

Tirature

'05

Giovani scrittori
e personaggi giovani

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

il Saggiatore
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.saggiatore.it

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

Indice a cura di Patrizia Landi

© Gruppo editoriale il Saggiatore / Fondazione Mondadori, Milano 2005

La scheda bibliografica è riportata nell'ultima pagina del libro

SOMMARIO

GIOVANI SCRITTORI E PERSONAGGI GIOVANI

I cannibali non mordono più <i>di Gianni Turchetta</i>	10
L'eros delle ragazze cattive <i>di Giovanna Rosa</i>	18
Esordire con la pubertà <i>di Vittorio Spinazzola</i>	25
Gioventù globale <i>di Laura Lepri</i>	31
Ragazzi allo schermo <i>di Elisa Gambaro</i>	36

GLI AUTORI

Alte tirature

Gli investigatori all'attacco <i>di Giuseppe Strazzeri</i>	44
Un topo editore <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	49
Il neopopolarismo di Sveva Casati Modignani <i>di Olivia Barbella</i>	55
Tabucchi e il moribondo <i>di Alberto Cadioli</i>	60
Il sangue di Pansa <i>di Giuseppe Gallo</i>	64
Chick Lit, Lad Lit, Click Lit <i>di Daniela De Rosa</i>	70

Comprati in edicola

Alan Ford contro Kriminal
di Giuliano Cenati 75

Adottati a scuola

La riforma indefinita
di Carlo Minoia 81

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

Le strategie librarie dei quotidiani
di Paola Dubini 86

Il tempo degli allegati
di Maria Serena Palieri 90

«Una successione di stati stazionari».
Intervista a Lorenzo Enriques
di Alessandro Bruciamonti 95

Libri da cucina
di Enzo Mari gonda 101

Libri, libroni e libracci
di Alessandro Terreni 108

Un editore per il romanzo a fumetti
di Dario Voltolini 114

Dal testo al libro

Il senso delle copertine
di Dario Moretti 119

Audiolibri anno zero
di Mauro Novelli 124

Le vie della promozione

Tra pagina e voce
di Stefano Ghidinelli 129

I LETTORI

Lettura sotto inchiesta

Le dimensioni della lettura
di Pier Francesco Attanasio 136

Mercato dei successi

La vittoria dei maestri
di Federico Bona 142

Il pubblico delle biblioteche

Non pago per leggere – non pago di leggere
di Antonella Fiori 147

I NOSTRI LIBRI

La poesia sperimentale

Manierismi alla prova
di Paolo Giovannetti 154

La poesia discorsiva

Da Sesto San Giovanni a Globaltown
di Bruno Falchetto 159

La poesia cantabile

Per chi sono gli «sputi» di Paolini?
di Umberto Fiori 163

La narrativa arcicola

I viscerali e i post-neo-avanguardisti
di Mario Barenghi 166

I romanzi ben fatti

Luoghi originari e lingua delle origini
di Bruno Pischedda 170

L'intrattenimento piacevole

Quando c'era lui...
di Mauro Novelli 174

Le storie non inventate

Inventare storie vere
di Luca Clerici 178

I fumetti più belli

Tre storie di malattia
di Luca Raffaelli 183

MONDO LIBRO 2004

Calendario editoriale

«E allora faremo da soli»
di Raffaele Cardone 188

Almanacco ragionato delle classifiche

Come si scalano le graduatorie
di Giuseppe Gallo 200

Diario multimediale

Tanti telefonini ma non abbastanza computer
di Cristina Mussinelli 206

Indice dei nomi e dei titoli 223

GIOVANI SCRITTORI E PERSONAGGI GIOVANI

I cannibali non mordono più
di Gianni Turchetta

L'eros delle ragazze cattive
di Giovanna Rosa

Esordire con la pubertà
di Vittorio Spinazzola

Gioventù globale
di Laura Lepri

Ragazzi allo schermo
di Elisa Gambaro

I cannibali non mordono più

di Gianni Turchetta

Anche se l'espressione «cannibale» non è una categoria critica rigorosa, tuttavia essa ci aiuta a cogliere un fenomeno letterario vasto e diffuso, e la presenza in moltissimi scrittori di tratti comuni: a partire da una marcata volontà di trasgressione, espressa soprattutto con la rappresentazione esasperata del sesso e della violenza. Colpisce però anche che, da un po' di tempo a questa parte, alcuni fra i migliori degli scrittori «cannibali» abbiano pubblicato libri un po' tutti deludenti. Al di là dei risultati estetici, sembra smarrita quella che era la loro originaria carica di provocazione.

Indubbiamente il termine «cannibale» non è una categoria critica rigorosa, ed è anche un'espressione di cui si è spesso abusato. Ma resta comunque la sensazione che, nell'ultimo decennio o giù di lì, si sia comunque costituita una galassia narrativa di temi e forme, nettamente marcata in senso generazionale, cioè giovanile, che il termine «cannibale» aiuta a cogliere, sia pure con qualche approssimazione. Anche se sarebbe forse esagerato parlare di una vera e propria «linea», sarebbe probabilmente altrettanto imprudente negare l'esistenza del fenomeno, di un orientamento diffuso, almeno sul medio periodo, con coordinate non solo percepibili, ma spesso dichiarate. Basti pensare ai vistosi tratti «cannibalistici» presenti in non poche delle antologie che hanno fatto seguito a quella «storica» curata da Daniele Brolli. Un'antologia di genere come *Città violenta*, a cura di Andrea Carlo Cappi, era certo, per così dire, organica al movimento, tanto che nei suoi diciotto racconti *noir* ritroviamo vari autori di *Gioventù cannibale* (Matteo Curtoni, Stefano Massaron, Andrea G. Pinketts): e non dimentichiamo che Brolli additava come minimo comune denominatore del gruppo il «prevalere semplice e originario del sangue». Ma, per esempio, la recente antologia *Gli intemperanti*, che raccoglie racconti di diciotto autori nati tra il 1974 e il 1978, di per-

sonalità e spessore artistico abbastanza diversificati, pur proponendosi di inventare una qualche linea nuova e di opporsi proprio alla voga dei cannibali, appare lontana dal conseguire il suo intento: tra l'altro curiosamente posto sotto un'etichetta che pare ripresa da Tiziano Scarpa (*Alfabeto e intemperanze* è il sottotitolo di *Cos'è questo fracasso?*). Allargando il tiro, davvero gli scrittori che possono persuasivamente essere accostati ai cannibali in senso stretto sono moltissimi: Niccolò Ammaniti, Silvia Ballestra, Luisa Brancaccio, Enrico Brizzi, Marco Broggi, Giuseppe Culicchia, Sandrone Dazieri, Beatrice Ferretti, Matteo Galiano, Silvia Magi, Lorenzo Marzaduri, Stefano Massaron, Paolo Nori, Aldo Nove, Sandro Ossola, Andrea G. Pinketts, Isabella Santacroce, Tiziano Scarpa, Elena Stancanelli, Alda Teodorani. Ma l'elenco potrebbe essere ben più ampio.

Proviamo a rimettere a fuoco la questione. Anzitutto, il cannibale non ha un'identità geografica precisa, anche se sono più numerosi gli autori settentrionali, cui si aggiungono, oltre ai romani, robuste diramazioni dalla linea adriatica (romagnola-marchigiana-abruzzese), con precise e storicamente verificabili ascendenze letterario-editoriali: quelle legate a Tondelli e al progetto *Under 25*, nonché a Massimo Canalini e alla sua valorosa Transeuropa. È chiaro poi che l'identità cannibale, per quanto variegata, si forma a partire da una comune volontà, al tempo stesso di rinnovamento letterario e di provocazione morale. Commetteremmo però un grave errore se cadesimo nell'equivoco (caratteristico dell'interpretazione ultratendenziosa degli ex neoavanguardisti, Barilli e Balestrini in testa) di confondere questi autori con una qualche forma di (neo-neo-)avanguardia, quando invece il loro atteggiamento è riconoscibilmente postavanguardistico. Lo conferma anche il fatto che questi stessi autori si riconoscano, o vadano quanto meno civettando con l'idea di una *Pulp Fiction*, nell'accezione postmoderna additata dal memorabile film di Quentin Tarantino. Si capisce però bene come mai un po' tutti (con la calcolata complicità degli editori) abbiano voglia e fretta di presentarsi e venderci come una nuova avanguardia, o magari, nientemeno, come «la» nuova avanguardia.

Tutti i cannibali e i loro fratelli o cugini sono poi per programma attenti ai gerghi e ai linguaggi diffusi nella vita quotidiana: sia pure con intenzioni che, pur non essendo avanguardistiche, sarebbe sbagliato ritenere semplicemente mimetiche. D'altra parte

la loro letteratura mostra una diffusa tendenza alla citazione, che in qualche caso può diventare tensione metaletteraria. Inoltre, il loro citazionismo mescola programmaticamente i più diversi mezzi di comunicazione: letteratura, saggistica, *non-fiction*, cinema, televisione, musica, in una sorta di ironico agone con i media caldi. Soprattutto però il cannibale si distingue per l'insistenza metodica (ai limiti della maniera) sulla rappresentazione del sesso e della violenza. Non basta: il sesso e la violenza vengono non soltanto esibiti, ma esasperati e nella maggior parte dei casi anche comicizzati. E dunque, il sesso ostenta esplicitamente iperpornografiche, con largo fluire di umori corporali, e la violenza, a maggior ragione, viene regolarmente condita di particolari efferati, mutilazioni, sventramenti, e ancor più abbondante scorrere di sangue e, a fortiori, di tutti i meno appetitosi umori corporali. Se l'intento di ridere e far ridere quando l'argomento potrebbe e dovrebbe far piangere costituisce certo un connotato forte, già l'esasperazione e l'iperbolizzazione basterebbero a far assumere al sesso e alla violenza connotati drasticamente antipatici. La trasgressione formale e quella morale sono così solidali non solo nell'intento di scandalizzare, ma, che è un po' di più, anche di fare in qualche modo opposizione; come afferma Brolli, questi scrittori «si sono chiamati *splatterpunk* (dove *splatter* sta per lo schizzo di sangue e *punk* per la scelta di un antagonismo radicale), e con questo dichiaravano la loro irriducibilità». Il cannibale, in altre parole, deve essere cattivo: altrimenti, tanto per restare nella metafora, non morde.

Non mi soffermerò ora su *Fa un po' male*, l'ultima prova di Niccolò Ammaniti, probabilmente il cannibale più talentoso sul piano della mera invenzione narrativa: si tratta infatti di un libro a sei mani molto particolare, dove tre storie di Ammaniti vengono sceneggiate da Daniele Brolli e disegnate da Davide Fabbri. Vorrei invece riflettere un po' su Tiziano Scarpa, che dei cannibali è il più raffinato (forse l'aggettivo non gli piacerà...), nonché il più avvertito criticamente, e su Aldo Nove, che da sempre finge di essere *naïf*, pur essendo a sua volta coltissimo e consapevole. A essi accosterò un (come chiamarlo?) para-cannibale come Giuseppe Culicchia. Provo un certo disagio nel dichiarare la mia insoddisfazione verso autori fra i più brillanti e dotati delle ultime generazioni: a mio avviso *Occhi sulla graticola* e *Woobinda* restano comunque due fra i libri più felici e importanti dell'ultimo decennio italiano di narrativa.

Anche per questo però, a maggior ragione, bisogna chiedersi perché le ultime prove di questi autori sono tutte in varia misura deludenti. Come mai i cannibali più mordenti non mordono più? Non credo che questa diffusa e ben percepibile *impasse* sia soltanto un incidente, né che si tratti di un problema squisitamente letterario.

Cominciamo con Aldo Nove. Certo in *La più grande balena morta della Lombardia* non mancano i momenti di efficace comicità e anche di intensa poeticità. Ma l'adozione sistematica di un punto di vista basso, così felicemente caratteristica del miglior Nove, subisce qui una virata poco convincente. Infatti la messa in scena, suggestivamente frammentaria, del *Bildungsroman* dello scrittore bambino, tutta compressa com'è negli stupori, negli errori, nei miti infantili e anche nelle esperienze dello choc del protagonista, induce comicità, ma anche un'oscillazione poco controllata fra spinte liriche e spinte al bamboleggiamento puro e semplice. C'è una bella differenza tra il far raccontare la storia da narratori tonti, o del tutto deficienti, o ignoranti, o psicolabili, o oligofrenici, o semplicemente violenti, o francamente spregevoli, e così via, come accadeva in *Woobinda*, e far invece raccontare un narratore scopertamente autobiografico, ancora tutto imbozzolato nella dolce goffaggine della propria teneramente bambinesca ingenuità. I primi infatti inibivano drasticamente qualsiasi possibilità di empatia; il secondo invece suscita un'irresistibile voglia di tenerezza, che fa tutt'uno con la tendenziale immedesimazione del lettore. Risultato: un aumento esponenziale proprio di quel tasso di patetismo che era viceversa incompatibile a priori con le strutture trascendentali del cannibalismo letterario. Forse questi squilibri formali-emotivi sono cercati: ma il risultato non mi pare convincente. Analogamente, la mescolanza di cronaca e di assurdo, a sua volta costruita in funzione della mimesi del punto di vista infantile, in più di un'occasione scivola verso un abuso un po' meccanico del pazzesco o dell'apocalittico.

Sempre Nove ha pubblicato anche (come, guarda caso, già Scarpa...) una specie di guida turistica: certo *Milano non è Milano* è una guida atipica, e anzi per molti aspetti, del tutto dichiaratamente, non è affatto una guida. Non mi metterò perciò a rimproverare i (non infrequenti) errori, le imprecisioni informative: faccio conto che non possano essere usati come metro di giudizio. È vero però che essi contribuiscono a dare la sgradevole sensazione

che il libro sia stato scritto, come si suol dire, con la mano sinistra, e un po' di fretta. Eppure la quarta di copertina lo presenta senz'altro, con sintetica ma non per questo meno percepibile enfasi, come una «guida d'autore». Siamo di fronte, è chiaro, a una scrittura su commissione. Fin qui, niente di male, ci mancherebbe: io stesso confesso sereno di avere scritto su commissione la maggioranza dei miei libri. Qui accade però molto di più: accade cioè che una scrittura non solo di *non-fiction*, ma di tipo funzionale come la guida turistica faccia flagrante impiego del prestigio dello scrittore per conferirsi una speciale autorevolezza, e quasi una specie di extraterritorialità rispetto al giudizio critico. In fondo, una «guida d'autore» pretende di non essere giudicata, anche se ha molte colpe, in nome della letteratura: un po' come accadeva una volta con i mariuoli che si rifugiavano in chiesa. La premessa infatti, del tutto esplicita, è che a una guida di questo genere non si può chiedere né la completezza né la precisione della guida *stricto sensu*, ma si deve chiedere «qualcos'altro»: valore estetico, estrosità, intelligenza. In altre parole: proprio quel valore aggiunto che tradizionalmente si riteneva, ed evidentemente un po' si ritiene ancora, il naturale privilegio della buona intellettualità umanistica. Alla faccia del cannibalismo.

Un po' più cattivo sembrerebbe essere restato, in prima approssimazione, Tiziano Scarpa: ma non più di tanto, e, soprattutto, senza ricavarne un gran profitto. Mi dispiace molto dirlo, ma un libro come *Kamikaze d'Occidente* non punge né diverte, e bisogna proprio imporsi uno sforzo di etica professionale per leggerlo fino in fondo. In un'appassionata (e però più che perplessa) recensione radiofonica, Filippo La Porta ebbe comprensivamente a parlare della vocazione enciclopedica e insieme scatologica di Scarpa. Al che l'autore, pur grato, si ribellò giustamente: ricordando che nel suo romanzo non si parla di cacca, bensì di sperma. In effetti, *Kamikaze d'Occidente* è una gigantesca continuata apoteosi narrativa dello sperma, cui Scarpa sostiene di dover restituire credito contro l'autolesionismo del pubblico maschile. Sarà! Per conto mio, non avevo mai percepito questo tipo di esigenze; anzi ho sempre avuto un'opinione assai positiva del liquido seminale, figlio del piacere e padre della vita. *Leitmotiv* a parte, *Kamikaze d'Occidente* è costruito a partire da un pretesto narrativo molto esile e poco convincente, e anche molto poco sviluppato dall'autore: la storia, da

cui il titolo, del faustiano o mefistofelico contratto di uno scrittore con i servizi segreti cinesi, che lo pagano per sputtanare l'Occidente raccontandolo così com'è. Su questo asse, invero assai fragile, s'innesta un intreccio, programmaticamente rapsodico, da un lato di «Schede», cioè di riflessioni culturali e di costume spesso acute, sempre paradossali, spinte regolarmente ai confini del barocchismo più esibito («è del poeta il fin la meraviglia»...), e dall'altro lato (soprattutto) un'interminabile schidionata di episodi erotici, legati alla seconda professione del narratore e protagonista: quella di stallone a pagamento, per signore che più o meno se lo possono permettere. Ho trovato molto apprezzabili le intense sfumature di risentimento sociale che percorrono il libro e la «carriera» sessuale del personaggio. Però la ripetitività della storia, con la sua pervicace insistenza su particolari anonimi della vita quotidiana, è sfiancante. Anche l'implacabile bastiancontrarismo intellettuale del protagonista, certo vicino a quello dell'autore, è talmente implacabile da far qua e là desiderare che (per favore!) almeno una volta questo straordinario anticonformista possa distrarsi e cadere, come vivaddio capita a tutti, nelle volgari secche del luogo comune. Non è che Scarpa ha deciso di diventare l'Aldo Busi degli eterosessuali? Speriamo di no. Fatto sta che, a ben guardare, c'è un luogo comune che *Kamikaze d'Occidente* lascia insistentemente balenare: ed è proprio quello dello scrittore che, in quanto scrittore, si sente portatore privilegiato di originalità, intelligenza e profondità.

Le cose non vanno meglio con l'ultima prova di Scarpa, *Corpo*, che nasce a sua volta come scrittura su commissione. *Corpo* affronta, in cinquanta capitoletti dedicati ad altrettante parti del corpo dell'autore, un singolare, consapevole e autoironico *tour de force* di *non-fiction* egocentrica, rimescolando con ammirevole sapienza la nobile arte della descrizione e un metaforismo incessante, certo a corso forzoso, ma non per questo meno ricco di invenzioni singolari. Questa spudorata e del tutto dichiarata apoteosi dell'io viene semmai un pochino corretta dalla scelta di dedicarsi sistematicamente alla corporeità, inclusi i più sordidi recessi del bachtiniano «basso corporeo». I guizzi estrosi e anche francamente divertenti non sono pochi: potrei citare, per esempio, le voci *Nervi* e *Culo*. Ma (chiedo perdono per la banalità) un bel gioco dura poco, e difatti la necessità continua di una qualche forma di doping se-

mantico si traduce troppo spesso nell'esibizione di meccanismi implacabilmente iterati: la produzione di serie binarie per similarità o per antitesi; l'autogenesi potenzialmente infinita di strutture seriali; le fantasie numerologiche a schema ricorsivo; la ripresa o la reinvenzione di miti. Fra momenti suggestivi o spassosi, prevalgono quelli di stanchezza, di forzatura senza scampo. Si ha la percezione di una scrittura straordinariamente padrona di sé, e però (o perciò?) costretta in un'*amplificatio* senza sosta, iperletteraria e manieristicamente moltiplicata all'infinito, che l'umorismo e la spregiudicata fisicità non riescono a riscattare. Curiosamente, fra l'altro, si reitera qui la struttura dizionaristico-corporale che era servita da falsariga anche per *Venezia è un pesce*, a sua volta «guida non-guida» d'autore di una città importante: *tout se tient*, viene da commentare. Eh sì, fin troppo.

A fronte di queste prove contese fra iperletteratura e tentazioni minimalistiche, non si può non riconoscere il coraggio di Culicchia, che in *Il paese delle meraviglie* si cimenta addirittura con gli anni settanta: a tutt'oggi, il periodo della recente storia italiana meno rappresentato, e meno felicemente, dalla nostra letteratura. Nonostante l'attento montaggio del diario del narratore e protagonista, Attila, con spezzoni di giornali del periodo, il romanzo fa però molta fatica a diventare qualcosa di più della vicenda, a tratti divertente, a tratti un po' scolastica (è il caso di dirlo...), di due compagni di liceo poco disposti ad accettare i vincoli imposti dalle istituzioni e dai loro rappresentanti, sia di destra sia di sinistra. Il linguaggio di Culicchia è colorito, e un buon numero di episodi ha una vivace verve comica. Ma la storia non decolla mai, pencolando fra provocazioni che non provocano e troppo frequenti indulgenze verso il patetico (in particolare, con i personaggi del nonno e della sorella del narratore). Colpisce poi che gli obiettivi polemici siano decisamente di basso profilo, e per di più affetti da una imbarazzante schematizzazione caricaturale: penso soprattutto alla madre del narratore e alla figurina fumettistica della prof. d'italiano, che ha fatto il Sessantotto e se ne vanta ogni due per tre, ma per il resto è ignorante come una bestia (e infatti si chiama Cavalla). L'aspetto però più sorprendente, e non in positivo, del romanzo di Culicchia, è che il personaggio che meglio esprime le istanze trasgressive è il grande amico del narratore, Franz Zazzi: il quale forse, in fondo in fondo, nonostante la violenza verbale, è un cuor d'oro;

ma, nondimeno, è un fascista dichiarato, sia pure con frequenti trasporti verso i trasgressivi di ogni lato e colore. Ora, non credo che si tratti soltanto di un mio rigurgito di moralismo perbenista di sinistra: ma mi pare pressoché impossibile rappresentare la contestazione di sinistra attraverso le bizzarrie di un fascistello, per quanto simpatico. Tanto più che nella rappresentazione non c'è traccia di movimenti collettivi, neanche di destra. Sembra proprio che, fatte salve la buona volontà e l'audacia, a Culicchia sfuggano, e largamente, i termini delle questioni in gioco: qualcosa di simile era capitato a De Carlo, il cui pretenzioso e fallimentare *Due di due* (Grazia Cherchi lo recensì con una folgorante scheda intitolata *Due meno due*) rappresentava un Sessantotto tutto chiuso nelle aule di un liceo per *sciuretti*, stilizzato e perbenino, di penosa inconsistenza. Culicchia è molto più simpatico, e fa bene a cercare di scrivere opere di grandi ambizioni: ma per questa volta l'obiettivo è stato mancato, e non di poco.

Un po' per tutti questi scrittori sono però certamente in gioco anche imbarazzi generazionali, che sarebbe ingeneroso attribuire solo a limiti individuali, e meramente artistici. Ma forse, soprattutto per Scarpa e Nove, c'è anche un problema editoriale, o se preferite professionale (nella mia rozzezza sarei tentato di definirlo un problema economico): è difficile campare facendo gli scrittori, e lo scrittore che è diventato «una firma» fa tutto il possibile perché il proprio nome e la propria immagine pubblica vivano, si diffondano e rendano. Così, anche lo scrittore cannibale è obbligato a fare il più possibile lo scrittore: e possibilmente molto meno il cannibale. Anche qui niente di male, per carità: tutti dobbiamo campare, e farlo scrivendo letteratura è certo un buonissimo modo. Tanto più che *Tirature* si fa un (giusto) vanto di affrontare finalmente la letteratura nel complesso intreccio dei contesti materiali in cui si produce e circola, e non soltanto come il frutto di astrazioni intellettuali. Però, banalmente, mi piacerebbe poter tornare a leggere certi autori perché scrivono bei libri, e non soltanto perché il rilievo acquisito dal loro nome obbliga a leggerli, e persino ad analizzarli criticamente. La domanda, a questo punto, potrebbe essere: è possibile fare i cannibali di professione senza imborghesirsi troppo, e senza incagliarsi nello stereotipo dello scrittore? E la risposta potrebbe essere: spero di non avere già risposto alla domanda.

L'eros delle ragazze cattive

di Giovanna Rosa

Raccontano il sesso in presa diretta, senza censure, sudditanze verso i colleghi maschi e psicologismi. Sanno essere esplicite e conturbanti, tanto da provocare la reazione scandalizzata di critici e lettori. Eppure le narratrici della stagione del postfemminismo più che ragazze cattive sono donne in preda a paure e sensi di colpa. Entrate con spavalda baldanza nell'universo della sessualità a luci rosse, sperimentano una scrittura veloce e antiletteraria; ma i loro racconti e romanzi poco o nulla concedono all'eros ludico e disinibito. E la maternità negata si vendica.

In questa stagione letteraria le antologie vanno forte: sul modello del volume ideato da Benedetta Centovalli, *Patrie impure*, piccoli e grandi editori hanno affollato il mercato di proposte varie e interessanti. Nell'anno appena trascorso sono uscite, fra le altre: *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo; Italville; Gli intemperanti. Bozze non corrette.*

Non potevano mancare i volumi interamente a firma femminile. In primavera La Tartaruga pubblica *Italiane duemilaquattro*, che recupera e riaggiorna *Racconta* (1989) e *Racconta 2* (1993). Poco prima dell'estate, in «Stile libero Big», esce *Ragazze che dovrete conoscere*: il sottotitolo, *The Sex Anthology*, mira dritto al bersaglio, chiarendo, seppur in inglese furbesco, di quale tipo di conoscenza trattino i quattordici racconti, affidati ad autrici note, quasi sconosciute ed esordienti. La scelta editoriale è chiara: promuovere le firme della collana «giovane» dell'ex casa torinese (dalla Vinci e Stancanelli alla Santangelo, dalla Ambrosecchio alla Ciabatti e Alessandra C.) e, nel contempo, valorizzare il progetto ambizioso di dedicare questa «pattuglia di storie» specificamente all'erotismo femminile. *Ragazze che dovrete conoscere* vuole essere la risposta «einaudiana» al caso dell'anno, targato Fazi: *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire.*

Sulla scia di Melissa P., sono usciti operine e volumoni che speravano di bissarne il successo, titillando le attese dei lettori con pruriginose vicende di iniziazione sessuale; ma, come spesso capita ai bestseller, anche e soprattutto nell'area del porno-rosa, il consenso ampio del pubblico non si conquista con raffazzonature più o meno sgangherate. Un unico esempio: Marilù Manzini in *Io non chiedo permesso* presceglie lo sfondo ultrasfruttato della provincia romagnola-emiliana per ricordarci che anche le ragazzine-bene strafatte di coca piangono. Chi racconta pensa di essere alla moda solo perché nel testo abbondano le comunicazioni abbreviate degli sms e le indicazioni cronologiche sono «date di scadenza». Lo stile di scrittura s'adeguа in sciatteria.

Di tutt'altro tono e spessore espressivo l'antologia di «Stile libero», che entra nel mondo della femminilità a luci rosse con l'intento di sperimentare tipologie narrative e stilistiche mai banali o trasandate: «quasi un manifesto», come recita con baldanza la quarta di copertina, che promette anche «un punto di vista spudorato e liberissimo su ciò che è davvero fondamentale nella vita». Al di là della resa dei singoli racconti, che per lo più deludono le aspettative hard, ma anche quelle soft, il libro è interessante perché offre uno spaccato dell'ultima narrativa di *gender*, proiettandone le tensioni sull'immaginario collettivo di oggi. E qui si apre subito il primo interrogativo: a chi ammicca quel «tu» al centro del titolo (*che dovresti conoscere*)?

Il precedente più illustre della *Sex Anthology* è il numero zero di «Tuttestorie. Racconti letture trame di donne», diretto da Maria Rosa Cutrufelli, curato da Marisa Rusconi e dedicato all'«immaginario erotico femminile». Lì, le «signore della scrittura» (Angela Bianchini, Gina Lagorio, Elena Gianini Belotti, persino Paola Masino) si accompagnavano alle più giovani (Clara Sereni, Sandra Petrigiani, Silvana La Spina) e alle esordienti (c'è, a sorpresa, una Susanna Tamaro preconversione) per rivolgersi elettivamente alle lettrici, sorelle in femminismo. Il passaggio di millennio ha scavato un abisso rispetto a quella stagione, lontana poco meno di un quindicennio: la «città proibita», per adottare la metafora d'allora, ha spalancato porte e finestre: ed è una gran bella cosa.

Le giovani scrittrici, quelle che oggi pubblicano per «Stile libero», nella collana «Strade blu» della Mondadori, nei «Narratori Feltrinelli», o che esordiscono da mimimum fax (Valeria Par-

rella, *mosca più balena*) hanno trovato, senza più sudditanza verso i colleghi maschi, le tecniche e i procedimenti compositivi per raccontare e raccontarsi con piena, autonoma franchezza. Il crollo degli argini censori ha favorito l'allargamento delle cerchie dei fruitori: il destinatario elettivo non è più la ristretta élite delle lettrici impegnate nei gruppi di autocoscienza, ma ambiziosamente il più vasto pubblico leggente. Forse si è persa la carica di pathos militante, se ne è accresciuta, però, la volontà di dialogo dispiegato. Anche la varietà dei marchi editoriali, piccoli e grandi, d'ogni parte d'Italia, testimonia che ormai non ci sono più riserve e aree protette.

Da questa premessa non identitaria, avvalorata dal recupero di modelli e convenzioni di letterarietà non eccentrica, prende avvio *Ragazze che dovreesti conoscere*. Colpisce, soprattutto, la scelta tradizionale di «incorniciare» i quattordici racconti con un prologo, *Vedi alla voce...*, che allinea i lemmi di un vocabolario sui «massimi sistemi del femminile». Ovvero: sesso-pornografia, morte, maternità e via elencando. Certo, qui il tono è quello scanzonato del postmoderno, ricco di allusioni maliziose e invitanti strizzatine d'occhio («si trasgredisce il luogo comune della trasgressione»); ma insomma, anche in questo inizio di millennio, è la cornice a dare unità a una sfilza di testi che altrimenti rischierebbero la deriva centrifuga. E come capitava nelle raccolte non post, ma premoderne, tutto è già racchiuso nelle «voci» messe in incipit: a prevalere in questi racconti di sesso al femminile, non sono né l'eros allegro e disinibito, né le pulsioni della libido scatenata e provocante; a dominare sono gli incubi di morte e le ansie colpevoli di chi ha negato al corpo muliebre il «destino» della maternità.

Uno solo, *Daria*, è francamente ai limiti della pornografia: l'iniziazione all'orgasmo di una ragazzetta sedicenne da parte della prof. che le dà ripetizioni d'italiano e di un suo amico, «quello bello della Volvo». Tutti gli altri, soprattutto i testi più riusciti e conturbanti, in cui la protagonista è anche l'io narrante, poco o nulla concedono alle insorgenze dell'istinto del piacere e dell'appagamento erotico. *La più piccola cosa* traduce, su uno sfondo cimiteriale, l'equazione «paura uguale desiderio»; in un obitorio si svolge *Formine*, una sorta di dialogo, riassunto di una vita sprecata, tra una giovane donna e il cadavere della madre. Se e quando viene rappresentata, la scopata si conclude con indizi di abbandono e lutto (*Piove*), oppure con gesti pacifici ma inappellabili di rigetto (*Au-*

tostrada). La seduzione, d'altra parte, non è affare riservato agli umani, che mal se la cavano senza la collaborazione dell'animalità scimmiettosa (*Saro e Sara*).

Nei pochi racconti in cui a narrare non è una voce femminile, il clima non si rasserena: anzi. *Espiazione* è tutto giocato sul voyeurismo, ma lo sguardo dell'uomo che osserva e descrive si concentra, per castigo, solo su amplessi strazianti; nel *Giorno del mio compleanno*, la protagonista è una bimba di quattro anni: suo è il compleanno, ed è lei che ne rievoca il ferale svolgimento; vi si intreccia la voce dello «zio», in realtà padre, che per festeggiarla le offre in regalo pellicce e tutù, e per amore la violenta e l'uccide.

Insomma, se la *Sex Anthology* si propone di farci conoscere l'erotismo delle giovani narratrici d'oggi, non c'è di che stare allegra: il loro estro creativo predilige affidarsi a sequenze e montaggi che all'espansione ludica delle pulsioni vitali oppongono la rappresentazione di una latenza, da cui baluginano incubi e fobie. Anche e soprattutto nelle scene di coppia, la narrativa delle «ragazze cattive», che ha sconcertato e offeso critici e lettori, tanto più insiste sull'esplicitzza provocatoria dei dettagli, quanto meno nasconde crucci angosciosi: più che cattive sembrano spaventate a morte. La caduta delle censure e dei tabù ha sì spalancato un universo incognito, ma, come capita non solo in letteratura, la libertà conquistata con fatica frastorna e inquieta anche le più attrezzate: l'empito vitale della libido non appartiene al vocabolario dei «massimi sistemi del femminile».

Ora, che l'immaginario sessuale delle donne rifugge dai criteri di stilizzazione cari alle convenzioni del genere hard, quale ce l'ha tramandato la produzione a firma maschile o anche, nei tempi più recenti, a firma femminile (da Almudena Grandes a Una chi, passando per i volumetti di «Pizzo nero»), a me pare una conquista salutare e più che apprezzabile: le tensioni masochiste che sollecitavano i fragili corpi verginali, contraltare al sadismo predatorio del maschio conquistatore, potevano anche declinarsi nelle forme del godimento consenziente, ma certo erano sempre subalterne alle fantasie del delirio d'onnipotenza virile. Nei nostri racconti, del dominio patriarcale e falloocratico non è rimasta neanche una briciola; sgombrato felicemente il campo, resta aperta, però, la questione di come abitarlo e raccontarlo.

Se l'ordine tematico chiarisce la diversità irriducibile del

punto di vista, il paradigma delle scelte compositive illustra le modalità della svolta: privilegio concesso alla focalizzazione interna, rigetto dei procedimenti d'allusione simbolica, un campo retorico estraneo alle effusioni liricizzanti, un sistema di coordinate spazio-temporali radicato nella modernità urbano-borghese, capace di allestire scene di quotidianità comune. In sintonia con questo sfondo, la scrittura sperimenta toni e timbri altrettanto inediti. Attenta alla registrazione in diretta di sensazioni, sussulti, scosse percettive, incline a restituire senza filtri né mediazioni l'energia nervosa dei corpi femminili, la prosa narrativa di queste autrici rifiuta la complessità sintattica, per privilegiare un andamento franto, veloce, sincopato, composto di stringhe brevi e lineari, che sollecita il lettore a sintonizzarsi con un ritmo più che a condividere una vicenda. Nelle forme verbali impera incontrastato il presente che annulla passato e futuro, e nulla concede alle pause riflessive del commento. La progressione d'intreccio si snoda rapida, con ellissi e cesure, a cui fanno fronte solo presentimenti allucinati o cortocircuiti psichici; i discorsi dell'io narrante e dei personaggi tendono a confondersi in un coro di voci spesso disordinato. Le cadenze dell'atto di lettura sono affidate alle pause tipografiche, semplici stacchi bianchi o segni d'interpunzione netti, virgole e punti fermi. Ne deriva uno stile estraneo agli artifici dell'oltranza arrovellata, a cui, nondimeno, è arduo affibbiare l'etichetta della semplicità comunicativa. È la cifra espressiva dell'immediatezza fisiologica: una immediatezza, sia chiaro, ultraricerca e nient'affatto *naïve*, che, nel rifiuto di ogni tradizione, punta soprattutto a provocare chi legge.

Programmaticamente senza «madrì», le autrici trentenni, o giù di lì, hanno voluto bruciare ogni rapporto con il passato, anche il più recente. Orchestrata sulle note tersamente sospese della Vinci, sulla polifonia crudele della Stancanelli, sul martellio asfissiante e ossessivo della Santacroce, sugli accordi solo apparentemente fluidi e lievi della Parrella, la narrativa delle ragazze cattive trova un comune denominatore nella radicalità con cui evita i procedimenti analitici, sia d'indole sociologica sia di natura psicologica e sentimentale.

Da questa pregiudiziale rappresentativa nasce il primato della misura del racconto o del romanzo breve, che meglio esalta l'effetto istantaneo di realtà, dove i residui materici non si distinguono dalle scorie emotive.

Dalla stessa scelta intransigente nasce anche lo choc di lettura più conturbante: l'inafferrabilità dei personaggi, in primis della protagonista narratrice. Certo la sua voce e la sua corporeità dilagano: centro del testo, tutto vortica intorno a lei e ogni cosa cade sotto il suo dominio percettivo, ma tutto nel contempo viene risucchiato e fatto rimbalzare lontano da una prosa autorifrangente, senza spessore e spesso priva di direzione. L'identità dell'io si dissolve in un diluvio di sensazioni epidermiche; i nomi propri sono abrasati dalla caterva di etichette, marchi doc, jingle pubblicitari. Disegnate con tecnica fumettistica, chiuse in un autismo irriducibile, queste donne giovani, poco più che ventenni, inibiscono ogni moto di sintonia o antipatia, di compartecipazione o di ironico straniamento.

L'impatto fruitivo è ancor più forte quando la narrazione si distende sulla misura ampia del romanzo.

In *Revolver* della Santacroce, la prosa sussultante, un blob stilistico di frasi ellittiche sparate a raffica, trova argine in una struttura organizzata in tre macrosequenze progressive, *Mira Premi Spara*, e circolarmente compatta (l'epilogo copia testualmente l'inizio), ricca di corrispondenze interne; e nondimeno il lettore, immerso nel «rapido cangiantismo psichico che passa in un momento da una colorazione all'altra, senza tregua, senza punti morti» (Guglielmi), ne esce non solo frastornato, ma intorpidito dalla straripante ridondanza d'effetti ipnotici. Triturata, incenerita, la narrazione implode vanificando sia gli effetti di abile contaminazione linguistica sia le gustose antifrasi ironiche: la protagonista, infelice e maledetta, si chiama Angelica; alla sua amica del cuore conviene l'epiteto epico, Veronica culo-da-favola.

