003), 56  
 CORRADI, E. 80  
     *La ritirata di Russia*, 80  
 «Corriere della Sera», 77, 132, 135, 136, 137, 138, 157, 205, 231, 236, 237, 239, 276, 278, 279, 280, 282, 283, 295  
 CORSO, S. 242  
     *Capodanno al Tennis Club*, 241  
 CORTELLESA, A. 152, 280  
 «Corto Maltese», 82  
     *Favola di Venezia*, 82  
     *Una ballata del mare salato*, 82  
 COSTA, M. 237  
 COSTA, N. 242  
     *Giulio Coniglio*, 242  
 COSTCO, 220  
 COUPLAND, D. 23  
 CREPAX, G. 87  
 CRICHTON, M. 246, 248  
     *Preda* (Garzanti, 2003), 246  
 CROVI, R. 102  
     *Appennino* (Mondadori, 2003), 102  
     *L'immaginazione editoriale* (Aragno, 2001), 102  
     *La valle dei cavalieri* (Mondadori, 1993), 102, 109  
 CROWE, R. 61  
 CSUPO, G. 92  
     *Rugrats*, serie televisiva, 89, 91, 92  
 CUCCHI, M. 184, 186, 278  
     *Per un secondo o un secolo* (Mondadori, 2003), 184, 186  
 «Cucina regionale italiana», «Il Mattino», «Gazzetta del Mezzogiorno», «Il secolo XIX», «Giornale di Sicilia», 78  
 CUGIA, D. 53  
     *Jack Folla*, 53  
 CULTURA 2000, 259  
 «Cuore», 106  
 CUSSLER, C. 247, 248  
     *Walhalla* (Longanesi, 2003), 247  
 D'AGOSTINO, R. 156  
 D'ALEMA, M. 60  
 D'ARRIGO, S. 278  
 D'ELIA, G. 279  
 D'ORRICO, A. 157, 158, 159, 220  
 DALAI LAMA, 170  
     *I consigli del cuore* (Mondadori, 2002), 170  
 DALL'OGGIO, 133  
 DALLA, L. 143  
 DAMASIO, A.R. 242  
 DARWIN, C. 72  
 DAVID, B. 86  
 DAVIDSON, D. 15  
 DAVIS, M. 239  
 DAZIERI, S. 203  
     *Gorilla blues* (Mondadori, 2003), 203  
 DBC PIERRE, 243  
     *Vernon God Little*, 243  
 DE AGOSTINI MULTIMEDIA, 243  
 DE AGOSTINI, 137, 138, 230, 231, 238  
 DE ANDRÉ, F. 143  
 DE ANGELIS, M. 41  
 DE BORTOLI, F. 239  
 DE CARLO, A. 51, 164, 278  
     *Due di noi* (Mondadori, 1989), 164  
     *I veri nomi* (Mondadori, 2003), 51  
 DE CATALDO, G. 197  
     *Romanzo criminale* (Einaudi, 2002), 197  
 DE FILIPPO, E. 143  
 DEGASPERI, A. 62  
 DE GAULLE, C. 136  
 DE GREGORI, F. 41, 189, 190  
     *Il fischio del vapore* (Universal, 2003), 189  
 DE LUCA, E. 51, 232, 246  
     *Il contrario di uno* (Feltrinelli, 2003), 51, 246  
 DE ROBERTIS, G. 80  
 DE SETA, C. 278  
 DE SIGNORIBUS, F. 41  
 DE VECCHI, 142  
 DE VITA, N. 242  
     *Cutusiu*, 242  
 DE AVER, J. 54  
 DEBENEDETTI, G. 17  
 DEHONIANA LIBRI, 114  
 DEL BUONO, O. 103, 117  
     *Acqua alla gola* (Mondadori, 1953), 103  
 DELEDDA, G. 81  
     *Canne al vento*, 81  
 DELILLO, D. 150  
     *Della miseria del mondo studentesco*, 153

- DEMETRA, 123  
 DEMETRA, librerie, 125, 233  
 DEMOSKOPEA, 50, 121, 124, 286, 225, 235, 238  
 DERRIDA, J. 11, 14  
     *Della grammatologia* (Jaka Book, 1969), 14  
 DESSÌ, G. 81  
     *Paese d'ombra*, 81  
 DEUTSCHE TEKOM, 230  
 «Devil», 83  
 DI GENNARO, D. 25  
 DI PALMO, P. 180, 181, 182  
     *Ritorno a Sovana* (Edizioni l'Obliquo, 2003), 180, 181, 182  
 DI STEFANO, P. 282  
 DI VITTORIO, G. 62  
 DIABASIS, 242  
 «Diabolik», 84  
 DICK, P.K., 28, 54  
 DISKI, J. 244  
     *Stranger on a Train*, 244  
 DISNEY, 83  
 DISNEY, W. 83  
 DITKO, S. 83  
 DOHERTY, P. 165  
     *Il ladro di anime* (Piemme, 2002), 165  
 «Domenica del Corriere», 190  
 «Domenica» (inserto di «Il Sole-24 Ore»), 78  
 DONZELLI, 240  
 DOUBLEDAY/NAN A. TALESE, 24  
 DOW JONES NEWSWIRES, 231, 239  
 DOWNER, P. 218  
 DOXA JUNIOR, 290, 291  
 DRAGO, famiglia, 231  
*Drive in*, programma televisivo, 159  
 DUTTON, 243  
 DVX, 262  
 DYER, W.W. 170  
     *Dieci segreti per il successo e l'armonia* (Corbaccio, 2002), 170  
 Dylan Dog, 84
- E/O, 20, 115, 231, 232, 240, 241, 283  
 EBRAÏ, 268  
 ECKARDT, U. 239  
     *Claudio Abbado* (il Saggiatore, 2003), 239  
 ECO, U. 14, 15, 25, 27, 28, 43, 47, 48, 135, 175, 247, 281  
     *Il nome della rosa* (Bompiani, 1980), 28, 42, 43, 47, 135, 156, 247  
     *De Bibliotheca* («Quaderni di Palazzo Sormani», 1981), 175  
     *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Einaudi, 1984), 14  
     *Sette anni di desiderio* (Bompiani, 1976), 175  
 «Economist», 59  
 ECONTENT, 258  
 EDGARD AWARDS, premio, 243  
 EDICART-EDIBIMBI, 142  
 EDITION D'ART SKIRA GENÈVE, 239  
 EDTIS, 221  
 EDITRICE LA BIBLIOGRAFICA, 154  
 EDIZIONI ARCHIVI DEL NOVECENTO, 282  
 EDIZIONI BD, 211  
 EDIZIONI LAVORO, 242  
 EDIZIONI MEDITERRANEE, 142  
 EDIZIONI TARARÀ, 242  
 EUROPE 2005, 254, 257  
 EGGERS, D. 23  
 EGLI, M. 146  
     *Luci ed ombre* (<http://members.tripod.com/micheleegli>), 146  
 EINAUDI, 19, 20, 22, 23, 80, 102, 103, 105, 114, 115, 116, 127, 131, 141, 142, 143, 197, 235, 237, 239, 240, 241, 242, 243  
 EINSTEIN, A. 74  
 EISNER, W. 83, 85, 210  
 ELBA, premio, 241  
 E-LEARNING, 258  
 ELIO E LE STORIE TESE, 189, 190, 191, 192  
     *Cicciput* (Sony Music, 2003) 189, 190, 191, 192  
     *Salamini*, 192  
 ELKANN, A. 215  
 ELKIN, S. 18, 19, 25  
     *Il sangue degli Ashenden* (Einaudi, 1991), 23  
     *Il condominio* (Einaudi, 1991), 23  
     *La stanza di van Gogh ad Arles* (Einaudi, 1994), 23  
     *Magic Kingdom* (Minimum fax, 2003), 23, 25  
 ELLIS, B.E. 23  
 ELLIS, G. 74  
 ELLISON, R. 242  
     *Il giorno della libertà*, 242  
 ENQUIST, C. 240  
 EPICURO, 168  
     *Lettera sulla felicità*, 168  
 EPSTEIN, J. 222  
 ERBA, L. 240  
 «Espresso» (L'), 137, 235  
 ESPRESSO-LA REPUBBLICA, 123, 287  
     *Enciclopedia*, 287  
 ESTENSE, premio, 241  
 EUGENIDES, J. 244  
     *Middlesex*, 244