Non dissimile, anche se più gratuito e scombinato, il caso del recente *Discocaine* di Tatiana Carelli, sorta di cronistoria in diretta delle avventure professionali di una ragazza da discoteca. Il sottotitolo, *viaggio nella notte di una cubista*, più che a Céline, rimanda al Tadini di *Eccetera*. Siamo nel mondo rutilante e fasullo dei locali trendy della Bassa padana e la protagonista vive e lavora, sempre in moto convulso, fra piste di coca e sballi musicali. Di sesso parla molto, ma lo pratica poco. Come in *Revolver* anche qui è la griglia strutturale – quattro settimane calcolate sui giorni intorno al weekend – a contenere il flusso irriflesso di impressioni, allucinazioni, dialoghi spezzettati fra amiche. *Discocaine*, edito nella «Piccola biblioteca Oscar», rende abbagliante il paradosso di una

scrittura stralunata e vorticoso, tesa a scandalizzare il lettore, mentre l'obnubila e ne anestetizza ogni disposizione reattiva: è difficile non solo tenere dietro alle esibizioni notturne della cubista, ma ancor più seguire le acrobazie verbali di una protagonista-narratrice che non sa dove andare a parare. A meno che la risposta non sia racchiusa nello squillo finale del suo cellulare: la comunicazione cade subito, ma dall'altrap arte era risuonata la voce della mamma.

Eccoli, il cruccio vero e il desiderio rimosso della nostre cattive ragazze, tutte appartenenti alla generazione del postfemminismo: dietro le loro narrazioni fa capolino l'ombra perversamente amorevole delle madri. Preannunciato da *Benzina* della Stancanelli e da *Brothers and sister* della Vinci, sottinteso in vari racconti della *Sex Anthology*, il fantasma della genitrice è lì che incombe. L'ultimo racconto di *mosca più balena* della Parrella reca in epigrafe due versi di Patrizia Cavalli, dedicati a «molte madri, nuove madri», e si chiude in una sala parto: ad attendere il neonato è una coppia lesbica.

La conferma viene da un altro romanzo recente, dal titolo azzeccato: *Cico c'è*, opera prima di Vanessa Ambrosecchio, sempre Einaudi (suo è il racconto *Piove* nell'antologia di «Stile libero»).

Sullo sfondo di una Venezia ultradecadente, dove l'acqua è simbolo di putredine, viene narrato un caso classico di gravidanza isterica: la protagonista è una diciottenne convinta di essere incinta, pur senza aver mai fatto l'amore. Oltre alle due figure genitoriali, stereotipi perfetti di irresponsabilità familiare – la madre bella e indaffarata, il padre ricercatore universitario ex sessantottino fallito – l'aspirante mamma è affiancata, per non dire avviluppata, da una coppia di donne, il cui destino è segnato dalla sterilità: l'amica Erina s'è fatta chiudere le tube e il suo corpo reagisce perdendo umori e squamandosi; Rachele, la ginecologa, fa partorire le donne, ma per lei nessun concepimento, neanche quello ottenuto per fecondazione artificiale, è possibile. La narrazione procede replicando, con ritmo coattivo, questo nucleo di fisiologia creaturale; le cadenze espressive, ora algide come l'uovo che campeggia in copertina, ora sinuosamente ricercate, rasentano il manierismo, quasi a compensare in eleganza l'insistita materia «ginecologica». Alla fine non resta che il ritornello paranoico «Cico c'è», unica folle certezza di una giovane ragazza a «cui fanno antipatia entrambi, femmine e maschi» e che sul sesso ha poche idee ma confuse.

Esordire con la pubertà

di Vittorio Spinazzola

Anche la stagione scorsa ha avuto il suo bestseller giovanilistico: 100 colpi di spazzola prima di andare a dormire, nonostante l'esibizione di una sfrontatezza senza precedenti, si inserisce in una tradizione che, da Porci con le ali a Jack Frusciante, ha ormai assunto caratteristiche di genere. Romanzi in cui la narrazione dei turbamenti adolescenziali, procede come una navigazione a vista per prove ed errori; quelle cui presta voce un io narrante complice sono infatti le tappe di una progressiva assunzione di responsabilità nei confronti di sé e dell'altro sesso. Con un fine che, per quanto vicende e linguaggio appaiano spregiudicati, tanto spregiudicato non è: il raggiungimento dell'equilibrio e l'appagamento dei desideri, non solo pulsionali ma anche affettivi.

Il successo più strepitoso della stagione libraria 2003-2004 porta il titolo, all'apparenza svagato, di *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*. L'editore è Fazi, ritenuto di solito abbastanza affidabile culturalmente. Dell'autore, che è un'autrice, ci viene però detto solo che è un'esordiente giovanissima, sedici anni, e ha per nome Melissa: il cognome è indicato con la P.

Chi prenda in mano il libro, si rende subito conto che questo riserbo ha un motivo in sé plausibile: *100 colpi* racconta infatti in forma autobiografica le avventure erotiche di una ragazzetta che si chiama appunto Melissa e sembra identificabile con colei che espone la sua firma in copertina.

Le tappe della sua laboriosa scoperta del sesso vengono illustrate con uno scrupolo ostentatamente candido: nulla viene lasciato sottinteso. Inesperta e scriteriata, la fanciulla conosce una serie di delusioni da parte di uomini che la trattano come un semplice oggetto di godimento. Ma è anche lei che se le va a cercare, perché far l'amore le piace assai, le piace troppo, le piace sempre di più – per quanto se ne vergogni. Per fortuna, alla fine tutto si aggiusta, in quanto Melissa incontra il suo Principe Azzurro, che la rende sessualmente appagata e sentimentalmente felice. Si può capire che alcuni lettori abbiano giudicato *100 colpi* un porno tra-

vestito da romanzo rosa, mentre secondo altri sarebbe un romanzo rosa camuffato da porno.

Ma lasciando impregiudicato questo assillo, è più significativo notare che il libro di Melissa, pur nella sua sfrontatezza estrema, non rappresenta affatto un caso inedito né inatteso. I precedenti non mancano: nel senso che si tratta dell'esemplare più recente di una serie di testi che hanno come carattere unificante l'età giovanile sia degli scrittori sia dei personaggi protagonisti sia anche dei lettori preferenziali. Qualcosa di analogo accade nel campo sterminato della narrativa femminile, dove il tratto comune è l'appartenenza di sesso. Nel ristretto filone giovanilistico, chiamiamolo così, l'intesa fra colui che scrive e coloro che leggono viene sollecitata mettendo in scena figure di grande impatto sull'immaginario adolescenziale perché alle prese con i turbamenti della pubertà, come fase cruciale del processo di crescita.

I romanzieri in erba che si propongano di raccontare la crisi puberale dall'interno, mentre la stanno vivendo, possono venir compensati della loro spavalderia con un consenso enorme da parte dei coetanei. Così è accaduto nei decenni scorsi a diversi libri che possono essere allineati uno dopo l'altro, come altrettanti momenti evolutivi di un filone ben circoscritto: *Porci con le ali*, firmato Rocco e Antonia; *Volevo i pantaloni*, di Lara Cardella; *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, di Enrico Brizzi; infine i *100 colpi* già citati.

Beninteso questi titoli, per quanto indiscutibilmente imparentati fra loro, mantengono forti aspetti di eterogeneità d'impianto: così come d'altronde i risultati espressivi si collocano su livelli molto diversi: *Jack Frusciante* è scritto con mano sapientemente leggera, *Porci con le ali* è un prodotto di dignitoso artigianato, gli altri due libri si situano ai livelli più elementari della letterarietà. Ma quando masse ingenti di consumatori fanno convergere le loro preferenze su un dato prodotto, lo segnalano come un oggetto di attenzione critica comunque significativo. E tutti e quattro i componenti del gruppetto possono venir connessi in una considerazione d'insieme: segnano infatti l'affermazione reiterata di una autocoscienza autonoma delle nuove generazioni, che si presentano come un soggetto collettivo capace di farsi sentire direttamente, contrapponendosi alle fasce d'età anziane sul piano della cultura e del costume sessuali.

Non per nulla la genesi del fenomeno va situata in epoca

sessantottesca, o forse postsessantottesca; un impulso determinante a focalizzare la condizione puberale è venuto dal movimento femminista, con i suoi programmi di revisione generale dei ruoli sessuali. Una constatazione in proposito si affaccia subito, riguardando non solo i *100 colpi* ma tutti i libri elencati: anche se il punto di vista narrativo può essere alternamente maschile o femminile, i personaggi più complessi e insieme più determinati sono fanciulle. I ragazzi hanno, al confronto, una raffigurazione assai meno icastica e una caratterologia più fragile; pure quando sembrano assumere l'iniziativa, in realtà finiscono per andare a rimorchio delle loro partner. Dal che nascono equivoci, incomprensioni, rappresaglie a non finire.

Qui sta il nucleo dell'intrigo, in questi romanzi o romanzetti. L'apprendistato dei rapporti con l'altro sesso mostra sempre una competitività inquietante, anche quando tramonta l'ideologia del patriarcato, anche quando entrambi i soggetti in causa coltivano propositi di pacifica parità. A venir espresso è il turbamento della scoperta di una realtà più squilibrata e insidiosa di quanto ce la si fosse aspettata: bisogna farla conoscere per quello che è. I nostri narratori esordienti inclinano a forme di romanzo-verità, come se scrivessero dei resoconti di vita vissuta: anzi, vogliono dare l'impressione di riferire esperienze capitate proprio a loro: sia in *Porci con le ali* sia in *100 colpi* il nome degli autori coincide con quello dei protagonisti, Rocco e Antonia nel primo caso (cioè, nella realtà, Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera), Melissa nell'altro. D'altronde tre libri su quattro sono raccontati in prima persona, e uno di essi (*100 colpi*) è modellato come un diario, mentre un altro (*Volevo i pantaloni*) include il diario di un personaggio minore; il quarto infine (*Jack Frusciante*) è affidato a un io narrante vicinissimo al protagonista, del quale riproduce spesso pagine «dall'archivio magnetico».

Ovviamente, questi artifici non implicano che le storie non abbiano un carattere ultraromanzesco: l'effettismo sfrontato è una componente essenziale della enorme fortuna di pubblico incontrata dall'intera serie di testi. Accoppiamenti etero e omosessuali, maschili e femminili, genitali e orali e anali, assieme a incesti e pedofilia vengono serviti in dosi abbondanti; a meno che si punti invece sulla paura del sesso, come fa Brizzi, esagerando anche in questo caso. A volte, soprattutto Cardella e Melissa sfidano la verisimiglianza, oltre che il buon senso: ma ciò che importa è dare evidenza massima alle ossessioni mentali di cui i personaggi sono portatori.

Convenzionalmente accettata è d'altronde la finzione per cui gli avvenimenti figurano registrati in simultanea, con una immediatezza quasi radiocronistica. L'atteggiamento dell'io narrante verso il mondo narrato è improntato a una effusività complice, che evita le pose di sussiego e limita le impennate liriche, pur assumendo modalità di scrittura molto diverse, dalle più sgangherate a quelle controllate professionalmente. In questa prospettiva di disinvoltura diventa plausibile la liberalizzazione delle voci più spontanee dell'eros, con il ricorso ai termini e alle locuzioni d'uso familiare per designare gli organi genitali e le pratiche copulatorie più diffuse. Certo, Melissa parla del «segreto» femminile e del «mistero» maschile, per alludere alla vagina e al pene: ma lo fa solo all'inizio delle sue imprese erotiche; poi smette, e non è un danno.

Quando apparve *Porci con le ali* il vocabolario dell'osceno fece grande scandalo: oggi, si capisce, assai meno. Ma non bisogna credere che anche allora si trattasse di pura e semplice provocazione, piuttosto che di un proposito di naturalezza espressiva. Va tenuto presente che questi narratori non tessono alcun elogio del libertinaggio: uno di loro si diverte anzi a esaltare paradossalmente il bello della castità. Il turpiloquio vale come talismano, come prova di appartenenza a una generazione che vuol dimostrare di averla fatta finita con le ubbie e le inibizioni del vecchio senso del pudore. Ma in realtà quelli portati in scena sono poi dei giovani, certo più spregiudicati dei genitori e tuttavia sempre alla ricerca inquieta di un equilibrio pulsionale nient'affatto dissennato. Sia le femmine sia i maschi debbono potervisi riconoscere: anche se sono le prime ad avvertirne l'urgenza tormentosa con maggior cruccio rispetto ai secondi.

Parlano lo stesso linguaggio, insomma, ragazzi e ragazze, pur esprimendo punti di vista differenziati. Colui che narra impone sempre la sua identità sessuale alle modalità del racconto. La soluzione tecnicamente più ben congegnata è quella di *Porci con le ali*, dove le voci di lui e di lei si alternano consentendo di mettere a confronto le diverse versioni di uno stesso avvenimento. In *Jack Frusciante* l'ottica del narratore è tutta maschile, in *Volevo i pantaloni* e *100 colpi* è femminile. In ogni caso, l'intromissione nell'interiorità del personaggio vale solo per il sesso cui appartiene l'io narrante: il sesso opposto è rappresentabile solo dall'esterno. Il che emblemizza la preclusione alla comprensione reciproca.

Non diversamente stanno le cose nel dialogo fra le genera-

zioni. Il punto di vista filiale colloca il mondo parentale in una luce di estraneità irreparabile, definitiva. Non importa quale sia l'ambiente socioculturale di appartenenza, popolare o impiegatizio o altoborghese: padri e madri non ce la fanno mai a capire cosa passa per la testa ai figlioli, i quali danno per scontato che non val neanche la pena di provarsi a interloquire. La famiglia contadina siciliana di *Volevo i pantaloni* versa in un clima di autoritarismo sessuofobico da delirio; le figure genitoriali di *Porci con le ali* o *Jack Frusciante* appartengono invece alla borghesia evoluta di Roma o di Bologna; ancora più confortevole è la casa catanese di Melissa. Ma mai c'è uno scambio di vedute produttivo tra maggiorenni e minorenni.

Per parte sua, la scuola offre a tutti l'ambiente più propizio per l'incontro fraternizzante fra i sessi. Ma le aule sono soltanto il luogo di verifica d'una assenza delle istituzioni dai compiti formativi più delicati. In definitiva, i giovani protagonisti raccontano delle storie di autoformazione, compiute senza che nessuno abbia insegnato loro come si diventa grandi. Il significato primario di questi libri consiste in una assunzione di responsabilità da parte del protagonista, nell'atto di dichiarare le esperienze che ha attraversato. Il testo in effetti assume un carattere di confessione, come di chi porta in pubblico le sue avventure o disavventure anche se ciò gli costa imbarazzo, mentre vellica il suo esibizionismo: a spingerlo, sembra essere il desiderio di partecipare a un pubblico confratello una somma di smarrimenti, imprudenze e impudenze, eccitazioni gioiose e pentimenti contriti, presentati come le traversie inevitabili del passaggio dall'adolescenza alla maturità.

In effetti le trame si strutturano sulla base di un comportamento sbagliato o comunque inadeguato del protagonista, che suscita reazioni disastrose. Ma l'errore può aver natura molto diversa. In *Porci con le ali* Rocco forza troppo la disponibilità erotica di Antonia, che si sente offesa nella sua femminilità. In *Volevo i pantaloni* la trasgressività della protagonista non va oltre uno stadio puerile, anche se appare colpa grave a una comunità istericamente repressiva. La situazione di *Jack Frusciante* è opposta, in quanto il timido Alex si lascia suggestionare dai sentimentalismi disincarnati con cui Aidi vela la sua immaturità. Quanto a Melissa, estremizza schizofrenicamente il contrasto sistematico tra furori ninfomaniaci e aspirazioni romantiche.

È apprezzabile il fatto che in tre casi su quattro il racconto

rifiuti la consolazione dell'happy end, lasciando il protagonista in uno stato d'incertezza scontenta, dove chiaro gli è soltanto che gli manca ancora parecchia strada per farsi adulto: quella felicità che era sembrata a portata di mano, all'uscita dall'infanzia, si è dissolta, pare irrimediabilmente. Come s'è detto, solo Melissa raggiunge l'obiettivo cui tutti i personaggi guardano: una armonia di coppia basata sia sull'affiatamento fisico sia sulla comunione sentimentale. Ma questa conclusione paciosa ha un aspetto miracolistico, e appare motivata soltanto dal desiderio di contrappesare la gravità del quadro di perversioni che il libro disegna. Esordire nella narrativa all'insegna del sesso puberale comporta una fortuna di pubblico tanto maggiore quanto più nervoso, sino alla morbosità, è il senso di malessere promanante dalla rappresentazione.

Gli adolescenti di ieri e di oggi appaiono in balia di se stessi. L'universo sociale cui appartengono si limita a ospitarli. Da un volume all'altro, si accentua il calo di attenzione per le questioni ideologiche e per la realtà etico-politica. *Porci con le ali* ha ambizioni di discorso saggistico, proponendo una verifica della parola d'ordine famosa «il personale è politico». *Volevo i pantaloni* è un pamphlet di denuncia furiosamente femminista. *Jack Frusciante* riafferma il valore dell'idillio contro il conformismo della sessuomania. *100 colpi* diguazza nell'erotismo senza legge per proporre come via di fuga il privatismo chiuso in se stesso. Rispetto al primo libro della serie, c'è poco da rallegrarsi.

Gioventù globale

di Laura Lepri

Non si tratta più di segnalare l'unicum di un «esordio folgorante»: quella degli scrittori non ancora ventenni sta diventando una categoria sempre più numerosa. E anche se i suoi componenti sono lontani per collocazione geografica e scelte stilistiche, sentono di riconoscersi come appartenenti alla stessa comunità giovanile. Figli della globalizzazione dei gusti e delle mode, i nuovi autori adolescenti consegnano così a scritture veloci e ritmate come un video musicale storie di ordinaria e straordinaria inesperienza, nelle quali i coetanei di tutto il mondo possono riconoscersi.

«**V**eniamo influenzati, alimentati, emozionati dalle stesse cose, nello stesso tempo. In questo momento tutti consumiamo molti video musicali. Credo, insomma, che per i giovani non esistano più i confini nazionali».

Era l'autunno del 1994 quando, in un'intervista, Banana Yoshimoto rifletteva sul consumo culturale dei giovani giapponesi, non troppo dissimile, ormai, da quello dei ragazzi dei tanti paesi industrializzati del mondo. Da qualche anno, da quando era uscito *Kitchen*, il romanzo che l'aveva fatta conoscere come la portavoce della gioventù che cresceva nel villaggio globale, era lei il nuovo Salinger, con tutti i distinguo e i cambiamenti che il tempo aveva portato con sé: era una donna, scriveva dall'Oriente tecnologico e, soprattutto, non sentiva più alcun bisogno edipico di scagliarsi contro i genitori e la propria tradizione letteraria, «tutte quelle baggianate alla David Copperfield» al cui indirizzo ringhiava, invece, *Il giovane Holden* (1951) diventato, nel frattempo, prima il simbolo della gioventù arrabbiata americana e poi addirittura un marchio, o *brand*, come direbbero gli uomini del marketing, non solo editoriale.

Per Banana, *nom de plume* efficace come uno spot pubblicitario e insieme omaggio a un grande poeta della più alta tradizione nipponica, i conflitti tra le generazioni si erano spenti, così

come era «naturale», privo di rivendicazioni, mutuare il linguaggio narrativo da quello, più essenziale, dei fumetti, i *manga*. Globalizzazione e postmodernità – nel senso dell'intreccio delle tradizioni – erano già maturi se scorrevano come cromosomi nell'inchiostro delle nuove scritture. Quanto ai temi, l'abborrita famiglia salingeriana era diventata l'oggetto quasi sconosciuto di un desiderio impossibile di protezione, regressione, primarietà domestica che trovava nella «cucina» il luogo simbolico ideale. Istinti, pulsioni semplici che Banana Yoshimoto sembra aver perseguito anche nella maturità, come avverte il titolo della sua ultima raccolta di racconti: *Il corpo sa tutto*. Fin dai suoi esordi, raccontava di una famiglia perduta e di ruoli sempre più confusi; insieme ai sessi, l'identità delle nuove generazioni vacillava, disperdendo ogni rabbia nella malinconia, nel ripiegamento, nella depressione, in un diffuso senso di morte che la società giapponese era costretta a constatare ancor più concretamente nei tanti suicidi di adolescenti che si registravano in quei tardi anni ottanta. Insomma, la letteratura si rivelava anche un buon termometro delle antropologie in trasformazione. I giovani lettori mondiali si identificarono in quei personaggi ripiegati e confusi, melanconici e vagolanti nel nulla. Il successo della Yoshimoto fu globale.

È da collocare proprio intorno a quella data l'apertura della caccia al giovane, spesso giovanissimo scrittore, da parte dell'industria editoriale. Battute che negli ultimi tempi hanno visto abbassarsi esponenzialmente l'età dei protagonisti. Giovani, sempre più giovani, sedotti dal sogno di diventare scrittori e da alcuni modelli il cui successo è stato planetario. Come quello di Harry Potter, per esempio, che ha indotto a cimentarsi nel genere *fantasy* scrittori di non oltre quindici anni. Come Christopher Paolini, autore di *Eragon*, romanzo di iniziazione (dapprima stampato a proprie spese dai genitori del ragazzo, poi casualmente scoperto dal mercato americano, Hollywood compreso), costellato di spade magiche, pietre filosofali e cantastorie buoni; o come la parigina Flavia Bujor che ne *Le tre pietre* ha fatto affrontare un mondo irreali e abitato dal Male alle sue tre protagoniste – Giada, Opale e Ambra –, regalando a ciascuna il solo conforto di una pietra che hanno ricevuto in dono, corrispondente ai loro nomi. Come dire, ragazzina conta solo sulle tue forze per affrontare la vita. Magari portandoti appresso *Il signore degli anelli* di Tolkien e *La storia infinita* di Ende.

Anche in Italia è comparsa una scrittrice quindicenne, Randa Ghazy, la cui scrittura è più realistica, mentre la sua formazione è all'insegna dell'intreccio delle culture. Egiziana di origine ma abitante a Saronno, Randa si è confrontata con uno degli scenari più scottanti della contemporaneità e ha scritto *Sognando Palestina*, libro sull'amore, l'amicizia e la guerra, sbarcato nell'editoria dopo essere stato presentato a un concorso letterario, segno quest'ultimo che le nuove generazioni conoscono i canali per emergere e non si peritano a utilizzarli. È sempre più forte, e più scaltro, il bisogno di esprimere le loro inquietudini, sia che insorgano per esperienza diretta o mediata.

Già, l'esperienza: è quasi inevitabile che la «vita vissuta» sia una delle fonti principali delle narrazioni giovanili – l'altra sono i bestseller, si direbbe –, là dove il filtro della *fiction* è labile, l'io è il punto di vista privilegiato e la prima prova è spesso un romanzo di formazione. Un bel paradosso a pensarci bene, data la poca e confusa esperienza di vita che si possiede a vent'anni. Ma, ce ne rendiamo conto, quest'ultima considerazione esula dal tema.

A leggere, inevitabilmente in modo frammentario, i giovani narratori stranieri che rappresentano la propria età, ci pare che sia proprio questo il dato emergente: scrivono al presente, in presa diretta sulla quotidianità, e raccontano, spesso privilegiando la forma diaristica, appunto, il modo in cui esperiscono il mondo che li circonda. E se il tempo è declinato al passato, si tratta di passato prossimo, imperfetto, raramente di passato remoto.

Un buon saggio di adolescenze diverse geograficamente, ma in fondo non così dissimili, viene da tre titoli ospitati dalla collana «Stile libero» di Einaudi, luogo editoriale che ha fatto della ricerca e della sperimentazione la propria identità. Si tratta di *Scusate se ho quindici anni* della (forse) giovanissima americana che si cela sotto lo pseudonimo di Zoe Trope; di *Dammi! Song for lovers*, opera della ventenne russa Irina Denezkina; e de *La mia pelle sporca*, testo d'esordio della gallese Rachel Trezise.

Vuole fare la scrittrice, la ragazzina che registra nel suo diario i sogni di una quindicenne americana, più o meno qualsiasi. Il cellulare è una sua protesi, il ponte levatoio sul mondo, quello del supermercato, della scuola; ma Zoe guarda con inconsueta maturità e distacco i suoi coetanei, troppo sciocamente trasgressivi. Lei ha ambizioni di successo anche se è già consapevole, e lo sottoli-

nea con ironia, che alcuni minuti di celebrità sono concessi a chiunque. Si disperde fra gli amici che sono la sua vera geografia, ama indistintamente maschi e femmine, compie giochi sadici sul suo corpo e cerca la poesia ovunque. La sua scrittura è sintetica, velocissima, uno dei suoi eroi è Bukowski.

È stato fatto il nome di Salinger – forse con qualche generosità soverchia – per la giovane russa Denezkina che racconta le spericolatezze dei coetanei, la droga, il sesso, l'alcol, insomma tutto il repertorio che accompagna la visione di una gioventù trasgressiva, disperata e romantica, come vuole lo stereotipo giovanilistico; e quello russo, peraltro. Unica nota drammaticamente attuale, l'eco della guerra in Cecenia.

Il terzo «libro-verità», quello di Rachel Trezise, ci è parso più meditato, maturo, e più autenticamente duro, meno manieristico. Lo scenario è quello dell'area mineraria del Galles meridionale, messa in ginocchio alla metà degli anni ottanta dalla chiusura delle miniere e da un tasso di disoccupazione di oltre il sessanta per cento. Su questo fondale di disperazione si innesta il tema centrale della narrazione: la violenza subita a opera del patrigno da parte dell'io narrante quand'era adolescente. Curiosamente, anche per questo personaggio la salvezza impossibile, o un rifugio vagamente confortante, è rintracciata nella letteratura e nella scrittura. Ma è il nodo centrale della violenza familiare il motore del libro, e il motivo autocolpevolizzante del titolo.

La sfera di una psicologia giovanile fragile, quando non sia addirittura disturbata, e dei sintomi estremi che ne derivano, è privilegiata anche dal tedesco Benjamin Lebert, esordiente a sedici anni e alla sua seconda prova narrativa, in un romanzo il cui tono è decisamente triste, laconico. Si tratta di *L'ultimo treno della notte*, racconto di un viaggio fatto insieme da due giovani. Solo uno parla, l'io narrante tace e ascolta, forse a indicare che la comunicazione emotiva è difficile, quasi impossibile, anche fra coetanei. Mentre scorre un paesaggio buio e spettrale, emergono due drammi della gioventù contemporanea: bulimia e anoressia, segnali di disagio e di autodistruzione che riguardano, primariamente direbbe Banana Yoshimoto, il corpo e il cibo.

Ma le inquietudini individuali e profonde non sono l'unica dimensione attraversata dai giovani narratori. In una posizione quasi simmetrica si potrebbe collocare il funambolico romanzo

dell'americano Jonathan Safran Foer, *Ogni cosa è illuminata*, che invece privilegia il registro comico-ironico ed esperisce la dimensione della Storia, romanzo familiare, o saga ebraica, in cui il personaggio privilegiato è un nonno che accusa una eloquente cecità psicosomatica (come se non volesse più guardare il mondo dopo le ferite che gli ha inferto la Storia medesima). Nel passato del vecchio, nella lontana Ucraina, all'altro capo del mondo, c'è una donna che lo ha salvato dai nazisti; ed è alla sua ricerca che si mette il giovane nipote, alter ego del narratore in veste di personaggio, in un viaggio di memoria e ricostruzione, sino al paesino russo ricostituito nella sua storia fin dal Settecento. I piani temporali si intersecano, insieme alle culture e ai registri stilistici, producendo un romanzo piuttosto elaborato e costruito. Ma il giovane Foer ha già compiuto venticinque anni, e l'io autoriale si sta trasfigurando, quasi per celia, in personaggio romanzesco. L'adolescenza sta per finire. E per fortuna sta già facendo i conti con il passato.

Ragazzi allo schermo

di Elisa Gambaro

Il cinema italiano racconta i giovani. Giovani registi, giovani protagonisti e giovani spettatori si incontrano nelle immagini di una storia che parla un po' di tutti loro, in un circuito autoreferenziale rassicurante e sostanzialmente aproblematico. E mentre gli autori trentenni descrivono i loro anni come periodo dello smarrimento esistenziale o della fragilità emotiva, la scelta di ritrarre il tempo dell'impegno, dell'entusiasmo, della lotta sociale e politica resta appannaggio delle generazioni precedenti. Nello scollamento evidente tra il narcisismo nevrotico di Muccino e la dolorosa rilettura della storia operata da Giordana, si fanno notare per forza espressiva e capacità mimetica i lavori degli outsider: Primo amore di Garrone, Dopo mezzanotte di Ferrario e Fame chimica degli esordienti Vari e Bocola.

Impossibile non accorgersi del vistoso incremento di pellicole incentrate sull'universo giovanile che ha segnato il recente panorama cinematografico italiano. Dopo almeno un ventennio di stasi, assistiamo in effetti a un ricambio generazionale che ha portato alla ribalta alcuni giovani registi, naturalmente propensi a raccontare i propri coetanei. Certo, niente di paragonabile all'effervescenza di cui dava prova la nostra cinematografia negli anni sessanta, quando Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio esordivano poco più che ventenni, ma neanche a quanto accadeva nel decennio successivo, che vedeva il debutto di un giovanissimo Nanni Moretti. La rinnovata possibilità di espressione giovanile attraverso il cinema è tuttavia un dato di per sé positivo, nonostante gli ostacoli che continuano di fatto a impedire un'adeguata distribuzione nelle sale di più di due terzi dei film prodotti ogni anno nel nostro paese.

In questa prospettiva si spiega forse il riallacciarsi di alcuni recenti progetti cinematografici a fenomeni di ben più lungo corso nell'ambito della carta stampata, dove l'etichetta di «giovani scrittori» risale per lo meno a una ventina di anni fa, con le antologie under 25 curate da Pier Vittorio Tondelli. Non a caso, alcuni film che hanno inaugurato il filone giovanilistico di questi anni ostentano

un'esplicita derivazione da prodotti narrativi: penso per esempio a *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enza Negroni (1996), protagonista un giovane Stefano Accorsi, a *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario (1997), a *La guerra degli Antò* di Fabio Milani (1999).

Rivolte a un'utenza anagraficamente connotata, tutte queste prove miravano a un effetto di riconoscimento da parte dello spettatore, stimolato a immedesimarsi nell'ambientazione, nei dialoghi ammiccanti al gergo giovanile, nella colonna sonora, e soprattutto invitato a simpatizzare con il tono di sorridente indulgenza verso i giovani protagonisti. Al di là degli esiti differenti – la godibile commedia di Ferrario esibisce meriti incomparabilmente maggiori dell'abborracciato film tratto dal romanzo di Brizzi – gli obiettivi sono stati in generale mancati, e il fallimento sancito da uno scarso successo al botteghino.

Chi sembra invece avere davvero intercettato le attese di ampi strati di pubblico giovanile è stato Gabriele Muccino, che con *Come te nessuno mai* (1999) e soprattutto con *L'ultimo bacio* (2000) ha offerto rappresentazioni accattivanti di alcuni contesti generazionali nell'Italia odierna. Nel film del 1999, la *Bildung* di un adolescente (Silvio Muccino) figlio della borghesia intellettuale romana prende corpo attraverso gli incontri canonici con la politica e con l'amore: la riproposizione di una parabola universalmente esemplare si avvalora di un sagace brio narrativo, con esiti gradevolmente convenzionali. Vi si riallaccia esplicitamente il recente *Che ne sarà di noi* (2003), diretto da Giovanni Veronesi, sempre con Silvio Muccino interprete e collaboratore alla sceneggiatura. Qualche incursione non priva di acume sociologico sul retroterra familiare dei tre protagonisti non vale tuttavia a compensare l'impressione stucchevole di una gioventù vacanziera e sostanzialmente disimpegnata, che si barcamena tra schermaglie amorose e velleitarismi protestatari.

Spostando l'obiettivo sulla generazione dei trentenni, *L'ultimo bacio* non pare variare di molto l'accurata miscela di schemi consuetudinari e spigliatezza descrittiva propria del cinema di Muccino, se non per una maggiore presenza di sequenze melodrammaticamente enfatiche. Benché anagraficamente più attempati, i personaggi del film appaiono ancora più instabili e velleitari dei loro fratelli minori; si nota semmai, in questi giovani borghesi, un incremento di cupezza narcisistica surrettiziamente presentata come

slancio di protesta. La scelta stessa di filtrare la narrazione attraverso il punto di vista del personaggio maschile, funzionale ai meccanismi di immedesimazione, impedisce di fatto qualsiasi criticismo ironico sulla desolante inconsistenza dei caratteri rappresentati, dando vita a una parabola indulgente e assolutoria. Alla fine persino la rappresentazione delle figure parentali, che pure esibiscono una sprovvedutezza clamorosa, abdicando a ogni funzione di esemplarità, è riportata a un facile ecumenismo del buon senso.

L'ammicco alle reali insofferenze di una generazione ispira anche *Santa Maradona* (2001) di Marco Ponti, faticoso resoconto dei blandi turbamenti di due neolaureati. Ma il ritratto di una gioventù afflitta da abulia e allergica alle responsabilità adulte si risolve nella mimesi di una chiacchiera compiaciuta quanto inconcludente, inficiando peraltro ogni plausibile movimento narrativo. Stenta ad assumere consistenza persino l'esile vicenda sentimentale tra Andrea (Stefano Accorsi) e una giovane donna atteggiata a un'intraprendenza fattiva, che pure avrebbe potuto suggerire rilievi meno stereotipati sui rapporti tra i sessi nelle nuove generazioni.

È del resto significativo, e va rimarcato come elemento non secondario di riflessione, che le rappresentazioni di una gioventù dinamicamente propositiva trovino preferenziale cittadinanza entro la cornice del racconto storico, dove la vicenda è retrodatata nei paraggi sessantotteschi. Così ha fatto Marco Tullio Giordana in *La meglio gioventù* (2003), coprodotto da Rai Fiction e vincitore a Cannes 2003 della sezione «Un certain regard». Poderosa saga familiare incentrata sulle figure antitetiche di due fratelli attraverso trent'anni di storia italiana, il film ambisce a proporsi come affresco generazionale a tutto campo, intrecciando inquietudini private e sommovimenti collettivi. Non si trattava certo di un'impresa semplice, e nella prima parte del film il resoconto di alcuni momenti di storia pubblica appare in effetti plausibilmente connesso alla parabola vitale dei personaggi. Attraverso le vicende di Nicola (Luigi Lo Cascio), militante di sinistra e psichiatra basagliano, della sua compagna Giulia (Sonia Bergamasco), che sceglierà la lotta armata, e di Matteo (Alessio Boni), tormentato poliziotto, le urgenze e i bisogni di una generazione trovano un'espressione di certo coinvolgente, sebbene a tratti gravata da scelte iconografiche ampolluose. Quanto più il racconto si avvicina all'oggi, tuttavia, la costruzione narrativa pare sfrangiarsi: mentre si infittiscono le ellissi temporali,

la vicenda oscilla tra la riproposizione in chiave emotiva di alcuni grandi fatti di cronaca ed episodi intimisticamente circoscritti. Si offusca così quella dialettica tra cronologia storica e ciclo vitale che aveva informato l'ordito profondo del progetto: a risentirne è in primo luogo il sistema dei personaggi, che mostra alcune vistose incoerenze dove prima trovava un'articolazione funzionale. Sarebbe ingeneroso vedere nell'ecumenica conclusione del lavoro di Giordana una resa al disimpegno e al ritorno al privato, incongruamente addebitandogli quella che del resto è stata la vicenda storica del paese, ma certo l'ultima scena, dove i personaggi superstiti si riuniscono allegramente in un casale della campagna toscana, pare eludere una risposta alle domande che pure il film aveva saputo suscitare.

Dei giovani di quegli anni parla anche l'ultima fatica di Bernardo Bertolucci, *The dreamers* (2003), ma la scelta del celebre regista muove da intenti simmetricamente opposti rispetto alla fluviale cronaca di Giordana. Ambientato quasi per intero in un appartamento borghese di Parigi, il film ostentatamente rifugge da una prospettiva di divenire storico per celebrare il momento aureo della giovinezza, calligraficamente fissato nel suo perfetto splendore. Nell'indugio voyeuristico sui bellissimi corpi dei tre protagonisti, condotto con elegante bravura, gli eventi del maggio 1968 si riducono a pura iconografia di sfondo: resta un'elegia, vivida e fascinosa, dell'adolescenza come metafora della massima intensità vitale. Inevitabilmente posticcia appare così la sfocata sequenza finale degli scontri di piazza; del resto poco prima – eloquente artificio narrativo – era stata necessaria la casuale irruzione di un sasso dalla finestra perché i tre ragazzi scendessero in strada, unendosi alla protesta dei coetanei.

Ma a prescindere dalla prova di Bertolucci, esempio *sui generis* per calibro registico e appartenenza generazionale, è difficile non accorgersi che quando si cimenti con tematiche giovanili il panorama cinematografico italiano rivela sintomatiche carenze di orizzonti e di spessore propositivo. Ciò naturalmente non vuol dire che manchino i tentativi pregevoli, o giovani registi che spendano uno sguardo più apertamente problematico. Si potrebbe così citare una pellicola dichiaratamente militante come *Ora o mai più* (2003) di Lucio Pellegrini, che prova a tematizzare il ricordo drammatico dei giorni del G8 genovese indagando motivazioni, spe-

ranze e sussulti della gioventù cosiddetta antagonista. Un altro caso degno di nota è l'ultimo lavoro di Matteo Garrone, che con *Primo amore* (2003) ha offerto un'intensa rappresentazione dei rapporti di violenza mentale tra i sessi. L'orafo Vittorio (interpretato dallo scrittore Vitaliano Trevisan) è patologicamente ossessionato dal peso corporeo della sua compagna: a partire da quest'irriducibile conflitto della psiche il film inscena una storia di amore e follia di rara crudeltà, snodandosi su cadenze tanto pacate quanto raggelanti. Contrariamente a quanto accade nei lavori di Muccino, dove l'avallo simpatetico di chi guarda è perseguito con continue strizzate d'occhio e modulazioni affabilmente disimpegnate, qui lo spettatore si accosta alla vicenda attraverso l'imbronciata inflessione veneta di Vittorio, lasciandosi condurre in una lenta discesa agli inferi da questo personaggio sgradevole, ombroso e inquietante. Alle immagini di un Nord-Est laborioso e silente si alternano così i primi piani del corpo smagrito della ragazza protagonista, la cui progressiva scarnificazione orchestra un angosciante gioco di rimandi simbolici con le tecniche di lavorazione dell'oro. Garrone punta a un cinema senza orpelli, evitando con cura ogni facile effetto drammatico: a lungo andare, tuttavia, la soffocante psicosi dei personaggi finisce per bloccare ogni possibile svolgimento narrativo, con una conseguente inevitabile caduta di tensione.