- EURIPIDE, 170  
 EURISKO, 246  
     *Euromonitor Books&Publishing Report*  
     2003, 227  
 «Europeo», 137  
 EUTELSAT, 230, 231  
 EVANGELISTI, V. 30, 209, 211  
     *Blackflag* (Einaudi, 2002), 30  
     *La furia di Eymerich* (Mondadori, 2003),  
     211
- FABBRI, 133, 134, 137, 138, 142, 238  
 FABBRI-SONZOGNO-ETAS-BOMPIANI, 109  
 FABER & FABER, 240, 243  
 FACIS, 238  
 FAIRCHILD, B.H. 243  
     *Early Occult Memory Systems of the Lower*  
     *Midwest*, 243  
 FALETTI, G. 30, 53, 55, 158, 159, 220, 229, 245,  
 247, 248, 278  
     *Io uccido* (Baldini & Castoldi, 2002), 53,  
     55, 158, 229, 245, 247, 248  
 FALLACI, O. 158, 238  
     *La rabbia e l'orgoglio* (Rizzoli, 2002), 158,  
     238  
 «Famiglia Cristiana», 136, 137  
 FAMULARO, M. 146, 149  
     MF86881 ([http://www.ozoz.it/autori\\_](http://www.ozoz.it/autori_emergenti/racconti/ind_f.php)  
     *emergenti/racconti/ind\_f.php*), 146  
 «Fantastici Quattro» (I), 83  
 FARLEY, P. 241  
     *The Ice Age*, 241  
 FARMER, N. 243  
     *The House of the Scorpion*, 243  
 FARRAR, STRAUS & GIROUX, 244  
 FASSINO, P. 60  
 FAZI, 115, 232  
 FAZIO, L. 239  
 FEDE, E. 60  
 FEDERCOMIN-ANIE, 254, 255, 274  
     *L'Italia dell'e-family* (2003), 254, 255  
 FELTRINELLI STORE, 123, 287  
 FELTRINELLI VILLAGE, 125, 232  
 FELTRINELLI, 20, 22, 23, 25, 85, 114, 122, 125,  
 133, 219, 232, 240, 241, 282, 288  
 FÉMINA, premio, 243  
 FENOGLIO, B. 278  
 FERGUSON, W. 171  
     *Felicità*® (Feltrinelli, 2003), 171  
 FERLINGHETTI, L. 32  
 FERRANDINO, G. 157  
     *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i*  
     *guappi)* (Adelphi, 1999), 157  
     *Pericle il nero* (Adelphi, 1998), 157
- FERRARA, G. 60, 157  
 FERRAR, G.A. 122, 224, 236  
     *Aria di rivoluzione* (seminario Aie, 2003),  
     122  
 FERRARIS, M. 13  
     *La svolta testuale*, 13  
 FERRERO, E. 241  
     *Lezioni napoleoniche*, 241  
 FERRI, S. 283  
 FERRONI, G. 279  
 FIAT, gruppo, 230, 237  
 FICARRA, S. 233  
 FIEDLER, L. 22, 26, 29, 30, 31  
     *Cross the Border – Close the Gap* (in *The*  
     *Collected Essays of Leslie Fiedler*, Stein and  
     Day Publishers, 1971), 29  
     *La morte e le rinascite del romanzo*, 22  
     *The Death of Avant-Garde* (in *The Collec-*  
     *ted Essays of Leslie Fiedler*, Stein and Day  
     Publishers, 1971), 27  
     *The Middler Against Both Ends* (in *The*  
     *Collected Essays of Leslie Fiedler*, Stein and  
     Day Publishers, 1971), 30  
     *What was Literature?* (Simon & Schuster,  
     1982), 31  
 «Figaro» (Le), 163  
 FILA HOLDING, 238  
 FINI, G. 60, 232  
     *L'Europa che verrà* (Fazi, 2002), 232  
 FINI, M. 249  
     *Il vizio oscuro dell'occidente* (Marsilio,  
     2003), 249  
 FIORE, A. 278  
 FIORI, G. 81  
     *Il Cavaliere dei Rossomori*, 81  
     *Sonetàula*, 81  
 FIXOT, B. 223  
 FLAIANO, E. 106  
 FLAIANO, premio, 241  
 FLAMMARION, 221, 238  
 FLAUBERT, G. 164  
 FNAC, 125, 288  
 FO, D. 143  
 FOA, V. 233  
 FOFI, G. 205, 206  
 «Foglio» (II), 60, 158  
     *Andrea's version* (a c. di A. Marcenaro),  
     158  
 FOIS, M. 81  
     *Sempre caro*, 81  
 FOLLETT, K. 236, 245, 248, 278  
     *Il volo del calabrone* (Mondadori, 2003),  
     236, 245, 248  
 FOLLINI, M. 60

- FORD, R. 214  
 FORMENTI, C. 22, 274  
 FORNAROLI, E. 84  
 FOUCAULT, M. 11, 14  
     *Le parole e le cose* (Rizzoli, 1970), 14  
 FOX NETWORK, 91  
 FOX, P. 232  
     *Quello che rimane* (Fazi, 2002), 232  
     *Fractal novel* (<http://www.fractanovel.com>), 147  
 FRANC'O'BRIAN, 146  
     *Smoke* ([http://www.ozoz.it/autori\\_emergenti/racconti/ind\\_f.p](http://www.ozoz.it/autori_emergenti/racconti/ind_f.p)), 146  
 FRANCHINI, A. 242  
     *Cronaca della fine*, 242  
 FRANZIN, F. 242  
 FRASCA, G. 39  
 FRASCHETTI, S. 177  
 FRASSINELLI, 235, 236, 242  
 FRAYN, M. 240  
     *Spies*, 240  
 FREGENE, premio, 241  
 FRIEDENSPREIS-TRÄGERIN, premio, 243  
 FRIEDMAN, J. 222  
 FRINI, R. 147  
     *Botte per tutti* ([www.wordson-line.it/e-bookpdf/bottepertutti.pdf](http://www.wordson-line.it/e-bookpdf/bottepertutti.pdf)), 147  
 FROST, R. 170  
 FRUTTERO, C. 52  
     *La donna della domenica*, 52  
 FULLER, A. 243  
     *Don't let go to the Dogs Tonight*, 243
- GABER, G. 143  
 GADDA, C.E. 278  
 GAETA, M.I. 152  
 GAIMAN, N. 85, 243, 244  
     *American Gods*, 243  
     *Coraline*, 244  
 GALIONI, M. 239  
 GALLEPPINI, A. 83  
 GALLIMARD, 243  
 GALLO, M. 136  
     *La notte dei lunghi coltelli*, 136  
 GANDHI, M.K., detto il MAHATMA, 136  
 GARBOLI, C. 278, 280  
 GARCÍA MÁRQUEZ, G. 27, 135, 245, 248  
     *Cent'anni di solitudine* (Feltrinelli, 1968), 135  
     *Vivere per raccontarla* (Mondadori, 2003), 245  
 GARZANTI, 73, 133, 233, 241  
     «Garzantine», 234  
 GASS, W.H. 18, 19, 243  
     *Nel cuore del cuore del paese* (Einaudi, 1980), 22  
     *Prigionieri del passato* (Einaudi, 1973), 20  
     *Tests of Time*, 243
- GAVALDA, A. 236  
     *Io l'amavo* (Frassinelli, 2003), 236  
 GAZZÈ, M. 41  
     «Gazzetta del Mezzogiorno», 78  
     «Gazzetta di Parma», 79, 80, 81, 283  
 GAZZOLA STACCHINI, V. 240  
     *Come in un giudizio*, 240  
 GEMINA, 238  
     *Genealogie della poesia nel secondo Novecento* («Moderna», 2002), 35  
 GENERAL ELECTRIC, 221  
 GENTILI, G. 85  
     «Gettoni» (I), Einaudi, 103, 104, 105  
 GIACOBBE, M. 81  
     *Diario di una maestrina*, 81  
 GIALLO EUROPEO-LE POINT, premio, 243  
 GIARDINO, V. 84, 85, 209  
 GILBERT, M. 136  
     *La grande storia della prima guerra mondiale* (Mondadori, 1998), 136  
 GILL, A. 41  
 GILLER PRIZE, 243  
 GIMÉNEZ BARTELETT, A. 240  
 GINO EMICHELE, 106, 157, 201, 233  
     *Anche le formiche nel loro piccolo s'incazzano* (Einaudi, 1991), 106  
     *Neppure un rigo in cronaca* (Rizzoli, 2002), 157  
 GINSBORG, P. 249  
     *Berlusconi*, 249  
 GINZBURG, N. 233  
 GIORGIO SCERBANENCO, premio, 240  
     «Giornale» (il), 62, 77, 234, 283  
     «Giornale della libreria», 77, 225, 231  
     «Giornale di Sicilia», 78  
     «Giorno» (II), 77, 78  
 GIULIA LANCIANI, 242  
 GIULIANI, A. 37, 38  
 GIUNTI AL PUNTO, 125, 233  
 GIUNTI, 102, 109, 110, 123, 233, 287  
 GIUSSANI, A. 84  
 GIUSSANI, L. 84  
 GLASS, J. 243  
     *Three Junes*, 243  
     «Glossari illustrati», De Agostini, 231  
 GOETHE, J.W. 132  
 GOLDONI, C. 143  
 GOLINO, E. 22  
 GOMEZ, P. 249