Decisamente più vivace, ma parimenti abile nel coniugare spaccati di realtà sociale e accenti onirici, è poi l'ultimo film di Davide Ferrario, *Dopo mezzanotte* (2003). L'incontro tra Amanda e Martino (Francesca Inaudi e Giorgio Pasotti), lei in fuga da una squallida quotidianità lavorativa in un fast food, lui eccentrico e solitario custode del Museo del Cinema, si declina sull'opposizione tra una Torino spettrale e degradata e lo spazio fiabesco all'interno della Mole Antonelliana. I polverosi film muti che Martino amorevolmente protegge additano una dimensione dell'esistenza candida e trasognata, così lontana dai fanatismi degli spocchiosi *ciné-philés* di Bertolucci, e nondimeno in grado di aprire squarci illuminanti sul vissuto collettivo. L'esperimento di Ferrario è peraltro meritorio anche a livello di produzione, trattandosi di un progetto portato avanti con scarsissimi mezzi finanziari. Qualcosa di simile è stato messo a punto da due giovani cineasti, Paolo Vari e Antonio Bocola, che dopo un'esperienza come registi per la trasmissione tv *Le Iene* hanno realizzato *Fame chimica* (2004) grazie a un

modello partecipativo in forma di cooperativa. Il film, interamente girato in un quartiere della periferia milanese, si avvale delle prestazioni di attori non professionisti e a questa scelta deve molta della sua freschezza. Ma coerente all'impostazione di partenza è anche la scelta di affiancare alla consueta voce fuori campo del protagonista un originale controcanto nel commento rap di Luca «Zulu» Persico, componente dei 99 Posse, che compare sulla scena atteggiandosi a moderno corifeo della comunità. Certo, il lavoro risente dell'originaria destinazione come cortometraggio documentaristico, e la storia d'amore dei due protagonisti (i soli due attori di mestiere) appare a tratti strutturalmente sfasata rispetto al contesto di degrado urbano in cui dovrebbe collocarsi. Nondimeno, *Fame chimica* – per i non addetti ai lavori, così viene detto il senso di appetito che insorge a seguito dell'assunzione di marijuana – sa indagare con lucidità e umorismo le dinamiche sociali che costituiscono la vita di gran parte della popolazione giovanile, così spesso oggetto di mistificazioni e schematismi paternalistici.

GLI AUTORI

Alte tirature

Gli investigatori all'attacco
di Giuseppe Strazzeri

Un topo editore
di Maria Sofia Petruzzi

Il neopopolarismo di Sveva Casati Modignani
di Olivia Barbella

Tabucchi e il moribondo
di Alberto Cadioli

Il sangue di Pansa
di Giuseppe Gallo

Chick Lit, Lad Lit, Click Lit
di Daniela De Rosa

Comprati in edicola

Alan Ford contro Kriminal
di Giuliano Cenati

Adottati a scuola

La riforma indefinita
di Carlo Minoia

ALTE TIRATURE
Gli investigatori
all'attacco
di Giuseppe Strazzeri

È una vera e propria invasione. Si chiamino Lazzaro Santandrea, Commissario Bordelli, Sarti Antonio, il Gorilla, o De Luca, la schiera degli investigatori nostrani, con buona pace di Miss Marple e Padre Brown, da Montalbano in poi si è fatta massiccia, imponendosi non solo in libreria ma anche nei palinsesti televisivi e nelle produzioni cinematografiche. Ma chi sono i «Continental Op» del Bel Paese, e che cosa ci dice delle abitudini di lettura nazionali la loro recente esplosione sul mercato editoriale?

Il fenomeno è effettivamente imponente, e non solo per la quantità di autori pubblicata negli ultimi anni, tale da giustificare addirittura la nascita, in seno a questo o quel marchio editoriale, di vere e proprie collane deputate alla *detection* e che oggi, con nomi come «Noir Mediterraneo», «Marsilio Black» o «I Neri» affiancano l'ormai affermata «Stile libero Noir» di Einaudi. L'epidemia investigativa ha infatti superato i limiti dell'editoria libraria tradizionale e se da una parte la collana intitolata «Le strade del giallo» e allegata al quotidiano «la Repubblica» invade lo spazio delle edicole, iniziative come Colorado Noir, sorta di joint venture creativa nata dalla collaborazione tra la Colorado film e la Mondadori sotto la direzione artistica di Gabriele Salvatores, testimoniano di un interesse nuovo anche da parte del cinema nei confronti delle atmosfere e delle estetiche «noir».

Limitandosi alle caratteristiche del fenomeno in libreria, nell'ultimo anno sono stati numerosi gli scrittori che, prendendo le mosse dal genere, si sono imposti commercialmente comparando, talora brevemente, a volte in maniera più duratura, nelle classifiche dei bestseller. Tralasciando i casi ovvi di Camilleri, con il fortunatissimo *La prima indagine di Montalbano*, e di Lucarelli, che ha siglato un nuovo successo con *Nuovi misteri d'Italia*, andranno

almeno citati il Massimo Carlotto di *L'oscura immensità della morte*, Gianrico Carofiglio, presente in classifica contemporaneamente con *Ad occhi chiusi* e *Testimone d'accusa*, Michele Giuttari con *Scarabeo*, Danila Comastri Montanari con *Olympia. Indagine ai Giochi Ellenici* (episodio della serie *Publio Aurelio. Un investigatore nell'antica Roma*), Giulio Leoni con *I delitti del mosaico. Dante Alighieri indaga*, e Gianni Biondillo, autore di *Per cosa si uccide*. Sintomatica infine anche la pur breve permanenza tra i libri più venduti dell'anno di *I racconti del Maresciallo* di Mario Soldati, che sembra avere tratto nuova vita da una congiuntura favorevolissima a questo tipo di narrativa.

Parlare genericamente di *detection* non dà ovviamente conto delle distinzioni che pure sarebbe doveroso operare, all'interno della produzione di genere, tra narrativa gialla in senso proprio, *thriller*, *noir* «atmosferico» di scuola americana e francese, per arrivare fino a casi di vero e proprio *horror* all'italiana (un esempio per tutti, Eraldo Baldini). È probabile che all'appiattimento di questo articolato comparto editoriale nella sommaria definizione di «letteratura noir» abbia contribuito un'esigenza semplificatoria innescata tanto dai media quanto dal marketing. Ed è forse in virtù del medesimo appiattimento che, di fronte alla pletora di titoli degli ultimi anni, si corre il rischio di sottovalutare i legami tutt'altro che tenui che il nostro appena trascorso Novecento ha intrattenuto con la letteratura investigativa. Senza arrivare infatti a scomodare il diciannovesimo secolo, che pure annovera l'ingiustamente dimenticato De Marchi di *Il cappello del prete* e *I misteri di Napoli* di Mastriani, forse il primo «noir metropolitano» che la letteratura patria possa vantare, il secondo dopoguerra, come è noto, può contare su una solida cerchia di letterati dediti più o meno sporadicamente al genere della *detection*. Basti ricordare, oltre al Soldati appena citato, i vari Sciascia, Buzzati, Gadda e Fruttero e Lucentini che, da autori «letterari» quali erano, flirtarono sovente con il genere, secondo una fruttuosa modalità di *décalage* dalla scrittura colta all'*entertainment* che di fatto arriva fino a uno dei grandi casi letterari degli ultimi decenni, ossia *Il nome della rosa* di Umberto Eco. È forse proprio il caso di Eco a porsi oggi come *terminus post quem* della questione, chiarendo meglio il dato di reale novità di questa *new wave* investigativa, che risiede probabilmente, più che nel contenuto narrativo, nell'identità professionale ed esistenziale

dei suoi protagonisti. Basterà porre mente per esempio a Giorgio Faletti per rendersi conto che il più accertabile fattore di novità del cosiddetto *noir* italiano è costituito di fatto dalla ratificazione, in seno alla produzione romanzesca, di un ceto di scrittori in nessun modo riconducibile a un establishment letterario (e che infatti non a caso da sempre celebra i propri fasti all'interno di spazi alternativi, come ad esempio il Noir In Festival, nato sulle ceneri del Gran Giallo di Cattolica degli anni settanta, cui fece seguito il Mystfest, fortemente voluto a suo tempo da un gruppo di intellettuali e promotori culturali, tra cui Oreste del Buono, da sempre convinti del potenziale di questa letteratura). Si tratta di una novità non da poco per la letteratura italiana, abituata a frequentare con disagio le classifiche dei libri più venduti, quasi che ciò debba di necessità coincidere con il tradimento di un pubblico elettivo. Non solo infatti Carlotto, Giuttari o Carofiglio in classifica ci entrano, ma ciò che è più interessante è che, con ogni evidenza, lo fanno raccogliendo intorno alle proprie storie segmenti di pubblico di gran lunga più trasversali di quelli su cui, a suo tempo, poteva contare per esempio il pur bravissimo Scerbanenco, autore non a caso oggi completamente sdoganato anche presso le cerchie dei lettori più esigenti. Per dirla insomma con il corrucciato luogo comune che sarà capitato a tutti di sentire borbottare nei salotti, la novità più evidente di questa produzione sembra risiedere nel fatto che grazie a essa si comincia ad avere la percezione che «oggiogiorno, in Italia chiunque può scrivere e pubblicare un libro». E se da una parte si potrebbe essere tentati di salutare una notizia del genere come una delle migliori novità che un'editoria nazionale possa regalare al proprio paese, ci si può forse più sobriamente limitare a osservare che la letteratura di genere italiana oggi raccoglie i frutti maturi di un consolidato rapporto di rispettosa empatia con un pubblico evidentemente allargatosi e che nelle pagine della letteratura investigativa non cerca più solo il mero coinvolgimento emotivo nell'azione, ma anche conferme e approfondimenti in merito al giudizio nei confronti di una contemporaneità sentita come sempre più problematica.

Se si parla dunque non più di incursioni «dall'alto», bensì di scritture che nel genere sono nate e che di questa nascita menano vanto, forti di un riconoscimento di pubblico cospicuo e crescente, può essere utile cercare di precisare ulteriormente questo

dato identitario, non di poco conto al fine di inquadrare meno parzialmente il fenomeno. D'un lato infatti è indubbio che nel momento in cui parliamo di scrittori di genere ci riferiamo a una classe di professionisti della parola scritta formatasi grosso modo nell'ultimo decennio e che vanta abilità e repertori che sono frutto di esperienza acquisita nel tempo. Il campione di questo professionismo è ovviamente Camilleri, seguito immediatamente da Lucarelli, scrupolosissimo ricostruttore di casi e psicologie criminali. Nella medesima prospettiva è giusto almeno ricordare i casi di Giulio Leoni, arrivato a vendite ragguardevoli con il suo *I delitti del mosaico*, avente per protagonista niente meno che Dante Alighieri, o Danila Comastri Montanari, audace ambientatrice di trame gialle nell'antichità grecoromana, a riprova che anche il romanzo storico può giovare degli espedienti della narrativa gialla. E ai loro nomi se ne potrebbero affiancare parecchi altri di autori di ampia esperienza e che oggi raccolgono i frutti di una rinnovata attenzione nei confronti del loro lavoro. Si pensi per esempio ai romanzi di Marcello Fois e alla sua esperienza di collaborazione per la fiction televisiva *Distretto di Polizia* o all'opera ormai più che decennale di autori come Lorian Macchiavelli, Andrea Pinketts o Nicoletta Vallorani. A questa classe di scrittori professionisti si è di recente affiancata un'altra tipologia di autori che, muovendosi nel medesimo orizzonte narrativo, ha contribuito tuttavia non poco a mutarne ulteriormente la fisionomia. Si tratta infatti di autori che, piuttosto che radunarsi sotto le insegne di una categoria di professionisti forte di una favorevole congiuntura di pubblico, si affacciano sul mercato editoriale sulla scorta di un portato esistenziale che li identifica come totalmente interni al mondo che rappresentano, vuoi in quanto individui con un passato da «irregolari», vuoi, al polo opposto, in quanto amministratori della giustizia. Uno dei casi più eclatanti è forse rappresentato in questo senso da Massimo Carlotto, prontamente balzato in classifica anche nel 2004 con il suo *L'oscura immensità della morte*, ma assieme a lui si potrebbero ricordare almeno i casi della coppia Pietro Valpreda-Piero Colaprico, ideatori del personaggio del maresciallo Binda, o di Sandrone Dazieri, il nerista dei centri sociali. Né si può tacere l'intensa attività di scrittore (sporadicamente proposta in Italia da editori come Derive Approdi ed Einaudi, ma di ampio riscontro oltralpe) di Cesare Battisti, di recente al centro delle cronache per via di un di-

scussissimo caso di estradizione dalla Francia. A questa produzione che sembra nascere da un'intima empatia con il marginale, che sulla scorta di un'esigenza forte di realismo talora non esita ad azzerare le distanze tra scrittore e personaggio (si pensi per esempio al protagonista dei libri di Sandrone Dazieri, che porta il medesimo nome dell'autore, o all'inserzione in molti di questi romanzi di ampie docu-fiction mutate dai linguaggi tecnico-legali) si affianca un altrettanto solido parterre di scrittori magistrati, poliziotti, avvocati. E ai nomi dei già citati Gianrico Carofiglio e Michele Giuttari varrà la pena di aggiungere almeno quelli di Giancarlo di Cataldo, autore di *Romanzo criminale*, o di Domenico Cacopardo. Si tratta di un elemento che al di là di valutazioni propriamente letterarie (superficialmente ci si può limitare a osservare come alle prose nervose e parlate, talora al limite della sciatteria dei primi, si contrapponga lo stile elaborato e non di rado ampolloso dei secondi) solleva forse interrogativi urgenti in merito alla sociologia della cultura più che alle vicende editoriali. Siano infatti detective improvvisati, capi stazzonati e insonni di squadre mobili di periferia o avvocati distrutti da una vita spesa nelle trincee della giustizia, dalle penne di questi scrittori che la Storia di pochi anni fa voleva come avversari (per lo più politici) spesso oggi emergono protagonisti dal profilo curiosamente omogeneo, talora francamente oltre i limiti della ripetitività, che con le loro barbe lunghe, i loro occhi arrossati dall'insonnia, il loro cinismo impregnato di un'inconfessabile pulizia morale sono pronti a mobilitare il lettore sul prossimo «caso», disperato e proprio per questo ineludibile. Difficile stabilire se si tratta di forzose sublimazioni di conflitti sociali solo in apparenza superati o piuttosto di una reale integrazione, in seno alla medesima generazione, di modi apparentemente opposti di intendere e raccontare la realtà e il desiderio di giustizia, in sintonia con un pubblico che evidentemente non trova nei tradizionali mezzi di informazione reale gratificazione alle proprie esigenze di «racconto di fatti veri». Quello che è certo è che ci troviamo di fronte a una sensibilità e a un gusto che se da una parte sembrano facilmente esposti al rischio di una fossilizzazione in senso manieristico, per diventare filone editoriale a esaurimento, dall'altra si dimostrano certamente in grado di proporre al pubblico librario una delle più attuali, suggestive e godibili modalità di rappresentazione della contemporaneità in chiave romanzesca.

ALTE TIRATURE Un topo editore

di Maria Sofia Petruzzi

Personaggio tuttofare, narratore, autore, editore, Geronimo Stilton è protagonista di un successo che ha pochi precedenti nella letteratura «made in Italy» per l'infanzia. Raggiunge tirature da capogiro, vende bene persino sul mercato estero (tradotto in 36 lingue e distribuito in 180 paesi) ed è amatissimo dai piccoli lettori. Lo deve a una strategia apparentemente semplice: mostrarsi buffo, ironico, abitudinario, maldestro e fifone come solo i topolini sanno essere e, nello stesso tempo, esperto autorevole della comunicazione di massa, come compete agli addetti ai lavori nel mondo della carta stampata.

È stato definito il topo più famoso dopo Topolino; il suo nome è Stilton, Geronimo Stilton, come il personaggio stesso ama ripetere, con una sorta di formula d'attacco, all'inizio di ogni storia. È la nuova figura che, nel 2000, si è imposta con successo nell'immaginario della narrativa per l'infanzia, da sempre affezionata al mondo dei topolini simpatici, furbi e buffi, spesso protagonisti fortunati della favolistica, del fumetto o dei cartoon.

Questa volta, però, qualche elemento di novità salta all'occhio. Innanzitutto Geronimo Stilton è una creatura made in Italy, un prodotto tutto nazionale: «scoperto» da Elisabetta Dami nel 2000, il personaggio è stato poi lanciato dalla Piemme, che nel catalogo de «Il battello a vapore» gli ha intitolato una sezione assai nutrita, comprensiva di collane tascabili («Storie da ridere», «Avventure estreme», «I misteri di Ficcanaso Squitt»), strenne natalizie, barzellettieri, libri sonori e volumi-zainetto. C'è chi insinua che il fenomeno Stilton sia la risposta italiana al successo della saga potteriana. Certo è che i dati relativi alle vendite – stando almeno alle cifre ufficiali diffuse dall'editore – configurano un successo clamoroso: i libri di Geronimo Stilton hanno venduto 5.300.000 copie sino al febbraio 2004; se ne prospetta, inoltre, la traduzione in trentasei lingue nonché la distribuzione in 180 paesi nel mondo.

Il successo internazionale è, peraltro, già confermato dai dati relativi alla pubblicazione negli Stati Uniti, dove i primi quattro titoli di Geronimo dati alle stampe hanno avuto una tiratura di 100.000 copie. Bisognerebbe risalire a Pinocchio per imbattersi nel caso di un personaggio creato dalla letteratura infantile italiana che abbia incontrato un analogo consenso presso il pubblico nazionale e internazionale.

Geronimo, inoltre, ha una marcia in più: non è solo un personaggio, narratore e protagonista di storie umoristiche, avventurose o del mistero. A Geronimo Stilton viene attribuito un ruolo ben più impegnativo, che gli conferisce un marchio riconoscibile di originalità: gli viene assegnata niente meno che la funzione autoriale. Per dar risalto a tale trovata e reggere la finzione sino in fondo, l'autore reale dei racconti, così come l'équipe di grafici e di illustratori che lo affianca, ha scelto di fare un passo indietro per celarsi definitivamente dietro le quinte di un universo di topi buffi e divertenti: il mondo di Topazia, capoluogo di uno spazio immaginario, l'Isola dei Topi, dove si esplica l'estro del nostro protagonista. Perché Geronimo non è solo l'autore, oltre che il narratore protagonista delle sue avventure. È anche un addetto ai lavori: è un topo editore, direttore dell'«Eco del roditore», il più famoso quotidiano di Topazia, scrittore di libri per l'infanzia che contribuisce a lanciare e promuovere con successo. Ai piccoli lettori è concessa, questa volta, l'adozione di un'ottica privilegiata che consente loro di conoscere da vicino i meccanismi della produzione libraria. L'invito ammiccante a smontare i meccanismi del testo non intende, tuttavia, innescare alcuna reazione di disorientamento nel pubblico infantile giacché non investe in alcun modo, anzi rafforza l'autorevolezza tentacolare del narratore-protagonista-autore-editore. La convergenza sinergica di tali funzioni, piuttosto, la ribadisce, a conferma del saldo controllo di Geronimo sull'intero circuito comunicativo.

Eppure, a dispetto della fisionomia polivalente, Geronimo agisce secondo una strategia semplice quanto efficace: conduce abilmente il doppio gioco dell'avvicinamento complice e del ristabilimento autorevole della distanza, che gratifica e rassicura il piccolo lettore. Per ribadire l'autorevolezza del personaggio niente di meglio che fingere abilmente di smentirla: l'adozione costante del registro comico concorre a tale effetto.

Il personaggio manifesta, innanzitutto, una vocazione irresistibile all'autoridimensionamento ironico.

Vi contribuisce, in primo luogo, la stessa riduzione animalesca. Figura autorevole, mentore di buoni sentimenti, Geronimo è, però, un topo, leader di un universo di roditori fantasioso e divertente quanto più riproduce in chiave comico-caricaturale il mondo delle metropoli contemporanee.

La sua Topazia è una sorta di Topolinia postmoderna, in cui domina incontrastata l'industria della comunicazione di massa. Geronimo, giornalista, scrittore, editore, vi sguazza, con tanto di presenza, persino, alle manifestazioni librerie di prestigio, come la Fiera del libro di Topoforte, alle gare sportive e agli spettacoli televisivi. Lo si può definire un imprenditore delle comunicazioni di massa, dall'occhio esperto ma dall'atteggiamento garbatamente defilato. A sottolinearne l'attitudine dimessa concorre l'adozione di un'ottica volutamente bassa che collabora ulteriormente a delineare la fisionomia del personaggio. Geronimo si presenta inequivocabilmente nei panni dell'antieroe, della vittima comicamente predestinata a subire sventure d'ogni tipo, secondo una tipologia diffusa nel mondo del fumetto. Ostenta abilmente la propria natura di «topo» tranquillo, pigro e persino goffo, per nulla attratto dalle imprese avventurose e ad alto rischio. Sa fingersi travolto dagli eventi, piuttosto che incline a buttarsi a capofitto in ogni sorta d'avventura. Non per nulla l'incipit di ogni storia ripropone uno schema fisso che diventa familiare al lettore: dopo l'autopresentazione di rito, Geronimo si raffigura alle prese con la routine tranquilla del lavoro d'ufficio ovvero intento a godersi un momento di pausa quieta tra le pareti domestiche quando, all'improvviso, si trova a essere coinvolto nelle iniziative zelanti dei suoi fidati collaboratori. D'altronde Geronimo ha la sfortuna di coordinare un'équipe numerosa di roditori estrosi e intraprendenti: la sorella Tea, sempre a caccia di scoop giornalistici e appassionata di avventure estreme; Pinky Pick, giovanissima e audace collaboratrice editoriale, vero e proprio vulcano di idee e iniziative promozionali; Ficcanaso Squitt, topo investigatore curioso di misteri da risolvere; il cugino Trappola e tanti altri.

La schiera dei coprotagonisti è nutrita e obbedisce alla esigenze ovvie di una tecnica narrativa certamente non inedita, che affianca al protagonista personaggi-spalla altrettanto divertenti.

Non sfugge, tuttavia, la valenza ideologica di tale opzione: anche i libri di Geronimo, così segnati dal protagonismo polivalente dell'autore, rilanciano, comunque, il gioco di squadra. Attorno a Geronimo ruota una comunità composta di topi stravaganti e qualche volta persino schizzati, ma, nel complesso, solidale e operosa, pronta a riconoscere la leadership del nostro personaggio proprio mentre ci si studia continuamente di forzarne la mano.

La tentazione al confronto con l'universo fantasy di Harry Potter è sicuramente azzardata; colpisce, però, l'appello comune alla dimensione solidaristica, volta a ridimensionare il protagonismo individualistico per collocarlo in una trama fitta di relazioni amicali. Vien quasi da dedurne che l'era dei piccoli eroi solitari e nevrotici, cui ci aveva abituato la letteratura infantile degli ultimi decenni, sia al tramonto.

Vero è che la rete di relazioni tessuta attorno a Geronimo ha qualcosa della famiglia disneyana contaminata con il modello della piccola impresa familiare: elude i legami parentali e coniugali – nonostante qualche flirt, Geronimo dimostra una inequivocabile propensione per il celibato – per esaltare i rapporti di parentela di primo grado, tra fratelli, cugini, zii, nonni, nipoti, tutti proficui ai fini della collaborazione nell'impresa editoriale di famiglia, fondata niente meno che da Torquato Stilton, nonno di Geronimo. Nel mondo dei roditori di Topazia spicca, peraltro, l'iniziativa femminile, giacché proprio le topoline brillano per intraprendenza e spregiudicatezza, qualità in grado di minacciare l'aspirazione al tranquillo quieto vivere del loro capo.

Nei loro confronti e al cospetto dei lettori, Geronimo recita abilmente il ruolo del personaggio non all'altezza della situazione. Abitudinario, maldestro, facilmente impressionabile, Geronimo insiste nell'autoraffigurarsi come un vero e proprio «topo senza qualità», coinvolto suo malgrado in avventure che avrebbe volentieri evitato. La prospettiva straniata del racconto si traduce nell'adozione costante di un registro volutamente enfatico, in cui risalta l'uso di un'aggettivazione iperbolica e di figure di intensificazione. Un registro ulteriormente sottolineato dai grafismi, tanto più efficacemente mirati a movimentare e colorare l'impostazione grafica della pagina quanto più costituiscono parte integrante del testo e non risultano da scelte posteriori. È un ulteriore segnale nella direzione di un flirt con il fumetto, che suggerisce ai libri di

Geronimo una proficua integrazione tra scelte grafiche, testo e illustrazioni. Tutto collabora a compiacere il gusto del piccolo lettore, cui vengono proposte modalità di fruizione tipiche di tipologie narrative a lui familiari, come quelle del fumetto o del cartone animato. Quanto serve per rendere godibili intrecci esili ma agili, che riproducono il dinamismo della strip umoristica, tra viaggi improbabili, cadute rocambolesche, tuffi e atterraggi spettacolari. Eppure la procedura di avvicinamento al lettore permette all'io narrante il gioco di un abile rovesciamento di ruoli: il lettore, apparentemente scoraggiato a una identificazione senza riserve, anzi sollecitato ad assumere un atteggiamento di superiorità divertita rispetto alle performance maldestre dell'illustre roditore, riceve alla fine una smentita tanto rassicurante quanto prevista e attesa. Perché Geronimo, pur trascinato per i capelli in avventure rischiose e mirabolanti, qualche volta coinvolto in iniziative megalomani, in fondo se la cava benissimo: supplisce alla scarsa prestantza fisica con un po' d'astuzia e di fortuna, sa affrontare e superare prove avventurose e prenderne spunto per scrivere libri di successo. Sa anche trarne e proporre la morale sino ad assumere, quando è necessario, il ruolo di un vero e proprio *maître à penser*. In qualità di narratore si attribuisce, talvolta, il compito di richiamare, pur senza indulgere in pistolotti moralistici, i valori ispiratori dell'amicizia, della solidarietà e della tolleranza: ma è anche l'autore di veri e propri pamphlet per l'infanzia, libri speciali – così li segnala il catalogo – come *Il piccolo libro per la pace* o *Un meraviglioso mondo per Oliver*, dedicato al problema dei disabili. Ecco che alla fine si scoprono tutte le carte del gioco: l'universo buffo e variopinto di Geronimo Stilton è uno spazio popolato di personaggi divertenti ma in fondo monocentrico, dominato dall'autorità salda di un narratore non onnisciente ma onnipresente, che presiede, cioè, a tutte le fasi di costruzione del testo: dall'ideazione alla stesura, al lancio sino al protagonismo vero e proprio. Un eroe che deve il successo alla strategia semplice ma accattivante di cui sa servirsi: farsi piccolo e buffo per conquistare le simpatie dei bambini e poi guidarli con un'autorevolezza tanto più indiscussa quanto meno risulta fastidiosamente saccente.

La carica estroversa del personaggio sa guadagnargli il consenso stabile del pubblico infantile, confermato dai dati relativi alle tirature e alle vendite, che non sembrano registrare segnali di stan-

chezza o di cedimento. Certo, la linea editoriale della Piemme comincia ad avvertire l'esigenza di introdurre qualche variante che, guarda caso, è volta proprio a ridimensionare la prerogativa autoriale di Geronimo. Del resto l'immaginario plasmato dalla figura di Geronimo Stilton ammette estensioni secondo percorsi paralleli, che si sviluppano per filiazione diretta. Da qualche tempo il nostro topo editore ha deciso di cedere al principio della delega e di condividere l'autorialità con altri personaggi: il primo esempio è la figura di Tenebrosa Tenebrax, laureata in cinematopografia, regista e scenografa di film dell'orrore e autrice della collana «Storie tenebrose», che ha recentemente arricchito il catalogo di Stilton. La tendenza pare destinata a estendersi: nel mondo fantastico dell'Isola dei Topi la società massmediatica è in piena espansione e offre ai roditori intraprendenti possibilità allettanti di carriera. Dal ruolo di personaggi-spalla si può essere promossi al rango di autori-spalla e contribuire a sollevare Geronimo dal peso di un'autorevolezza ancora tenace ma che rischia di divenire ingombrante. Niente di meglio che replicarne con qualche variazione la formula. Del resto i topi, si sa, sono animali prolifici e anche i topi editori non intendono tradire la loro natura.

ALTE TIRATURE
Il neopopolarismo
di Sveva Casati
Modignani
di Olivia Barbella

Sveva Casati Modignani è il più bel personaggio inventato dai coniugi Cantaroni. Costruisce romanzi graditissimi a milioni di lettrici; gestisce le vite di decine di personaggi per volta; ha un modo di narrare affabile e disteso. E guarda alle vicende del passato e del presente con occhio progressista. Da oltre vent'anni è lei, la signora italiana del bestseller, la garanzia e l'emblema della serenità consapevole e pacificata che il pubblico ricerca (e trova) nei testi che portano la sua firma.

La signora in tailleur e filo di perle dal sorriso dolce e intelligente ritratta sulle copertine di ogni suo romanzo è in realtà solo metà Sveva. Ci sono infatti quattro mani, ma soprattutto due teste, dietro i bestseller da cinquecento pagine divorati da centinaia di migliaia di lettrici ogni volta. In poco più di vent'anni, da *Anna dagli occhi verdi* (1981) all'ultimo *6 aprile '96* (2003), sedici romanzi per quasi nove milioni di copie vendute complessivamente, da cui sono stati tratti film e sceneggiati televisivi di successo.

La signora fotografata è Bice, moglie dell'*other side* di Sveva, l'ex giornalista Nullo Cantaroni. Interessante il fatto che nell'operazione commercial-letteraria si sia optato per uno pseudonimo femminile dal carattere aristocratico austeramente altisonante. L'identità della figura autoriale, propagandata a caratteri cubitali sulle copertine della Sperling & Kupfer (non c'è rapporto tra l'evidenza sfacciata del nome dell'autore e la sobria discrezione con cui viene enunciato il titolo del romanzo), trova convalida ulteriore in altre strategiche zone paratestuali: la foto in bianco e nero sul retro di copertina e i Ringraziamenti premessi alla narrazione, in cui una (non due) voce in prima persona palesa la sua gratitudine nei confronti di amici e conoscenti che le hanno offerto gli spunti – reali –

per le storie raccontate; di specialisti in vari settori e discipline che le hanno consentito di approfondire alcuni argomenti; degli editori della Sperling & Kupfer per la loro collaborazione preziosa.

Pare dunque che il pubblico delle lettrici si disponga più volentieri a calarsi in un universo romanzesco plasmato da una donna, costitutivamente portatrice – come loro – di una sensibilità tutta femminile: a conferma che nelle dinamiche editoriali della domanda e dell'offerta l'immagine che si ha dell'autore, altro che se conta.

Proviamo allora a descrivere le caratteristiche contenutistiche e strutturali di questi romanzi neopopolari, che mostrano di non avere parentela alcuna con la produzione letteraria italiana, riconoscendosi piuttosto cugini delle narrazioni d'evasione alla Harold Robbins o alla Wilbur Smith, il sudafricano scrittore di romanzi d'avventura, molti dei quali compongono avvincenti saghe familiari. Anche nel caso di Sveva Casati Modignani le storie raccontate – dinamizzate da potere, denaro, amore, sesso, sentimenti, sogni, ideali – sono intricate, ricche di colpi di scena drammatici, e tuttavia rigorosamente a lieto fine, con la giusta ricompensa che premia i buoni e l'adeguata punizione riservata ai cattivi. Il punto interessante è che però l'epilogo, sebbene lieto, non riesce mai a neutralizzare completamente un certo quoziente di problematicità, inerente alle scelte degli individui e alle sorti della collettività, che garantisce alle opere in questione uno spessore sconosciuto alla maggior parte della narrativa d'evasione (quella destinata al pubblico femminile specialmente) in circolazione.

La struttura messa a punto dagli autori di volta in volta (caratteristica fin dall'esordio di *Anna dagli occhi verdi*) prevede che a inizio di romanzo un personaggio, nella quasi totalità dei casi femminile, venga colto in un momento critico della sua esistenza, quando per diversi motivi si trova costretto a dover «riflettere e tentare di rimettere ordine nella propria vita» (*Vaniglia e cioccolato*). Scatta dunque un processo di autocoscienza che ha come obiettivo la maturazione personale e la guarigione dall'insoddisfazione, e come metodo il recupero memoriale del passato familiare, attraverso le storie di genitori, nonni e avi ancora più lontani nel tempo. Perché spesso la sofferenza attuale è causata da ferite di ieri che si è tentato di camuffare con cosmetici superficiali o di rimuovere dalla coscienza, invece di considerarle con lucida consapevolezza. Ciò vale sia sul piano personale che su quello storico.

Stando così le cose, si capisce la centralità dello sforzo di ricordare compiuto dai protagonisti, e al contempo la ragione di una struttura che alterna parti ambientate nel presente – del personaggio e del lettore – a parti che rievocano un passato più o meno remoto. Nella convinzione che «è importante ricordare», la Thea di *Vicolo della Duchesca* alla vigilia dell'ultimo giorno del 1999 si abbandona alla rammemorazione della storia della propria famiglia a partire dal 1910. Così come Anna, nell'omonimo *Anna dagli occhi verdi*, nel 1980 ha un'occasione importante per ripensare al proprio passato, inscindibile da quello del padre, e viaggia a ritroso nel tempo fino al 1897.

L'arco cronologico considerato nei romanzi si estende a più generazioni e negli esiti più interessanti attraversa l'intero Novecento. Intrecciando le vicende private dei personaggi ai grandi eventi pubblici, il congegno narrativo prevede un indugio particolare sui momenti più critici del secolo appena trascorso: al lettore viene così offerta l'occasione di rinfrescare la propria memoria storica sulla prima guerra mondiale, il formarsi e consolidarsi del fascismo, il Ventennio del regime, la seconda guerra e i problemi del dopo; sulla questione sociale mai veramente risolta; sulle trasformazioni del paese e l'evoluzione dei costumi. Non è cosa da poco, per un genere di romanzo che si vorrebbe puramente d'evasione. Anche perché il punto di vista che orienta la narrazione non indulge a trasporti nostalgici né a sorridenti ottimismo sul nostro presente nazionale. E la critica nei confronti del fascismo – quasi una costante nelle opere dei Cantaroni – è feroce e senza cedimenti, come a dire che il ricordo di quell'esperienza non deve essere cancellato né dolcificato da filtri revisionistici.

In gran parte dei casi le vicende sono ambientate in Lombardia; in particolare a Milano, città che gli autori conoscono bene: le storie dei vari personaggi, umili e potenti e appartenenti a diverse generazioni, consentono la rappresentazione di una notevole varietà di spazi: domestici, privati, pubblici, lavorativi, istituzionali. Ne risulta una sorta di mappatura della capitale lombarda, tendente a mettere in risalto le trasformazioni che nel corso del Novecento ne hanno cambiato la fisionomia, facendo della Milano dei vecchi quartieri la metropoli multi-etnica che attualmente è. E in ogni caso i luoghi sono fondamentali, in questi romanzi. Spesso offrono l'occasione che attiva l'intero intreccio, quando edifici del

passato – carichi di storia e delle storie degli individui che li avevano abitati – si ritrovano al giorno d'oggi in vendita, in balia di speculatori rapaci e immobiljaristi senza scrupoli (come il castello di Merano del *Vicolo della Duchesca*, l'abbaino in zona Brera di *Lezione di tango*, l'abbazia di *6 aprile '96*). Per fortuna l'happy end prevede che qualcuno tra i protagonisti stessi riesca a riscattare quelle proprietà, salvando la memoria del passato.

È vero che generalmente questi romanzi hanno più protagonisti, di entrambi i sessi; tuttavia il punto di vista del narratore, solidale con quello femminile, fa sì che i personaggi di primo piano siano donne. A seconda dei casi, le storie raccontate appartengono a più donne della stessa famiglia, madri nonne bisnonne, secondo una successione matrilineare; oppure a donne che, benché di estrazioni sociali diversissime, sono destinate a legarsi di un'amicizia speciale (come in *Lezione di tango* l'anziana *outsider* Matilde, diseredata e respinta dal suo mondo, e Giovanna, l'affascinante antiquaria quarantenne; o in *Vicolo della Duchesca* la popolana Teresa, proveniente da un misero «basso» napoletano, e la contessa Josepha Paravicini con il suo castello tirolese). L'insieme di queste storie, per le vicende rappresentate e le caratterizzazioni dei personaggi, rivela quale sia effettivamente l'asse portante dell'impianto romanzesco: la questione femminile, come si è venuta configurando nelle diverse fasi storiche, e la lotta in cui la donna si è dovuta impegnare per riuscire a conquistare una dignità riconosciuta pari a quella maschile. Nell'imbarazzo della scelta tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero citare al riguardo, basti riassumere che le donne del passato (ma di un passato anche piuttosto recente) hanno sempre dovuto subire la loro sorte; mentre le donne del presente hanno la fortuna di poter decidere di sé e del proprio futuro, autonomamente, nell'ambito professionale come in quello privato della realizzazione sentimentale. Ma è il caso di precisare che le eroine di questi romanzi, sebbene fortemente condizionate dalle convenzioni sociali vigenti, si segnalano sempre per una buona dose di anticonformismo che le porta a compiere delle scelte responsabili spesso poco corrette dal punto di vista della morale corrente, in nome di una ricerca di autorealizzazione autentica, che rifugge da ogni accomodamento ipocrita. L'obiettivo supremo è il raggiungimento della *serenità*, che infatti è parola-chiave in ogni nuovo libro di Casati Modignani.

Si rende dunque ben percepibile, in questi romanzi, anche una dimensione pedagogica, educativa, intesa a convincere chi legge che il bene del singolo individuo deve essere strettamente connesso con il bene comune; e volta a rafforzare nel lettore nientemeno che l'idea di democrazia. L'antico tutore di Josepha in *Vicolo della Duchesca* ammonisce lei (ma con lei anche il lettore): «Bada ai tuoi figli. Fai in modo che non assimilino questa cultura dell'intolleranza. Lo spirito dell'uomo deve essere educato alla libertà, alla comprensione e al rispetto per i suoi simili».

ALTE TIRATURE
Tabucchi
e il moribondo
di Alberto Cadioli

«Dove comincia la storia di una vita, voglio dire, come fai a scegliere?». Si apre così, con una domanda scopertamente metaletteraria, *Tristano muore*. Il protagonista dell'ultimo romanzo di Antonio Tabucchi è un uomo prossimo alla fine che ripercorre la propria esistenza in un lungo monologo rivolto allo scrittore che gli è accanto. Ma quelli che la voce dolente di *Tristano* restituisce al muto interlocutore sono frammenti di memoria, sogni, pensieri subitanei in cui i ricordi del passato si intrecciano con la crudeltà del presente di malattia. E la volontà di sopravvivere attraverso la scrittura si scontra con l'evidenza della sua impossibilità.

Da uno scrittore che ha ormai raggiunto la notorietà del pubblico e la stima della critica i lettori si aspettano sempre un romanzo che confermi le doti e le qualità già conosciute, o almeno rispetti un'immagine consolidata nelle letture precedenti. Quando questo non accade, nasce la delusione. È la condizione che sembra avere accompagnato l'uscita di *Tristano muore* di Antonio Tabucchi, stando almeno ai contraddittori commenti (che si possono leggere in rete) di molti lettori comuni, disorientati soprattutto da una scrittura diversa rispetto a quella delle opere più note; ma a essi si contrappongono giudizi critici a volte entusiastici.

Senza alcuna divisione in capitoli, la narrazione di *Tristano muore* procede con la registrazione di un dialogo che ha una sola voce: quella di un uomo morente, *Tristano* appunto, che nell'ultimo mese di vita, immobilizzato a letto in una casa della campagna toscana (è il mese di agosto e l'unico rumore è il frinire delle cicale), vorrebbe raccontare la propria vita a uno scrittore (che, si intuisce, ne aveva già descritto un episodio in un libro di successo), chiamato proprio per questo al suo capezzale.

A volte lucida a volte sdoppiata o delirante, a volte affettuosa a volte aspra, la voce narrante si rivolge al suo muto interlocutore.

cutore sempre con la seconda persona singolare: questo ascoltatore, apparentemente passivo, è tuttavia ben presente (almeno come figura narrativa), non solo perché su di lui chi racconta modella l'andamento del proprio parlare, ma soprattutto perché sarà lui, in quanto scrittore, ad avere il potere di disporre sulla pagina, a piacimento, di tutto quanto ha raccolto su Tristano.

I piani temporali sui quali si colloca la narrazione si intersecano senza soluzione di continuità: se il passato è un insieme di ricordi, il presente si caratterizza come commento del passato, da un lato, come tentativo di lasciare un'immagine di sé nel futuro, dall'altro, grazie appunto all'intervento di chi, operando quotidianamente con le parole, è in grado di registrare e trasmettere le parole altrui. Ma il presente è anche la cancrena a una gamba, la morfina per togliere il dolore, la morte imminente, il delirio che a tratti si impone, la difficoltà del parlare o del ricordare. Se i passi che si allineano uno dopo l'altro, con solo poche righe di spazio bianco a dividerli, raccolgono i momenti nei quali, giorno dopo giorno, il protagonista racconta di sé, i tanti puntini di sospensione che interrompono la successione delle frasi (forse i tratti stilistici più emblematici del romanzo) danno conto della voce franta, dell'interruzione del pensiero che cambia improvvisamente direzione, del fiato che si consuma e deve essere ripreso, dell'affacciarsi alla mente di qualcosa da dire subito.

Tristano che muore è dunque Tristano che vuole sopravvivere in un testimone eletto a rappresentante di tutti i possibili ascoltatori: per questo ha voluto accanto a sé uno scrittore – nonostante la sua scarsa fiducia nei confronti della scrittura che «falsa tutto» – perché, comunque, scrivere di una esistenza significa, inconsciamente, proseguirne la vita: «ho voglia di scrivere, cioè... parlare... scrivere per interposta persona, chi scrive sei tu, però sono io. Strano, no?».

Ci sarebbe naturalmente da interrogarsi più a fondo sullo spunto di poetica qui suggerito, sulla mutazione in personaggio letterario di chi è appartenuto alla realtà: «non voglio che resti la mia voce [...] voglio restare in parole scritte», tanto che non importa se «uno [...] racconta una cosa» e lo scrittore la scrive «che sembra un'altra». Le citazioni riportate sono solo esempi delle numerose che si leggono in questo romanzo, e che potrebbero essere allineate in un lungo elenco, a conferma di come, anche in questa

occasione come in tanti testi precedenti, in Tabucchi l'intento del narrare e l'intento metaletterario non siano separabili.

Conviene tuttavia tornare a porre l'attenzione sulle modalità del racconto di *Tristano*: se la decisione di lasciare una testimonianza della propria vita, trasformandosi in personaggio, è forse presuntuosa, la possibilità di farlo sembra quasi impossibile: e infatti il racconto, nonostante le intenzioni (paradossalmente rivelate anche dal sottotitolo: *Una vita*), si scontra con la domanda iniziale: «dove comincia la storia di una vita, voglio dire, come fai a scegliere?».

Non più riproponibile il romanzo tradizionale fondato sulla successione cronologica degli eventi (già Svevo ne aveva rotto il modello con la *Coscienza di Zenò*), il racconto di Tabucchi (favorito anche dal fatto che chi narra è un moribondo, non sempre padrone di sé) si fonda solo sull'accumulo di frantumi che vengono dal passato: *Tristano* che, soldato in Grecia nella seconda guerra mondiale, uccide un militare tedesco (dunque a lui alleato), per vendicare un sopruso; *Tristano* che sceglie la Resistenza, la libertà, la speranza di un mondo migliore; *Tristano* che ama molte donne (forse sempre la stessa sia essa Daphne o Marilyn che lo chiamava Clark); *Tristano* che è in Grecia, in Spagna, in Toscana; *Tristano* eroe ma anche soldato pauroso; *Tristano* che vede scivolare le speranze in illusioni; *Tristano* che confonde il sogno con la realtà, ciò che ha letto con ciò che ha vissuto («Lo vedi scrittore, vado su e giù nel tempo, che è vago, non so più cos'è l'ora e l'allora, non li distinguo, a tal punto che mi viene in mente Papee, ma chi era Papee, l'avrò mai conosciuto? Magari era un personaggio di un romanzo che ho letto nella mia vita...»). E infine *Tristano* censore severo del presente, riassumibile nel «pippopippi televisivo», nella «purga catodica», secondo la definizione di Frau Renate, la donna che lo accudisce dal tempo dell'adolescenza, allora incaricata di insegnargli il tedesco, ora, ormai vecchia, presenza ineliminabile della sua realtà quotidiana.

Se c'è un limite, nel personaggio di *Tristano*, è la propensione a dettare sentenze su qualsiasi argomento passi tra i suoi pensieri, assumendo addirittura un atteggiamento di sfida: «tu intanto ascolta e scrivi, quando sarà arrivato il momento di salutarci te lo dico io».

Ambizioso nella sua costruzione, *Tristano muore* rappresenta, pur nella riproposizione di molti tratti noti (in primo luogo,

si è detto, la metaletterarietà), un momento di ricerca dentro il quadro narrativo di Tabucchi dai contorni già ben tracciati: la scrittura che segue il continuo flusso di parole di Tristano, assecondandone l'andamento frammentato, è senz'altro una tappa importante sulla via di una narrazione che racconta una vita esibendo con evidenza l'impossibilità di raccontarla.

ALTE TIRATURE

Il sangue di Pansa

di Giuseppe Gallo

Non c'era bisogno di un intellettuale orgoglioso e «scomodo», insomma uno come Giampaolo Pansa, per scrivere Il sangue dei vinti. Presentato come un atto di onestà intellettuale e un esempio di revisionismo «sereno», in realtà il libro-inchiesta dedicato ai delitti compiuti dagli antifascisti alla fine della seconda guerra mondiale non convince a causa di una costitutiva fragilità strutturale. Non basta la cornice investigativa a rendere accattivante un testo che, forse proprio per l'esibito punto di vista non giudicante, risulta infine monocorde. E il Pansa migliore rimane l'editorialista dalla battuta folgorante e icastica che è possibile apprezzare nelle misure brevi dei pezzi di Bestiario d'Italia. 1994-2004.

Un revisionismo «sereno», contrapposto al revisionismo fremebondo della pubblicistica di destra che brandisce l'arma della storia per infiacchire gli avversari, ma anche all'antifascismo corrucciato di chi, sentendosi sotto assedio, rifiuta di riesaminare i fatti per come realmente si sono succeduti. Semplificando al massimo, si potrebbe sintetizzare così lo spirito che ha guidato Giampaolo Pansa nell'indagine condotta nel libro-inchiesta *Il sangue dei vinti*, sui fascisti giustiziati dai partigiani e dagli antifascisti dell'ultima ora nell'Italia del Nord dopo il 25 aprile 1945. Egli stesso nella prefazione *Al lettore* spiega: «Il mio intento era di costruire un libro sereno. E di contribuire a spalancare una porta rimasta sbarrata per quasi sessant'anni».

La rivendicazione di originalità è, a dire il vero, spropositata, in quanto trascura quello che le molteplici fonti librarie citate a ogni piè sospinto lasciano invece affiorare, e cioè che i conti con il passato sono avviati da tempo e sull'argomento si sono spesi fiumi di parole nell'una e nell'altra parte della barricata. Nondimeno, essa ha il merito di prendere le distanze da quel progressismo di convenienza che, «per opportunismo partitico o per faziosità ideologica», s'ostina a rimuovere una parte della verità, sottovalutando il carattere di massa che il fascismo conservò anche dopo la sua

sconfitta e, ancor più, chiudendo gli occhi su un imbarazzante dato di fatto: ovvero che il ritorno alla libertà in Italia «ha visto un'alba coperta di sangue», macchiata dai numerosi atti di sadismo eccitati dall'ansia vendicativa e, insieme, dalla scriteriata persuasione che anche nel nostro paese, come in altre regioni dell'Europa, fosse imminente l'ora della rivoluzione proletaria.

A scanso di equivoci, l'autore si affretta tuttavia a precisare entro quali confini s'estende il suo riesame critico: «Quando mi viene chiesto perché, dopo aver scritto tanto sulla Resistenza e sui partigiani, mi sono deciso a occuparmi dei fascisti sconfitti, ho pronta più di una spiegazione. Ma forse la spinta vera mi è venuta da molto lontano: dal me bambino che voleva vedere i processi ai neri. Senza rendermene conto, scoprii allora che c'erano pure loro, esseri umani come tutti, nel bene e nel male, anche se avevano scelto di combattere per una causa che, ancora oggi, giudico sbagliata».

Una causa sbagliata. Nessuna confusione di valori, insomma: l'autore si dichiara bensì disposto a elargire un pensiero pietoso a coloro che sono morti militando «dall'altra parte» e, ancor più radicalmente, a domandarsi «se aveva un senso uccidere tante persone a guerra finita» lasciandosi alle spalle «una scia di odio e di rancori che, dopo quasi sessant'anni, non si è ancora cancellata». Ma il suo processo di ripensamento non intende affatto mettere in discussione le ragioni della lotta antifascista; al contrario, si prefigge di fortificarne il significato storico e l'importanza dell'esempio morale affrancandola da ogni residua ambiguità. Il carattere «sereno» del revisionismo di Pansa discende da qui: dalla convinzione che la bontà della causa antifascista ha tutto da guadagnare da un atto di onestà intellettuale che riconosca gli errori commessi.

D'altro lato, Pansa ostenta un'orgogliosa indifferenza per la «tempesta di critiche» che s'attende dai propri destinatari eletti, più prossimi per propensione ideale. «L'accuseranno di rivoltare i fascisti, come vittime di tante vendette difficili da giustificare» fa dire alla bibliotecaria fiorentina Livia Bianchi che nella finzione narrativa lo aiuta nella ricerca. «Le rinfacceranno il suo scarso senso dell'opportunità, perché fa il gioco degli altri, della destra che oggi è al potere in Italia». La replica è perentoria: «Posso fare, per una volta, l'uomo sicuro di sé? Bene: me ne infischio!».

La medesima rivendicazione di indipendenza intellettuale riappare nell'introduzione a *Bestiario d'Italia. 1994-2004*, in cui

Pansa ha raccolto alcuni dei testi apparsi nella fortunata e battagliera rubrica nata nel novembre 1987 sulle pagine del settimanale «Panorama», allora diretto da Claudio Rinaldi, e traslocata sull'«Espresso» dopo l'assalto berlusconiano alla Mondadori. «Ho fatto quasi sempre il contrario di quello che immaginavo mi chiedessero i tranquillisti» afferma il popolare editorialista. E spiega: «Esiste una quota del pubblico dei giornali che ama essere rassicurata, coccolata e accudita dalla testata e dalle firme che legge... Questo lettore non desidera che gli vengano presentati dei dubbi capaci di incrinare qualche certezza... vive dentro un personale salottino ideologico, ben ordinato e tenuto con cura... E guai a chi osa gettare un po' di scompiglio in questo sistema perfetto».

Nell'inchiesta sugli eccidi perpetrati dopo il 25 aprile così come nella disamina delle «bestialità» della cronaca politica l'autore tende, insomma, a riproporre quella mitologia eroica di un giornalismo scomodo votato alla ricerca e alla testimonianza della verità, costi quel che costi: lo sdegno dei lettori scandalizzati o l'ira dei capi di partito colti in fallo e, secondo le premesse del «Bestiario», maltrattati senza troppi complimenti, varranno come attestazioni d'indipendenza, analogamente alle ferite che per il guerriero sono attestazioni di coraggio.

Ma, oltre che sullo sfondo di questi proclami d'intenti, *Il sangue dei vinti* deve essere inquadrato anche su quello del vasto affresco storico che Pansa ha cominciato a tracciare nel 1994 con *Ma l'amore no*, e che è andato proseguendo in una serie di volumi nei quali la ricostruzione documentaria s'affianca alla memorialistica autobiografica e all'invenzione romanzesca. Ne deriva uno sforzo analitico che passa al vaglio della critica revisionistica i maggiori momenti nodali del Novecento in Italia: il biennio rosso del 1919-1920 e l'avvento del fascismo in Lomellina (*Le notti dei fuochi*, 2001), la seconda guerra mondiale e la Resistenza (*Ma l'amore no*; *Il bambino che guardava le donne*, 1999; *I figli dell'aquila*, 2002), lo scontro tra la Dc di De Gasperi e il Fronte Popolare nel 1948 (*Siamo stati così felici*, 1995), gli anni del terrorismo rosso (*Ti condurrò fuori dalla notte*, 1998), il ciclone di Mani Pulite (*La bambina dalle mani sporche*, 1997).

In questo filone storico-romanzesco della produzione di Pansa, la seconda guerra mondiale e la «guerra civile» del 1943-1945 ricoprono una centralità tematica che risalta a colpo d'oc-

chio, anche sotto il profilo quantitativo. La ragione va individuata nell'importanza genealogica che il giornalista continua ad attribuire alla Resistenza nella storia della libertà e della Repubblica in Italia. Nel suo revisionismo «sereno» riecheggia in qualche modo la grande tradizione unitaria del pensiero politico piemontese, riconsiderata tuttavia con gli occhi disincantati di chi ha assistito, giorno dopo giorno, al reiterato spettacolo del dissipamento di energie, denari, valori, speranze. Il Pansa cronista perspicace e sarcastico, che ha messo a nudo le malefatte del potere in centinaia di articoli, nonché in libri di severa denuncia (*Lo sfascio, Il malloppo, L'intrigo, Il regime, L'anno dei barbari*), non può coltivare nessuna speranza illusoria: sa fin troppo bene che, come non ha saputo tener fede alle promesse del Risorgimento, allo stesso modo l'Italia non ha tenuto fede a quelle della Resistenza, perdendo una doppia opportunità per trasformarsi in una nazione moderna, degna di questo nome.

Sul piano compositivo *Il sangue dei vinti* si presenta con i tratti di una lunga inchiesta giornalistica proiettata nel passato. Nella sostanza, il testo si costituisce come un elenco di documenti, schede, cronache che l'autore ordina in base al criterio più semplice, quello geografico: partendo da Milano («di fatto, la capitale politica della Repubblica Sociale» ma anche sede dei «centri di comando della Resistenza nell'Italia occupata»), sono rievocati i delitti compiuti dagli antifascisti a guerra finita nei grandi e piccoli comuni del Nord, con un prologo consacrato ai «big del fascismo» (Mussolini, Roberto Farinacci, Achille Starace) e un epilogo riservato alle donne arruolate nel Servizio ausiliario femminile della Repubblica Sociale.

L'organizzazione del discorso procede in maniera additiva, nella completa noncuranza degli effetti di climax logico-narrativo: il resoconto di un episodio criminoso succede a un altro appena variato nello spazio, nei tempi e nei modi, mentre una folla di gente ignota si affaccia provvisoriamente sulla pagina assurgendo di rado alla dimensione di un pur minimo ritratto storico con qualche efficacia impressiva. Nella stragrande maggioranza dei casi siamo messi di fronte a puri nomi destinati a ricadere nelle tenebre del dimenticatoio poche battute dopo la loro epifania.

A riscattare la monotonia di quello che altrimenti si ridurrebbe a poco più che un inventario di azioni sciagurate è deputata la finzione narrativa che, come si è accennato, attribuisce il compito di mediare gli eventi al dialogo tra i due spregiudicati investi-

gatori. La trovata è, però, fin troppo elementare: in sostanza, l'autore finge che i due personaggi (il suo alter ego e la già ricordata funzionaria della Biblioteca nazionale di Firenze), entrambi colti e informati, confrontino e integrino i materiali documentari che hanno reperito ciascuno per proprio conto e che andranno a formare il libro che abbiamo tra le mani, nella speranza di coinvolgere il lettore nell'intrigante magma di un *work in progress*.

Più interessante è osservare che, per questa via, *Il sangue dei vinti* si propone anche come *exemplum* di conversazione civile che vuole bandire i toni rissosi della disputa ideologica che occupa giornali e talk show televisivi. Certo, i due interlocutori si guardano bene dal censurare il proprio disagio di fronte all'accanimento sadico e agli eccessi della furia vendicativa, ma non per questo se ne lasciano sopraffare. In sintonia con l'intento «sereno» dell'opera, il linguaggio da loro adottato è quello logico-argomentativo di due persone avido prima d'ogni altra cosa di studiare e comprendere, e quindi ben disposte a scambiarsi domande e supposizioni, demandando ad altri l'incombenza di giudicare «il giusto, il poco, il troppo».

Coerentemente con questi presupposti, abbondano le clausole dubbiose proprie del fare investigativo e, per di più, di un fare che ha rinunciato in partenza a ogni conclusione interpretativa («impossibile per un solo autore ricostruire quanto avvenne in quei lunghi mesi feroci»): «Ma chi può dire con certezza che cosa avvenne in quelle ore?», «Ma è possibile che sia andata così?» «Non lo so», «È una cifra da prendere per buona?», «Nessuno sa dove vennero portati. L'unico dato certo è che tutti e tre furono uccisi, non si conosce se lo stesso giorno o in date diverse», «Non conosco la data di queste esecuzioni, ma a Torino la resa dei conti si protrasse per tutto il mese di maggio».

Benché apprezzabile per la sua utilità pedagogica, questo *british style* è tuttavia il meno acconcio a dare una sferzata a un testo che, sotto il profilo letterario, non riesce obiettivamente a prendere quota a causa della sua ripetitività strutturale: letto un capitolo, si sono letti praticamente tutti. Il Pansa migliore rimane l'editorialista che reagisce alle sollecitazioni della cronaca politica dicendo pane al pane e vino al vino, e sapendo trovare l'espressione folgorante in grado di fissare icasticamente il vizio nell'operato di questo o quell'altro boss del sistema dei partiti, appartenga allo schieramento avversario o a quello amico.

Anche sotto il profilo linguistico i testi raccolti in *Bestiario d'Italia. 1994-2004* sono quelli che suscitano il maggiore interesse. Certo, non di rado l'autore si lascia prendere la mano, e la doppia linea polemica che percorre il libro, dedito a «dar cornate al Berlusconi» e ad affondare il coltello nelle «piaghe dell'Ulivo», scade allora in una tracotanza che trascende i limiti del codice retorico che contraddistingue la rubrica, aggressiva per scelta editoriale. Ma, nei casi migliori, l'istinto pugnace si traduce in una scrittura espressivamente esuberante, modulata sulle forme di un parlato estroso, e copiosa di invenzioni lessicali e accostamenti imprevedibili.

La titolazione dei capitoli offre già da sola un gustoso campionario di analogie, calembour, doppi sensi, allusioni, citazioni ironiche: *La pipì di Fini*, *Rischio frigorifero*, *Lo zoo di Giuliano*, *Stranamore e il mattatoio*, *Il Bacchettone Sadico*, *La ricreazione è finita*, *La ribollita del cappellano*, *Lo stakanovista è stanco*, *Il morbo della Lingua Pazza*, *Cercasi dentiera*, *Il guerriero riluttante*.

Ma è nella disinvolta e irriguardosa attribuzione di epiteti e soprannomi che la creatività linguistica di Pansa si sbizzarrisce conseguendo gli effetti più gustosi: Mandrake (Silvio Berlusconi, «un illusionista specializzato in miracoli»), il Parroco («don Romano Prodi da Bologna»), Walter il Dolce (Veltroni, «l'uomo pesca-pesca, tenero di fuori e di dentro»), Lasagne (Gianfranco Fini), Umberto il Barbaro (Bossi), Dalemoni (Massimo D'Alema), il Super-Topo (Giuliano Amato), il Parolaio Rosso (Fausto Bertinotti), il Maligno Ridents (Oliviero Diliberto), Diego il Sindaco Santo (Novelli), Ciccio-potamo (Giuliano Ferrara), la Balia Baffuta (Maurizio Costanzo).

È poi tutto uno scoppiettare di derivazioni neologistiche («gli stakanovisti del voto non stakanovano più»), metafore gastronomiche («la cucina del centro-sinistra non ha saputo creare nessun piatto diverso», riferito alla leadership di Prodi), quasi paronomasie («Lasciò il partito, Torino e la vita del monaco frustante e frustrato»), allitterazioni («Lucia [Annunziata] mi mandò a spazzare il mare con una smorfietta sorridente che significava: "Mi prendi per scema?"»), iperboli sarcastiche («Neppure il famoso Bignami avrebbe saputo ridurre in pillole le 88 tesi dell'Ulivo»). Insomma, una prosa efficacemente espressionistica, nonché *politically incorrect*, che è l'esatto opposto della timorosa uniformità denotativo-referenziale di *Il sangue dei vinti*.

ALTE TIRATURE Chick Lit, Lad Lit, Click Lit

di Daniela De Rosa

In principio erano Sex and the City e Il diario di Bridget Jones di Helen Fielding. Nasce un genere denominato Chick Lit, ovvero «letteratura per pollastrelle». Alta fedeltà e Un ragazzo di Nick Hornby sono la risposta maschile alla Chick Lit: ossia la Lad Lit, narrativa che esplora i sentimenti degli uomini. Obiettivo comune è catturare l'ampia fascia di lettori/lettrici adolescente a vita, solitamente di cultura medioalta, con una esistenza sentimentale disordinata. Così come obiettivo della Click Lit, ovvero la letteratura da cliccare, è proporre al popolo della rete romanzi come fossero dei videoclip. Semplici formule o veri e propri fenomeni editoriali?

Alle origini della «Chick Literature», la cosiddetta letteratura per pollastrelle, c'è il genere rosa, ovvero quel tipo di narrativa che si rivolge esclusivamente a un pubblico femminile. Con sicuramente almeno un *must* da rispettare: indipendentemente da tutte le traversie e gli ostacoli che i due protagonisti devono superare, la loro storia d'amore si conclude con un inevitabile happy end.

Insomma, storie per sognare rivolte a «lettrici di ceto basso», che le analisi di mercato hanno tratteggiato per lo più come casalinghe frustrate, che cercano nella lettura l'evasione dalla realtà. Editore di riferimento per questo genere è la Harlequin Mondadori, una joint venture tra due colossi editoriali, la canadese Harlequin Enterprises e l'italiana Arnoldo Mondadori Editore, presente sul mercato italiano dal 1981. Da allora la crescita di Harlequin Mondadori è stata costante sia nei numeri sia nei contenuti editoriali, che sono cambiati e si sono ampliati, seguendo i cambiamenti della società e quindi inevitabilmente delle lettrici. Dai romanzi rosa seriali si è passati a libri più lunghi e corposi, che vanno dal tradizionale *romance* storico al trasgressivo erotico, fino al debutto nel 2002 di una collana, «Red Dress Ink», che si rifà a un fenomeno editoriale (e non solo: si pensi alla serie televisiva di

gran successo *Sex and the City*) di gran lunga tra i più interessanti degli ultimi anni, vale a dire appunto la *Chick Lit*, che ha visto anche in Italia una risposta attenta di case editrici come Sonzogno, Salani, Sperling & Kupfer, ossia gli editori di maggior peso nella narrativa femminile.

Il primo successo planetario di questo genere di letteratura è *Il diario di Bridget Jones*, dell'inglese Helen Fielding, pubblicato in Italia da Sonzogno, tradotto in un film di altrettanto successo interpretato da Renée Zellweger. Tratto da una rubrica settimanale sull'«Independent», che la Fielding ha battezzato nel 1995, il diario percorre un intero anno di una *single thirtysomething* a Londra, che lavora in una casa editrice, da un lato in eterna lotta contro la cellulite, le sigarette e una discreta propensione alle sbronze, dall'altro all'eterna ricerca del principe azzurro. Proposito giornaliero è diminuire sigarette e calorie, proposito annuale è trovare un fidanzato sensibile e carino. Utilizzando un *sense of humour* tipicamente *british*, la Fielding ha descritto una donna qualunque, e quindi qualunque donna.

A seguito del successo del libro, si sono moltiplicate le Bridget Jones e anche autrici italiane come Alessandra Casella con *Un anno di Gloria*, o Alessandra Appiano con *Amiche di salvataggio e Domani ti perdono*, si sono cimentate nel genere. Alcuni punti in comune avvicinano le svariate Bridget Jones, italiane e non. Le protagoniste sono sempre donne tra i trenta e i quaranta anni, lavorano generalmente nel mondo dei media e/o della comunicazione; sono di cultura medioalta, single, con un'amica o più amiche generalmente nevrotiche, con cui condividono un drink, spesso più di uno, dopo l'ufficio. Hanno un capo dispotico. Conducono una vita alimentare-alcolica-sociale-sentimentale assolutamente disordinata/disastrosa. Sono disperatamente alla ricerca dell'uomo ideale: bello, brillante, passionale e innamorato. E ovviamente inciampano nell'uomo reale, ovvero l'eterno immaturo, un ragazzino mai cresciuto, il *Kidadult*, che è a sua volta il protagonista della risposta maschile alla *Chick Lit*, ossia la *Lad Lit*, «Littleboy Façade», come la definisce la stampa anglosassone.

Ma all'interno del fenomeno letterario della *Chick Lit*, si intravedono già dei nuovi filoni: dato comune è l'onnipresente spirito autoironico, qualunque siano i temi trattati. Un primo filone presenta eroine che si misurano con problemi più connessi alla vita

adulta e che quindi non si esauriscono nella ricerca di «Mr Right». Esempio è il libro di Allison Pearson dal titolo, assolutamente chiarificatore del contenuto, *Ma come fa a far tutto. Vita impossibile di una mamma che lavora*. O ancora *Baby-à-porter* dell'autrice irlandese Sinead Moriarty. Il tema è decisamente serio – l'impossibilità a procreare e la fecondazione artificiale – ma ancora una volta trattato con tipico *british humour*. Un altro filone è quello che si potrebbe definire monomaniacale: ossia, le protagoniste sono per lo più concentrate, a volte ossessionate, da un interesse predominante. Con un titolo ancora una volta al limite del lupalissiano, *I love shopping*, pubblicato da Mondadori, Sophie Kinsella racconta con ironia i drammi di una *shopping addicted* eternamente in lotta con la propria carta di credito. Bestseller negli Stati Uniti (pubblicato in Italia da Sperling & Kupfer con il titolo *Biondo n. 5*) è *Bergdorf Blondes* di Plum Sykes: la protagonista è troppo magra, troppo bionda, troppo blasonata, troppo *well connected*... ma a salvarla dall'odio e dall'invidia delle altre donne è ancora una volta l'arma dell'autoironia.

Come già anticipato, fenomeno dell'ultima ora è la *Lad Lit*, la narrativa sentimentale scritta da uomini. I papà letterari di questo genere sono Tony Parsons, pubblicato in Italia da Mondadori, e Nick Hornby, pubblicato da Guanda. Due esempi illuminanti della genia dei *Kidadult* ce li offre l'autore inglese Nick Hornby: il primo è il trentacinquenne Rob Fleming, protagonista di *Alta fedeltà*, diventato un film interpretato da John Cusack, il secondo è Will Freeman, protagonista a sua volta del libro *Un ragazzo*, seguito dal film con Hugh Grant, che ha mantenuto il titolo originario del romanzo, *About a Boy*. Rob Fleming è un ex deejay confuso sentimentalmente, che gestisce insieme a due amici ancora più confusi di lui un negozio di vecchi vinili. Eterno adolescente, il protagonista di *Alta fedeltà* redige continuamente personalissime *Top Five*, che vanno dai cinque peggiori dischi della storia del rock alle prime cinque donne che lo hanno lasciato.

Anche negli Stati Uniti la *Lad Lit* è in piena espansione. Tra i colossi editoriali che per primi hanno puntato su questo nuovo filone ci sono la Miramax Books – che nel febbraio 2004 ha esordito con *Booty Nomad* del ventinovenne Scott Mebus – e la William Morrow, che nello stesso periodo ha fatto uscire *Love Monkey* (che sarà pubblicato in Italia da Sonzogno) di Kyle Smith, un esordiente di oltre trent'anni. Scritto sotto forma di diario, *Love Monkey*

ha come protagonista un giornalista che colleziona fidanzate ma è innamorato di una refrattaria ventiduenne.

Epigono italiano di questa narrativa sentimentale declinata al maschile – ma rivolta soprattutto a un pubblico femminile ansioso di comprendere come funziona quella scatola nera che è la mente degli uomini – è Franco Barberi (uno pseudonimo che nasconde ben tre giornalisti, due uomini e una donna), che ha pubblicato da Sonzogno *S.d.R. (Single di Ritorno)*. Con questo titolo sapientemente bridgettiano, gli autori narrano di un uomo che sulla soglia dei quarant'anni viene lasciato dalla fidanzata e si sottopone a sedute psicoalfabetiche che lo aiutano a comprendere dalla A alla Z le ragioni del suo fallimento. O ancora Gino Armuzzi, che con *Sognavo di essere Bukowski*, pubblicato da Sperling & Kupfer, traccia con ironia il ritratto di una generazione di ventenni nei modaioli anni ottanta. Poca l'ansia di trovare Miss Right (complice anche la giovane età dei protagonisti), maggiore quella di collezionare ragazze, procurarsi la lista di tutte le feste in città, tifare la squadra del cuore rigorosamente in compagnia maschile ingurgitando *junk food*, emulare gli scrittori maledetti. Protagonista è anche la musica, una colonna sonora che va dal rock allo ska, dalla new wave al punk.

In un certo senso possono essere letti come autori ante litteram della *Lad Lit* made in Italy anche Fabio Volo e Giuseppe Culicchia. Protagonista dei libri di Volo, *Esco a fare due passi* e *È una vita che ti aspetto*, è il tipico trentenne confuso sentimentalmente: ma con un consolatorio happy end, almeno nella sua seconda fatica letteraria. In *Tutti giù per terra* di Culicchia (diventato nel 1997 un film con Valerio Mastandrea), il protagonista è Walter, ventenne in bilico tra gli amici del sabato sera e l'amore vero da trovare.

Se è forse troppo presto per valutare dal punto di vista dei numeri di vendita il fenomeno della narrativa sentimentale declinata al maschile, è però possibile esprimere qualche considerazione rispetto al posizionamento sul mercato. Come hanno fatto notare gli editori americani, con la formula della *Lad Lit* si è cercato di raggiungere un pubblico ampio, maschile e femminile – considerando peraltro che storicamente sono le donne le più forti lettrici –, mettendo in mostra la vulnerabilità e le ansie dei giovani uomini. Si è cercato cioè un pubblico composto da lettori che dovrebbero identificarsi nei protagonisti, ma anche

da lettrici attratte dalla possibilità di comprendere un po' di più l'universo maschile.

In sintesi, la *Chick Lit* è scritta da donne per le donne (ri-visitando temi classici quali le diete o lo shopping), mentre la *Lad Lit* è scritta da uomini sicuramente per le donne (da sempre il pubblico di maggior consumo di un genere di narrativa sentimentale, seppur nelle sue accezioni più attuali), ma – è questa la vera sfida che parte dal mercato statunitense – anche per gli uomini (non mancano ovviamente riferimenti più tipicamente maschili quali lo sport, le varie marche di whisky e la musica, vero e proprio *must* soprattutto per gli autori d'Oltremarica). Con il dubbio, legittimo, se anche nel caso della «letteratura per galletti» si tratti effettivamente di un nuovo trend letterario oppure di un semplice diverso posizionamento nel mercato editoriale. Ossia il tentativo da parte degli editori di provare – grazie a una grafica accattivante, a un lettering più moderno, a titoli più *glamorous* – a raggiungere un pubblico più vasto, tra i trenta e i quarant'anni, acculturato, attento ai fenomeni di moda (non a caso anche la *Lad Lit* è disseminata di oggetti culto per lettori metropolitani).

Nella varietà delle formule editoriali, delle etichette utilizzate per proporre al pubblico di lettori fenomeni nuovi o supposti tali, vi è comunque l'ansia di raggiungere il più ampio mercato parlando ai potenziali lettori linguaggi a loro più vicini. E rientra in quest'ansia anche l'ultima moda – non squisitamente editoriale ma più smaccatamente di marketing – della *Click Lit*, come l'ha definita l'autorevole «Guardian», ossia della letteratura da cliccare: vale e dire dei propri e veri *trailer* di romanzi messi in rete, in cui più che la trama contano le emozioni, le immagini trasmesse. Veri e propri promo, che copiano il linguaggio dei videoclip del rock per parlare alla comunità di Internet. Insomma, al mutare dei contenuti editoriali, rivolti a un pubblico più giovane, dovrebbe corrispondere anche il mutamento dei contenuti della comunicazione. Forse la vera sfida sta proprio qui: nel mischiare i linguaggi e catturare un pubblico che sempre di più si fida del passaparola (degli amici e) della (comunità in) rete.

COMPRA TI IN EDICOLA
Alan Ford
contro Kriminal
di Giuliano Cenati

Diffuso in edicola da oltre trentacinque anni, «Alan Ford» costituisce un caso esemplare di longevità fumettistica. Il disegno grottesco di Magnus e le spigliate sceneggiature di Max Bunker sono all'origine di un successo che ha avviato i comics italiani verso la stagione della piena maturità espressiva. Dopo gli eroi solitari delle strisce «nere» di «Kriminal» e «Satanik», tocca ai paradossali personaggi del gruppo TNT catalizzare il consenso del grande pubblico con le loro tragicomiche indagini, capaci di coniugare moduli rappresentativi antitetici come lo spionistico-poliziesco e il grottesco-demenziale.

La floridezza pluridecennale di «Alan Ford» sembra dovuta alla duttile originalità della sua formula compositiva: in buona sostanza, un giallo a fumetti d'impianto spiccatamente comico. Se l'antirealismo è caratteristica di fondo dell'espressione mista iconico-verbale, nelle sue varietà più enfatiche come in quelle più fantasiose, ecco che «Alan Ford» assume con piena consapevolezza tale vocazione antirealistica: coniugando moduli rappresentativi antitetici come lo spionistico-poliziesco e il grottesco-demenziale. La tensione all'aggressività violenta del filone giallistico appare sdrammatizzata dalla deformazione satirica delle situazioni, esorcizzata dall'atteggiamento ironico e autoironico dei personaggi; viceversa, i cortocircuiti puntuali dell'umorismo acquistano rinvigorimento narrativo proprio dal dispiegarsi dell'intrigo avventuroso. La vena rocambolesca è sfacciatamente rinnovata dalle strette dell'azione e insieme è sbugiardata per mezzo della ridicolizzazione antierica. Quest'inesausta dialettica tragicomica rende «Alan Ford» accessibile a un pubblico anagraficamente promiscuo. Non solo gli ha guadagnato la fedeltà della prima generazione di lettori, ma ha consentito che a questa si aggregassero nel corso degli anni le generazioni più giovani. Nel volgere ogni brutalità in farsa, la comicità cordiale e contundente del gruppo

TNT risulta godibile tanto ai lettori adulti che ne sono stati accalappiati a suo tempo, quanto ai lettori adolescenti che ne hanno beneficiato soltanto attraverso le ristampe. C'è da dire però che dopo i primi 75 numeri, con il venir meno della collaborazione di Magnus (Roberto Raviola, sostituito da Paolo Piffarero, Dario Perucca e altri), la serie non solo perde mordente nella realizzazione grafica, ma risente anche un calo di verve buffonesca: a indicare come l'apporto del disegnatore bolognese andasse al di là della mera traduzione in immagini dei soggetti bunkeriani. La differenza tra le personalità artistiche dei coautori, del resto, si può misurare considerando i percorsi che essi hanno intrapreso dopo la loro separazione. Mentre Bunker (il milanese Luciano Secchi) ha messo a frutto le sue doti di sagace organizzatore editoriale conferendo durevole vitalità ai suoi personaggi maggiori, Magnus ha approfondito la sua ricerca fumettistica con creazioni di notevolissima levatura, nella scia di alcuni esperimenti occasionali già tentati assieme al collega (quali la tetra fiaba *Il piccolo fiammifero* e il western *Lurid Scorpion*). Ne sortiranno opere del calibro di *Lo Sconosciuto* o *Le femmine incantate*: in forme sottratte ai vincoli della serialità più cadenzata, ma aliene dalle angustie elitarie di certo fumetto d'autore.