- Bravi ragazzi* (Editori Riuniti, 2003), 249, 250
- GONCOURT, premio, 243
- GOODMAN, N. 15
- GOOGLE NEWS, 272, 273
- GORDIMER, N. 214
- GORLIER, C. 19, 22
- GOULD, C. 72
- GOULD, S. J. 71, 72
- I Have Landed* (Harmony Books, 2002), 71
- Il pollice del panda* (Editori Riuniti, 1983), 71
- «Grandi romanzi» (I), «Corriere della Sera», 77
- «Grandi romanzi italiani» (I), «Corriere della Sera», 77
- «Grandissimi del '900», «la Repubblica», 77
- «Grazia», 137
- GREGGIO, E. 250
- GRIMALDI, L. 243
- La faute* (trad. it. *La colpa*), 243
- GRINZANE CAVOUR, premio, 241
- GRINZANE CINEMA, premio, 242
- GRINZANE JUNIOR, premio, 242
- GRISE, P. 15
- GRISHAM, J. 127, 162, 236, 240, 246, 247, 248, 278
- Il re dei torti* (Mondadori, 2003), 246
- GROENING, M. 91
- Simpson (I)*, serie televisiva, 89, 91, 92, 94
- GROSSMAN, D. 153
- GRUPPO 63, 27, 37, 42, 278
- GRUPPO 93, 39
- GUANDA, 22, 71, 233, 241
- «Guardian» (The), 269
- GUARESCHI, G. 79, 251
- Diario clandestino 1943:1945*, 79
- Guerin meschino*, 102
- GUERRA, A. 277
- La storia scritta. E riscritta* («l'Unità», 23 giugno 2003), 277
- GUICCIARDINI, D. 241
- GUIDA, librerie, 125, 288
- GUIDIERI, R. 234
- GULLIVER-EDIBER-BRAMANTE, 142
- GUTE EDIZIONI, 233
- GÜTERSLOH, 221
- GUTIÉRREZ, P. 231
- GUZZANTI, C. 250
- HABERMAS, J. 22
- Moderno, postmoderno e neoconservatorismo* («Alfabeta», 1981), 22
- HACHETTE RUSCONI, 230, 238
- HACHETTE, 221
- HAEALY, D. 237
- Tempi improvvisi* (Neri Pozza, 2003), 237
- HAMMICKS, 217
- HANBURY, premio, 242
- HANSEN, M. V. 169
- Brodi caldi per l'anima* (Armenia, 2003), 169
- «Hard Cover», Mondadori, 170
- HARLEQUIN, 228
- HARMONY BOOKS, 71
- HARPERCOLLINS, 218, 222, 244
- HARRIS, T. 54
- HART, L. 136
- Storia militare della seconda guerra mondiale*, 136
- HASSAN, I. 25
- The Dismemberment of Orpheus* (in *Post-moderno e letteratura*, Bompiani, 1984), 26
- HAVAS, 221
- HAWKE, E. 235
- Mercoledì delle ceneri* (Minimum fax, 2003), 235
- HAWKES, J. 18, 19, 24
- Arazzo d'amore* (Einaudi, 1974), 20
- Seconda pelle* (Feltrinelli, 1967 e 1988), 22
- The Cannibal* (New Directions Publishing Corporation, 1962), 21, 24
- HDP, 237
- HEADLINE, 240
- HEIDEGGER, M. 12
- HELICO, 149
- HEMINGWAY, E. 133, 135
- Addio alle armi*, 133
- HESSE, H. 135, 139
- Siddharta*, 135, 139
- HEYNE, 222
- HM CUSTOMS & EXCISE, 226
- HOBBY & WORK, 142
- HOBSBAWM, E. 242
- HODDER HEADLINE, 220
- HODDER, 241
- HOLTZBRINCK, 221
- HOOVER'S, 239
- HOPPER, E. 198
- HOUGHTON MUFFLIN, 221
- [http://art.supereva.i/urkalg/sensoni.html?p, 149](http://art.supereva.i/urkalg/sensoni.html?p,149)
- [http://members.tripod.com/micheleegli, 146](http://members.tripod.com/micheleegli,146)
- [http://pagliarino1.interfree.it/opere.hmt, 145](http://pagliarino1.interfree.it/opere.hmt,145)
- [http://spazioinwind.libero/ilrifugio/rifugio.htm, 145](http://spazioinwind.libero/ilrifugio/rifugio.htm,145)
- [http://web.tiscali.it/massimomiro/index.htm, 147](http://web.tiscali.it/massimomiro/index.htm,147)

- [http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/browse/-/10197021/ref=pd\\_rhf\\_c\\_2/002-9486073-3316825](http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/browse/-/10197021/ref=pd_rhf_c_2/002-9486073-3316825), 266  
<http://www.davidecassia.it/SSQ>, 146  
<http://www.giornalismisplinder.it>, 274  
<http://www.guardian.com.uk/weblog>, 274  
<http://www.ilfoglio.it/camillo>, 274  
<http://www.ilsitodinic.it/e-book.htm>, 146  
<http://www.leibnizsplinder.it>, 274  
<http://www.mydreamland.it/romanzionline.htm>, 146  
<http://www.opinionjournal.com>, 274  
[http://www.ozoz.it/autori\\_emergenti/racconti/ind\\_f.php](http://www.ozoz.it/autori_emergenti/racconti/ind_f.php), 146  
[http://www.ozoz.it/autori\\_emergenti/racconti/ind\\_f.php](http://www.ozoz.it/autori_emergenti/racconti/ind_f.php), 146  
<http://www.terrediconfine.net/fantasyStory/indici/idxsaghe.html>, 146
- HUME, D. 12  
*Trattato sulla natura*, 12
- HUSSEIN, S. 249
- IANNOZZI, G. 147  
*Crucifix Kiss* ([www.wordson-line.it](http://www.wordson-line.it)), 147
- ICE (Istituto per il commercio estero), 216
- ICT, 252, 253, 254, 258
- IGNAZIO BUTTITA, premio, 242
- IL SAGGIATORE, 239, 241
- LMD WORLD COMPETITIVENESS YEARBOOK 2003, 215
- IMPAC, premio, 243
- IMRAD, 70, 71, 73, 74, 76
- Inchieste di Maigret* ([www.leinchiestedimai-gret.it](http://www.leinchiestedimai-gret.it)), 265
- «Indimenticabili» (Gli), De Agostini, 137
- INNOVATION 2002 ONLINE SURVEY, 269, 270, 271
- INNOVATION INTERNATIONAL MEDIA CONSULTING GROUP, 269
- INTERNET, 71, 119, 120, 122, 145, 146, 147, 148, 149, 222, 229, 235, 252, 255, 256, 257, 259, 260, 161, 262, 263, 267, 268, 271, 273, 274, 282, 284, 285, 292, 293, 295, 296
- IPSOS, 223, 227, 290, 293
- ISTAT, 271, 283, 286, 289, 295
- ISTITUTO DISCIENZE UMANE, 142
- ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI, 231
- ISU, 214, 215
- Itchy & Scratchy*, cartone animato, 94
- JACOB STEWART, T. 170  
*I sentieri si tracciano camminando* (Corbaccio, 2003), 170
- JACOBSON, R. 98
- JACQ, C. 223
- JAMESON, F. 25
- JANSEN, M. 35  
*Il dibattito del postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità* (Cesati, 2002), 35
- JARMUSCH, J. 143  
*Ghost dog*, film, 143
- JEAN-PAUL MANGANARO, 242
- JERGOVIC, M. 241  
*Mama Leone*, 241
- JIMÉNEZ LOZANO, J. 243
- JOHNSON, L.M. 20
- JOHNSON, S. 169  
*Chi ha spostato il mio formaggio* (Sperling & Kupfer, 2003), 169
- JONES, J. 21
- JORDAN, M. 202
- JOUVENCE, 242
- JOVANOTTI (pseud. di L. CHERUBINI), 192
- JOYCE, J. 43, 113  
*Ulisse*, 113
- JUDGE, M. 93  
*Beavis e Butt-Head*, serie televisiva, 89, 91, 93, 94
- JUVENILIA, 236
- KAFKA, F. 136
- KAHN, A. 239  
*Kind of blue* (il Saggiatore, 2003), 239
- KAP, 221
- KAPUSCINSKI, R. 244
- KATZ, R. 239  
*Roma città aperta* (il Saggiatore, 2003), 239
- «Ken Parker», 84
- KENNEDY, J.F. 136, 185
- KEPLERO, 72  
*Harmonices Mundi*, 72
- KERET, E. 231
- KEROUAC, J. 135
- KEVLIN, K. 242  
*Il gene della matematica*, 242  
*Il linguaggio della matematica*, 242
- KEY NOTE RESEARCH, 217
- KING, J. 243  
*The Blue Edge of Midnight*, 243
- KING, S. 139, 243, 247, 278  
*Tutto è fatidico* (Sperling & Kupfer, 2003), 247
- KIPLING, R. 136
- «Kirkus Review», 163
- KLASKY, A. 92  
*Rugrats*, serie televisiva, 89, 91, 92

- KNOPF, 243, 244  
 KONEMANN, 171  
 KOUROUMA, A. 241  
     *Allah non è mica obbligato*, 241  
 KOWALSKI, 142, 201, 232  
 KRAKAUER, J. 235  
     *In nome del cielo* (Corbaccio, 2003), 235  
 KRIPPENDORF, E. 232  
 KRUMM, E. 180, 182, 183  
     *Animali e uomini* (Einaudi, 2003), 180, 182  
 KUBRICK, S. 135  
 KUNDERA, M. 136, 156  
     *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, 156
- L'ESPRESSO, gruppo, 224  
 LA CAPRIA, R. 152  
 LA POLLA, F. 22  
     *Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano: 1962-1982* (Longo, 1983), 22  
 LA PORTA, F. 152, 279  
 LA TARTARUGA, 229  
 LACAN, J. 14  
 «Ladri di fuoco» (I), Gruppo il Saggiatore, 239  
 LAGARDÈRE, gruppo, 221, 222  
 «Lain», Fazi, 232  
 LAING, J. 225  
 LAMA, L. 62  
 LAMARQUE, V. 184, 187  
     *Poesie 1972-2002* (Mondadori, 2002), 184, 187  
 LAMBERT, M. 170  
     *Ogni cosa al suo posto e un posto per ogni cosa. Come fare ordine in casa e nella vita* (Corbaccio, 2002), 170  
 LANATI, B. 22  
 LANDOLFI, T. 104  
 LANE, A. 133  
 LATERZA, 240, 242  
 LATERZA, A. 282  
 LATERZA, G. 282  
 LATTANZI, G. 239  
 LAVAGETTO, M. 80  
 LAVAGNINO, A. 241  
     *Le biblioteche di Alessandria*, 241  
 LAWRENCE, D.H. 81  
     *Mare e Sardegna*, 81  
 LE LETTERE, 242  
 LEBRECHT, N. 240  
     *The Song of Names*, 240  
 LEDD, L. 211  
     *I cristalli di Eymerich*, fumetto, 211  
 LEDDA, G. 81  
     *Padre padrone*, 81
- LEE, A. 210  
 LEE, S. 83  
     *Leggere con leggerezza* (Harlequin Mondadori-Astra/Demoskoopa, ottobre 2003), 227  
     *Leggi d'Italia*, De Agostini, 231  
 LELORD, F. 172  
     *Il viaggio di Hector o la ricerca della felicità* (Corbaccio, 2003), 172  
 LEONARDO DA VINCI, 79  
     *La Gioconda*, 79  
 LEONE, G. 206  
 LEOPARDI, G. 12  
     *Operette morali*, 16  
     *Zibaldone di pensieri*, 12  
 LESSING, D. 150  
 LETHEM, J. 23  
 LEVI, P. 113, 139  
     *Se questo è un uomo*, 139  
 LEVIN, J. 75  
     *Come all'universo sono venute le macchie* (il Saggiatore, 2003), 75  
 LEVY, M. 235  
     *Sette giorni per l'eternità* (Corbaccio, 2003), 235  
 LÉVY-LEBLOND, J.-M. 74  
 LEWONTIN, R. 73  
     *Scienza e semplicità* (Feltrinelli, 2003), 73  
 LIALA, 43  
 LIB(E)RA, 228  
 «Libération», 278  
 LIBERODISCRIVERE, 149  
 LIBRACCIO, 125  
     «Libriincampo», 150, 151  
     *Libro delle risposte* (Rizzoli, 2003), 171  
 LIEBIG, J.F. VON 70  
 LINDBERG, D. 279  
 LINDEE, S.M. 73  
 LINK, C. 234  
     *La donna delle rose* (Corbaccio, 2003), 234  
 LIQUID TELEVISION, 93  
 LITIZZETTO, L. 53, 107, 245, 250, 251  
     *La principessa sul pisello* (Mondadori, 2003), 53, 245  
     *Sola come un gambo di sedano* (Mondadori, 2001), 53  
 LITTLEBROWN, 243  
 LITTLE, C. 214  
 LIVRES HEBDO/ELECTRE, 226  
 LLEWELLIN, R. 103  
     *Come era verde la mia vallata* (Mondadori, 2002), 103  
 LOCKE, J. 12  
 LOEWENTHAL, E. 242  
     *Lo strappo nell'anima*, 242

- LOI, F. 281  
 LONGANESI, 122, 133, 168, 233, 242  
 LONGO, L. 62  
 LOON, K.G. VON 232  
     *Il frutto della passione* (Fazi, 2002), 232  
 LOTTOMATICA, 230, 231  
 LOY, R. 113  
     *Le strade di polvere*, 113  
 LOYOLA, I. DI 170  
 LOZZI, A. 211  
 LUCARELLI, C. 52, 112, 236, 247  
     *Il lato sinistro del cuore* (Einaudi, 2003), 236  
 LUCENTINI, F. 52  
     *La donna della domenica*, 52  
 LUIZARD, P.-J. 249  
     *La questione irachena* (Feltrinelli, 2003), 249  
 LUPERINI, R. 15, 278  
 LUPETTI, 149  
 LUPI, G. 146  
     *Sangue tropicale* (<http://www.ilsitodinic.it/e-book.htm>), 146  
 LUPOI, M.M. 82  
 LUSSU, E. 81  
     *Marcia su Roma e dintorni*, 81  
     *Un anno sull'Altipiano*, 81  
 LUTES, J. 86, 209, 210  
     *Berlin, la città delle pietre* (Coconino Press, 2003), 209  
 LUTHER BLISSET, 25, 29  
     *Q* (Einaudi, 1999), 29  
 LUTTAZZI, D. 142  
 LUZI, A. 36  
 LYOTARD, J.J. 11, 22  
     *La condizione postmoderna* (Feltrinelli, 1981), 22  
  
 MACCHINI, P. 274  
 MACH2, 123  
 MACMILLAN, 241  
 MACRÌ, O. 80  
 MADONNA (L. CICCONE), 232  
     «Maestri del colore» (I), De Agostini, 134  
 MAGELLANO, F. 72  
 MAGUEJO, J. 74, 75, 76  
     *Più veloce della luce. L'avventura di una rivoluzione scientifica* (Rizzoli, 2003), 74  
 MAILER, N. 21  
 MALERBA, L. 79  
     *La scoperta dell'alfabeto*, 79  
 MALLARMÉ, S. 16, 35  
 MAMET, D. 32  
 MAN BOOKER PRIZE, 243  
  
 MANARA, M. 84  
 MANFREDI, V.M. 52, 108, 127  
 MANGANELLI, G. 111, 114  
 MANICA, R. 152, 280  
     «manifesto» (II), 276  
 MANN, T. 27  
 MANNI, 114  
 MANNI, A., 231  
     *Il fuggiasco*, film, 231  
 MANNUZZU, S. 81  
     *Procedura*, 81  
 MANZONI, A. 43, 133, 136, 278  
     *I promessi sposi*, 102, 133  
 MARAGNO, M. 147  
     *Maldiuova* ([www.pennadoca.net](http://www.pennadoca.net)), 147  
 MÁRAI, S. 247  
 MARAINI, D. 55, 63, 67, 68, 69, 113  
     *Bagheria* (Rizzoli, 1993), 67, 68  
     *Buio* (Rizzoli, 1999), 68, 69  
     *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (Rizzoli, 1990), 55, 63, 64, 68, 113  
     *La nave per Kobe* (Rizzoli, 2001), 64, 67, 68  
     *Voci* (Rizzoli, 1995), 68, 69  
 MARANI, D. 241  
     *L'ultimo dei Vostiacchi*, 241  
 MARCENARO, A. 158  
 MARCHESI, G. 80  
     *L'anatra all'arancia e altri racconti*, 80  
 MARCIANO, F. 234  
     *Casa Rossa* (Longanesi, 2003), 234  
 MARCO AURELIO, 170  
 MARCOTROPEA, 239  
 MARCONI, G. 136  
 MARCOS Y MARCOS, 115  
 MARI, M. 159, 193, 195, 196, 240, 278  
     *Tu sanguinosa infanzia* (Mondadori, 1997), 196  
     *Tutto il ferro della Tour Eiffel* (Einaudi, 2002), 193, 195, 240  
 MARINER, 244  
 MARINETTI, F.T. 278  
 MARINI, G. 189, 190, 191  
     *Il fischio del vapore* (Universal, 2003), 189, 190  
 MARINO, L. 61  
     *Mark Haddon, The Curious Incident of the Dog* (Random House Audiobooks, 2003), 244  
 MARSILIO, 242, 243  
 MARTIN, V. 244  
     *Property*, 244  
 MARVEL, 83  
 MASALA, F. 81  
     *Quelli dalla labbra bianche*, 81