Non che ammantati del superomismo di un James Bond, gli agenti del gruppo TNT si presentano con la marchiana identità di sottoproletari smandrappati, letteralmente morti di fame. Le loro vicende sono condizionate dal precario bilanciamento tra vocazione investigativa e necessità materiali di sopravvivenza: inutile darsi tanto l'aria di spie, se poi si finisce per rimanere con le pezze al culo. L'orizzonte deontologico della missione non prevede compenso né gratificazione di sorta: l'impegno professionale, seppure assolto con qualche solerzia, non mette al riparo dalle esigenze biologiche elementari. A beneficio di Alan e compagni non vige alcuna legge di equa retribuzione del lavoro: ciò se per un verso dà adito a dubbi più che legittimi circa i meriti degli agenti, peraltro verso induce il sospetto che le stesse trame spionistiche siano destituite, entro la cornice della finzione, di qualunque legittimità sociale. L'ordine collettivo che l'azione d'*intelligence* bene o male interviene a custodire non contempla neppure la sussistenza dei suoi stessi paladini: si rivela dunque un ordine quanto mai vacuo e arbitrario. Il ruolo di emissari polizieschi assunto dai protagonisti stride con la loro condizione di marginalità. Non si può nemmeno sostenere che Alan

Ford e compagni si adattano alla loro missione al solo scopo di sbarcare il lunario, dal momento che non sono in grado solitamente di sbarcare alcunché: no, essi possiedono davvero un'attitudine all'impegno investigativo, per quanto equivoco sia stato il loro arruolamento. Ma è che proprio non ce la fanno; e se mai riescono ad avere la meglio, ci riescono in maniera fortunosa, più per la balordaggine degli antagonisti che per avvedutezza propria. Certo le esigenze di riserbo del servizio prestato li destinano a una situazione di clandestinità ambigua; eppure il loro situarsi dalla parte della ragione non viene mai davvero messo in dubbio. È chiaro a ogni modo che si tratta di una «ragione» intimamente contraddittoria, minata non solo dai vizi e dalle paturnie degli agenti TNT – di natura tutto sommato benigna –, ma soprattutto dalla propria inconcludenza sistematica: dal non saper fornire adeguato sostentamento ai suoi stessi campioni. La corruzione e l'avidità diffuse presso ogni cetto – attributi antropologici, più che magagne acquisite – non lasciano supporre che i modi di vita consociata possano incanalarsi secondo direttrici di autenticità fattiva. Nondimeno, a tutela del compiacimento di sopravvivere in compagnia, pur tra mille buffe incoerenze, restano Alan e i suoi colleghi: maestri nell'arte di tirare a campare e insieme, paradossalmente, coadiutori di un civismo disincantato.

I protagonisti dell'anteriore «fumetto nero» si presentavano in veste di eroi solitari, alieni se non ferocemente ostili a ogni orizzonte di convivenza sociale, affatto dediti alle proprie imprese di autoaffermazione individualistica e spietata. Al contrario «Alan Ford» mette in campo le vicende corali del gruppo TNT, ispirate a uno spirito di collaborazione tutto sommato solidale, seppure un po' rudemente cameratesco e vagamente misogino. L'intestataro della serie si distingue come personaggio positivo e finanche ingenuo, benché non proprio eroico; ma la sua personalità non oblitera quella dei compagni, tutti un po' più scafati o grintosi di lui. La dignità dell'intestazione conferita ad Alan Ford ha una valenza quasi compensatoria e provocatoria insieme, a paragone della sua timidezza discreta e della sua goffa bonarietà. La tipizzazione caratteriale è marcata, in lui come in ciascuno dei coprotagonisti: se il bel biondo Alan è l'ultimo agente reclutato, capo del gruppo è Sua Eccellenza il Numero Uno, un vecchio paralitico dall'ingegno rapace; in qualità di suo braccio destro figura Cariatide, fulmine di guerra dal piglio risoluto; il Conte Oliver, bombetta in testa e caramella nell'orbita, si rivela un

cleptomane incallito di fanfaronesca signorilità; il pelato e sdentato Geremia, immigrato italiano, soffre di un'ipocondria inguaribile; di origini tedesche è invece il mustacchiuto Grunf, pilota-inventore non sempre disastroso; mentre Bob Rock, naso ingombrante e statura modesta, è reso alquanto irascibile dai propri complessi d'inferiorità fisica, malgrado la *mise* da provetto Sherlock Holmes.

Se ognuno degli agenti TNT è dotato di fisionomia marcata e univoca, è proprio la loro alterna compresenza sulla scena che conferisce alla serie un dinamismo inedito: con la combinatoria ciclicamente variegata dei caratteri e delle fisime, in un contorno d'internazionalismo pseudo-americanizzante.

«Alan Ford» rappresenta un'inversione frontale, oltre che un ribaltamento parodico, rispetto al fumetto nero degli anni sessanta, condotto ai fasti più sanguinari dagli stessi Magnus e Bunker. Questo filone era stato sì inaugurato da «Diabolik» (1962), ma aveva intrapreso la via della truculenza a sfondo erotico proprio con due altre creazioni dei padri del gruppo TNT, «Kriminal» e «Satanik» (1964), dando poi la stura a una nutrita sequela di emuli – «Sadik», «Zakimort», «Demoniak», «Fantax», «Spettrus». Si tratta di personaggi dalle tendenze irresistibilmente antisociali, avvolti da un'aura d'incolumità portentosa, che perseguono obiettivi di edonismo vitalistico a scapito di ogni norma morale o giuridica costituita. L'oltranzismo granguignolesco del fumetto nero aggiorna in strisce cupe e sincopate, di taglio cinematografico, i motivi del neoromanticismo paraletterario *à la* Fantômas. Con la sua carica di destabilizzazione degli equilibri comunitari, esso risulta tanto più liberatorio quanto più asfittici apparivano ormai i modelli trasmessi dal fumetto rosa del dopoguerra, d'impronta familistica e veteroborghese: le trasformazioni della struttura socioeconomica in senso neocapitalistico importavano anche sul piano del costume stringenti istanze di ammodernamento, come pure alimentavano ossessioni di disordine nichilistico. Di qui dunque non solo la cupidigia vendicativa di Kriminal, palesata dal costume scheletrico, ma anche la sua propensione allo stupro e all'asservimento dell'oggetto femminile, secondo modi di detestabile virilismo. Di qui, pure, il rovescio di procacità stregonesca della stessa Satanik, sorta di ninfomane scellerata pronta ad abbindolare e sterminare l'intero universo maschile purché siano realizzati i propri deliri di rivalsa. Il che non giustifica né la contestazione di stampo cattolico-

integralista né gli interventi pesantemente censori della magistratura, che hanno determinato l'evoluzione così di Kriminal come di Satanik facendone dei giustizieri sommari impegnati a estirpare organizzazioni malavitose con una foga altrettanto delinquenziale. Lo spirito più genuino degli eroi neri di Magnus e Bunker si manifesta, in effetti, nei primi numeri delle serie, quando lo scatenamento pulsionale non è vincolato ad alcun moralismo posticcio e funge anzi da cartina di tornasole per verificare la depravazione irredimibile dell'intero corpo sociale.

L'analogia con «Alan Ford» si riscontra negli assetti visuali. Entro il formato tascabile degli albi, ogni tavola incolonna due vignette, ma può frazionarsi in ulteriori partizioni nelle sequenze di maggior travaglio emotivo, ovvero privilegiare la dimensione verticale dei riquadri affiancati quando occorre illustrare a figura intera le sode curve dei personaggi femminili. E mai quanto in queste prime opere di Magnus le trasparenze della *lingerie* erano state profferte al pubblico: è il trionfo feticistico del baby-doll e della giarrettiere, ma è anche l'ingresso esplicito della sessualità nella rappresentazione fumettistica. Il segno netto, chiuso, robustamente delineato intesse ferme contrapposizioni chiaroscurali; la densità tenebrosa dell'atmosfera morale si proietta nelle ombre dentellate dei volti. L'azione grafica consegue all'occorrenza una forte scorciatoia, drammaticizzante e allusiva, nel contrasto tra il nero compatto delle figure ritagliate di profilo e il bianco indeterminato degli sfondi. Il ritmo del racconto procede incalzante tra svolte ellittiche e rilievi espressionistici, alimentando la tensione vorace della lettura con una congerie mirabolante di trovate a effetto. La continuità epica della serie convive con l'autonomia episodica di ciascun albo: la sfida protratta con l'antagonista legalitario – il commissario Milton per Kriminal e il tenente Trent per Satanik – si arricchisce di improbabili dilemmi psicologici e si intreccia allo scontro con avversari occasionali.

Rispetto a «Kriminal», «Satanik» è avvivato da una trama magico-soprannaturale che gli conferisce un più solido spessore da saga e al contempo una più scombinata inventività di svolgimenti. Il protagonismo femminile vi appare necessariamente dominato da una connotazione malefica: ciò sorregge il fascino sensuale esercitato sulla componente maschile del pubblico e al tempo stesso blandisce il rivendicazionismo di matrice profemminista. Il siero dell'eterna giovinezza che la fascinoso Satanik deve assumere regolar-

mente per non tornare a essere la frustrata e deforme Marny Bannister, richiama la coeva diffusione degli anticoncezionali femminili, amplificandone la portata in una luce di emancipazione faustiana. La centralità del soggetto muliebre ritorna, con minore successo, nell'epopea spaziale di «Gesebel» (1966-1967), che Magnus e Bunker abbandonano dopo solo sei albi. Su Virgin Planet, regno di quest'eroina corsara, vige un lussurioso matriarcato, mentre i portatori del cromosoma XY sono oggetto di mercanteggiamento schiavistico. Ma nonostante il respiro distesamente avventuroso che gli autori tentano di imprimervi, anche sulle sorti di «Gesebel» pesano le difficoltà patite in Italia dalla fantascienza letteraria.

A seguito di una prolifica stagione trascorsa a coltivare la retorica antiautoritaria della violenza sadica, i due coautori passano a modulazioni apertamente farsesche, che ridimensionano gli abbandoni all'immaginario più efferato in favore di un certo distacco critico d'indole ridanciana. «Kriminal» e «Satanik» hanno termine nel 1974, dopo che Magnus e Bunker vi si sono applicati con sempre maggior discontinuità, ormai impegnati dalle crescenti fortune del gruppo TNT. Un'influenza alanfordiana, comunque, si risente anche nel cuore degli albi «neri» con una progressiva incursione dell'elemento caricaturale, che diventa così assiduo da intaccare quel *pathos* dell'onnipotenza immoralistica su cui essi hanno prosperato. D'altra parte il percorso verso «Alan Ford» era stato ulteriormente mediato da «Dennis Cobb Agente ss 018» (1965-1968): dove il disegno volge ancora alla sublimazione standardizzata propria delle opere antecedenti, ma la temerità intrigante del protagonista è stemperata dalla sua propensione incorreggibile all'ironia spacca. Nel segno grottesco del gruppo TNT s'inscrive poi «Maxmagnus» (1968-1970): ossia la messa in burla dell'autoritarismo politico attraverso la sua trasposizione in un Medioevo fiabesco. Magnus e Bunker si cimentano qui in una sorta di estensione della striscia satirica, concatenando rapidi apologhi sull'irreversibilità dialettica del rapporto tra oppressi e oppressori. L'Amministratore Fiduciario del tiranno Maxmagnus, dapprima bifido lacchè della corona, in seguito si affilia a un moto rivoluzionario: ma solo per meglio restaurare, stavolta a proprio diretto vantaggio, i tradizionali meccanismi di sfruttamento del popolo. Il pessimismo metastorico, nota di fondo della produzione di Magnus e Bunker, trova un acre risarcimento nella consapevolezza dell'umorismo nero.

ADOTTATI A SCUOLA

La riforma indefinita

di Carlo Minoia

È una specie di incontro insistentemente mancato, quello tra riforma dell'istruzione e case editrici di testi scolastici. La tendenza ondivaga dei responsabili ministeriali degli ultimi anni, mentre chiedeva strumenti moderni e dedicati, ha sostanzialmente neutralizzato ogni ipotesi di sensata programmazione editoriale. Le riforme affrettate impongono tempi stretti, quelle continuamente annunciate e continuamente rimandate non permettono di organizzare i piani di lavoro e costringono a giocare d'azzardo: nell'uno e nell'altro caso non si aiuta certo l'editoria scolastica a produrre quei testi di più alta qualità che tutti auspicano.

La fretta, ancora una volta la fretta. E, dall'altra parte, i tempi lunghi imposti dalla necessità di tenere conto di tante voci, spesso in disaccordo tra di loro, di mediare, di coordinare il proprio operato con l'andamento politico generale. Questi sono i due elementi che, nell'ultimo decennio, hanno caratterizzato l'azione di tutti i ministri (esclusi quelli «di passaggio») che si occupano di scuola e che fino a tre anni fa venivano ufficialmente e opportunamente chiamati «della Pubblica Istruzione». A partire da D'Onofrio (che di punto in bianco abolì gli esami di riparazione senza riorganizzare davvero il sistema delle valutazioni e delle loro conseguenze curricolari) e indipendentemente dai contenuti specifici di volta in volta proposti, ogni nuovo ministro ha voluto subito sancire il proprio intento riformatore con un atto che lasciasse il segno, che ottenesse risonanza al di fuori dello stretto ambito degli addetti ai lavori, che fosse un'anticipazione consistente e significativa di più ampi e decisivi cambiamenti sul piano della politica scolastica, degli indirizzi culturali per la formazione e la didattica. È stato così con Luigi Berlinguer, che tra i primi atti del suo ministero modificò la scansione cronologica dei programmi di storia in modo che nell'ultimo anno di ogni ciclo si studiasse solo il Novecento: decisione che doveva in modo inequivocabile sia segnalare

la presenza di un ministro dinamico sia essere un segno della direzione in cui si sarebbe mosso in un futuro immediato. Poi, i tempi lunghi di cui si è detto, o addirittura lunghissimi (anche per il meritorio intento di fare la riforma sottoponendone le fasi di elaborazione al giudizio del corpo insegnante), e la riforma si arenò, di fatto, ben prima della caduta del governo D'Alema. È così, in tempi più recenti e oggi stesso, con Letizia Moratti, che a sua volta ha adottato la strategia dei due tempi, sia pure con qualche variante: al più presto, a testimoniare un'efficienza aziendalista sconosciuto a questa tradizione ministeriale, la riforma delle elementari e delle medie, portata avanti da un ristretto gruppo di esperti e senza «consultazioni della base» (l'aziendalismo non ama gli eccessi di democrazia e le perdite di tempo, che anzi non perde occasione di associare come due facce della stessa medaglia); poi la riforma delle superiori, di cui a tutt'oggi si sa poco o nulla, se non un abbozzo dei principi pedagogici ispiratori, peraltro molto simili, e in alcuni casi identici anche nella formulazione, rispetto a quelli già approvati per le medie.

Che cosa comporta questo modo di procedere per le case editrici di scolastica, nel lavoro di progettazione e di realizzazione dei libri? In sé e per sé non comporterebbe nulla di eccezionale: il compito (e anche l'interesse) dell'editoria scolastica è proprio quello di pensare a strumenti capaci di interpretare la normativa ministeriale nel modo più realisticamente praticabile dal mondo della scuola così come è in un dato momento; e il fatto che il mondo della scuola cambi continuamente (e anche a prescindere dagli interventi dell'autorità costituita in materia), che cambi a ritmo rapido e che non sia sempre facile percepire i cambiamenti più diffusi nel quadro complessivo nazionale fa parte dei rischi del mestiere. I problemi sorgono quando, prima la fretta ministeriale induce a rendere vigenti le innovazioni pochi mesi dopo averle approvate in via definitiva, e subito dopo i tempi lunghi creano uno stato di incertezza sul seguito della riforma, sui suoi contenuti, sul quando verrà attuata ed entrerà in vigore.

In linea molto generale, dunque, si può dire che tutto ciò comporta una notevole difficoltà di programmazione e, di conseguenza, una sorta di navigazione a vista. Ai due tempi dell'azione ministeriale corrispondono due tempi della «reazione» editoriale. Nel primo si adeguano in tempi stretti, e per quanto è possibile, vecchi testi già in commercio alle nuove indicazioni ministeriali, ai nuovi programmi.

Nel secondo si corre comunque un rischio e bisogna anche sperare, oltre che nella propria capacità di valutazione, in un aiuto della fortuna: tra le dichiarazioni ufficiali del ministro (la riforma verrà approvata entro il tale termine), le previsioni ufficiose di chi prende parte ai lavori (ci vorrà un po' più di tempo perché ci sono discrepanze di vedute) e le informazioni sottobanco (chissà quando sarà pronta perché ci sono contrasti insanabili tra le varie componenti politiche della stessa maggioranza, le elezioni vicine, la paura di perdere consenso) che cosa conviene fare? Che poi, sul piano concreto, vuol dire: avviare i lavori per un libro nuovo, pensato sulla base degli abbozzi di riforma finora resi pubblici (ma se poi le linee della riforma cambiano o se la riforma non entra in vigore per il prossimo anno scolastico?) oppure prevedere semplicemente la ristampa del libro vecchio (ma se poi la riforma passa ed entra in vigore dall'anno prossimo?).

Prendiamo il caso del libro di storia per le medie, tenendo presente che è un'ovvia esigenza editorial-commerciale che i tre volumi di cui si compone il corso siano equilibrati per quanto concerne il numero di pagine. Quando la miniriforma Berlinguer ha fatto rientrare l'Ottocento nel programma del secondo anno di studio, riservando il solo Novecento al terzo, non è stato facile, in pochi mesi, ridurre in modo sensato il volume due e ampliare con criterio l'ultimo: nell'uno come nell'altro caso, infatti, si trattava di cambiare la «scala» dello sguardo storico, cosa ben più impegnativa che tagliare o aggiungere pezzi di testo (operazioni, in ogni caso, delicate e non rapide, soprattutto la seconda). Bene: ora la riforma Moratti della scuola media, approvata nel febbraio 2004 e vigente a partire dall'anno scolastico 2004-2005, prevede che lo studio della storia parta dalla caduta dell'impero romano (preistoria e antichità vengono studiate alle elementari) per arrivare alla fine del secondo anno alla rivoluzione francese, escluso Napoleone, primo argomento da affrontare in terza. Con una operazione puramente meccanica di eliminazioni e spostamenti rispetto alla «edizione Berlinguer» risulterebbe un primo volume striminzito e un terzo ipertrofico, e dunque ancora una volta occorre rifare tutto. Ma è stato un po' come giocare d'azzardo: chi ha incominciato a lavorare al rifacimento un anno prima che la riforma effettivamente passasse (e quindi non in base a linee certe) ha salvato adozioni e fatturato, chi non l'ha fatto non ha potuto offrire un testo adeguato e ha subito pesanti arretramenti.

Un altro esempio. Il «mercato degli istituti professionali» (cruda espressione gergale) è tra i più «interessanti», cioè proficui, per le materie formative, vale a dire italiano e storia, presenti in tutti gli indirizzi. Non poche case editrici negli ultimi anni hanno indirizzato i loro sforzi in questa direzione, ma ora tale impegno rischia di essere vanificato dall'incertezza delle prospettive. Da un lato, infatti, sono stati preannunciati grandi cambiamenti: tutta la formazione professionale, è stato detto, passerà dallo Stato alle Regioni, con la conseguente possibilità di una omologazione con gli attuali corsi di formazione professionale e la riduzione di italiano e storia a una generica «cultura generale». Dall'altro lato settori influenti anche del mondo economico e produttivo stanno chiedendo che il mondo della scuola non si articoli su due livelli soltanto (licei e formazione professionale), ma che venga mantenuto un livello intermedio. Di sicuro non c'è niente. E allora perché mai una casa editrice dovrebbe avviare i lavori per nuovi testi o per nuove edizioni, con il rischio che nel frattempo si arrivi a una decisione tale da cambiare radicalmente il quadro e da mandare in fumo fior di investimenti?

L'editoria scolastica ha molti difetti, ma ha pure meriti non di poco conto. Dei difetti è inutile parlare perché sono spesso oggetto dell'attenzione e della denuncia da parte anche di giornali e televisione. Per quanto riguarda i meriti vorrei solo ricordare che molte trasformazioni positive sono avvenute nel mondo della scuola per il coraggio di alcune case editrici che hanno proposto libri che trasgredivano i programmi ministeriali vigenti, ma interpretavano le esigenze, avvertite talvolta confusamente, talvolta lucidamente, dagli insegnanti. Una per tutte: testi di letteratura che permettevano di studiare in modo ampio il Novecento, italiano e straniero, quando i programmi ministeriali ancora prevedevano come punte cronologicamente avanzate D'Annunzio e Pirandello.

È giusto chiedere all'editoria scolastica di essere più seria e più scientifica nei contenuti e nelle chiavi interpretative, meno ondivaga e sensibile alle mode momentanee della didattica, se si vuole anche più sfumata e meno meccanica nell'adozione di «ideologie culturali» per non incorrere nelle reprimende dell'attuale ministro e di alcuni esponenti dell'attuale maggioranza di governo: ma è anche necessario porla nelle condizioni di lavorare con serenità con prospettive certe e tempi adeguati a disposizione. E, del resto, neppure il «non-finito» delle riforme scolastiche è esattamente un risultato d'arte.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Le strategie librerie dei quotidiani
di Paola Dubini

Il tempo degli allegati
di Maria Serena Palieri

«Una successione di stati stazionari».
Intervista a Lorenzo Enriques
di Alessandro Bruciamonti

Libri da cucina
di Enzo Marigonda

Libri, libroni e libracci
di Alessandro Terreni

Un editore per il romanzo a fumetti
di Dario Voltolini

Dal testo al libro

Il senso delle copertine
di Dario Moretti

Audiolibri anno zero
di Mauro Novelli

Le vie della promozione

Tra pagina e voce
di Stefano Ghidinelli

CRONACHE EDITORIALI

Le strategie librarie dei quotidiani

di Paola Dubini

Dietro l'enorme successo dei libri allegati ai quotidiani c'è un piano strategico ambizioso e curato nei dettagli: un mix di interventi di marketing e editoriali che ha portato «la Repubblica» e il «Corriere della Sera» a conquistare in pochi anni un terzo del mercato nazionale, ma soprattutto a costruirsi una nuova identità come veri e propri marchi editoriali librari. L'ingresso di questi competitors atipici ma estremamente potenti impone un profondo ripensamento strutturale del settore. Per gli attori della filiera editoriale tradizionale, si tratta adesso di progettare efficaci strategie per ridefinire tempi, spazi e modi del proprio ruolo di mediazione culturale.

Tutto è cominciato con una superba operazione di comarketing; recuperati alcuni titoli di sicura qualità, titoli «usati» ma ancora validi, curata la veste grafica e la qualità editoriale, organizzata una campagna di marketing prelanancio potente e sfiziosa e una campagna di marketing durante la campagna di rimbalzo sul quotidiano, attraverso un abile gioco di redazionali, due nuove case editrici – «la Repubblica» e «Corriere della Sera» – sono riuscite a collezionare 35 milioni di copie con una novantina di titoli e a conquistare in un anno il 30% del mercato editoriale librario in copie e circa l'8% in valore. Potenza del marketing? Senz'altro, ma non solo. Merito di un canale capillare, di una capacità finanziaria notevole, di un progetto molto curato in tutti i suoi aspetti, inclusa la qualità editoriale. Non era la prima volta infatti che i libri erano venduti insieme ai quotidiani: corsi di lingua, dizionari, libri di viaggio ed enciclopedie erano già stati proposti in veste di fascicoli negli anni scorsi, o abbinati tout court ai quotidiani. L'enorme successo di questa iniziativa è dipeso dal fatto che stavolta il libro non era un gadget, ma un prodotto editoriale *stand alone* di qualità elevata e di prezzo adeguato, pur significativamente inferiore ai prezzi medi di mercato in libreria.

Per i due protagonisti, si è trattata di un'operazione di suc-

cesso; tirature dei quotidiani aumentate, ottima redditività dei libri, visibilità della testata, dunque ingresso di due nuovi concorrenti nel settore. La cosa più preoccupante per gli editori di libri sembra proprio questa: in così poco tempo, i due nuovi entranti hanno saputo affermare un marchio editoriale di cui il pubblico ha mostrato di fidarsi; prova ne è il fatto che, dopo l'operazione di comarketing sopra accennata, «Repubblica» e «Corriere» (con il secondo chiaramente avvantaggiato rispetto alla prima) si sono comportati sempre di più da «veri» editori di libri, proponendo collane nei segmenti più diversi o lanciandosi in operazioni interessanti dal punto di vista culturale, come per esempio le nuove traduzioni di classici dell'Ottocento: il successo legato alle vendite di libri d'arte e di poesia testimonia l'autorevolezza riconosciuta dal mercato a questi concorrenti e, quindi, la loro pericolosità. La continua immissione sul mercato di nuovi titoli ha anche richiesto importanti cambiamenti organizzativi: all'interno della struttura commerciale del quotidiano opera una struttura editoriale, incaricata di selezionare i titoli da proporre in abbinamento al giornale e di curarne la promozione; e il fatturato derivante da libri e prodotti venduti in abbinamento è confrontabile con quello di un medio editore di scolastica.

Dulcis in fundo, le due nuove case editrici sono diventate editori di bestseller, entrando in diretta concorrenza con gli editori di maggiori dimensioni; non si tratta più di utilizzare il giornale per trainare un prodotto collezionabile; il legame con il quotidiano resta nelle firme dei suoi giornalisti che diventano autori di fiction o di saggistica, ma i titoli sono bestseller venduti singolarmente. Il prossimo passo è che un Grisham, un Manfredi, un Eco, un Wilbur Smith decidano di cedere il loro prossimo romanzo a uno dei due nuovi editori e la loro posizione nel settore sarà definitivamente sancita. Chi altri potrebbe permettersi una campagna di lancio da parecchie centinaia di migliaia di copie presenti in oltre 30.000 punti vendita? Una pacchia per tutti, autore, editore e lettore, quest'ultimo facilitato nella scelta, nella localizzazione e nel prezzo, e facilmente raggiungibile attraverso campagne promozionali televisive, in edicola e sul quotidiano. La resistenza – per gli autori di bestseller già affermati – è affidata alla fedeltà al proprio editore, o, più probabilmente, alla solidità dei contratti.

Dal punto di vista delle case editrici di libri, poco si sarebbe

potuto fare per contrastare questo massiccio ingresso da parte di concorrenti forti e agguerriti; troppi sono i titoli in commercio, troppi gli editori e troppo allettante la proposta di cedere i diritti per centinaia di migliaia di copie in una settimana, pur nella consapevolezza che questo avrebbe significato distruggere il magazzino per quel titolo e mettere a rischio le vendite dei tascabili.

All'inizio la reazione è stata cauta, ma adesso è difficile negare che il settore ha subito un cambiamento strutturale.

Il mercato si è allargato moltissimo, e questo senz'altro è un bene, nonostante l'allargamento non sia avvenuto a beneficio economico prevalente della filiera editoriale libraria. Peccato che forse si sia ingolfato; come era accaduto con le enciclopedie negli anni sessanta, improvvisamente le librerie degli italiani si sono riempite di libri, di buoni libri. Inoltre, la lettura in pubblico di classici è diventata evento di massa; nessuna campagna istituzionale di promozione della lettura avrebbe potuto realizzare una presenza così capillare di libri presso i lettori e spettacolarizzare un'attività così importante per il futuro del settore (e non solo...). Si pongono però due problemi per gli editori: per un certo numero di anni lo spazio fisico in casa e il budget destinato all'acquisto di libri saranno estremamente contenuti, poiché gli italiani – a meno di essere nel frattempo stati contagiati dal sacro fuoco della lettura – si troveranno a dover «smaltire le scorte». Secondo problema: il contagio del sacro fuoco della lettura avviene in pochi casi autonomamente, più spesso va accompagnato con adeguate proposte editoriali. Se anche solo il 5% degli acquirenti di libri abbinati ai quotidiani ha letto qualcuno dei titoli proposti e ne è rimasto attratto, si tratta comunque di un mercato di nuovi lettori – interessante dal punto di vista dimensionale per un editore e di sicuro trascurato dall'editore di giornali – pronto per essere fidelizzato con un buon mix di interventi di marketing ed editoriali. Se ciò non accade, il mercato è destinato a restringersi altrettanto rapidamente di quanto è cresciuto.

I canali di distribuzione tradizionali di libri sono l'attore che più ha sofferto per l'ingresso dei quotidiani nel settore; in tutti i segmenti del settore dei media, i grossi cambiamenti sembrano riguardare la distribuzione prima che la produzione, e i libri non fanno eccezione. In pochi anni si sono imposti nuovi canali (grande distribuzione, superlibrerie, Internet) e ora un canale tradizionale per alcuni prodotti librari diventa canale trasversale rispetto ai generi proposti:

il binomio genere/canale come asse portante del posizionamento di un titolo non sembra essere più così valido. Concorrenza sui prezzi, assortimento, varietà merceologiche e campagne di fidelizzazione sono le armi disponibili per i canali concorrenti per contrastare un fenomeno che non è destinato a diminuire di intensità nel prossimo futuro, ma a contribuire a un aumento di concorrenza nel settore.

Che cosa aspettarsi sul fronte editoriale da parte dei vecchi e dei nuovi editori? I primi sembrano seguire le strade già consolidate per esempio nel settore cinematografico e inclinano a utilizzare il quotidiano come possibile canale per negoziare la cessione di diritti secondari o per nuove edizioni. La negoziazione vede il quotidiano in posizione di forza, ma quando l'operazione funziona, si tratta di un modo nuovo e molto interessante di valorizzare il proprio catalogo o di condividere il rischio nel lancio di un bestseller. Difficile aspettarsi che nei libri compaia il marchio dell'editore originale, almeno nella narrativa, ma in alcuni segmenti specialistici qualche possibilità di vedere abbinati due marchi editoriali c'è, quando questo aumenti l'autorevolezza del marchio del quotidiano, o quando sia un marchio di famiglia. La sfida è triplice: partecipare in modo meno marginale al presidio del canale, riuscire a cavalcare l'anomalo allargamento del mercato prodotto dai quotidiani per sollecitare politiche istituzionali di promozione della lettura, riaffermare il proprio ruolo di mediatore culturale, dimostrando di saper progettare operazioni editoriali multicanale e multisupporto. Su questo ultimo fronte si giocherà la concorrenza con i nuovi editori, che da un lato continueranno a mungere il canale edicola – progressivamente meno redditizio, ma ancora per un poco sfruttabile – e dall'altro cominceranno a progettare sistemi di offerta in grado di rivolgersi sia al mercato dei lettori, sia a quello degli inserzionisti; già alcune collane – i libri di poesia, i libri di cucina – vanno in questa direzione. Se l'operazione riuscirà, avverrà nella produzione libraria quello che dieci anni fa è accaduto nella distribuzione: il nuovo entrante – la GDO – ha usato la leva del prezzo per entrare sul mercato, ma ha poi consolidato la propria posizione sviluppando un modello di business semplicemente migliore di quello tradizionale, aumentando i prezzi. Per gli editori, la cui legittimazione è già messa in discussione dalla «rivoluzione informatica», il rischio è che il loro ruolo di mediatori culturali sia confinato a poche nicchie. Sarebbe un vero peccato.

CRONACHE EDITORIALI
Il tempo
degli allegati
di Maria Serena Palieri

Un titolo alla settimana. Che spazio resta per la mediazione editoriale quando l'imperativo è, il settimo giorno, inondare le edicole di volumi? L'analisi degli allegati di «Corriere» e «Repubblica» dimostra che un margine di progettazione strategica non solo è possibile, ma paga già nel medio periodo. Dopo aver stordito lettori e mercato con tirature e vendite senza precedenti, i due colossi del giornalismo italiano approdano alla «fase due»: pianificazione delle collane, attenzione al paratesto, cura delle traduzioni, proposta di titoli nuovi accanto a quelli di catalogo. Trasformandosi in «nuovi editori» a tutti gli effetti.

In origine ci furono, negli anni novanta, i «Centopagine», la preziosa collana con cui Calvino, per i tipi di Einaudi, aveva consacrato trent'anni prima a genere editoriale quello che fin lì era stato solo un ibrido, il romanzo breve o racconto lungo: li ripescò e li mandò in edicola «l'Unità», in allegato al quotidiano. Ma coi ritmi del marketing, questo antefatto quanti siamo a ricordarlo? Parliamo, naturalmente, del fenomeno «romanzi in edicola», libri allegati appunto ai quotidiani, vera novità, in Italia, del terzo millennio (scenario al quale, da Verne ad Asimov, nessuno scrittore di fantascienza ci aveva preparato). Cifre – astronomiche – a parte (nei primi due anni 60 milioni di copie vendute), liti tra grande stampa e librai accantonate, la domanda che ci poniamo è questa: i nuovi editori arrivati sul mercato «cosa» ci vendono?

Di necessità, nella massa di volumi che strabordano dall'edicola, restringiamo il campo: ai soli titoli prodotti da quotidiani, tra questi ai soli due maggiori, «Corriere della Sera» e «la Repubblica», e a due soli generi, narrativa e poesia. Perché solo focalizzando l'attenzione su una parte, appunto sulla guerra che le due corazzate della carta stampata si sono condotte a colpi di Balzac e Baricco, Neruda e Dante, possiamo capire i meccanismi

della nuova industria e il «cosa» essa produce. Cosa offra, intendiamo, in senso culturale.

Prima notazione: i due quotidiani, fin qui, hanno messo in vendita soprattutto titoli da catalogo, mentre i titoli-novità costituiscono, dell'offerta, solo una parte residuale. Nel campo novità si è lanciato in realtà il solo «Corriere», con le due saghe sui misteri d'Egitto di Christian Jacq, tradizionalmente autore Mondadori, pubblicate in prima edizione italiana nell'estate 2004; e coi libri delle «sue» firme, Fallaci su tutte, poi da Stella a Bossi Fedrigotti. Più anomala, l'operazione di «Repubblica» con Faletti: nella serie di «Le Strade del giallo» il 21 ottobre manda in edicola *Io uccido*, titolo che in quel momento, in versione tascabile, ancora è saldo in classifica. Ma, siccome Baldini Castoldi Dalai il 5 ottobre ha fatto uscire in libreria il nuovo thriller del comico-scrittore, *Niente di vero tranne gli occhi*, in questo caso siamo, è evidente, di fronte a un'operazione di rimbalzo, un titolo che fa pubblicità all'altro, studiata tra il quotidiano di piazza Indipendenza e l'editrice milanese.

Dunque: titoli da catalogo. Rispetto ai quali il mercato manifesta una sindrome da tempi di crisi: faccio provviste, compro l'utile e il duraturo, il «classico». Per di più a prezzo basso e garantito dal «mio» giornale: come, da Auchan o da Sma, comprare anziché lo sfizio griffato Giovanni Rana, gli spaghetti *low price* della linea della catena, quella che in gergo chiamano «private label».

«Repubblica» lancia la sua «Biblioteca» con i primi cinquanta titoli, poi altri cinquantadue, che attingono al forziere del Novecento. A essi seguirà l'«Ottocento». Il «Corriere» sforna i «Grandi romanzi italiani», poi allarga il tiro con la «Grande letteratura». In una seconda fase la guerra si sposterà sul fronte della poesia: «Repubblica» parte con la riedizione d'un classico, l'«Antologia della poesia italiana» curata da Segre-Ossola per Einaudi, prosegue con due volumi di poesia greca e latina, poi con le antologie spagnola e latinoamericana, araba, portoghese e brasiliana, russa, tedesca. Da via Solferino arriva nei chioschi, invece, «La grande poesia del Corriere», dove c'è un po' di tutto, da Dante a Sylvia Plath.

Dietro, c'è un imperativo che, da gennaio 2002, accomuna la produzione dei due giornali, e che è presto detto: sfornare un titolo a settimana. Cioè: se l'editoria classica ha come vincolo pri-

mario costi e ricavi, i «nuovi editori», che ragionano su tirature e vendite da capogiro (tra le 100.000 copie vendute, all'incirca, per la poesia, e le 500.000 in media dei romanzi novecenteschi), hanno come vincolo il tempo.

E quando si produce in corsa la qualità ne soffre? La produzione allegata ai due quotidiani registra due fasi: la prima è l'arrembaggio al mercato, la seconda è la fase di una pianificazione, nei limiti, maggiore; la prima è quella di un nuovo ramo d'impresa affrontato con la struttura produttiva tradizionale, la seconda è quella in cui, accertato che si ha tra le mani una gallina dalle uova d'oro, la macchina si adegua. Diciamo comunque che la prima fase, in tutti e due i quotidiani, consiste in questo: tirar giù una lista di titoli e procurarseli, se stranieri e fuori diritti acquisendo i diritti di traduzione, se in regime di copyright i diritti sul testo. Solo che «Repubblica» pianifica l'operazione, perché la inventa. Mentre il «Corriere», colto di sorpresa, saccheggia anzitutto, per cominciare, i titoli della holding, il Gruppo RCS, che ha alle spalle. Un vincolo per entrambi: la mole, perché i libri devono costare tutti lo stesso prezzo.

Ecco perché di Proust, con «Repubblica», nella prima serie va in edicola non tutta la *Recherche* ma solo *La strada di Swann*, di DeLillo *Rumore bianco* anziché il suo capolavoro *Underworld*, di Joyce *Dedalus* anziché l'*Ulisse*. I primi tre titoli di «Repubblica», poi, svelano come, un po' a tentoni, si cerchi di capire cosa voglia il pubblico: esordio con *Il nome della rosa* in regalo, e il mercato deglutisce in un paio d'ore 1.200.000 copie del romanzo di Eco, poi il seguito per il quale a piazza Indipendenza passano la notte in bianco, *Cent'anni di solitudine* di García Márquez, stavolta a pagamento, e la domanda è: ma non ce l'avranno già tutti? No, le sue 500.000 copie le vende. Terzo lancio, al contrario, anziché col capolavoro dello scrittore universalmente noto, con l'opera un po' meno nota dello scrittore, certo, universalmente amato, insomma *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. Che, dell'intera serie, risulterà essere, alla fine, uno dei libri più venduti. A piazza Indipendenza se ne faranno una ragione: qualunque cosa daranno al mercato, per qualche anno, verrà deglutita. Ora, la leggenda più accreditata (anche se smentita sia in piazza Indipendenza che in via Solferino) è che in origine l'idea del «romanzo al chiosco» sia arrivata dal quotidiano spagnolo «El Mundo», che l'abbia proposta al suo partner in Italia, il «Corriere», e che, vistasela rifiutare,

l'abbia girata al concorrente «Repubblica». Da qui, supponiamo, un *penchant* un po' strano per il romanzo spagnolo: nell'Ottocento di «Repubblica», due titoli su cinquanta, *Clarín* di Leopoldo Alas e *Tristana* di Benito Pérez Galdós, un po' troppi rispetto ai solo otto russi, visto che l'Ottocento, per la narrativa spagnola, non è proprio un *siglo de oro*. Mentre più ovvio, in stile vecchio liceo classico, è il peso degli italiani, cinque, Verga, Foscolo, Fogazzaro, Manzoni e Nievo.