- MASINI B. 241  
*Una sposa buffa buffissima bellissima*, 241
- MASTO, R. 236  
*Io Saffya* (Frassinelli, 2003), 236
- Matrix (The)*, film, 54
- MATTEUCCI, R. 159, 160  
 «Mattino» (II), 78
- MATTIOLI, F. 211  
*La furia di Eymereich* (Mondadori, 2003), 211
- MAUPASSANT, G. DE 136
- MAURI, S. 224, 234  
*Maurizio Costanzo Show*, programma televisivo, 156, 220  
 «Max Fridman», 84
- MAZZANTINI, M. 51, 245, 248  
*Non ti muovere* (Mondadori, 2002), 52, 245
- MAZZUCCHI, P. 77
- MAZZUCCO, M. 160, 161  
*Vita* (Rizzoli, 2003), 161, 242
- MCCANN, C. 239  
*La sua danza* (Marco Tropea, 2003), 239
- MCCOURT, F. 240  
*Che paese, l'America*, 241
- MCCELHENY, V.K. 74  
*Watson and DNA, Making of a Scientific revolution*, 74
- MCEWAN, J. 151, 243  
*Atonement*, 243
- MCGRAW HILL, 268
- MCGREGOR, J. 237  
*Se nessuno parla di cose meravigliose* (Neri Pozza, 2003), 237
- MCINERNEY, J. 23
- MCKAY, H. 241  
*Saffy's Angel*, 241
- MCMANUS, C. 242  
*Right Hand, Left Hand: The Origins of Asymmetry*, 242
- MEAD, R. 241
- MEDIASET, 231
- MÉDICIS, premio, 243
- MEDIOLANUM, 231
- MÉDITERRANÉE ÉTRANGER, premio, 243
- MEDUSA CINEMA, 144
- MEL, 125
- MELISSA P., 56, 220, 232  
*Cento colpi di spazzola prima prima di andare a dormire* (Fazi, 2003), 56, 232, 295
- MELVILLE, H. 136  
 «Menabò», 105
- MENGALDO, P.V. 38  
 «Meridiani» (I), Mondadori, 279
- MERNISSI, F. 244
- MESOGEA, 242
- MESSAGGERIE ITALIANE, 234, 288
- MESSIER, J.-M. 221
- MESSINA, M. 54
- MESSNER, R. 235  
*La montagna nuda* (Corbaccio, 2003), 235
- METAILIÉ, 243  
 «Metal hurlant», 211
- METZ, V. 251
- MEYSSAN, T. 249, 250  
*L'incredibile menzogna* (Fandango, 2003), 249
- MICHELE DI SALVO, 149
- MICHELI, S. 147  
*Le dita della mano* (www.pennadoca.net), 147
- MICROSOFT READER, 147
- MIDDELHOFF, T. 221
- MIELI, P. 242  
*La goccia cinese*, 242
- MIGONE, P. 233
- MIKET., 146  
*Chaos Creeper* (www.giovaniscrittori.com/mikeT/chaos\_creeper.htm), 146
- MILANI, M. 201, 202  
*La donna quando non capisce s'innamora* (Kowalski, 2003), 201  
*Vantari, bere liquori e illudere la donna* (Baldini & Castoldi, 1998), 201  
 «Milano Finanza», 231
- MILAZZO, I. 84  
*Mille e una notte (Le)*, 102  
 «Millelire», Stampa Alternativa, 134, 168  
 «Mimumum Classics», Minimum fax, 235
- MINERVA ITALICA, 236
- MINERVA, 123, 287
- MINGARELLI, H. 243  
*Quatre soldats*, 243
- MINIMUM FAX, 23, 25, 32, 235, 242
- MINITEL BOOK UK, 219
- MIRO, M. 147  
*Hanno sparato a John Lennon* (http://web.tiscali.it/massimomiro/index.htm), 147  
 «Miti Mondadori», 134
- MÖBIUS MULTIMEDIA CITTÀ DI LUGANO, premio, 243
- MOBYDICK, 242
- «Moderna», 35
- MODUGNO, D. 39  
*Nel blu dipinto di blu*, 39
- MOHN, famiglia, 221
- MONDADORI FRANCHISING, 236

- MONDADORI RETAIL, 236, 237  
 MONDADORI SISTEMI DI COMUNICAZIONE, 237  
 MONDADORI, 20, 56, 102, 105, 108, 109, 116,  
 121, 123, 125, 131, 133, 134, 138, 142, 144,  
 168, 170, 211, 221, 223, , 228, 229, 231,  
 233, 235, 237, 240, 241, 242, 243, 286, 288,  
 290  
*Mercurio* (ottobre 2003), 223  
*Ricerca sugli acquisti di libri in Italia* (giu-  
 gno 2003), 229  
 MONDADORI, A[LBERTO] 105, 133  
 MONDADORI, A[RNOLDO] 103, 105  
 MONDADORI, L. 237  
 MONDELLO, premio, 240, 242  
 MONDOLIBRI, 123, 236  
 MONTALE, E. 36, 80, 152  
 MONTALE, PREMIO, 242, 282  
 MONTANARI, R. 277  
 MONTANELLI, I. 61, 62, 134  
*Storia d'Italia*, 61, 134  
 MONTESANO, G. 242  
*Di questa vita menzognera*, 242  
 MOORE, A. 86  
*From Hell*, 86  
 MOORE, M. 236, 249  
*Stupid White Men* (Mondadori, 2003),  
 236, 249  
 MORANTE, E. 47  
*La Storia*, 47  
 MORANTE, premio, 242  
 MORAVIA, A. 68, 104, 113, 136, 152, 153  
 MORAVIA, premio, 240  
 MORESCO, A. 280  
 MORMANDO, F. 242  
 MORROW, 243  
 MOSCA, G. 251  
 MOTHERS OF INVENTION, band musicale, 191  
 MOTTA EDITORE, 244  
 MOTTA, F. 244  
 MOZART, W.A. 151  
*Don Giovanni*, 151  
 MTV, 93  
*Muhammad Ali. Quando eravamo re* (Einau-  
 di, 2000), 143  
 MULDOON, P. 244  
*Moy Sand and Gravel*, 244  
 MULTISCOPO, 283, 289  
 «Mundo» (El), 135, 238  
 MUP (Monte Università Parma Editore), 79,  
 80  
 MURDOCH, R. 222  
 MURRAY, S. 244  
*The Caprices*, 244  
 «Musica», Minimum fax, 32  
 «Musicali e video», Edicart-Edibimbi, 142  
 MUSSOLINI, B. 136  
 NABOKOV, V. 21, 135  
*Lolita*, 21  
 NAIR, A. 237  
*Cuccette per signora* (Neri Pozza, 2003),  
 237  
 NALDINI, N. 279  
 NAPSTER, 262  
 NARDONE, G. 170  
*Cavalcare la propria tigre. Gli stratagemmi  
 nelle arti marziali ovvero come risolvere  
 problemi difficili attraverso soluzioni sem-  
 plici* (Ponte alle Grazie, 2002), 170  
 NATALE, G. 20  
 NATIONAL BOOK AWARD, PREMIO, 243  
 «Natural History», 71  
 «Nature», 73, 74  
 «Nazione» (La), 78  
 NBCC-THE NATIONAL BOOKS CRITICS CIRCLE,  
 premio, 243  
 NDIONE, A. 231  
 NEBULA, premio, 243  
 NERI POZZA, 237  
 NET BOOK AGREEMENT, 217  
 NETRATING, 260  
 NETVIEW, 260  
 «New Blond di Orion», e/o, 231  
 «New York Times», 71, 126, 220  
 NEWS CORP., 222  
 NEWTON COMPTON, 134  
 NEWTON, I. 74  
 NHAT HANH, T. 170  
*Il segreto della pace. Trasformare la paura,  
 conoscere la libertà* (Mondadori, 2003),  
 170  
 NICHE CONSULTING, 274  
 «Niche», Minimum fax, 235  
 NICHOLSON, J. 202  
 NICKELODEON, network televisivo, 92  
 NIELSEN BOOKSCAN, 217  
 NIELSEN, 260  
 NIETZSCHE, F. 12  
 NIGRO, R. 109, 113  
*I fuochi del Basento*, 109, 113  
 NINO ARAGNO EDITORE, 102, 110, 111, 114  
 NIRENSTEIN, F. 240  
*L'abbandono. Come l'Occidente ha tradito  
 gli Ebrei* (Rizzoli, 2002), 240  
 NISTICÒ, R. 280  
 NOBEL, premio, 73, 74, 243  
 NOIR IN FESTIVAL, premio, 240  
 NONINO, premio, 242

- NORD, 233, 235  
 NOVALIS, 35  
 NOVATI, L. 228  
     *Letture al femminile tra domanda e offerta*  
     (Aie/Fondazione Rosselli, dicembre  
     2002), 228  
 NOVECENTO-MEMORIA, premio, 242  
 NOZICK, R. 232  
 «Nuova Biblioteca Garzanti», 234  
 «Nuova Sardegna» (La), 80, 81  
 «Nuovi Argomenti», 279  
 NUREYEV, R. 239
- !OH, 223  
 ONDA CERIO, 230  
 ONETONE RESEARCH, 272  
 ONGARO, A. 278  
 ONLINE PUBLISHER ASSOCIATION, 262  
 ONOFRI, M. 152, 279  
 ORANGE PRIZE FOR FICTION, premio, 244  
 ORDRE DES LETTRES, premio, 244  
 OREGLIO, F. 235, 246, 250  
     *Bis. Nuovi momenti catartici* (Mondadori,  
     2003), 236, 246  
 ORLANDO, G. 239  
 ORLEV, U. 241  
     *Corri ragazzo, corri*, 241  
 «Oscar di poesia del Novecento», Mondado-  
 ri, 187  
 «Oscar», Mondadori, 105, 132, 133, 134, 139  
 «Oscar Oro», Mondadori, 20  
*Osservatorio sull'editoria elettronica italiana*  
 (www.digital.casalini.it/osservatorio), 268  
 OTTAKAR'S, 217, 218  
 OTTONI, F. 242  
 OTTONIERI, T. 40, 114, 180, 181  
     *Contatto* (Cronopio, 2003), 180, 181  
     *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, 180
- PAGLIARANI, E. 40  
 PAGLIARINO, G. 145  
 «Pais» (El), 269  
 PALANDRI, E. 279  
 PALAZZESCHI, A. 104  
 PALAZZOLI, D. 160  
 PALI E DISPARI, 233  
 PALLADIO, A. 243  
     *Atlante della architettura*, 243  
 PALMI, premio, 240  
 PAMUK, O. 243  
     *My name is red*, 243  
 PANINI COMICS, 82  
 PANINI RAGAZZI, 242  
 PANINI, 123
- «Panorama», 137, 158, 240  
 PANSÀ, G. 236, 241, 249, 250  
     *I figli dell'aquila* (Sperling & Kupfer,  
     2002), 249, 250  
     *Il sangue dei vinti* (Sperling & Kupfer,  
     2003), 236  
 PANTHEON, 243  
 PAOLA E CHIARA, 190  
 PAOLINELLI DE ANGELI, M. 242  
 PAOLINI, M. 143  
 PAOLINI, P.F. 20  
 «Paperback», Mondadori, 170  
 «Paperino», 83  
 PAPETTI, V. 242  
 PARIANI, L. 241  
     *L'uovo di Gertrudina*, 241  
 PARIS, R. 280  
 PARISE, G. 152  
 PARKER, T. 93  
     *South Park*, serie televisiva, 89, 91, 93, 94  
 PASCALE, E. 278  
 PASCOLI, G. 278  
 PASOLINI, P.P. 36, 37, 68, 80, 276, 279, 280  
     *Empirismo eretico*, 279  
     *Petrolio*, 279  
 PAVESE, C. 40, 104, 135  
*Pc ai giovani*, fondo speciale della Legge fi-  
 nanziaria 2003, 256  
 PEANO, premio, 242  
 «Peanuts», 84  
 PEARSON, 238, 268  
 PEJRONE, P. 232  
 PEN CLUB ITALIANO, premio, 242  
 PEN/FAULKNER FICTION AWARD, premio, 244  
 PENGUIN, 132, 133, 218, 220  
 PENNAC, D. 150, 232, 247  
     *Ecco la storia* (Feltrinelli, 2003), 247  
 PEPYS, S. 241  
     *The Unequaled Self*, 241  
 PERA, P. 242  
     *L'orto di un perdigiorno*, 242  
 PEREC, G. 28  
 PERESSON, G. 77, 78, 228  
     *Letture al femminile tra domanda e offerta*  
     (Aie/Fondazione Rosselli, dicembre  
     2002), 228  
     *2002 i libri in edicola*, 78  
 PÉREZ-REVERTE, A. 239  
     *La regina del Sud* (Marco Tropea, 2003),  
     239  
 PERRELLA, V. 235  
     *Mosca + Balena* (Minimum fax, 2003), 235  
 PERRIA, A. 240  
     *Il caso Degortes*, 240

- PERUCCI, C. 172  
 PETACCO, A. 136  
     *L'archivio segreto di Mussolini*, 136  
 PETRIGNANI, S. 160, 237  
     *La scrittrice abita qui* (Neri Pozza, 2003), 237  
 PETROLINI, E. 191  
     *Piano per l'innovazione digitale delle imprese*  
     (Ministero delle Attività produttive e Mi-  
     nistero per l'Innovazione e le Tecnologie,  
     2003), 257, 261  
 PIAVE, F.M. 39  
 PIAZZESE, S. 240  
 PICA, L. 160  
 PICADOR, 243  
 PICCIOLI, A. 234  
     «Piccola biblioteca de Il Sole-24 Ore», 78  
 PICONE, V. 233  
 PIEMME, 237, 241  
 PIERO DELLA FRANCESCA, 79  
     *La pala di Brera*, 79  
 PIERSANTI, F. 278  
 PIETROSTEFANI, G. 61  
 PINCIOT, 23, 25, 29, 240  
     *Un amore dell'altro mondo* (Einaudi,  
     2002), 29, 240  
 PINKETTS, A.G. 112  
 PINOCHET UGARTE, A. 207  
 PIO XII, papa, 136  
 PIRA, M. 81  
     *Sos sinnos*, 81  
 PIRANDELLO, L. 54, 139  
     *Il fu Mattia Pascal*, 139  
 PITZORNO, B. 81  
     *Vita di Eleonora d'Arborea*, 81  
 PIVANO, F. 242  
 PLANETA, 230  
 POE, E.A. 136  
 POGO, 83  
 POL POT, 207  
     «Politecnino» (II), 104  
 POLITOVSKAJA, A. 240  
     *La seconda guerra cecena*, 240  
 PONTE ALLE GRAZIE, 233, 242  
 PONTE DI PINO, O. 234  
 PONTIGGIA, G. 51  
     *Nati due volte* (Mondadori, 2001), 51  
 PORCEL, B. 243  
     *Cabrera ou L'empereur des morts*, 243  
 Portalinus.it, 229  
 PORZIO, D. 116  
 POWER, S. 243, 244  
     *"A Problem from Hell": America and the*  
     *Age of Genocide*, 243, 244  
 PPL THERAPEUTICS, 75  
 PRATI, G. 39  
 PRATICHE, 239  
 PRATOLINI, V. 104  
 PRATT, H. 82  
 PREMI NAZIONALI PER LA TRADUZIONE 2003,  
     242  
     «Premi Nobel», De Agostini, 137  
 PREMIO DELLA CULTURA 2002, 240  
 PRESSBURGER, G. 242  
     *L'orologio di Monaco*, 242  
 PRESTON, P. 136  
     *La guerra civile spagnola*, 136  
 PRIMA COMUNICAZIONE, 233, 272  
 PRINCIPE DE ASTURIAS, premio, 244  
 PRINGER, A. 221  
 PRISCO, M. 50  
 PROCACCI, G. 277  
     *La memoria controversa. Revisionismi, na-*  
     *zionalismi e fondamentalismi nei manuali*  
     *di storia* (SM&D Edizioni, 2003), 277  
 PROCIDA, premio, 242  
 PROIETTI, G. 250  
 PROUST, M. 135, 196  
     *Psicanalisi di Hulle (La)*, fumetto, 211  
     «Publisher Weekly», 163, 220, 221, 227  
 PUGNO, L. 193, 195  
     *Sleepwalking. Tredici racconti visionari* (Si-  
     roni, 2002), 193, 195  
 PULITZER PRIZES, premio, 244  
 PUNTO D'INCONTRO, 142  
 PURDY, J. 21  
 PUSTERLA, F. 41  
 PUTNAM, H. 15  
 PYNCHON, T. 18, 19, 23, 24  
     *V* (Bompiani, 1965), 20  
     *L'arcobaleno della gravità* (Vineland, Gra-  
     vity's Rainbow, 1973; trad. it. Rizzoli,  
     1996), 20, 23, 24  
     *L'incanto del lotto*, 49 (Bompiani, 1968;  
     «OscarOro» Mondadori, 1996), 20  
     *Mason & Dixon* (Rizzoli, 1999), 20  
     *Un lento apprendistato* (e/o, 1988), 20  
     «Quaderni di Palazzo Sormani», 175  
     *Quelli della notte*, programma televisivo, 156  
 QUENEAU, R. 28  
 QUESTIA, 268  
     «Questo e altro», 185  
 QUINE, W.V.O. 15  
 RABONI, G. 184, 185, 187, 240, 242, 278, 279,  
     280  
     *Barlumi di storia* (Mondadori, 2002), 184,  
     185

- Racconti del sabato sera* (Einaudi, 2003), 149
- RADIGUET, R. 182
- RAFFAELLI, L. 84, 85, 86, 88
- RAFFAELLI, M. 279
- RAI, 57, 58, 106, 111, 175
- RAMPOLDI, G. 205, 207, 208
- L'innocenza del male. Il volto dello sterminio* (Laterza, 2003), 205, 207, 208
- RANDOM HOUSE AUDIOBOOKS, 244
- RANDOM HOUSE, 126, 268, 218, 220222
- RAOS, A. 242
- RASY, E. 241
- Tra noi due*, 241
- «Rat-Man», 83
- RAYMOND CHANDLER, premio, 240
- RBA COLLEZIONABILI, 239
- RCS CORPORATION, 238
- RCS DIFFUSIONE DEADIS, 230
- RCS MEDIA GROUP, 221, 237, 239
- RCS QUOTIDIANI, 239
- RCS SCUOLA, 239
- RCS, 122, 135, 231, 238, 239
- Reali di Francia (I)*, 102
- RECLAM, 132
- RECOLETOS, 238
- RED, 142
- REED ELSEVIER, 267, 268
- REED, L. 32, 235
- REITANI, L. 240
- REITZ, E. 210
- Heimat*, 210
- RENAUDOT, premio, 244
- «Repubblica» (la), 77, 82, 83, 85, 86, 87, 132, 134, 136, 137, 138, 246, 231, 236, 237, 276, 278, 280, 282, 283, 295
- Cultura*, 137, 269
- RES, s. 234
- «Resto del Carlino», 77, 78
- REVEDI, 238
- RICCARDI, A. 170
- RICCARDI, E. 237
- RICCI, A. 143
- Striscia la tivù*, programma televisivo, 143
- RICCIARDI, 237
- RICHLER, M. 157, 158
- La versione di Barney* (Adelphi, 2000), 157
- RICHLER, N. 239
- Dolci le tue parole* (Marco Tropea, 2003), 239
- RICORDI, 125, 233
- RIGONISTERN, M. 117, 241, 278
- Il sergente della neve* (Einaudi, 1962), 117
- RILEY, G. 232
- Carmel* (Fazi, 2002), 232
- RIMBAUD, A. 16
- RINASCITA, 85
- RIOTTA, G. 241
- Alborada*, 241
- RIZZO, V. 239
- RIZZOLI, 19, 20, 109, 110, 168, 171, 238, 239, 241, 242
- RIZZOLI, A. 132
- ROBBE-GRILLET, A. 27
- ROMAN, A. 218
- ROMANO, S. 249
- Il rischio americano* (Longanesi, 2003), 249
- ROSELLINA ARCHINTO, 242
- ROSSO, R. 111
- ROTARY, 283
- ROTH, P. 29, 136, 159, 236
- L'anima morente* (Einaudi, 2003), 236
- Lamento di Portnoy* (Bompiani, 1970; Mondadori, 1998), 29
- ROUGH GUIDE, 234, 235
- ROWLING, J.K. 214, 247, 282
- Harry Potter e l'Ordine della Fenice* (Salani, 2003), 128, 217, 222, 227, 235, 282, 295
- ROZAN, S.J. 243
- Winter and Night*, 243
- ROZEWICZ, T. 242
- RUBBIA, C. 201
- RUSCA, L. 132
- RUSCONI, 102, 106
- RUTELLI, F. 57, 60, 151, 152
- SABA, U. 36, 103, 278
- La serena disperazione* (Mondadori, 1951), 103
- SAINT-EXUPÉRY, A. DE 136, 139
- Il piccolo principe*, 139
- SALANI, 233, 235, 241
- SALIMBENE DA ADAM, 278
- SALINGER, J.D. 21, 163
- SANMARCO DEI GIUSTINIANI, 242
- SANDRO ONOFRI, premio, 151
- SANGUINETI, E. 37, 40, 43, 240, 241
- Il Gatto lupesco*, 240
- SANSONETTI, P. 279
- SANSONI, 133
- SANTAGATA, M. 155, 234, 241, 278
- I maestri dai santi pallidi* (Guanda, 2003), 155, 234, 241
- SANVITALE, F. 153, 278
- SATTA, S. 81
- Il giorno del giudizio*, 81
- La veranda*, 81
- SAUNDERS G. 241
- I tenacissimi sgrinfi di Fripi*, 241