Quanto alle prime serie del «Corriere» non mancano gli svarioni: tra i «Grandi romanzi italiani» appaiono due pièces teatrali, *Gli esami non finiscono mai* di Eduardo e *Mistero buffo* di Dario Fo; fa sussultare la consacrazione, in questo pantheon, di titoli più da sociologia della letteratura, come *Va' dove ti porta il cuore* di Tamaro, *Castelli di rabbia* di Baricco e *Porci con le ali* di Lombardo Radice-Ravera. E, in chiusura di una serie che ha pescato tutta nel secondo Novecento, ha un effetto comico il *Decamerone*. Ma appunto: è il tempo, tiranno, che detta le scelte, e Boccaccio, qui, s'immagina sia il riempitivo d'una settimana vuota. Svarione niente male, nella serie successiva, il *Frankenstein* ripescato in «Bur» e pubblicato nella prima edizione del 1818, anziché nella seconda, rielaborata da Mary Shelley nel 1831.

Poi, la seconda fase. I «nuovi editori» decidono di trasformarsi in editori veri. Cioè, pur continuando a lavorare su testi acquisiti e non su novità, offrire al mercato prodotti che prima non erano in circolazione. Per «Repubblica», l'evoluzione si può datare già alla serie «Ottocento»: le quarantacinque opere straniere vengono offerte in nuove traduzioni, con biobibliografie, note e introduzioni critiche scritte per l'occasione. Le introduzioni sono firmate Umberto Eco e Carlo Pagetti, Giorgio Patrizi, Cesare G. De Michelis, Nadia Fusini... Insomma, sono di primissimo o primo livello. Ma visto il parco collaboratori del quotidiano sarebbe stato difficile far male. Idem le traduzioni, Barbara Lanati per i *Racconti* di Poe, mettiamo, o la riscrittura di *Anna Karenina* effettuata da Laura Salmon. L'iniziativa è di qualità tale da farsi perdonare l'esordio con *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo in coincidenza con la prima, a Roma, del musical di Cocciante... Il motivo della «conversione», raccontato da chi s'intende di marketing, è pratico e di marchio: costa più comprare i diritti d'una traduzione che far ritradurre; il quotidiano, in più, si trova in mano un prodotto – il

copyright sulla nuova versione – spendibile nel tempo, oltre l'effimero della settimana in edicola; e l'acquirente sa di avere in mano un prodotto davvero «targato», un libro «di» «Repubblica».

Dopodiché l'operazione da editori veri continua con la poesia straniera (giacché la prima serie, italiana, era, l'abbiamo scritto, semplicemente frutto di un acquisto in casa Einaudi). In poche settimane, affidandosi a un service, si approntano le antologie spagnola e latinoamericana diretta da Martha L. Caufield, araba curata da Francesca Maria Corrao, portoghese e brasiliana da Luciana Stegagno Picchio, russa da Stefano Garzonio e Guido Carpi, tedesca da Monica Lumachi.

Il salto, il «Corriere» lo fa prima, più timidamente, con la «Grande letteratura», poi, poderosamente, con la poesia. Per la letteratura straniera arrivano i prefatori illustri: Magris per *Kim* di Kipling, per esempio. Per la poesia le prefazioni diventano veri saggi e rendono i libri novità vere: se Fernanda Pivano riscrive e aggiorna la sua vecchia presentazione di *Juke box all'idrogeno* di Ginsberg e se Vassalli cura i *Canti orfici* del «suo» Dino Campana. Dietro, stavolta, oltre il marketing c'è una mente: Giovanni Raboni. Che avrebbe suggerito di far ritradurre anche i testi, se necessario. Ma il tempo, per la nuova editoria, è tiranno.

E appunto, nell'anno domini numero quattro dei «nuovi editori», la realtà è questa: hanno soldi per fare quello che altri non possono permettersi, hanno firme e studiosi quanti ne vogliono. Il loro unico lato debole è l'essere effimeri di necessità. Ma, anche su questo, si stanno attrezzando.

CRONACHE EDITORIALI
«Una successione
di stati stazionari».
Intervista a
Lorenzo Enriques
di Alessandro Bruciamonti

Quello dell'editoria universitaria è un settore dai contorni sfrangiati, già a partire dalla definizione dell'oggetto-libro: da un lato i testi per le facoltà umanistiche, dall'altro la manualistica professionale dei volumi tecnico-scientifici. In questa struttura fluida si inseriscono come ulteriori fattori dinamizzanti l'autonomia degli atenei e il nuovo ordinamento modulare 3+2. E mentre ci si interroga sulle nuove sfide di e-learning e print on demand, resta sospesa la questione più cogente: il problema delle fotocopie.

Professor Enriques, lei dal 2001 è presidente del Gruppo editoria universitaria e professionale dell'Aie: in questi anni come è cambiato il panorama delle case editrici universitarie?

Il panorama dell'editoria libraria in Italia (e forse non solo in Italia) è molto simile a quello che i fisici chiamano «trasformazione adiabatica»: una successione di stati stazionari di equilibrio che un osservatore esterno percepisce istante per istante come immobili. E perciò i mutamenti si percepiscono solo dal confronto fra situazioni molto distanti nel tempo.

Non c'è soglia di ingresso nell'editoria libraria: chiunque può incominciare la professione di editore se dispone di qualche risorsa, di tempo, di un po' di spazio e – soprattutto – della capacità di individuare gli autori che hanno qualcosa da dire. Oggi il decollo di un nuovo editore è reso ancora più facile dalla disponibilità di tecnologie di composizione e stampa che consentono all'autore la preparazione di originali riproducibili con minimi interventi redazionali.

Perciò nascono continuamente nuove case editrici, molte delle quali crescono e sostituiscono quelle che scompaiono oppure vengono assorbite da altri editori: in genere ciò avviene per inca-

pacità di tenere dietro alle innovazioni tecnologiche oppure per l'esaurirsi della capacità di fare valide scelte produttive.

Tutto ciò è vero particolarmente nel settore universitario e professionale, che ha visto negli ultimi anni la nascita e l'affermazione di molti nuovi protagonisti: cito – solo a titolo di esempio – Raffaello Cortina, Apogeo, Carocci, Led, Folini.

Secondo il Rapporto 2001 sull'editoria italiana, stampato dall'Aie, «non esistono fonti statistiche attendibili e accurate» e «per alcune discipline quali la letteratura, la filosofia e le scienze sociali la sovrapposizione [del sistema adozionale] avviene con la saggistica di qualità, inclusa nel segmento di varia». Quale è la sua posizione in merito, anche rispetto alle Facoltà scientifiche?

È proprio così. Il libro di adozione per la scuola secondaria ha caratteristiche che consentono di individuarlo con precisione: innanzitutto il prezzo, fissato in genere alla fine di ogni anno e che ci si impegna a mantenere inalterato per tutto l'anno successivo (pena la revoca dell'adozione); poi la necessità di adeguarsi ai programmi scolastici (pur con notevoli differenze di enfasi sui singoli punti); infine lo sconto praticato alle librerie, che in genere è molto inferiore allo sconto dei libri di varia.

Invece un manuale universitario – specialmente nelle discipline umanistiche – spesso è indistinguibile da un normale saggio (del resto anche le opere di narrativa, soprattutto i classici, sono spesso acquistate come materia di studio in corsi di Lettere o Lingue).

Nel settore tecnico e scientifico la situazione è diversa: anche se spesso l'adozione di un manuale è fatta solo alla vigilia dell'inizio del corso, in genere il prezzo al pubblico rimane valido tutto l'anno; lo sconto praticato alle librerie è analogo a quello dei libri scolastici.

La riforma universitaria, proprio con l'introduzione del modulo 3+2, ha obbligato molti editori già impegnati nella manualistica universitaria e alcuni di varia a modificare la propria produzione perché fosse coerente con le disposizioni ministeriali; quale è stato il comportamento della sua casa editrice, Zanichelli?

Non c'è dubbio che il 3+2 induce a programmare libri più agili. Ma il cambiamento non è così drammatico come potrebbe sembrare perché comunque gli editori avevano già nei propri cataloghi libri più agili: per esempio, se a Ingegneria la fisica generale invece che in quattro semestri si studia in due, sarà logico che alcuni docenti rinuncino a un programma più approfondito e adottino libri che trattano solo la fisica fondamentale: ma questi libri già esistevano per i biologi e i matematici.

Perciò il fenomeno mi preoccupa più come cittadino che come editore: in realtà molti dei nostri manuali di maggior successo sono la traduzione di manuali adottati nei Politecnici e nelle Facoltà scientifiche delle università americane. Ora si dice che questi libri sono troppo difficili e che bisogna pensare a manuali più essenziali. E sia: ma rendiamoci conto che inevitabilmente i nostri ingegneri, fisici, biologi, matematici laureati in 3 anni saranno molto meno preparati dei loro colleghi americani (che non per niente infatti si laureano in 4).

In un articolo pubblicato su «Il Sole-24 Ore» nel novembre 2003 relativo alle case editrici universitarie, si affermava che il valore delle vendite della saggistica di studio, la cosiddetta mid-list, è di circa 147 milioni di euro (dato 2001 di fonte Istat/Aie), ma lei sosteneva che se non ci fosse il problema delle fotocopie «il business sarebbe di almeno 250 milioni di euro». Pensa che si potrà arrivare per lo meno a ridimensionare questo problema?

Il problema delle fotocopie è un problema culturale. Sono cresciuto in anni nei quali in ogni tram c'era la scritta «Vietato sputare». Perché? Perché la gente appunto sputava: per strada e persino nei tram. Ora la scritta non c'è più perché piano piano si è affermato il principio che sputare non è né salubre né elegante.

Analogamente penso che dovremo far capire agli studenti (e non solo agli studenti: prima di loro ai docenti) che non si deve copiare, così come si dà per scontato che non si ruba nei negozi, neanche se il negoziante in quel momento non ci può vedere.

Pochissimi fra gli studenti universitari di oggi saranno domani impegnati nella produzione di beni primari (che so: piantar patate, laminare acciaio ecc.). E invece molto più verosimilmente lavoreranno in settori economici per i quali è essenziale la tutela della proprietà intellettuale: non solo l'editoria, ma anche il giorna-

lismo, la musica, la televisione, il cinema, la letteratura, la traduzione, il design, l'architettura, la pubblicità, la fotografia, l'arte, i brevetti industriali e farmaceutici, la ricerca scientifica ecc. Se docenti e studenti capiranno questo punto e capiranno il danno che le fotocopie procurano non solo agli editori ma alla cultura del paese, penso che la tendenza alle fotocopie pirata prima o poi diminuirà.

L'editore universitario è molto legato al time-to-market e siccome la riforma ha ridotto anche la bibliografia utile per ogni singolo esame – ora sono adottati talvolta soltanto alcuni capitoli di un libro – lei pensa che il print on demand possa risolvere il problema delle fotocopie?

La maggior parte dei libri universitari adottati è già presente nelle librerie universitarie all'inizio dei corsi. In casi eccezionali di adozione comunicata all'ultimo momento i libri possono arrivare in pochi giorni. Sono veramente rari i casi di libri fotocopiati per necessità (cioè perché il libro non è disponibile). Perciò non credo che il *print on demand* possa risolvere il problema. Il *print on demand* (che notoriamente ha un costo a copia più alto del libro stampato normalmente) è invece un'opportunità preziosa per quei libri che si vendono in un numero di copie che non rende conveniente una ristampa a causa degli elevati costi di avviamento: in pratica libri la cui vendita è di 50 o 100 copie all'anno. Invece un manuale universitario di successo vende almeno 500 o 1.000 copie all'anno e spesso di più. Perciò il *print on demand* ha oggi una rilevanza marginale (e secondo me è destinato ad averla anche in futuro).

Seppur in modo approssimativo, è possibile stimare il fatturato dell'editoria universitaria o almeno delle librerie universitarie?

È difficile proprio per i motivi che ho detto in precedenza: è impossibile dare una definizione operativa di libro universitario. D'altra parte molti libri adottati nelle università sono reperibili anche nelle librerie di varia. Forse il dato più attendibile è il fatturato a prezzo di copertina dichiarato dalle case editrici iscritte all'Aie come pertinente al settore universitario e professionale: si tratta di circa 450.000 euro: ma il settore professionale è senza dubbio preminente rispetto all'universitario.

Nel novembre 2003 si è tenuto all'Università Bocconi di Milano il convegno Editoria e Università per la cultura, che ha visto la partecipazione di docenti universitari e editori stranieri e dove si è parlato anche di University Press. Secondo lei per quale motivo in Italia non ve ne sono, tranne Vita e Pensiero, pur in presenza di molte università prestigiose?

Vi sono altre University Press in Italia: per esempio quella di Pisa o Egea, in cui la Bocconi ha una partecipazione. Alla Fiera di Francoforte visito sempre il settore delle University Press americane perché si vedono sempre libri stimolanti: ma ho l'impressione che la loro attività precipua sia la pubblicazione di saggi dei docenti più che la preparazione di manuali di studio. Diverso è invece il caso della Oxford University Press e della Cambridge University Press: si tratta di grandi aziende, che operano internazionalmente e che hanno ormai solo un legame geografico e di proprietà con le università in cui sono nate.

Nel convegno di Milano si è parlato anche di e-learning, realtà che si sta sempre più affermando in Italia, al punto da mettere in pericolo l'esistenza di alcuni tipi di libri. Lei come vede questo nuovo insegnamento, proprio in relazione al supporto cartaceo?

L'attività di un editore non è legata al mezzo con cui il manuale è diffuso. Diversi editori librari sono attivi nell'*e-learning*: per esempio nei progetti per l'educazione professionale permanente nella medicina. La distribuzione di strumenti didattici tramite rete è una opportunità importante che si aggiunge agli audiovisivi e ai cd rom. Penso però che rimarranno sempre insostituibili la lezione fatta da un bravo docente e lo studio di un buon manuale.

Deve essere anche ben chiaro che la rete non può essere uno strumento per distribuire come proprio ciò che è opera creata da altri: sia che si tratti di testi, di immagini o di filmati.

Concludendo, se questa è la situazione odierna dell'editoria universitaria, come vede il suo futuro?

Profezie senza sfera di cristallo non se ne possono fare. Il settore dell'editoria universitaria ha saputo in questi anni adeguarsi

al salasso di risorse dovuto alle fotocopie illegali. Come ha fatto? È semplice: non si pubblicano più i libri che una volta avrebbero venduto 1.000 copie e oggi ne venderebbero forse 500 o ancor meno. Perciò il settore non è cresciuto come avrebbe potuto, ma il conto economico degli editori si è salvato. Ne ha sofferto la cultura del paese. Spero che il progredire dell'illegalità non porti alla sostanziale scomparsa del libro universitario. Perché se non si pubblicano più libri universitari, poi non ci sono neanche più libri da fotocopiare.

CRONACHE EDITORIALI

Libri da cucina

di Enzo Marigonda

Ce l'hanno insegnato Il pranzo di Babette di Karen Blixen, le ricette afrodisiache di Isabel Allende e la golosità isolana del commissario Montalbano di Camilleri. Lo stile è tutto, anche in fatto di cibo. Ma se il fascino delle ricette d'autore si risolve quasi esclusivamente nel loro potere evocativo e di complicità tra protagonista e lettore, la quotidianità dell'arte culinaria richiede anche indicazioni pratiche che aiutino a destreggiarsi tra i fornelli. Ecco allora libri di cucina scritti come romanzi, testi che sfoderano un inedito cipiglio da pamphlet, volumi che attraverso le ricette raccontano persone e luoghi, spesso con uno stile accattivante, preciso, espressivo e appassionato.

Dei riti e dei piaceri della cucina la letteratura si è sempre occupata, restituendoci nei secoli una gamma pressoché illimitata di esperienze, dalle mense più semplici e monacali alla magnificenza dei banchetti di re, tiranni, ricconi (e bricconi). Il romanzo realista o naturalista, tanto per fare un esempio, abbonda di descrizioni gastronomiche, dove l'attenzione alla composizione del pasto, alla qualità del servizio, al taglio delle carni, all'illuminazione dell'ambiente ecc. serve a svelare o a fissare per sempre il carattere di un personaggio, certificandone l'appartenenza a un gruppo sociale, la tendenza all'eccesso o al controllo, la tempra morale più o meno debole.

È solo in tempi abbastanza recenti, tuttavia, che cuochi, esperti di cucina e gourmet acquistano via via più spazio e visibilità nella produzione letteraria corrente. Ben più che in passato, è possibile riscontrare un interesse specifico per gli aspetti più tecnici e applicativi del mangiare, anzi, del far da mangiare: le ricette descritte con minuzia, la scelta degli ingredienti giusti, i trucchi di preparazione dei piatti. E soprattutto: la sapienza gastronomica, il gusto per le raffinatezze della cucina diventa ornamento e prerogativa del personaggio, contribuisce a farlo amare, gli dà spessore (anche in senso letterale, se si pensa a Nero Wolfe).

Il caso forse più esemplare – uno *chef de cuisine* romanziere – è quello di Anthony Bourdain di *Kitchen Confidential*, un tipo alquanto aggressivo (e non simpatico), piuttosto lontano dal cliché del cuoco bonario, materno, generoso. Le sue vicissitudini, costellate di eccessi e cattiverie, tolgono la voglia di assaggiare la sua cucina, ma documentano a sufficienza la durezza del mestiere in un contesto competitivo come quello delle grandi città degli States.

Le correzioni di Jonathan Franzen ci offre un altro esempio significativo: Denise, uno dei personaggi principali, lavora in un ristorante alla moda di Filadelfia e fa ampio sfoggio di perizia culinaria: anche qui, però, senza convincere fino in fondo, come se in ambiente americano fosse inevitabile lasciarsi prendere la mano da estetismi ed esibizioni di status, con il conseguente appannamento della sana dimensione sensuale del mangiar bene e abbondantemente (la «pacciada», per dirla con Gianni Brera).

In altri casi (Jorge Amado), le cose procedono in modo più naturale, meno intellettualistico: è l'autore stesso che ci regala, dietro la copertura di una figura di fantasia, una sintesi delle sue preferenze gastronomiche, entro una più generale vocazione ai piaceri dei sensi. Attraverso le ricette bahiane di uno dei suoi personaggi più amabili, Pedro Archanjo (ma c'è pure Dona Flor, e tanti altri), lo scrittore brasiliano ci fa assaporare ancora una volta la dolcezza di vivere in luoghi esotici, incantati, felici. Perduti sì, ma recuperabili proprio grazie alle delizie del gusto.

Esotismo e sensualità d'altronde sono ingredienti stabili di tutte quelle situazioni narrative (anche cinematografiche) in cui la scoperta del mangiar bene, come nel racconto *Il pranzo di Babette* di Karen Blixen, serve a smuovere e sovvertire una condizione bloccata, di rinuncia e tristezza, aprendo la strada a un modo d'essere più rilassato, indulgente, godibile.

La cucina afrodisiaca di Isabel Allende va con tutta evidenza nella stessa direzione. E forse non è un caso che sia una scrittrice così amata a proporre ricette e consigli di cucina variamente praticabili: è la sua stessa popolarità che li rende vicini e accettabili, come se venissero da una persona di famiglia che conosciamo bene.

In effetti, nella produzione narrativa di buona qualità, ma facile e popolare, la passione per la cucina di alcuni personaggi seriali, come Maigret o Carvalho, ha un ruolo importante, d'inveramento e avvicinamento. Il barocchismo culinario del personaggio

di Vázquez Montalbán, o i piattini che la signora Maigret prepara al suo Jules, non hanno solo una funzione di alleggerimento rispetto alle durezza dell'investigazione, ma servono a stabilire tra il pubblico e il protagonista un rapporto di complice confidenza che si rinnova a ogni nuovo titolo della serie.

Il legame tra crimine e cucina dev'essere ben radicato, se è vero che lo si ritrova anche presso altri personaggi notevoli, come l'investigatore gourmet delle storie gialle di QiuXaoling pubblicate da Marsilio o il raffinato gastronomo assassino angloprovenzale di *Gola* di John Lanchester.

Né va dimenticata, infine, la passione golosa del Montalbano di Camilleri per certi piatti di pesce della cucina siciliana: troppo indaffarato per dedicarsi all'arte culinaria, l'ottimo commissario è con certezza un intenditore.

Certo che qualche dubbio rimane, sulla praticabilità effettiva delle ricette d'autore. È come se il piacere che esse promettono fosse destinato a sfuggirci, dal momento che non possiamo di sicuro ricreare, nella prosaicità della nostra cucina, la preziosa esperienza gustativa che abbiamo vissuto tramite il personaggio, in circostanze virtuali, uniche, irripetibili.

Per avere accesso a piaceri del palato più concreti, meglio volgerci alla letteratura gastronomica vera e propria.

Basta visitare una buona libreria per rendersi conto che l'offerta attuale di libri di cucina è imponente. Alla libreria Feltrinelli più vicina a casa, il reparto dedicato conta (senza considerare i libri che parlano di vini e bevande varie) una sessantina di case editrici, tra piccole e grandi, specializzate e generaliste. Il numero aumenta non poco quando si esplorano le librerie di città minori o periferiche: la molteplicità, il rilievo e la dignità delle cucine e tradizioni regionali legittimano la fioritura di una quantità di sigle locali, spesso di buon livello.

Di fronte a una produzione così esuberante, non è facile orientarsi. Senza assumere per forza un atteggiamento classificatorio, ma affidandosi pigramente all'occhio, alle impressioni del momento, si coglie una prima partizione dell'offerta: la differenza tra i volumi grossi, rilegati, riccamente illustrati e quelli più smilzi e sobri, a volte di poche pretese a volte ricercati, assai curati nella grafica e nella qualità della carta.

I primi cercano di colpire con l'eloquenza delle immagini

fotografiche, che mostrando la bellezza di una creazione culinaria (spesso già «presentata», pronta da mangiare, su una tavola bene apparecchiata ecc.) rimandano a una promessa implicita: la possibilità di ottenere lo stesso meraviglioso risultato mediante l'osservanza rigorosa della relativa ricetta.

I secondi spesso si affidano a mezzi di seduzione più sottili e si sforzano di caratterizzare le proprie descrizioni e prescrizioni gastronomiche mediante l'aggiunta di un qualcosa che sappia renderle più interessanti, spostandole dal piano della mera consumazione e promuovendole a un livello «superiore» (o meglio, «ulteriore», più complesso).

In effetti, a ben vedere, s'impone una seconda discriminazione. Da un lato, i libri manualistici, fatti di sole ricette, di sole istruzioni pratiche. Dall'altro, i libri che usano le ricette anche come occasioni per parlare di cose ben diverse, o che comunque vogliono farsi leggere su un doppio registro, non accontentandosi della funzione pragmatica e utilitaria.

Al di là del progetto culturale soggiacente, è evidente l'intento commerciale di rendersi visibili nella massa, davvero impressionante, dei prodotti editoriali che si occupano di cucina. Se per gli editori generalisti il libro di cucina è un diversivo, un'iniziativa episodica, per le collane e le case editrici più o meno specializzate (spesso piccole: Bibliotheca Culinaria, Könemann, Grubaud-Parragon, Muzzio, Veronelli ecc.) diventa primaria l'esigenza di offrire un valore aggiunto e di trovare una collocazione precisa, autonoma, distintiva.

La parola d'ordine «non solo ricette» sembra comune a molti: si tratta di superare la staticità dell'elenco (non troppo dissimile, in fondo, dall'orario delle ferrovie), per costruire un repertorio che sia vivo, animato, meritevole di lettura anche al di fuori del bisogno circostanziale di preparazione culinaria.

Ciò che varia dunque sono le strategie di superamento della dimensione manualistica e di ricerca della distintività.

Le vie percorse per distinguersi sono ovviamente numerose, variegata. A volte appaiono semplici, superficiali, basate su una singola trovata o su una moda, come nel caso di un volumone intitolato furbescamente *La Cucina degli Elfi*, che in realtà all'interno si riduce a un lungo elenco di preparazioni bio-salutistiche.

Altre volte propongono un punto di vista forte, quasi una

«filosofia» del mangiare e del cucinare, spesso sostenuta da un forte impegno in difesa della natura e degli aspetti più vitali della tradizione. A parte Slow Food (che è sì editore, ma all'interno di un fenomeno ben più ampio e ramificato di valorizzazione della nostra cultura alimentare), sono parecchi gli editori che si segnalano in questo senso: dai nomi più noti, come Franco Muzio o Veronelli (collana «I semi»: affettuose biografie di «protagonisti delle culture materiali»), a quelli più rari o stravaganti, come le Edizioni Sonda (*La Cucina Etica*: «oltre 700 ricette vegan per buongustai e golosi rispettosi degli animali e dell'ambiente») o i libriccini di Il Mulino di don Chisciotte, il cui programma spicca già in copertina: «La rivoluzione nelle piccole cose di ogni giorno – per riconoscere il valore del nostro tempo e dare conforto al corpo e all'anima – ricette della tradizione per una cucina in armonia di sapori».

Altre volte ancora l'arricchimento della pratica culinaria avviene attraverso incursioni – più o meno raffinate e divertenti, ma comunque ben fondate culturalmente – nei territori della letteratura, del mito, del teatro ecc.

Nel catalogo di un editore specializzato come Guido Tomasi si può trovare la cucina amata da Goethe (*A tavola con G.*), la napoletanità di Eduardo De Filippo, i cibi rudi e semplici di cowboy e pionieri (*Taste the West*), e così via.

Sono assai frequenti, in tutta la produzione editoriale, le contaminazioni tra cucina e altri generi, ambiti, funzioni, purché giudicati attraenti o accattivanti. Oltre alle analogie con l'erotica, profonde quanto ovvie, il discorso culinario si appoggia alle arti figurative (*La pittura in cucina*), al cinema (*Ciak, si mangia*), alla vita religiosa (*Le «ricette della gioia» con Santa Ildegarda*), alla psicoanalisi (*La cucina del dottor Freud*), alla condizione «monofaga» dello scapolo (*Manuale del mangiatore solitario*).

Certamente l'approccio tradizionale, di tipo manualistico e pedagogico, è sentito come insufficiente in quanto troppo prevedibile e inflazionato. D'altra parte, non è sufficiente neppure la differenziazione in base al contenuto (cioè per temi, filoni, sottogeneri): benché molto esteso, il macroargomento «cucina» si presenta come un territorio in parte desertificato (a chi interessano i costumi alimentari della Moldavia o dell'Eritrea?), in parte sovraffollato, con inevitabili sovrapposizioni (la voga

dei cibi «naturali» e del «biologico», i prestiti dalle cucine asiatiche ecc.).

La ricerca di un profilo unico e distintivo tende allora a spostarsi sul piano del trattamento, della scrittura, dell'impostazione formale. Viene a crearsi uno spazio per l'elaborazione stilistica e per la narrazione. Le singole proposte culinarie diventano più attraenti e convincenti se il lettore può disporre di un tessuto connettivo che permetta di passare in modo piacevole da una ricetta all'altra, da un suggerimento di preparazione al resoconto di un'avventura gastronomica bizzarra, insolita.

In effetti, lo sconfinamento nell'esperienza di viaggio – il trattare come un viaggio la peregrinazione tra piatti e preparazioni – è piuttosto frequente. Il nesso tra il cibo, il paesaggio, le tradizioni, la cultura materiale di un luogo è patrimonio comune, che tuttavia va difeso e recuperato.

Su questa linea di esaltazione estetica e civile del mangiar bene, in modo «lento» e autentico, valorizzando l'esplorazione dei luoghi d'origine (linea «Mario Soldati», si potrebbe dire) si muovono soggetti come Slow Food o Gambero Rosso. Sul piano della produzione letteraria, il loro approccio all'argomento tende a generare un gergo: uno stile accattivante, preciso, espressivo, sensibile, appassionato, di sottile grana descrittiva, con qualche rischio di stereotipia e autoreferenzialità.

Si fa tuttavia strada anche un'altra linea di condotta, con maggiori possibilità di evoluzione in senso narrativo (e di qualità letteraria): la cucina come esperienza autobiografica. Apprendere a far da mangiare, a degustare, a improvvisare, a escogitare nuove soluzioni, a esercitare le capacità di bricolage, a relazionarsi meglio con gli altri attraverso il cibo ben fatto: tutto questo può costituire materia di racconto, o punto di partenza per dare consistenza narrativa alla propria esperienza di vita. Non solo il discorso gastronomico contiene e rivela in sé schegge di letterarietà che il lettore tende a valorizzare in misura crescente (se non altro, come reazione alla mediocrità di tante cattive annate della produzione letteraria «vera»), ma la risonanza individuale del cibo e del mangiar bene genera intuizioni, pensieri, spunti ricchi di potenzialità narrative, che trovano poi una realizzazione più o meno felice.

Qualche esempio. Un testo «giovanilista», in apparenza

attraente, ma in sostanza solo scaltro e narcisistico, è *Io ho fame adesso*, di Francesco Gungui. Aneddotic, a volte divertente, spesso sciatto e poco strutturato è *Cuore di cuoco*, di Volfango Soldati. Positivo, invece, e meritevole di attenzione, per acutezza dello sguardo e pulizia di scrittura, è *Zucchero a velo*, di Stefania Giannotti. Buono anche *Cuochi si diventa* di Allan Bay, spigliato e competente.

CRONACHE EDITORIALI

Libri, libroni e libracci

di Alessandro Terreni

Sono gli «altri» librai. Non più cronicario delle eccedenze a bassa rotazione o beauty farm per testi in attesa di un fortunoso repêchage, le rivendite di volumi fuori catalogo rappresentano una realtà affermata nel panorama del commercio librario nazionale.

Le maggiori componenti di rischio nell'esercizio di tale attività sono controbilanciate da una serie di ammortizzatori che ne permettono una sostanziale stabilità e ne fanno un'interessante alternativa ai circuiti più ufficializzati, come dimostra il pubblico di fedelissimi che vi fa riferimento.

È

capitato a tutti quei lettori che, sull'onda dell'entusiasmo per il nuovo autore appena scoperto, decidono di lanciarsi nel *repêchage* del suo capolavoro giovanile esaltato dalla copertina della sua ultima opera. Oppure agli studiosi che nella deriva dei rimandi bibliografici si imbattono in un titolo fondamentale ma non più reperibile sotto casa e nemmeno nel megastore del centro. Per tutti, la sentenza senza appello sancisce che «il volume che lei cerca è fuori catalogo»: il libraio comunica – a volte con una lieve sufficienza per la dimostrata insensibilità alle più elementari logiche di mercato – che il nostro volume non è né sarà mai reperibile «a meno di una ristampa della quale però non ho notizia; può eventualmente provare da qualche remainder o nell'usato».

Ma perché un altro libraio dovrebbe avere qualcosa che il mio non ha? Quale occulta meccanica commerciale dovrebbe fare in modo che il mio libraio non muova un capello per procurarmi un testo, dal momento che è fuori catalogo, e che invece un altro, proprio per la stessa ragione, ce l'abbia subito disponibile? Dove sta la differenza specifica? Chi guadagna che cosa?

È noto che in un remainder si trovano i volumi non più reperibili nelle librerie del circuito del nuovo perché dichiarati fuori cata-

logo. Per questo non vengono più riforniti dalla libreria tradizionale e divengono rapidamente introvabili, dato che all'eliminazione dal catalogo corrisponde una tempestiva restituzione dei volumi da parte del libraio. In sostanza sono i libri vecchi, ma non così vecchi da essere considerati antiquariato. Inoltre, anche se vecchi, non sono libri usati.

Ma come funziona una libreria di libri vecchi? Le differenze nella gestione commerciale si riconducono fondamentalmente all'assenza della resa: il fuori catalogo non ha possibilità di resa, istituto commerciale che invece caratterizza la gestione del circuito del nuovo. Il diritto di resa costituisce una sorta di rete di sicurezza: com'è noto i librai «normali» hanno il diritto di rendere, entro scadenze determinate, i volumi a *bassa rotazione* (vale a dire i meno venduti). Dopo che sono stati resi dal libraio, i libri vengono ridistribuiti dall'editore ad altre librerie e pertanto, finché rimangono in catalogo, restano in circolazione e possono essere ordinati senza eccessivi rischi (se non lo vendo posso sempre renderlo).

Ma con i libri vecchi la musica cambia: fuori dal catalogo il volume non ha più un'esistenza commerciale. Nessuno vuole più ordinarlo, viene sostituito dai nuovi titoli nei *database* e nelle memorie degli operatori, non esiste più pubblicità che lo riguardi, la cancellazione diviene una vera e propria condanna all'oblio. Insomma tenere un libro fuori catalogo è un rischio molto alto: in pochi sanno che esiste, è difficile che qualcuno te lo chieda, e infatti i librai che lo fanno sono concordi nell'affermare che la loro professionalità si distingue per una più alta componente di imprenditorialità in rapporto a quella del libraio di novità. La gestione del remainder presenta maggiori rischi dal momento che l'inventario rimane per così dire sul groppone e, com'è noto, soprattutto in libreria lo spazio è denaro: un titolo materialmente inerte è una perdita economica, perché sottrae spazio a titoli che avrebbero una maggiore rotazione ma non possono essere accolti sugli scaffali, ingombri di «fuffa» di cui non è possibile liberarsi se non proponendola a prezzo stracciato, e forse nemmeno così.

Per aggirare questi rischi risulta veramente strategica la scelta del rifornimento, che infatti si orienta per lo più su tipologie editoriali sempreverdi: manualistica (cucina, giardinaggio), arte (cataloghi, monografie, in generale libri illustrati), libri per bam-

bini (illustrati, favole), edizioni di classici (e in questo senso qualcuno ha lamentato una sovrapposizione con il mercato delle edicole, date le recenti riproposte dei classici in allegato con i quotidiani). È chiaro che un catalogo dei dipinti di Tiziano ha spesso valore più per le illustrazioni che per la data della sua pubblicazione, e la «carbonara» resta uguale nei secoli. *Delitto e castigo* poi lo posso regalare al nipotino in una bella edizione rilegata che non costa nemmeno come un tascabile e la sostanza dell'opera non cambia.

Ma dove li trovano i librai questi libri introvabili? La distribuzione non avviene tramite i canali consueti: per il remainder non esistono agenti commerciali, non ci sono cataloghi né schede editoriali o materiale pubblicitario che possa informare il libraio (e la sua utenza) sulle uscite e sulle disponibilità. Il libraio di remainder deve investire tempo nella ricerca della sua merce in maniera più intensa proporzionalmente a quello speso dal libraio tradizionale, che riceve la visita dal rappresentante e spesso si limita a indicare il numero di copie che intende acquistare (quelle in eccesso le potrà rendere).

Il canale principale sono gli stockisti: nei loro magazzini (Stock libri, Opportunity book sono i maggiori) finiscono i fuori catalogo che non vanno al macero; benché esistano dei bollettini che indicano i volumi disponibili nel magazzino dello stockista, la periodicità di queste pubblicazioni è troppo lenta per garantire un'informazione aggiornata al libraio, che deve recarsi materialmente a vedere cosa c'è e cosa gli conviene acquistare, prima che i concorrenti se lo aggiudichino.

Esistono poi editori che stampano appositamente per il remainder (editori come Taschen e Könemann, e Rusconi): si tratta di volumi illustrati e opere di divulgazione e consultazione – dizionari, monografie d'arte – sempre all'insegna di una più lenta «deperibilità» editoriale.

Ma più interessante è la questione delle eccedenze. Spesso infatti si trovano nei remainder volumi che non sono ancora fuori catalogo eppure vengono offerti a prezzo scontato. In questo caso si tratta di titoli che l'editore considera a troppo bassa rotazione e quindi meno redditivi rispetto ai più venduti. Per ammortizzarne le spese di logistica (spazi e personale di magazzino) e lasciare lo spazio a titoli a più alta rotazione (è, su scala maggiore, lo stesso problema della libreria) l'editore vende l'eccedenza allo stockista

al prezzo di stampa (circa il 18% del prezzo di copertina). In questo modo non perde nulla e risparmia sul magazzino. L'eccedenza viene immessa sul mercato del remainder e può essere proposta al pubblico con un forte sconto sul prezzo di copertina. Naturalmente l'editore è molto attento a non fornire a troppi remainder le sue eccedenze; sarebbe controproducente per la sua immagine di serietà presentare lo stesso prodotto a prezzo diverso attraverso diversi canali. (In merito a questo, sembrerebbe esistere una sorta di consuetudine, un tacito *gentlemen's agreement* tra le gestioni dei remainder per cui le eccedenze di determinati gruppi editoriali finiscono preferibilmente da certi librai e non da altri, creando una situazione di equilibrio non belligerante e una ripartizione dell'utenza senza conflitti, oltre a non inflazionare la presenza di volumi scontati dello stesso editore sul territorio. Ma non tutti lo confermano.)

Per quanto riguarda l'usato (presente in piccola parte anche nel remainder) i volumi vengono acquistati direttamente dal privato. Nel caso del Libraccio, che decide di privilegiare questo tipo di acquisto, capita in questo modo che vengano reintrodotti in libreria volumi anche molto vecchi, specie nel caso dell'acquisto di intere biblioteche. Questa scelta è legata strettamente al tipo di utenza che frequenta le librerie dell'usato, che è maggiormente interessata alla saggistica, anche specialistica e di alto livello, piuttosto che non alla manualistica generale e alla divulgazione.