- SAWYER, R. J. 244  
*Hominids*, 244
- SCAGLIA, F. 155
- SCARZIA, G. 242
- SCARPA, T. 193, 194, 195, 277, 280  
*Cosa voglio da te* (Einaudi, 2003), 193, 194
- SCHWEILLER, 241, 242
- SCHMITT, E.-E. 231  
*Monsieur Ibrahim e i fiori del Corano* (e/o, 2003), 231
- SCHNITZLER, A. 135  
*Doppiosogno*, 135
- SCHOPENHAUER, A. 170, 171  
*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 171  
*L'arte di essere felici* (Adelphi, 2003), 171
- SCHORMANN, D. 226
- SCHULZ, C. M. 84
- SCHULZE, I. 214
- SCIASCIA, L. 135, 282  
*Il giorno della civetta*, 135  
*Leonardo Sciascia scrittore editore, ovvero la felicità di far libri* (Sellerio, 2003), 282
- SCIENCEDIRECT, 268  
 «Science», 73
- SCLAVI, T. 84, 112
- SCORSESE, M. 32  
 «Scrittori italiani e stranieri», Mondadori, 199
- SEAT PAGINE GIALLE, 230
- SEBASTE, B. 281
- SEBOLD, A. 231, 243  
*Amabili resti* (e/o, 2003), 231  
*The Lovely Bones*, 243
- «Secolo» (II), 283
- «Secolo XIX» (II), 78
- SEGRE, C. 278  
 «Segretissimo», Mondadori, 54
- SELLERIO, 115, 239, 241, 242
- SENECA, LUCIO ANNEO 170
- SENOFONTE, 117  
*Anabasi*, 117
- SENSONI, R. 145, 149
- SERENI, C. 241  
*Passami il sale*, 241
- SERENI, V. 36, 40, 187  
*Strumenti umani* (Einaudi, 1965), 40
- SERIANNI, L. 281
- SERRA M. 162  
*Cerimonie* (Feltrinelli 2002 e 2003), 162
- SETH, 86  
*La vita non è male, malgrado tutto* (Coconino Press, 2001), 86
- «Sette», 135, 157, 158, 159, 220
- Settimana della lingua nel mondo* (La), 281  
 «Settimana enigmistica», 200
- SETTIS, S. 242  
*Italia spa. L'assalto al patrimonio culturale*, 242
- SEUIL, 243
- SEVERGNINI, B. 249  
*Manuale dell'uomo domestico* (Rizzoli, 2003), 249
- SGARBI, E. 239
- SGORLON, C. 242  
*L'uomo di Praga*, 242
- SHAMBALA, 169
- SHEARER, N. 71
- SICILIANO, E. 279
- SICIND, 237
- SIENKIEWICZ, H.  
*Quo vadis*, 102
- SIJIE, D. 243  
*Le Complexe de Di*, 243
- SILVANA EDITORIALE, 78
- SIMENON, G. 136, 238, 265  
*Memorie intime* (Adelphi, 2003), 238
- SIMON & SCHUSTER, 222, 243
- SIMONCELLI, P. 277  
*Risorgimento secondo Marx* («l'Avvenire», 25 settembre 2002), 277
- SIRONI EDITORE, 159
- SITI, W. 279
- SKÁRMETA, A. 242
- SKIANTOS, 191
- SMEMORANDA, 233
- SMITH, C. 278
- SMITH, L. 241
- SMITH, W. 162, 234, 246, 278  
*Orizzonte* (Longanesi, 2003), 234, 246
- SOCCHI, A. 61
- SOFFICI, A. 38
- SOFRI, A. 61
- SOFRI, L. 274
- «Sole-24 Ore» (II), 78, 138, 295, 231, 237, 239
- SONTAG, S. 243, 244
- SONY MUSIC, 222
- SONZOGNO, 117, 238
- SPAGNOL, L. 234
- SPANOS, W. 25  
*Sparky & Sylvester*, cartone animato, 94
- SPEDICATO, P. 22  
*Postmoderno e letteratura* (Bompiani, 1984), 22
- SPERLING & KUPFER, 168, 169, 235, 236, 241
- SPIEGELMAN, A. 210

- SPINAZZOLA, V.  
*Tirature*, 40  
*Tirature '03* (Fonadazione Arnoldo e Alberto Mondadori-il Saggiatore, 2003), 222, 229, 240
- SPIRITO, P. 160
- SPOKEN WORD AUDIO OF THE YEAR, premio, 244
- ST. MARTIN'S/MINOTAUR, 243
- STAMPA ALTERNATIVA, 168
- STANCA, L. 259
- STANCANELLI, B. 241  
*A testa alta. Don Giuseppe Puglisi: storia di un eroe solitario*, 241
- Star Trek*, serie televisiva, 32
- STEEL, D. 247
- STEINBECK, J. 220  
*La valle dell'Eden*, 220
- STEINER, G. 234  
*Le grammatiche della creazione* (Garzanti, 2003), 234
- STELLA, G.A. 246, 249, 250  
*L'orda* (Rizzoli, 2003), 246, 249, 250
- STEVENSON, R.L. 136  
*L'isola del tesoro*, 196  
*Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, 135
- «Stile libero Einaudi», 23, 32, 115, 236
- «Stile libero Video», 141, 142, 143
- STINGER, 220
- STOCK, 244
- STONE, M. 93  
*South Park*, serie televisiva, 89, 91, 93, 94
- STONE, R. 243  
*In the Next Galaxy*, 243
- «Storiesconfinatè», Carthusia, 241
- STRADA, G. 246, 249  
*Buskasbi* (Feltrinelli, 2003), 246, 249
- STREGA, premio, 52, 152, 160, 161, 245
- STREHLER, G. 143
- «Struffoli», Minimum fax, 32
- «Strurmtruppen», 83
- SUE, E.  
*Imisteri di Parigi*, 102
- SUHARTO, 207
- «SuperMiti», Mondadori, 59
- «Superpocket», gruppo Longanesi, 234
- SVEVO, I. 135, 136
- TABUCCHI, A. 15, 51  
*Si sta facendo sempre più tardi* (Feltrinelli, 2003), 51
- TADINI, E. 197, 198, 199, 200, 278  
*Eccetera* (Einaudi, 2002), 197, 198, 200
- TAIBOII, P.I. 280  
*Kouros*, 280
- TAMARO, S. 156, 247  
*Va' dove ti porta il cuore*, 156
- TANIGUCHI, 83, 85
- TARÒ, M. 234
- TASSINARI, S. 203  
*I segni sulla pelle* (Tropea, 2003), 203
- T-BDV, 256
- TEA, 233, 234, 235
- TELEFONICA, 230
- TELEPIU, 222
- TESTA, E. 40  
*Per interposta persona* (Nuova Eri, 2002), 40
- TESTA, M. 23
- TESTORI, G. 111
- «Tex», 83, 211  
*A sud di Nogales*, 83  
*Fiesta di morte*, 83
- TEZUKA, O. 88  
*La storia dei tre Adolf* (Hazard, 1997), 88
- TGB (Très Grande Bibliothèque, Parigi), 173, 175
- THIELEN, G. 221
- THOMAS COOK TRAVEL BOOK AWARD, premio, 244
- TIME WARNER BOOK GROUP, 220, 221, 222
- TOBINO, M. 50
- T●GLIATTI, P. 62
- TOLKIEN, R.R. 238  
*Il signore degli Anelli*, 238
- TOLSTOJ, L. 136
- TOMALIN, C. 240, 241  
*Samuel Pepys: The Unequalled Self*, 240, 241
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. 113
- TONDELLI, P.V. 25, 28  
*Rimini* (Bompiani, 1985), 28
- TOO, L. 171
- «Topolino», 83
- TOR, 244
- TORNO, A. 282
- TORO ASSICURAZIONI, 230, 231
- TOTTI, F. 250  
*Tutte le barzellette su Totti* (Mondadori, 2003), 236
- TOY'S, 233
- TRAVAGLIO, M. 249  
*Bravi ragazzi* (Editori Riuniti, 2003), 249, 250
- TRECCANI, 237
- TREVES, 117
- TREVI, E. 242, 278, 280  
*I cani dal nulla*, 242