Insomma i rischi sono tanti: non è possibile rendere l'acquistato invenduto, è più impegnativo in termini di tempo (e ovviamente denaro) scegliere cosa tenere in negozio, si richiede più fiuto e, particolarmente nel caso dell'usato ma non solo, una conoscenza del prodotto che deve essere diretta, dato che non è mediata dal marketing e dagli informatori dei gruppi editoriali. Maggiore rischio che viene però compensato dal più alto margine di guadagno sulla singola vendita: il libraio normale ha un margine attorno al 35% del prezzo di copertina, mentre il libraio di remainder acquista normalmente con uno sconto del 75% e vende poi al 50% del prezzo di copertina, realizzando un netto ben più alto di quello del collega. Nel caso dei cosiddetti «bancali» (voluminosi pallet carichi di carta stampata) il guadagno è ben più alto: vengono acquistati con uno sconto anche del 90%, ma al libraio non è data la possi-

bilità di scegliere i titoli (l'acquisto avviene a scatola chiusa ed è più rischioso).

Per quanto riguarda l'usato i margini possono essere ancora più alti, dal momento che l'acquisto delle biblioteche private avviene un tanto al metro, e non è detto che non vi si trovino poi degli autentici tesori.

Visto come funzionano queste librerie, resta da chiedersi chi ci va. Si tratta di due categorie di pubblico: questi particolari punti vendita attraggono un numero di lettori forti proporzionalmente più alto di quello dei circuiti del nuovo. Non si tratta infatti del pubblico nel mirino dei media e della pubblicità – nessuno sa, se non andandoci, cosa c'è in un remainder, anche se esiste il passaparola e i più organizzati tengono aggiornato un sito Internet – e, soprattutto nel caso di Libraccio, siamo di fronte a uno zoccolo duro di frequentatori abituali, di appassionati che acquistano il volume in relazione a un loro specifico ambito di interesse, un pubblico più specializzato e anche di collezionisti (come quello che raccoglie tutte le edizioni di *Pinocchio*). Sempre Libraccio dimostra di attrarre lettori forti, smentendo la sovrapposizione con il mercato delle edicole a proposito dei classici, normalmente già presenti nelle biblioteche della sua utenza.

Da un altro punto di vista si tratta dello stesso pubblico della libreria normale, ma che desidera risparmiare nell'acquisto di volumi dalla veste editoriale anche prestigiosa a prezzo scontato: in questo senso si spiega la grande presenza di illustrati e manualistica – che invece Libraccio lascia piuttosto da parte – che rappresentano, come dicevo, un tipo di prodotto che invecchia più lentamente e che inoltre, acquistato a prezzo pieno, è spesso decisamente costoso.

Il primo è un tipo di lettore forte; si caratterizza per una oscillazione meno sensibile rispetto al pubblico delle novità: è un lettore dal gusto ben definito e frequentemente alla ricerca di prodotti editoriali di contenuto. I librai confermano la maggiore stabilità di questo tipo di utenza in relazione alle incertezze del mercato e alle congiunture economiche sfavorevoli, che invece incidono maggiormente sull'andamento commerciale delle librerie «normali».

Il secondo tipo manifesta caratteristiche di stagionalità: se

ne segnala una maggiore presenza nel periodo prenatalizio, che ovviamente si spiega con l'opportunità di acquistare strenne a prezzo ridotto, ma è in ogni caso anch'esso etichettabile come forte consumatore di produzione editoriale: in un remainder o in una libreria di testi usati non ci si capita per caso, ma perché la spesa alla voce libri è piuttosto alta e si cerca di risparmiarne un po'. Inoltre anche a questo lettore interessano le caratteristiche intrinseche del volume piuttosto che la sua novità.

Tutti i librai concordano nell'indicare, per varie ragioni, la qualità per così dire «stanziale» della loro utenza, descritta come pubblico di habitué, pubblico di nicchia. A questo contribuirebbe anche la già citata specializzazione dei remainder sul fuori catalogo di determinati gruppi editoriali piuttosto che su altri: tra l'utenza cittadina si saprebbe a colpo più o meno sicuro dove beccare subito un Adelphi piuttosto che un Saggiatore. Un pubblico dunque informato, che sa bene ciò che sta cercando e sa dove cercarlo.

Sembrano a questo punto chiare le differenze specifiche e abbiamo capito chi guadagna che cosa: la rivendita di libri fuori catalogo presenta un margine di rischio maggiore, dovuto all'assenza della resa e di un orientamento all'acquisto esterno (pubblicità, recensioni ecc.), sia per il libraio (che deve avere una conoscenza diretta dei suoi libri) che per il pubblico. Ma il rischio viene riassorbito da un guadagno più alto sulla vendita e da una minore volubilità dell'utenza. Il rischio maggiore giustifica la minore presenza di questo tipo di esercizi sul territorio; la stabilità della loro utenza ne giustifica la sostanziale durevolezza (tutti sottolineano la loro pluridecennale attività), come accade in generale alle nicchie di mercato.

Si ringraziano per le informazioni tre qualificati professionisti del settore: un libraio di remainder (Davide Guitamacchi della Fiera del libro, c.so XXII Marzo, Milano), un libraio della catena Libraccio (Roberto Sonzogni del Libraccio, via Veneto, Milano), e un libraio dei due circuiti, nuovo e remainder insieme (Giorgio Tarantola della libreria Tarantola, Sesto San Giovanni).

CRONACHE EDITORIALI
Un editore per
il romanzo a fumetti
di Dario Voltolini

Un pregiudizio diffuso e pervicace, in Italia più che altrove, impedisce che ai fumetti d'autore venga riconosciuta la dignità (e quindi la considerazione critica, e la modalità di ricezione presso il pubblico) di opere di narrativa. Il caso di tre volumi editi dalla Coconino Press – denominazione mutuata non a caso dal fumetto Krazy Kat di George Herriman – appare in questo senso esemplare e provocatorio: Berlin, Il Grande Male e In una lontana città hanno ritmo, tenuta narrativa, pathos; giocano con i punti di vista e le anacronie; in più, possono contare sulla forza d'impatto del segno grafico, e su un'estrema vivacità di montaggio. Sembra proprio non manchi niente, per poterli definire romanzi.

Circa novant'anni fa George Herriman inventava un paesaggio e lo chiamava Coconino County. In questo «strictly irrational landscape in perpetual metamorphosis», come lo definì il poeta e.e.cummings, si muovono un topo, una gatta (ma forse è un gatto) e un cane. Più una serie di altre presenze di contorno. La gatta è innamorata del topo. Il topo ricambia lanciandole in testa un mattone. Il cane, un poliziotto, mette il topo in galera. Le minime variazioni di questa storia campeggiano sulle massime mutazioni (metamorfosi, appunto) del paesaggio.

Questo è *Krazy Kat*, una pietra miliare del fumetto.

Quando nel 2000 Igor Tuveri, in arte Igort, uno dei principali autori di fumetto italiani, decide di fondare con Simone Romani e Carlo Barbieri una casa editrice per i fumetti d'autore, sceglie di chiamarla con il nome di quella contea. Nasce così, con un atto fondativo che è un omaggio al genio di Herriman, la Coconino Press.

Igort è un autore attivo da molti anni e assai conosciuto a livello internazionale. Ricordiamo le sue collaborazioni a testate storiche, quali «Linus», «Alter», «Frigidaire», «Metal Hurlant», «L'écho des Savanes», «Vanité» e «The Face». Già nel 1983, con Brolli, Carpinteri, Iori, Kramsky e Mattotti, è stato il fondatore di «Valvoline», operazione di punta in ambito fumettistico. La scommessa

della recente casa editrice Coconino è duplice, perché da un lato prosegue la linea di ricerca nata sul finire degli anni settanta e dall'altro si colloca in uno scenario che è radicalmente diverso da allora.

La conoscenza, spesso anche diretta, di autori importanti della scena mondiale permette a Igort di avere un catalogo e dei contatti di alto profilo artistico. Una lista di straordinarie personalità, ciascuna impegnata strenuamente in un'attività artistica rigorosa, determinata da una irriducibile autorialità, delinea un catalogo di grande compattezza e coerenza. Ogni autore declina la propria arte secondo linee assai personali: il comune denominatore non è tanto negli esiti estetici delle loro produzioni, quanto piuttosto nella fedeltà di ciascuno al proprio progetto artistico e narrativo. In questa prospettiva David Mazzucchelli, Marti, Muñoz & Sampayo, Adriane Tomine, Kazumasa Takayama e lo stesso Igort, per citare solo alcuni nomi, formano un insieme molto solidale, anche se fortemente differenziato.

L'Italia è un luogo difficile per il fumetto d'autore. Esiste un pubblico, che va dai vent'anni in poi, per il quale è del tutto ovvio che in ciascuna forma mediatica trovino posto prodotti di diversa impostazione, finalità, target, valore culturale, pregnanza estetica. Per questo pubblico – schematizzando – è evidente che il cinema possa produrre contemporaneamente spazzatura, intrattenimento commerciale e arte. E questo pubblico, se vuole, sa orientarsi nel medium cinematografico per fruire ciò che sceglie di fruire: se cerca film d'autore, sa e può trovarli. O evitarli.

Per la letteratura il discorso non è diverso. Per il teatro, persino per la televisione, non è diverso. Per il fumetto sì.

Secondo Igort, ma la sua analisi è ampiamente condivisibile, in Italia non esiste un pubblico che sappia distinguere nell'offerta del fumetto con una vista altrettanto allenata. In particolare, e qui veniamo al punto che ci interessa, non sembrano sussistere se non soltanto tracce di un pubblico che dia per acquisito il fatto che una produzione d'autore esiste, ed è di alta qualità. In questo l'Italia è incredibilmente lontana, per esempio, dalla confinante Francia.

Dunque l'ambiente in cui la Coconino Press decide di operare ha queste caratteristiche, riassumibili nello slogan «il fumetto d'autore non esiste» (mentre siamo in grado sia di produrre sia di apprezzare con gusto il cosiddetto fumetto seriale). Quello che invece

si vorrebbe qui evidenziare è un aspetto dei fumetti d'autore che ci permette di considerarli come vere e proprie *opere di narrativa*.

Esistono opere che, se volessimo tanto per intenderci ragionare per scaffali, meritano di essere rubricate alla voce «racconti e romanzi». Fra queste, molte sono fumetti. Ma l'unico caso in cui questo dato di fatto è stato riconosciuto sia dall'editoria sia dal pubblico è *Maus*, il capolavoro di Art Spiegelman, il romanzo a fumetti che più di ogni altro si è meritato un posto sullo scaffale dei romanzi, una nicchia fra le narrazioni della letteratura mondiale. Sarebbe scandaloso il contrario, naturalmente. Tuttavia oggi, anche grazie a Spiegelman, gli autori di romanzi a fumetti degni di essere collocati in quello scaffale sono ormai davvero numerosi. E hanno più padri e più fratelli maggiori di quanto il solo nome di Spiegelman lascerebbe supporre. Per ricordarne uno solo, ma grande, basta citare Will Eisner, nella sua perenne primavera creativa.

Ma veniamo alla scuderia Coconino. Degli autori con cui la casa editrice di Igort intende far breccia nel pregiudizio negativo che abbiamo visto serpeggiare in Italia, potremmo indicarne tre (con una scelta palesemente idiosincratca) come portabandiera: Jason Lutes, David B. e Jiro Taniguchi.

Jason Lutes, americano, è autore di *Berlin – la città delle pietre*; David B., francese, è autore di *Il Grande Male*; Jiro Taniguchi, giapponese, è autore di *In una lontana città*.

Sono narrazioni in più volumi, in bianco e nero, in corso di pubblicazione (Lutes) o già interamente pubblicate (David B. e Taniguchi).

Berlin è un imponente romanzo ambientato nella Berlino della fine degli anni venti, in una repubblica di Weimar percorsa dalle tensioni che porteranno alla catastrofe nazista. La grande pulizia del tratto di Lutes, accoppiata alla sua strepitosa capacità di seguire i propri personaggi nella quotidianità senza mai perdere di vista lo sfondo generale in cui si muovono, fa di questo romanzo un capolavoro. Documentatissimo, grazie a una abilità di montaggio e di composizione dei tempi narrativi che lascia stupefatti e affascinati, Lutes crea una Berlino-mondo che sta per partorire i propri mostri. Di lui si è sottolineato l'amore per il disegno di matrice europea, come europea è l'ambientazione del racconto. Ma dal punto di vista narrativo *Berlin* rappresenta una prova magistrale di tenuta e di concezione: ampia, solida, partecipe e toccante. Nel

cuore del secolo scorso, nel cuore dell'Europa, nel cuore della Storia e in quello delle vite di tutti i giorni, Lutes si è insediato prendendo la parola con un atto di forza e umiltà notevolissime. Seguire il giornalista Kurt Severing e la pittrice Mathe Muller per le vie della città, negli indimenticabili interni, nel loro congiungersi e separarsi fra le grandi masse di berlinesi agiti dalla Storia, è fare la conoscenza con un narratore formidabile.

Il Grande Male è l'epilessia di cui soffre il fratello del narratore, in questa straordinaria opera che mette in scena una famiglia francese attraverso il filtro di una sensibilità di bambino che mescola ai fatti le proprie proiezioni fantastiche e una selva di simboli primordiali. La miscela è un bianco e nero di forza pari alla delicatezza di certe scene, dove l'amore e la pena per il fratello sofferente sembrano quasi stare sulla pagina senza alcuna mediazione. L'impianto, di grande complessità, genera soluzioni narrative a getto continuo, in cui lo scivolamento da uno all'altro all'altro ancora dei piani del racconto fluisce con la necessità della tragedia, ma anche con la libertà del sogno. Siamo all'interno di una metamorfosi perenne, che tocca livelli molto profondi della nostra immaginazione. Le perturbazioni nella vita, nella famiglia, negli affetti e nelle menti sono attraversate da David B. con una forza non comune, grafica e narrativa insieme.

In una lontana città racconta di un uomo adulto, di quarantotto anni, che prende un treno per tornare a casa dopo il lavoro. Ma il treno lo porta nella città in cui abitava quando aveva quattordici anni, e soprattutto lo consegna alla città trasformato nel quattordicenne che era, dal punto di vista fisico, mentre la sua personalità rimane quella del quarantottenne. Questo uomo-ragazzo comincia a rivivere la vita di un tempo, nella sua famiglia, con i suoi amici, con una ragazzina, sdoppiato (o forse riunito?) fra il ricordo e la realtà. Le cose vanno all'incirca come erano andate, e l'abbandono della famiglia da parte del padre si avvicina di giorno in giorno: l'uomo-ragazzo questa volta (ma quale volta è?) lo sa, lo teme, lo aspetta e cerca di impedirlo. Il tema dell'immodificabilità del passato e quello del viaggio nel tempo non hanno, qui, nulla dello schematismo e della paradossalità con cui siamo abituati a pensarli e a vederli sviluppati. La sensibilità di Taniguchi tiene la narrazione sospesa in una specie di sogno a occhi aperti e il tema principale dell'opera, la memoria, a poco a poco prende

il centro della scena, facendo dimenticare determinismo e viaggi temporali, o meglio relegandoli alla loro semplice funzione di espediente per il racconto. Da questo punto di vista si tratta di un'opera struggente, che riesce a evitare tutte le difficoltà poste dai vincoli narrativi non solo grazie all'inquietante talento artistico e romanzesco dell'autore, ma soprattutto per la sua grazia spirituale.

Speranza e augurio: chissà che approssimandosi il centenario della nascita di *Krazy Kat* non prenda a cambiare anche il panorama della nostra ricezione del fumetto d'autore, così come cambiavano gli sfondi in «perpetual metamorphosis» della contea di Coconino nelle strisce di Herriman.

DAL TESTO AL LIBRO

Il senso delle copertine

di Dario Moretti

Ci sono quelle bianche, quelle blu, quelle che scandagliano le infinite sfumature del beige. Quelle con i quadri d'autore, con le fotografie in bianco e nero. Ormai, c'è chi le chiama packaging culturali. Sono l'avanguardia semantica del testo, e il più evidente rivelatore delle scelte editoriali. Definiscono il prologo dell'incontro tra lettore e libro, in un gioco continuo tra allusioni e illusioni. Ma soprattutto, le copertine rappresentano il primo strumento di marketing e di motivazione all'acquisto. Lo dimostra l'evoluzione della grafica libraria nell'ultimo quindicennio: nasce nelle grandi case editrici, e tiene conto della diffusione di massa della comunicazione visiva.

A voler cercare la lite, si potrebbe partire da un'idea brutale: se il libro è un prodotto, la copertina è il suo imballaggio. Intendendo per «copertina» non tanto la protezione fisica collettiva delle pagine quanto l'insieme delle caratteristiche percettive del libro visto dall'esterno: lo spessore (numero di pagine), la tattilità (la grana del cuoio, la «mano» del cartoncino), la sensazione che il libro comunica fin dal banco del libraio (o dallo scaffale del supermercato): aspetto lucido o opaco, colori e – via via distinguendo – caratteri, immagini, testi.

Poi, procedendo per questa via e per non giocare anche le simpatie dei lettori meglio disposti, si potrebbe temperare la rozzezza di questa impostazione ricordando che una copertina, più che un imballaggio, è un *packaging* nel senso in cui lo intendono i pubblicitari: cioè che, fatta salva l'importanza dei dati fisici e di quelli percettivi, quello che conta di più sono i valori semantici.

Da questo punto di vista, certo la copertina è un'immagine del libro, ma non perché ti debba raccontare che cosa ci troverai dentro (questo prova a farlo il testo sul risvolto o in quarta di copertina): perché ti propone un'idea di che cosa rappresenta quel libro nel contesto delle tue scelte di lettore, o delle tue scelte culturali *tout court*, cioè in termini di stile di vita complessivo.

La copertina preannuncia un certo rapporto tra il libro e il lettore, parla – più che del libro – dell'editore ed è sempre stata il primo rivelatore delle concezioni editoriali da cui nasce. Ha rispecchiato rivoluzioni culturali (le copertine dei tascabili Penguin e, nel dopoguerra, le copertine della vecchia «Bur») oppure semplici aggiornamenti del gusto che non travolgono le categorie di marketing editoriale (i «classici da collezionare», passati dalla rilegatura in finto cuoio a quella flessibile e colorata degli allegati ai quotidiani).

Copertine o patatine?

In questo suo alludere a modelli di vita complessivi il packaging culturale non è diverso dal packaging alimentare: anche su un sacchetto di patatine c'è un «risvolto» che parla dei contenuti. Nei casi più evoluti indica il tipo di patata e di lavorazione; sempre elenca gli ingredienti – pensate se per legge si dovessero codificare e dichiarare gli ingredienti narrativi in quarta di copertina – e sempre propone un modello di consumo attraverso scritte e immagini. Anzi, si potrebbe dire – per rendere meno sgradevole l'accostamento ai lettori meglio disposti di cui sopra – che il libro ha percorso di molto tutte le altre merceologie in questo attribuire all'imballaggio valori semantici generali.

I biscotti narrano attraverso il loro sacchetto uno stile di vita (la vita schietta della famiglia allargata e concorde negli affetti a contatto con la natura – che il modello richieda per realizzarsi una struttura familiare ed economica disponibile più o meno solo alla schiatta degli Agnelli, è un altro discorso). Il libro, con la copertina, questo gioco lo pratica da sempre.

La copertina, insomma, da paratesto visivo e tattile, vive in misura più o meno importante una vita propria rispetto al testo e parla, più che di esso, delle sue condizioni di fruizione nel momento in cui viene pubblicato. Certo, l'ideale sarebbe che la copertina aderisse con finezza al senso del libro; ma non è mai necessario che la copertina lo rispecchi puntualmente.

Se l'editore poi, per convinzione o per rispetto della propria immagine di qualità, avverte l'incongruenza di scelte infedelmente evocative, ha di fronte due strade. La prima consiste nell'evitare il problema con una copertina senza immagini (esempi ita-

liani: la «Medusa» di Mondadori e i saggi Einaudi). La seconda, più onerosa e raffinata, nel dedicare risorse alla scelta oculata delle immagini. Oggi lo fa bene Adelphi, che spesso addirittura sacrifica alla correttezza del riferimento culturale la carica evocativa del dipinto scelto per la copertina; e che perfino nella collana «gialla» dedicata al commissario Maigret (venduta anche nei supermercati) si permette splendidamente di mettere in copertina foto parigine degli anni trenta-cinquanta, con autori del calibro di Brassai. *Noblesse oblige*.

Un marketing dal volto umano

La tendenza degli ultimi quindici anni è comunque verso la valorizzazione della copertina come luogo di comunicazione esplicita. Certo solo gli editori di periodici, grazie alle risorse del mercato pubblicitario, possono permettersi di commissionare studi di mercato mirati a definire le buone regole per disegnare le copertine dei settimanali e dei mensili. Ma anche i – loro malgrado – più liberi editori di libri hanno quasi del tutto rinunciato alle copertine senza immagini, che sopravvivono solo in poche specializatissime nicchie editoriali, dove non c'è concorrenza. Altrimenti le immagini sono costantemente presenti, perfino sui dizionari scolastici.

La spinta alla valorizzazione della copertina nasce anche qui dall'evoluzione strutturale delle case editrici e dalla crescita dell'attenzione al marketing editoriale; ma non nasce dai piccoli editori (orientati, secondo le risorse di ciascuno, sul filone citato: grafica senza immagini o immagini pertinenti). La svolta delle copertine italiane si afferma con la rivoluzione mondadoriana degli anni novanta e l'introduzione nel mondo del libro di una concezione dell'immagine ripresa dalla cultura del graphic design, della pubblicità e della comunicazione legata al marketing.

L'enorme catalogo di Mondadori e dei marchi del gruppo (Einaudi compreso) nel corso di un decennio si è progressivamente allineato a un livello di elaborazione delle copertine decisamente nuovo per il nostro paese, dove non conta la pura e semplice scelta dell'immagine ma la comunicazione coordinata tra testo e immagine (come in pubblicità). Le copertine si sono assunte il ruolo di orientare il lettore tra le collane del catalogo: gli «Oscar» si sono suddivisi

in sottocollane tematiche distinte per le loro caratteristiche visive (le opere di Calvino, per esempio) quando non per caratteristiche fisiche (gli «Oscar poesia», diversi anche per formato e per lavorazioni in rilievo o con colori fluorescenti dell'immagine di copertina).

L'«ufficio grafico» di Mondadori, pur facendo capo a un unico art director (Federico Luci prima, Giacomo Callo poi) è divenuto in un decennio una rete di collaboratori operanti autonomamente in propri studi grafici piccoli-medi, diffusi su tutto il territorio nazionale, tra i quali viene suddivisa la cura di singole collane, sottocollane, frammenti di sottocollana o singoli titoli.

Gli altri editori grandi e medi seguono la stessa strada: RCS con le copertine di un italiano che ha lo studio a New York (Matteo Federico Bologna), il quale peraltro copre solo una parte delle esigenze grafiche della casa editrice, cui si risponde ancora con soluzioni stilistiche non omogenee; mentre nel gruppo Longanesi solo le copertine dei marchi Salani e Ponte alle Grazie sono affidate alle cure dello studio milanese GrafCo3 guidato da Mauro Panzeri.

Identità nella varietà

In questa situazione di sistematica frammentazione, come possono i risultati rispecchiare l'immagine coerente dell'editore? Trattandosi di un megaeditore basta che si conservino pochi caratteri comuni, tenuti sotto controllo dall'ufficio centrale; ma in realtà la fedeltà è garantita dalla stessa vastità del «parco collaboratori» impiegato, e si fonda su una *koïnè* grafica coincidente con il linguaggio medio dei professionisti italiani (peraltro di ottimo livello tecnico). In questo caso l'introduzione nel mondo editoriale della cultura del marketing ha coinciso con una forte spinta – positiva – all'aggiornamento culturale: l'editoria libraria, già propensa per inerzia alle soluzioni della cultura tipografica classica (sempre più di tipo archeologico, anche per motivi tecnici), oggi ha un filo diretto con le esperienze contemporanee della comunicazione visiva, il che aumenta la sua capacità di entrare in contatto con il pubblico.

Fermo restando questo sfondo comune, l'elemento negativo dello scenario è se mai un antico atteggiamento di prudenza editoriale: la preferenza a operare non per collane (con coerente ma rischiosa previsione delle tendenze), ma per titoli singoli, che

si adattano meglio al vento del mercato e impegnano meno risorse; in cambio non costruiscono identità, e da questo punto di vista l'organizzazione frammentata della progettazione delle copertine è perfettamente funzionale.

L'aspetto positivo dell'evoluzione delle copertine appare comunque dove la coerenza dei contenuti della collana o della serie viene fedelmente osservata: senza andare troppo lontano, il lettore che abbia avuto la ventura di seguire dall'inizio le pubblicazioni di *Tirature* (e che certo ne custodisce gelosamente la serie completa, in bell'ordine nella sua biblioteca) può confrontare la copertina di *Tirature '91* con quella di *Tirature '04*.

La prima presenta il volume, per misure e per dichiarazione esplicita, come un tascabile, e nella tradizione einaudiana sceglie un'immagine di ascendenza colta e moderna: un libro d'artista, un «libro illeggibile» di Bruno Munari, fatto di immagini e non di parole. Quello che conta è che il legame tra immagine di copertina e contenuto del libro è sostanzialmente generico e indica semplicemente: a) che il contenuto del libro riguarda i libri; b) che il livello del lettore cui si propone l'opera è medio-alto. Per apprezzare la copertina occorre infatti che il lettore conosca l'opera di Munari: riprodotta in dimensioni minime com'è, non c'è modo di «leggere» correttamente l'immagine se non con l'aiuto della microscopica didascalia in quarta di copertina. Solo così e solo se si conosce l'opera per altra via e si comprende che il libro di Munari è un paradosso, se ne apprezza l'ironia. È la soluzione tradizionale che veniva adottata dagli editori di qualità.

Tirature '04, invece, oltre a una maggiore complessità del paratesto di copertina (testata da periodico, sottotitolo della testata, titolo dell'annata), presenta anche un'immagine sostanzialmente diversa, che segue il criterio di visualizzazione della pubblicità. Il senso dell'opera (indagare le origini, anche produttive, della letteratura contemporanea italiana) è reso con un'immagine appositamente realizzata: il guscio d'uovo con il testo stampato all'interno, che non richiede didascalie ed è immediatamente comprensibile, senza altre spiegazioni.

È un esempio di come anche in Italia le copertine dei libri abbiano realizzato un ibrido, generalmente tutt'altro che infelice, tra la comunicazione «lenta» delle copertine tradizionali e quella fulminea delle copertine dei periodici.

DAL TESTO AL LIBRO Audiolibri anno zero

di Mauro Novelli

Ci aveva già provato Vittorio Sereni negli anni settanta per la Mondadori, al grido di «Libri per le vostre orecchie». Fallendo. Dopo decenni di tentativi gli audiolibri (ovvero fonolibri, libri parlati, audiobook) di matrice letteraria non hanno ancora attecchito nel mercato italiano, mentre nel resto dell'Occidente, Stati Uniti in testa, fanno registrare una crescita impetuosa, favorita dall'avvento di nuove tecnologie che ne hanno ridotto i costi, migliorato la qualità, aumentato la capienza. Siamo forse a una vigilia?

Niente da fare: gli italiani i romanzi li leggeranno pure, ma di ascoltarli non se ne parla neanche. È questa, almeno, l'impressione che si ricava a partire dalla mediocre diffusione degli audiolibri nel nostro paese, che diviene minimale per quanto attiene alla nicchia dei prodotti di matrice letteraria destinati a un pubblico adulto, sui quali si vuole qui ragionare. Per audiolibri (ovvero fonolibri, libri parlati, audiobook – persino la terminologia è incerta) si intendono testi letti ad alta voce e riversati su audiocassetta, cd o file audio scaricabili on line, a volte con l'arricchimento di musiche o altri effetti di suono. Nel mondo anglosassone, dove il mercato è maturo da tempo, in questo momento probabilmente funzionano autoradio che gracchiano Jack Kerouac sulle *highways*, cuffie che ritmano Toni Morrison in palestra o urlano Philip Roth sopra il frastuono del metrò. Da quelle parti è prassi comune che i maggiori successi editoriali siano accompagnati da una *abridged* o *unabridged version* su svariati supporti, letta da un attore o dall'autore stesso.

Il fenomeno, negli ultimi anni, sta imponendosi anche nell'Europa continentale; in Germania, per esempio, nel 2003 gli audiobook hanno fatto registrare una crescita dell'11% rispetto all'anno precedente, arrivando a conquistare il 2,7% del mercato

complessivo del libro. Lo scarto rispetto alla situazione nostrana si coglie bene badando alla disparità degli esiti ottenuti da Andrea Camilleri, che dopo aver fatto il bello e il cattivo tempo nelle classifiche italiane ha spopolato nei paesi di lingua tedesca, dove gli audiolibri derivati dalle sue opere, commercializzati dalla Lübbe, hanno venduto nel complesso oltre 300.000 copie. Da noi, l'unico tentativo di questo genere, *Camilleri legge Montalbano*, in due anni non è arrivato ai 20.000 pezzi smerciati, nonostante proponga racconti interpretati dall'inconfondibile voce dello scrittore empedoclineo, incisa su due cd cui a ogni buon conto si è accluso in cofanetto il relativo volume. Con tutto ciò, si è trattato del successo del decennio per gli audiolibri della Mondadori, che da parecchio tempo trascura sostanzialmente il settore.

Eppure, quasi trent'anni fa, la casa editrice di Segrate aveva compiuto quello che doveva essere il primo passo verso un intervento massiccio nel campo degli audiovisivi proprio puntando sugli audiolibri, come attestano vari documenti aziendali oggi conservati presso l'archivio della FAAM (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori). Questi permettono di ricostruire un progetto elaborato a metà degli anni settanta, articolato in nove collane, in ciascuna delle quali trovò posto una serie di cassette della durata di un'ora circa. La direzione venne affidata a un intellettuale di prestigio come Vittorio Sereni (coadiuvato tra gli altri da Laura Grimaldi e Alberto Tedeschi), che volle occuparsi in prima persona delle collane letterarie. In poesia, per l'esordio commissionò a Dante Isella la curatela di un Montale, in cui il poeta recitasse liriche proprie; a Serena Vitale una scelta di poesie sovietiche «dalla Rivoluzione di ottobre alla morte di Lenin»; valorizzò inoltre la lirica dialettale, attribuendo a Elena Croce un Di Giacomo, a Pietro Gibellini un Belli, e ancora a Isella un Porta, realizzato con le voci di Tino Carraro e Franco Parenti. Per la narrativa, Sereni privilegiò racconti adattati dall'autore o da noti studiosi, oppure episodi stralciati da romanzi, di misura adatta al minutaggio consentito (60 minuti scarsi). Giovanni Raboni curò dunque *La giacca verde* di Soldati e *Il deserto dei tartari* di Buzzati, mentre Stanislaw Niewo adattò il proprio *Il prato in fondo al mare* e Stefano D'Arrigo parte dell'episodio di *Horcynus Orca* già apparso su «il menabò». Nonostante una forte campagna di lancio, incentrata sullo slogan «Libri per le vostre orecchie», alla loro uscita – nell'autunno 1976 –

cassette non ottennero i riscontri sperati, né da parte del pubblico né da parte della critica, che biasimò la scelta di offrire parziali doppioni di volumi che si potevano acquistare allo stesso prezzo. Per un altro verso, gli audiolibri – visti gli spartani effetti sonori – parvero parenti poveri degli sceneggiati radiofonici, che in Italia hanno sempre avuto un notevole seguito. Morale della favola, nel giro di pochi anni l'impresa dovette chiudere i battenti.

Più di recente, vari altri editori hanno provato (invano) a vivacizzare il compartimento, specie in corrispondenza del definitivo imporsi sul mercato del compact disc, intorno alla metà degli anni novanta. In quel periodo, per esempio, la De Agostini ha pubblicato «Ti racconto i classici», una serie di 17 titoli, sia in cd sia in cassetta; si trattava di brani di romanzo (*Piccolo mondo antico*, *David Copperfield*, *Canne al vento*, *Il ritratto di Dorian Gray* ecc.) letti da attori celebri. Nel medesimo periodo, tra il 1996 e il 1997, InterMedia ha prodotto una cinquantina di opere, ciascuna in doppia cassetta, nelle collane «I grandi romanzi in audiolibro» (Mc Bain, Hesse, Allende, Chandler ecc.) e «I grandi classici in audiolibro» (racconti di Poe, Hoffmann, Gogol', Maupassant, Verga ecc.). Anche Rugginenti nel 1997 ha messo su nastro vari titoli di poesia e narrativa, tuttora in catalogo (pagine di Leopardi, Campana, Caproni, Dickens, Palazzeschi). Molti produttori, occorre sottolineare, hanno continuato ad affidarsi alle cassette in quanto i registratori risultano più maneggevoli rispetto ai lettori cd per le persone con problemi di vista, in grado di pigiare un tasto ma non di leggere un display. Del resto, come devono amaramente constatare gli operatori del settore, il nostro paese è rimasto forse l'ultimo del mondo industrializzato in cui gli audiolibri vengono percepiti in linea di massima come un prodotto per malati, disabili e ipovedenti. D'altra parte, poiché non tutti sono Gadda (il quale – fiaccato dall'arteriosclerosi – vide gli amici alternarsi al capezzale nella lettura dei *Promessi sposi*) consola sapere che da decenni l'Unione italiana ciechi, insieme a molte altre associazioni a livello locale, si occupa della creazione e distribuzione di libri parlati, valendosi della generosità di centinaia di «donatori di voce». Nello specifico, vale la pena di ricordare almeno l'esistenza di un'istituzione come il Centro nazionale del libro parlato di Feltre «Sernagiotto» (www.libroparlato.org), dotato di una nastroteca che conta circa 4.000 opere di narrativa.

Negli anni scorsi, peraltro, si è potuto assistere a varie sperimentazioni fondate sui formati audio compressi che hanno preso piede ultimamente, come mp3 e il più avanzato AAC (Advance Audio Coding), i quali offrono l'opportunità di creare cd particolarmente capienti, liberando spazio e abbattendo i costi (non più otto cassette a 10 euro l'una, poniamo, ma un solo cd/mp3 a 25 euro). Grazie a essi, inoltre, è possibile scaricare in tempi brevissimi su un computer o un lettore audio portatile decine di romanzi, tratti da siti che si configurano come vere e proprie biblioteche digitali. In questo modo, per esempio, Audible (www.audible.com), che offre 18.000 audiobook di ogni genere, è giunto ad avere oltre 300.000 abbonati. Per tutto ciò, non stupisce che negli Stati Uniti l'APA (Audio Publishers Association) abbia denunciato nel 2003 un aumento delle vendite di audiolibri del 12%, a conferma di un trend positivo che data dal 1997. Si profila inoltre la futura nascita di «edicole digitali», ovvero di reparti specializzati delle librerie tradizionali, in cui il cliente potrà visionare e scaricare i prodotti di suo gradimento, riempiendo il proprio lettore.

Scenari molto lontani, se visti dalla penisola. L'operazione più comune, da noi, è stata quella di trasferire su cd le antologie di poeti antichi e moderni letti da artisti di vaglia, un tempo reperibili su dischi a 33 o 45 giri: è ciò che ha fatto una decina d'anni fa la Fonit Cetra, a cui prestarono la voce Foà, Gassman, Albertazzi e altri. Più originali le scelte messe a punto da Aldo Nove per la collana «inVersi» di Bompiani, nata nel 1998 (accoglie opere di Ragagnin, Lo Russo, Jong, Houellebeck, Voce ecc.), per quanto in essa i cd rappresentino un semplice bonus accluso alla raccolta: un quarto d'ora circa di letture poetiche a opera dell'autore e di altri «ospiti» di chiara fama. Forse per influsso di questa iniziativa, il principio del millennio ha visto vari altri editori – come Garzanti, o S. Marco dei Giustiniani – proporre libri di poesia in accoppiata con cd audio, in genere affidando opere di valore indiscusso alla recitazione attoriale, come da tradizione. Tra i soggetti oggi attivi nel campo in esame va menzionato il romano Luca Sossella, che già nel 2000 pubblicò una antologia personale della poesia otto/novecentesca compilata e letta da Vittorio Gassman, in quattro cd e un libro, mentre è del 2004 l'uscita della *Lectura Dantis* che nel 1981 Carmelo Bene propose in memoria delle vittime della strage di Bologna. Sossella ha inoltre lanciato la collana «Audio box», a

cura di Pinotto Fava e Gabriele Frasca (che all'oralità ha dedicato vari studi), nella quale sinora sono comparsi due testi: *Il fronte interno*, dei ResiDante, che trasformano in canzonette alcune ballate del medesimo Frasca, e *Racconti elettrolitici*, del Progetto Vox Libris, che sfrutta testi di vari narratori (Dick, Manganelli, Pynchon, Soriano ecc.), su un tappeto drum'n'bass – radiodrammi modernizzati, in buona sostanza.

Quanto ai «jukebox informatici», da qualche anno è attivo un sito-test, <http://audiolibri.it>, dal catalogo ancora scheletrico e non certo paragonabile ad Audible; può però dare un'idea delle potenzialità della proposta la presenza di un cd in formato audio compresso nel quale trovano posto decine di racconti di grandi autori russi, per una durata di oltre 25 ore, in vendita a 19 euro. Più strutturata l'offerta dell'associazione culturale vicentina «Il Narratore» (www.ilnarratore.org), che ha in listino una serie di 13 cd imbottiti con le più belle pagine della letteratura italiana, unitamente ad alcune opere narrative volte in formato mp3, al pari di tre capolavori annunciati in versione integrale: *I promessi sposi*, *La coscienza di Zeno* e *La via del rifugio*. La vendita di questi cd è finalizzata al reperimento di risorse per sviluppare l'archivio di file audio compressi scaricabili gratuitamente dal sito, nel quale sono presenti una novantina di capi, che estrapolano tuttavia porzioni testuali ridotte (non l'intero *Adelchi*, per esempio, ma i *Cori*).

In conclusione, è difficile profetizzare se le nuove tecnologie, per ora diffuse a uno stadio ancora embrionale, riusciranno a incidere nel costume in modo che nel 2020 sembrerà normale ascoltare versi o racconti – scelti da noi, non da un programmatore radiofonico – in spiaggia, al semaforo, nel metrò o lavando i piatti, come accade sempre più spesso nel resto dell'Occidente. Quando trent'anni fa ci provò Sereni era troppo presto, d'accordo, e il sistema prospettato troppo scomodo e costoso. Adesso non più: e se non ora, quando?

LE VIE
DELLA PROMOZIONE
Tra pagina e voce
di Stefano Ghidinelli

La ritrovata fortuna delle pubbliche letture, nella varietà di forme e manifestazioni che il fenomeno assume, fa riflettere sullo statuto della poesia nella contemporaneità, e al suo ambiguo rapporto con il momento della scrittura, e con il pubblico.