- TREVISAN, V. 193, 194, 195  
*Un mondo meraviglioso* (Einaudi, 2003), 193, 194
- TURCHETTA, M. 223, 237
- UGO AWARDS, premio, 244
- UHL (Ullstein Haycne List), 221, 222
- UNGARETTI, G. 36
- UNIDAD EDITORIAL, 238
- «Unione Sarda», 80, 81
- «Unità» (l'), 276, 277, 279, 281, 282, 283  
*Premi Letterari: che non vinca il migliore* (2 giugno 2003), 282
- «Univerale economica Feltrinelli», 233
- «Uomo che cammina» (L'), 83
- «Uomo Ragno» (L'), 83
- UPDIKE, J. 169
- URBANI, G. 278
- URSO, A. 215
- UTET DIFFUSIONE, 234
- UTET, 123, 230, 295  
*Enciclopedia*, 123
- VAILATI, G. 17  
*Il pragmatismo e i vari modi di dire niente* (in *Scritti*, Forni, 1987), 17
- VALDUGA, P. 39
- «Valentina», 87
- VALENTINO, marchio di moda, 238
- VALLARDI, 233, 235
- VALLARDI, G. 239
- VALLORANI, E. 160
- VANGOGH, V. 138
- VANZINA, C. 56
- VANZINA, E. 56
- VATTIMO, G. 18
- VECA, S. 22
- VECELLIO, T. 79  
*La Venere di Urbino*, 79
- VEDOVA, E. 242
- VEGA, S. 32, 235
- VELTRONI, W. 150, 151, 152, 241  
*Il disco del mondo*, 241
- «Venerdì di Repubblica» (Il), 135
- VENEZIANI, M. 280
- VENTURI, M. 53, 111, 247  
*Il nuovo incantesimo*, 53
- VERDONE, C. 142
- VERGA, G. 54  
*Nedda*, 55
- VESPA, B. 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 248, 249  
*Il cambio* (Mondadori, 1994), 58  
*Il duello* (Mondadori, 1995), 58  
*La corsa* (Mondadori, 1998), 58
- La grande Muraglia* (Mondadori, 2002), 58, 59, 60, 249
- La scossa* (Mondadori, 2001), 58
- La sfida* (Mondadori, 1997), 58, 61
- La svolta* (Mondadori, 1996), 58
- 1989-2000. *Dieci anni che hanno sconvolto l'Italia* (Rai-Eri, 2000), 58
- Porta a porta*, talk show, 52, 57, 58, 59, 62
- Rai, la grande guerra* (Rai-Eri, 2002), 58
- Scontro finale* (Mondadori, 2000), 58
- Telecamera con vista* (Nuova Eri, 1993), 58
- VIACOM NEWMEDIA, 93
- VIACOM, 222
- VIAREGGIO-RÉPACI, premio, 242
- VIDAL, G. 232
- VIGINI, G. 154, 281, 282
- VIKING, 240, 241
- VILLAGGIO, P. 251
- VINCI, S. 278
- VIOLA, M.  
*Sbruffer* (www.liberosesso.it; Lupetti, 2003), 147
- VIRAGO, 244
- VIRGILI, D. 278
- VITALE, S. 242
- VITALI, A. 159, 234  
*Una finestra vista lago* (Garzanti, 2003), 234
- VITTORINI, E. 21, 103, 104, 105, 117, 122  
*Conversazione in Sicilia*, 103
- VIVENDI, 222, 223
- VIVENDI UNIVERSAL, 221
- VIVENDI UNIVERSAL PUBLISHING, 221
- VOCE, L. 40
- VOLAND, 242
- VOLO, F. 53, 201, 246  
*Esco a fare due passi* (Mondadori, 2002), 53  
*È una vita che ti aspetto* (Mondadori, 2003), 53, 246
- VOLTOLINI, D. 277
- VONTRIER, L. 32
- VONNEGUT, K. 18, 19, 23, 25, 28, 29, 232, 282  
*Ghiaccio nove* (Feltrinelli, 2003), 20, 29  
*Madre notte* (Bompiani, 2000), 20  
*Mattatoio n. 5* (Feltrinelli, 2003), 19, 25  
*Un pezzo da galera* (Rizzoli, 1981), 20
- VREELAND, S. 237  
*La passione di Artemisia* (Neri Pozza, 2003), 237  
*La ragazza in blu* (Neri Pozza, 2003), 237
- VUP-INVESTIMA, 221
- W H SMITH, 217, 218, 220
- W.W. NORTON, 243
- WAL MART, 216, 220

- «Wall Street Journal», 272, 274  
 WALLACE, D.F. 23  
 WARBURG INSTITUTE, 111  
 WARNER BOOKS, 222  
 WATERSTONE'S, 217, 218  
 WATSON, J. 73, 74  
     *DNA: The Secret of Life*, 73  
     *Genes, Girls and Gamow* (Garzanti, 2003), 73  
     *La doppia elica (The Double helix: a Personal Account of the Discovery of a Structure of DNA)*, Penguin, 1999), 73  
 WEIDENFELD & NICOLSON, 242  
 WELTBILD, 221  
 WENDERS, W. 143, 186  
     *Buena Vista Social Club*, film, 143  
 WEST, N. 28  
 WHITBREAD BOOK AWARD 2002 (UK), 240  
 WHITE, H. 15  
     *The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory* (in *Tropics of Discourse*, John Hopkins University Press, 1978), 15  
 WHITEHEAD, C. 23  
 WHITMAN, W. 35  
 WILDE, O. 136  
 WILSON, P. 170, 174  
     *Il piccolo libro della calma* (Mondadori, 1999), 170, 171  
 WINFREY, O. 220  
 WITTGENSTEIN, L. 15  
 WOLTERS KLUWER, 221, 267  
 WOOLF, V. 113  
     *Gita al faro*, 113  
 WORDSWORTH, W. 35  
 WU MING, 281, 282  
     *I libri liberati* («d'Unità», 20 febbraio 2003), 282  
 www.angolobuio.it, 145  
 www.beic.it, 175  
 www.blog.repubblica.it, 274  
 www.casalini.it, 268  
 www.CNNitalia.it, 272  
 www.crofiz.com, 145  
 www.enel.it, 229  
 www.espressonline.it, 274  
 www.giovaniscrittori.com/mikeT/chaos\_creeper.htm, 146  
 www.gnoti.org/mapsulonnaise/ventun.htm, 146  
 www.ilnuovo.it, 272  
 www.larepubblica.it, 272  
 www.lastampa.it, 274  
 www.leinchiestedimaigret.it, 265  
 www.liberosesso.it, 147  
 www.nazioneindiana.com, 277  
 www.news.google.com, 272  
 www.pennadoca.net, 145, 147  
 www.primaonline.it, 272  
 www.quintostato.it, 274  
 www.sciencedirect.com, 268  
 www.sensoni.com, 145  
 www.ubcfumetti.com, 85  
 www.wittgenstein.it, 274  
 www.wordson-line.it, 145, 147  
 www.wordson-line.it/e-bookpdf/botteper-tutti.pdf, 147  
 X-Files, serie televisiva, 32  
 «X-Men», 83  
 XO, 223  
 YANNIELLI, P. 243  
     *La bermana*, 243  
 YATES, R., 25  
     *Revolutionary Road* (Minimum fax, 2003), 25  
 YEHOASHUA, A.B. 151  
 YOSHIMOTO, B. 247  
     *Presagio Triste* (Feltrinelli, 2003), 247  
 ZAGAMI, A. 237  
 ZANICCHI, I. 56  
     *Polenta di castagne* (Mondadori, 2001), 56  
 ZANICHELLI, 242  
 ZANINONI, P. 239  
 ZANOTELLI, A. 233  
 ZANZOTTO, A. 41  
 ZAPPA, F. 191  
 ZAVATINI, C. 80  
     *Parliamo tanto di me*, 80  
 ZECCHI, S. 165  
     *Fedeltà* (Mondadori, 2001), 165  
 ZELDOVICH, Y. 74  
 ZELIG, 229, 233  
     *Zelig*, programma televisivo, 142, 201  
 ZENNARO, M. 177  
 ZENTNER, J. 211  
 ZERILLI-MARIMÒ, premio, 241  
 ZIEGLER, G.  
     *La privatizzazione del mondo* (il Saggiatore, 2003), 239  
 ZUKAV, G. 171  
     *Il cuore dell'anima* (Corbaccio, 2003), 171

Tirature 2004 : che fine ha fatto il postmoderno? / a cura di Vittorio Spinazzola. -  
Milano : il Saggiatore ; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2004. - 320 p. ;  
22 cm. - ISBN 88-428-1177-7

1. Editoria - Italia - 2003

I. Spinazzola, Vittorio      II. Tit.

070.5 (Editoria)

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2004 2005 2006 2007

Finito di stampare nel gennaio 2004  
presso Milanostampa, Farigliano (CN)