La dimensione spettacolare e collettiva del reading poetico impone il confronto con le contraddizioni irrisolte di una forma di mediazione che, mentre vorrebbe colmare la distanza con il testo poetico, corre il rischio di snaturarlo nell'interferenza tra prestigio del poeta e prestigio dell'interprete, nell'ibridazione di lettura e lezione, nel paradosso di una fruizione allotria.

L'alba del nuovo millennio sembra aver dato nuova linfa alla pratica delle letture pubbliche di poesia. Le serate dantesche di Vittorio Sermoni riempiono chiese e teatri, il Festival della poesia di Genova si consolida come un grande appuntamento di richiamo anche internazionale, e un po' ovunque i *reading* dei poeti tornano a riscuotere vivace curiosità e partecipazione.

Ciò che intriga e stupisce, nel successo delle letture pubbliche di poesia, è un dato anzitutto quantitativo, che però diventa subito qualitativo: il pubblico cui si rivolgono, e che effettivamente vi partecipa, sembrerebbe essere più ampio – talvolta spettacolarmente più ampio – di quello dei lettori (e degli acquirenti) dei libri di poesia. Si ha cioè l'impressione che proprio il passaggio attraverso l'esecuzione funzioni per il testo in versi come una sorta di vettore, in grado di favorirne la capacità di penetrazione *anche* fra il pubblico meno avvezzo alla degustazione dei sublimi prodotti poetici. L'ipotesi che ne deriva è che tra le pieghe del moderno pubblico di massa, a dispetto dei responsi del mercato editoriale, sopravviva un tenace, diffuso e largamente insoddisfatto «bisogno di poesia»: e che proprio le varie forme della performance «ad alta voce» rappresentino oggi il mezzo più adeguato ed efficace per dare risposta a quel bisogno. Una prospettiva, questa, che condotta

alle estreme conseguenze tende però a mettere in discussione il nostro stesso modo di intendere e pensare la poesia: in ciò consiste l'incandescente margine di malinteso, meglio di rimosso, che le letture pubbliche mettono oggi in scena.

Ma anzitutto è necessario distinguere fra due tipologie di letture poetiche di specie assai differente. La prima può essere ben esemplificata proprio dalle *lecturae Dantis* di Vittorio Sermonti: o ancor più radicalmente, dalla strepitosa prova di un Roberto Benigni che, di fronte all'occhio della telecamera, esegue la propria lettura del XXXIII canto del *Paradiso* per la tv, raggiungendo in un sol colpo, e inchiodando al teleschermo, *milioni* di spettatori. Nei due casi abbiamo un lettore (più o meno) eccezionale – uno studioso/attore o un attore/studioso – che *interpreta* per il pubblico un testo poetico a sua volta eccezionale. Per chi ascolta, il prestigio dell'interprete ha non meno importanza del prestigio del testo. La *Divina Commedia*, proprio in ragione della sua classicità, è esposta alla venerazione cultu(r)ale di un pubblico larghissimo: venerazione che si accompagna però alla percezione di una cruciale distanza. Oltre che a difficoltà di specie strettamente linguistica, ciò si deve alla condizione genetica della poesia in quanto genere letterario. La poesia scritta è infatti un'arte fortemente intellettualistica, allusiva: a leggere un testo in versi bisogna *imparare*, entrando in possesso di competenze tecniche specifiche. Da qui l'esigenza di una mediazione: grazie alla doppia garanzia della propria competenza di lettore, e della propria abilità di attore, l'interprete d'eccezione Sermonti/Benigni si assume precisamente il compito di ridurre quella distanza, traducendo il testo scritto in uno spettacolo che è insieme (sebbene in misura variabile) *lettura e lezione*, esecuzione e spiegazione dello spartito autoriale.

Certo con ciò l'ascoltatore non si trasforma in un lettore autonomo: può godere però di una gratificante – per quanto occasionale e precaria – possibilità di contatto con un oggetto culturale di prestigio, che altrimenti gli resterebbe precluso. In questo senso la messa a frutto dei nuovi mezzi di registrazione audiovisiva prefigura opportunità inedite: l'allestimento di edizioni multimediali dei classici della poesia, in grado di supportare una fruizione domestica in cui si incrocino lettura e ascolto, testo e spettacolo del testo, potrebbe estendere ulteriormente la possibilità di un ac-

cesso mediato, guidato, al testo poetico, anche da parte di un pubblico sprovvisto di competenze letterarie raffinate.

Assai più intrigante, e ben più paradossale, pare tuttavia il caso dell'altra tipologia di letture poetiche – quelle cioè che vedono coinvolti in prima persona i poeti-scrittori contemporanei. In effetti l'emozionante spettacolo del poeta poetante qui e ora, dal vivo, abbraccia il pubblico in una situazione comunicativa differente, meno intellettualistica, più diretta e immediata rispetto a quella che si stabilisce attraverso la pagina a stampa. Ma anche qui è necessario distinguere: e una manifestazione come il Festival di poesia di Genova offre, in tal senso, una emblematica mappa del possibile.

Lo spettatore vi può assistere a esibizioni che variano dal *reading* più tradizionale alla performance poetica più estrosa, dall'allestimento sperimentale di videopoesia al concerto rock. Sui vari palcoscenici cittadini, poeti come Edoardo Sanguineti o Maurizio Cucchi, Tadeusz Rozewicz o Simon Armitage, si alternano a rockstar come Lou Reed o Lydia Lunch (o il nostro Elio di Elio e le storie tese), le prodigiose diplofonie vocali della performer siberiana Sainkho Namchylak alle seriocomiche arguzie del «poeta catartico» Flavio Oreglio. A uscirne è un'immagine suggestiva, spregiudicatamente allargata della nozione di «poesia», oltre che del concetto di «lettura in pubblico». Ma proprio questa giustapposizione, all'interno di un unico grande evento-contenitore, di esperienze e fenomeni tanto differenti, illustra con singolare efficacia i margini di contraddizione, di ambiguità, che caratterizzano il rapporto della poesia letteraria, tradizionale, con la dimensione della lettura, e del pubblico.

Si tratta anzitutto di prendere atto di ciò che significa o significherebbe oggi valorizzare davvero la dimensione della voce, della performance, come orizzonte di «pubblicazione» autonomo, alternativo a quello del testo a stampa: significa (o significherebbe) per la poesia tendere risolutamente verso le forme della canzone pop, o del videoclip, o dello show televisivo. Forme, cioè, nelle quali l'esecuzione scenico-sonora rappresenta davvero il modo di «messa in pubblico» per cui il testo viene pensato e progettato. Forme che, di conseguenza, al *medium* della pagina a stampa hanno definitivamente sostituito i mezzi di incisione o registrazione audiovisiva, che proiettano l'irripetibile «qui e ora» della performance

dal vivo entro i confortevoli supporti dell'infinita riproducibilità digitale. Da qualche tempo, ormai, si è generalmente disposti ad ammettere che parolieri cantautori e *chansonniers* (almeno nei casi degli autori più consapevoli) siano da ritenersi poeti a tutti gli effetti. Forse si sottovaluta però che lo sono in un modo diverso rispetto a quello che vale per Cucchi o Sanguineti. E non perché siano più o meno «bravi». Il punto non è questo. Il punto è che il genere di poesia cui si dedicano, l'idea di poesia cui fanno riferimento, è profondamente differente.

Al di là del successo dei *reading*, la poesia letteraria contemporanea resta infatti ben ancorata a quella condizione di intellettualistica interferenza tra scrittura linguistica e musicale, di ambigua sospensione tra pagina e voce, che ne costituisce il precipuo modo d'essere da secoli. Una condizione che, beninteso, è straordinariamente proficua dal punto di vista delle possibilità espressive: ma che tende a essere piuttosto limitante quanto alla selezione dei destinatari. I poeti-scrittori (quelli che a tutt'oggi non possiamo fare a meno di pensare come i poeti veri, i *poeti-poeti*) continuano a contare essenzialmente su un pubblico di lettori, e di acquirenti librari. Per i loro versi, il solo aspetto fonico davvero pertinente è quello – del tutto allusivo, virtuale – che il lettore competente può attualizzare direttamente sulla pagina a stampa: piuttosto attraverso una esecuzione mentale, peraltro, che non fattivamente vocale.

Proprio questo carattere ambiguamente «musicale» della poesia letteraria (inscritto anzitutto, ma non solo, nella sua struttura metrica), rappresenta come noto una delle principali ragioni della relativa «impopolarità» della poesia contemporanea. Tutti sono in grado, almeno a un livello elementare, di leggere un romanzo. Leggere una poesia è assai più complicato. E non solo per ragioni stilistiche: i versi cantati da Franco Battiato, per esempio, sono assai meno «facili da capire» di quelli scritti da Sandro Penna. Eppure hanno un pubblico sensibilmente più vasto. Il fatto è che la poesia letteraria non ha mai maturato (forse non ha mai ambito a farlo) un rapporto trasparente e funzionale con la dimensione della pagina a stampa. Scrivendo, i poeti non si rivolgono al semplice lettore: si rivolgono al lettore specializzato, che è in grado di «stare al gioco», che conosce il sistema di regole e convenzioni cui il poeta allude (o che il poeta elude) per dotare di una certa «musica» immaginaria il proprio testo.

Paradossalmente, durante la lettura pubblica accade lo stesso: anche in quel caso, cioè, i poeti tendono a rivolgersi piuttosto al lettore fedele o comunque smaliziato, che non allo spettatore occasionale. Nel singolare atto di mediazione che il poeta compie leggendo in pubblico i propri versi, infatti, egli deve fare i conti con l'ingombro estetico che la propria presenza autentica sulla scena inevitabilmente assume. In qualunque modo si comporti, egli offre all'uditorio lo spettacolo di se stesso nel ruolo del poeta. Uno spettacolo che, si capisce, è tanto più inessenziale rispetto al testo, quanto più esso resta anzitutto un testo *scritto-per-essere-letto-sulla pagina*. Specie per lo spettatore non attrezzato, che non è in grado di stabilire una relazione problematica tra la prova «attoriale» del poeta e la matrice tipografica del testo, il contenuto estetico del *reading* tende allora a risolversi nella mera suggestione dell'interpretazione autentica, da parte del poeta, del proprio ruolo di poeta. In questo senso, anche l'indubbia forza aggregante del *reading*, la sua capacità di coinvolgimento di un pubblico più differenziato e stratificato (e dunque potenzialmente, se non proprio effettivamente più ampio) rispetto a quello che frequenta gli scaffali specializzati delle librerie e delle biblioteche, sembra a tutt'oggi rappresentare, per i «poeti-poeti», piuttosto un paradossale surrogato consolatorio, che non una risorsa coerentemente messa a frutto. Essi infatti non scrivono, e neppure leggono i propri versi per dei semplici ascoltatori. Lo fanno per dei lettori competenti. Ma l'obiettivo dichiarato delle letture è proprio di rivolgersi agli altri, ai non-lettori competenti. Il circolo non potrebbe essere più vizioso.

Le letture di poesia costituiscono lo spettacolo dell'ambigua condizione della poesia moderna. Nella misura in cui i poeti vi cercano un risarcimento rispetto al difficile rapporto che intrattengono con il pubblico dei lettori, esse rappresentano una gratificante via di fuga dalla dimensione di esclusività in cui la tradizione letteraria li ha costretti. Ma è una fuga nostalgica, illusoria. Che non risolve il problema.

I LETTORI

Lettura sotto inchiesta

Le dimensioni della lettura
di Pier Francesco Attanasio

Mercato dei successi

La vittoria dei maestri
di Federico Bona

Il pubblico delle biblioteche

Non pago per leggere – non pago di leggere
di Antonella Fiori

LETTURA
SOTTO INCHIESTA
Le dimensioni
della lettura

Pier Francesco Attanasio

I dati sulla lettura di cui disponiamo consentono di analizzare il fenomeno secondo diverse ottiche. La lettura funzionale ad altre attività è una dimensione in passato poco indagata, ma invece essenziale sia sul piano editoriale sia per la cultura e l'economia del paese. L'università è il luogo dove meglio riflettere sulla lettura funzionale. E in questo contesto la smaterializzazione del supporto-libro emerge in tutta la sua evidenza: ma l'idea nuova di un accesso ai contenuti indipendentemente dal medium impone il ripensamento radicale dei modi di gestione dei contenuti editoriali.

Lo si ripete spesso: la lettura è un fenomeno complesso, variegato, dai contorni sempre più incerti. Le statistiche sulla lettura sono pertanto difficili da costruire e interpretare perché devono tener conto di questa complessità. Tradizionalmente, per misurare la lettura si utilizza invece una variabile molto semplice: si cerca di rilevare la lettura di *almeno un libro* nell'ultimo anno. Questa semplicità – che di per sé è un pregio, e non solo nelle indagini statistiche – nasconde tuttavia delle trappole: siamo sicuri di sapere cosa debba intendersi per libro, e per lettura e, persino, per «almeno uno»?

Generalmente si danno per implicite tali definizioni. È allora l'intervistato a discriminare, con risultati che possono essere dubbi. Da alcuni anni l'Istat – molto opportunamente – ha approfondito il tema senza abbandonare semplicità e chiarezza, ma utilizzando tecniche che ci consentono di conoscere più a fondo il fenomeno.

Nell'indagine del 1995, a chi aveva risposto negativamente alla domanda tradizionale sulla lettura di «almeno un libro» nell'ultimo anno, era stato successivamente chiesto se non avesse letto nemmeno un libro «leggero» (una guida, un romanzo rosa o giallo ecc.) che di primo acchito fosse sfuggito. In tal modo, pur conser-

vando la confrontabilità della serie storica aveva scoperto una platea di lettori – definiti in quella occasione «morbidi», con un termine forse non troppo felice – pari a circa il 13% della popolazione italiana.

Nell'indagine del 2000 l'approfondimento è andato in un'ulteriore direzione: si è distinto tra le letture fatte nel tempo libero e quelle funzionali alla propria attività professionale o di studio (ma escludendo, in quest'ultimo caso, i libri di testo). Ne vien fuori un quadro più completo. I «lettori», come tradizionalmente intesi, sono in Italia sempre quelli: poco più del 40% della popolazione, più donne che uomini, più giovani che anziani, più al Nord che al Sud, più nei grandi centri che nei piccoli. Niente di nuovo, dunque: da un anno all'altro piccole variazioni in più o in meno caratterizzano queste indagini senza che sia *più* possibile individuare una tendenza precisa. Dico *non più* possibile, perché fino alla fine degli anni novanta il trend sembrava delineato: crescendo l'istruzione, il reddito, evolvendosi i consumi, gli italiani leggevano anche di più. È ormai un quinquennio che ciò non accade più e questo è già un pessimo segno. Magari non si torna indietro, ma si sta fermi. E su posizioni desolanti.

Se guardiamo alle diverse dimensioni della lettura il quadro si complica (Tabella 1). Sommando lettori morbidi e letture funzionali gli italiani che hanno a che fare con i libri arrivano al 60%. C'è da trarne motivo di consolazione? Vediamo.

La lettura funzionale alla professione o allo studio (esclusi i libri di testo) sembra toccare solo il 20% degli italiani. Sono pochi, quindi, quelli che utilizzano i libri nella propria attività professionale, e forse ciò deve suggerire di trasferire il dibattito dagli ambienti culturali a quelli economici: il dato appare infatti come un possibile paradigma della difficoltà della nostra economia sul terreno della competitività e dell'innovazione. Quale produttività ci si può attendere se meno di un quarto del totale degli occupati, circa un terzo di impiegati e quadri e – cifra davvero sconcertante – meno della metà di dirigenti, imprenditori e liberi professionisti leggono libri per ragioni professionali (Tabella 2)?

**Tabella 1 – Le dimensioni della lettura in Italia
(Valori in percentuale; popolazione con più di 6 anni)**

	Non lettori	Lettori	Nel tempo libero	Per motivi professionali e/o di studio	Solo nel tempo libero	Sia nel tempo libero sia per motivi professionali e/o di studio	Solo per motivi professionali e/o di studio	Lettori morbidi
Maschi	41,5	54,9	37,1	22,4	22,2	14,9	7,5	10,4
Femmine	32,2	64,4	48,1	18,1	33,6	14,5	3,6	13,2
Totale	36,7	60,0	42,8	20,1	28,1	14,7	5,4	11,8

Fonte: Istat, *Letture e linguaggio*, 2000

Nota: la somma di lettori e non lettori è inferiore a cento a causa delle mancate risposte

**Tabella 2 – Lettura funzionale e posizione professionale
(Valori in percentuale; popolazione con più di 15 anni)**

	Lettori per motivi professionali			Lettori per motivi di studio		
	M	F	M+F	M	F	M+F
Dirigenti, imprenditori, liberi professionisti	46,3	44,0	45,8	0,9	3,4	1,5
Direttivi, quadri, impiegati	36,3	33,7	35,0	3,4	4,6	4,0
Operai	9,1	6,7	8,3	0,7	1,7	1,0
Insieme degli occupati	23,6	24,4	23,9	1,5	3,3	2,2
Lavoratori in proprio e coadiuvanti	16,2	13,8	15,5	0,3	1,6	0,7
In cerca di nuova occupazione	6,8	10,8	8,4	2,0	1,9	2,0
In cerca di prima occupazione	12,0	11,1	11,6	6,3	10,7	8,5
Casalinghe	–	1,0	1,0	–	0,6	0,6
Studenti	7,2	6,6	6,9	46,6	56,1	51,5
Ritirati dal lavoro	3,0	1,4	2,3	0,2	0,5	0,3
Altra condizione	4,7	0,8	1,9	3,7	0,4	1,4
Totale	15,6	9,5	12,5	5,3	6,6	6,0

Fonte: Istat, *Letture e linguaggio*, 2000

Nota: la somma di lettori per motivi di studio e per motivi professionali è maggiore del valore indicato nella Tabella 1 in quanto alcuni intervistati hanno dichiarato di leggere sia per motivi di studio sia per motivi professionali

Nella lettura per motivi professionali le differenze per sesso sono meno rilevanti che in quella per il tempo libero, mentre permangono quelle territoriali: tutte le regioni meridionali registrano valori inferiori a quelli medi nazionali mentre tutte le regioni del Centro-Nord (a eccezione della Liguria) hanno indici maggiori o uguali a quelli italiani. Diverso il discorso per le letture per motivi scolastici: qui tornano le differenze tra maschi e femmine, queste ultime si confermano lettrici molto più assidue, mentre non sembrano esservi rilevanti differenze a livello territoriale (per i dati di dettaglio si vedano le tabelle scaricabili all'indirizzo: www.istat.it).

Un'ulteriore riflessione può partire dal rapporto tra lettura funzionale e lettura nel tempo libero. Il 5% della popolazione italiana (poco meno di 3 milioni di persone), pur avendo familiarità con il libro per ragioni professionali, non legge nel tempo libero (Tabella 3). È forse una platea, non piccola, che potrebbe essere conquistata alla lettura con adeguate strategie.

Tabella 3 – Comportamenti dei lettori «funzionali» nel tempo libero (Valori in percentuale)

	Maschi	Femmine	Totale
Leggono anche nel tempo libero	66,5	80,1	73,1
Non leggono nel tempo libero	33,5	19,9	26,9

Fonte: Istat, *Letture e linguaggio*, 2000

Proprio perché funzionale, la lettura per ragioni professionali e di studio è più soggetta alla competizione tra i media: il contenuto è più importante del mezzo, il fascino dell'oggetto libro si riduce, e piuttosto sono altri gli elementi – la facilità di accesso, la ricercabilità di un contenuto, l'aggiornamento – che creano valore per il lettore. Un terreno dove tutto ciò è particolarmente evidente è l'università, sia nella didattica sia nella ricerca. Entrambe sono soggette a profonde trasformazioni. La didattica va sempre più verso la frammentazione dei contenuti, specie dopo la riforma che ha spinto verso una crescente modularizzazione dei corsi. La tecnologia libro può rivelarsi inefficiente a rispondere a questa domanda e la risposta sono spesso le fotocopie. In

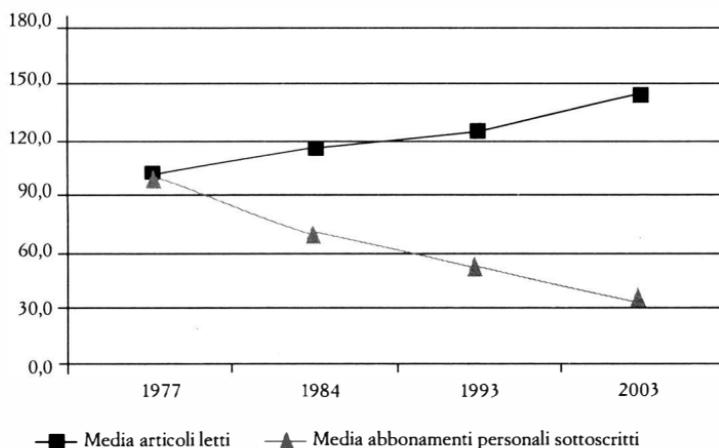
una recente ricerca svolta tra gli studenti dell'Università di Rimini alla domanda «abitualmente acquisti libri di testo o usi fotocopie?» il 50% risponde di preferire le fotocopie, solo il 36% acquista prevalentemente libri e il rimanente 14% utilizza entrambi i mezzi. Da un'altra domanda, del resto, risulterebbe che il 54% dei libri sono fotocopiati, con punte del 66-68% in facoltà come Medicina e Statistica (la ricerca, condotta da Laura Vici, è ancora inedita).

Fotocopiare integralmente i libri è illegale. Ma ciò di cui qui si vuole parlare è l'aspetto culturale del fenomeno, anche di lungo periodo, giacché incide su una fase chiave della formazione dei futuri lavoratori-non-lettori di cui ci parla l'Istat. Man mano che si va verso la frammentazione della didattica – che d'altro canto risponde a esigenze che qui non si vogliono mettere in discussione – occorre evidentemente riflettere seriamente sui mezzi con cui gestire in termini di contenuti editoriali questa frammentazione.

Qualche indicazione ci viene analizzando le letture funzionali degli accademici per la ricerca. I dati cui mi riferisco questa volta non sono dati italiani. Un'indagine iniziata nel lontano 1977 presso il Centre for Information Studies dell'Università del Tennessee ha analizzato i comportamenti di lettura di oltre 18.000 accademici prevalentemente, ma non solo, americani e soprattutto, ma non solo, di discipline scientifiche. Tra i molti dati prodotti, e presentati a Firenze la scorsa estate durante il «Fiesole Retreat» (www.casalini.it), è significativo il confronto tra il numero medio di articoli letti da ogni studioso e gli abbonamenti sottoscritti personalmente (Grafico 1). Mentre il primo valore cresceva, dal 1977 al 2003, del 44%, il secondo diminuiva del 66%. In altri termini: si legge di più ma si acquista di meno, potendo usufruire di accessi ai contenuti attraverso le biblioteche o – sempre più, negli ultimi anni – direttamente sul proprio computer grazie ad abbonamenti istituzionali alle riviste che interessano.

L'insieme di questi fenomeni sembra condurre a una smaterializzazione della mediazione editoriale: al centro non c'è più il libro ma il contenuto, veicolato attraverso mezzi diversi. Ma soprattutto cambiano e si diversificano i soggetti che intervengono lungo la catena del valore editoriale. Il ruolo delle biblioteche di-

Grafico 1 – Andamenti della media degli articoli letti e degli abbonamenti personali sottoscritti in un campione di studiosi (Valori indice: 1977 = 100)



Fonte: Carol Tenopir, *User Behaviour Across International and Disciplinary Boundaries*, «Fiesole Retreat» 2004

venta sempre più essenziale a fianco, nel mondo di Internet, di portali e aggregatori di contenuti che facilitano l'accesso, gestendo assieme gli aspetti economici (abbonamenti, *pay per view*, o altre forme) e le funzioni di ricerca. Ma un mercato sempre più «immateriale» è un mercato che si fonda sempre più sulla gestione dei diritti. Fare l'editore significa costruire qualcosa su cui poi si gestiscono dei diritti, per sfruttamenti diversi, dove il libro è – o può essere – solo il primo anello di una catena. Lo storico ritardo dell'Italia nel costruire una cultura del diritto d'autore, in questo scenario, può essere esiziale per la nostra editoria. Ci vantiamo di essere un popolo di creatori ma agiamo come un popolo di copisti, infastiditi se c'è da premiare quella stessa creatività.

MERCATO DEI SUCCESSI

La vittoria dei maestri

di Federico Bona

È stato l'anno della saggistica d'autore. Più che un tema forte, la classifica dei successi di non-fiction ha visto prevalere le personalità forti. Sul podio dei vincitori ci sono Fallaci, Terzani e Pansa: tre autori capaci di catalizzare l'attenzione dei lettori con posizioni provocatorie e una scrittura diretta e assertiva. Che si tratti della veemente intransigenza di La forza della ragione, della vicenda umana punteggiata di squarci riflessivi di Un altro giro di giostra, o del recupero di un passato doloroso e controverso come quello descritto in Il sangue dei vinti, è il carisma dello scrittore a fare la differenza. Ed è la sua autorevolezza a essere premiata da un pubblico in cerca di certezze.

Scorri le classifiche di vendita dei libri degli ultimi anni e ti rendi conto che almeno una regola c'è. Ovvero che può ancora esistere, in rari casi, una narrativa di successo a prescindere dai narratori di successo, ma non si dà più saggistica di successo senza saggisti di successo. A chiarirlo basta un elenco: Giampaolo Pansa, Vittorino Andreoli, Giorgio Bocca, Giovanni Sartori, Tiziano Terzani, Oriana Fallaci, Massimo Fini, Luciano De Crescenzo, Magdi Allam, Giovanni Paolo II, Alberto Granado. Sono, in rigoroso ordine cronologico, i soli autori che, da gennaio a tutto giugno 2004, sono stati capaci di entrare, con un libro che non fosse di fiction, tra i dieci titoli più venduti della settimana (dati Demoskopea/Corriere della Sera). Nomi abituali tra le graduatorie dei bestseller, spesso firme delle maggiori testate giornalistiche nazionali, cui si aggiungono Giovanni Paolo II, personalità che non ha bisogno di commenti, e un solo outsider, Alberto Granado. Il quale, però, una sorpresa non è: *Un gitano sedentario*, resoconto sugli anni giovanili di Ernesto Che Guevara, si è infatti giovato del successo della sua trasposizione cinematografica, *I diari della motocicletta*. Insomma, non c'è dubbio che specie quest'anno sia stata la firma, prima ancora che l'argomento, a conquistare i lettori.

Questo non significa che i temi non abbiano un peso: l'ul-

timo anno ha premiato, tra le graduatorie della saggistica, soprattutto chi ha scelto di occuparsi della politica internazionale, con speciale attenzione alla questione islamica, lasciando alla sbarra molti di coloro che hanno seguito il filone della politica interna, e in particolare il dibattito attorno al Cavaliere, che invece aveva guidato le vendite nel 2003. E di ciò hanno fatto le spese anche firme consolidate da anni, come Marco Travaglio e Bruno Vespa, solo per citarne due. Ma a ricordare quanto resti l'autore a fare la differenza ci pensa il fatto che tra i tre dominatori assoluti della prima parte del 2004, cioè Fallaci, Terzani e Pansa, solo la prima è legata al tema di maggior successo dell'anno. Un dato che suggerisce almeno una considerazione, a costo di apparire banali: in anni confusi e difficili da interpretare come quelli che stiamo vivendo, il pubblico ha bisogno di essere orientato e tende perciò a prediligere i testi delle personalità più forti o, ai suoi occhi, più autorevoli. Casistica nella quale rientrano in modi diversi ma a pieno titolo il Papa e la ridda di psicologi, spesso accreditati dalla tv, che occupano a turno i primi posti delle classifiche di questi ultimi anni.

Su queste basi è molto più facile capire il successo di Oriana Fallaci: *La forza della ragione* è il libro più venduto in assoluto della prima metà dell'anno, capace di imporsi persino sulla narrativa, alla faccia del fenomeno *Il Codice da Vinci* di Dan Brown e di una star come Camilleri. Successo completato dal ritorno in classifica di *La rabbia e l'orgoglio* e da *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, venduto in 800.000 copie in edicola prima di approdare, l'11 settembre, nelle librerie. Proprio quest'ultimo volume conferma come la scrittrice fiorentina si sia ormai costruita un'invidiabile autorevolezza come polemista. Non c'è da stupirsi: ad aiutarla in quest'opera contribuiscono una buona dose di egotismo e una posizione, nell'interpretare i fatti, quasi del tutto inedita nella pubblicistica internazionale. Quanto a *La forza della ragione*, mai titolo fu meno appropriato. Il libro, lungi dall'essere una lucida riflessione, riprende infatti temi e stilemi di *La rabbia e l'orgoglio*, del quale costituisce una vera e propria lunga appendice.

Il teorema della Fallaci è di una linearità esemplare: l'Islam è una religione prevaricante e violenta, chi la segue è tenuto a metterla in cima alla sua scala di valori, quindi tutti i musulmani sono violenti e la nostra civiltà è in pericolo. Anzi, in grandissimo pericolo, perché l'invasione islamica non si compie per via militare, ma

attraverso gli immigrati, che silenziosamente stanno trasformando l'Europa in Eurabia. La ragionevole soluzione? Difendere la nostra identità, frenare l'immigrazione e, quando necessario, rispondere alla violenza con la violenza. Lo snodo cruciale, secondo la Fallaci, è che tra la nostra cultura e quella islamica non esiste possibilità di dialogo o di integrazione. In qualche modo, insomma, la Fallaci dice qualcosa di destra, e non si può negare che, tra editorialisti e politici, sia l'unica a farlo tanto esplicitamente. E con tanta efficacia: la sua forza sta infatti tutta nello scegliere una linea interpretativa chiara fin dall'inizio e nel supportarla con un impianto retorico assertivo, che non ammette dubbi o repliche. Ma dove la Fallaci si gioca tutto è nel chiamare in causa l'emotività più che la ragione, con tanta testardaggine da correre il rischio di respingere anche chi la pensa come lei pur di fare proseliti. Certo, quando la sua rabbia si spinge fino alla violenza, sta bene attenta a non esagerare facendo ricorso a un lessico bonario, fatto di pedate, cazzotti, botte: «Signor Vescovo, se quella domenica pomeriggio Gesù Cristo avesse avuto la disgrazia di trovarsi nella cattedrale di Caserta [...] Le sarebbe saltato addosso e a pedate nel culo L'avrebbe scaraventata in piazza. Qui Le avrebbe tirato tanti di quei cazzotti che oggi non potrebbe mangiar neanche una pappa al pomodoro».

Per il resto, la Fallaci si affida all'arma della ridicolizzazione per stigmatizzare le idee degli avversari. Perciò si sprecano i nomignoli («l'imam di Torino cioè il Pio Sgozzavitelli»), gli sbeffeggiamenti («Signor Presidente della Commissione Europea, so che in Italia La chiamano Mortadella. E di ciò mi dolgo per la mortadella»), i paragoni squalificanti e i colpi bassi. E va a caccia di proseliti vellicando diffusi istinti estremisti, invitando il lettore a non cadere nella falsa trappola del razzismo agitata contro quelli che la pensano come lei e incoraggiandolo a sostenere le proprie idee facendogli scudo con la propria figura. Ci si aggiunga la sua abilità a tenere desta l'attenzione del lettore e il successo è garantito.

Diverso il caso di Tiziano Terzani, anche se per spiegarlo si deve ricorrere di nuovo, in gran parte, al principio dell'autorevolezza. Un'autorevolezza che Terzani si è costruito su due pilastri: assurgendo a campione progressista con la pubblicazione di *Lettere contro la guerra*, esplicita risposta a *La rabbia e l'orgoglio*, e con trent'anni di vita e corrispondenze giornalistiche dall'Oriente. Perché *Un altro giro di giostra* è nei fatti una disamina delle diffe-

renze tra Occidente e Oriente, pur presentandosi come un libro sulla malattia e da essa prendendo le mosse. Terzani istituisce infatti fin da subito una originale e fruttuosa associazione tra medicina e cultura del mondo che l'ha sviluppata e da questa procede per illustrare idee e comportamenti degli Stati Uniti da una parte e delle filosofie orientali dall'altra. Il risultato è un testo meno lineare e per certi versi più contraddittorio di quello della Fallaci. Terzani sceglie infatti un impianto retorico argomentativo e lascia una apparente libertà di giudizio al lettore. Invece una tesi di fondo ce l'ha e la propugna: solo che non la enuncia all'inizio e la nasconde nelle pieghe di un percorso di formazione, il suo, che, a complicare le cose, non propone come esemplare. Certo, in questo atteggiamento, gioca un ruolo importante il personaggio che Terzani ha riproposto in quasi tutti i suoi libri: l'occidentale che non riesce ad abbandonare del tutto i suoi schemi mentali pur vivendo, e avendo scelto di vivere, in Oriente. Ma tant'è, la contraddizione di fondo si sente e rischia di far saltare la fiducia del lettore. Che però viene riconquistata quando dal piano generale si scende al particolare, e cioè ai singoli episodi narrati, dove l'intento di Terzani pare più sinceramente quello di far comprendere piuttosto che quello di convincere. E infatti, pur procedendo a colpi di aneddoti e cercando di attirare il lettore attraverso la parte più strettamente narrativa del suo discorso, lo scrittore di Orsogna non manca mai di far seguire a ogni storia, e al suo potere semplificante, un brano di riflessione.

Ma questo alternare narrazione e riflessione è insieme la forza e la debolezza di Terzani: non mancano infatti alcune lungaggini e persino alcuni passaggi a vuoto. Il pericolo, insomma, è perdere l'attenzione del lettore, ma a disinnescarlo ci pensa la struttura del libro, che può essere compulsato come un regesto di dottrine e idee che si susseguono un capitolo dopo l'altro, tenute insieme dal personaggio Terzani. In pratica, il lettore può tranquillamente saltare qualche pagina senza per questo perdere il filo del libro né l'interesse per il suo proseguimento.

Chiude il quadro *Il sangue dei vinti*, di Giampaolo Pansa, apparso a fine 2003 e capace, in un sol colpo, di vincere tra la saggiistica in quello stesso anno e di imporsi tra i libri più venduti anche nel 2004. Tra i tre libri analizzati è senz'altro il più difficile da inquadrare, anche perché qui il tema, le stragi di cui sono stati vit-

time gerarchi e fiancheggiatori del fascismo dopo il 25 aprile 1945, sembra prevalere sulla firma. O forse sarebbe meglio dire che è la combinazione dei due a risultare esplosiva. Certo, nonostante Pansa dia al testo un impianto narrativo, impostandolo come una conversazione tra lui stesso e un'immaginaria bibliotecaria, è arduo individuare nelle sue strategie retoriche il segreto del suo successo. Perché, in ultima analisi, *Il sangue dei vinti* finisce per essere un lungo elenco di esecuzioni, che l'esile trovata del giornalista non basta a movimentare a sufficienza. Anzi, l'idea di riesumare un passato così doloroso e controverso tramite una chiacchierata, seppure tra due persone che l'artificio finzionale vuole ben documentate, rischia di compromettere del tutto la credibilità dell'autore e di scoraggiare il proseguimento della lettura. Insomma, in cima alle motivazioni d'acquisto e di lettura del libro sembrano restare l'interesse assoluto per il tema e l'acceso dibattito che ha scatenato. E tanto basta per lanciarsi almeno in un facile pronostico, e cioè che il 2005, sessantesimo della Liberazione, vedrà tra i primi posti delle classifiche di vendita diversi libri incentrati sulla Resistenza e i suoi dintorni. Magari anche alla faccia delle firme.

IL PUBBLICO
DELLE BIBLIOTECHE
Non pago per leggere-
non pago di leggere

di Antonella Fiori

Sembra una paradossale punizione per il peccato di lettura, il ticket sui libri che rischia di essere imposto anche in Italia per una direttiva dell'Unione Europea. Nessuna obiezione di principio sulla tutela della proprietà intellettuale di autori e editori, ma tanti dubbi sull'opportunità del provvedimento e sulle ricadute effettive: siamo certi che il prestito in biblioteca provochi una riduzione delle vendite? E che libri, autori e lettori di nicchia non vengano parimenti penalizzati? Mentre serpeggia l'incomprensione tra bibliofili e bibliotecari, si studiano modalità di intervento alternative. E già si invoca l'intervento statale.

È

un gesto che, almeno una volta l'anno, compie ogni italiano. Entrare in una biblioteca e chiedere un libro in prestito. 65 milioni di prestiti l'anno, questa la stima diffusa dalle 12.000 biblioteche statali o comunali, più altre 3.000 private, che ogni anno acquistano 7 milioni di libri. Prestito gratuito, per ora: ma che cosa accadrebbe se il prestito diventasse «a pagamento»? La querelle è aperta dall'inizio del 2004 e ha svegliato di soprassalto il dormiente ambiente bibliotecario italiano.

L'Unione Europea ha avviato infatti un procedimento di infrazione contro l'Italia e altri paesi (Francia, Spagna, Portogallo, Irlanda) che non hanno assoggettato il prestito bibliotecario al pagamento di un ticket da versare a scrittori e editori in relazione al loro diritto d'autore.

Un ticket – ovvero un prestito a pagamento – da anni attivo in Danimarca, Islanda, Regno Unito, Svezia, Germania. Dietro la direttiva dell'Unione Europea c'è una tesi forte: il prestito dei libri provoca una riduzione delle vendite, è un danno per editori e autori che è giusto che vengano «risarciti». Ecco quindi la richiesta di accogliere il procedimento relativo a una direttiva del 1992 (recepita in Italia nel 1996) che impone ai membri della Comunità europea la cancellazione del prestito gratuito dei libri a fa-

vore di un contributo che varia a seconda delle nazioni (si va dai 0,12 euro della Svezia a 1 euro dell'Olanda). La reazione italiana è stata negativa, come del resto quella di Spagna e Portogallo, dove è in atto una mobilitazione in difesa del prestito gratuito. Il «Non pago per leggere» si è trasformato in uno slogan «Non pago di leggere» (nel doppio senso che si vorrebbe leggere a volontà, ma non pagare per poterlo fare) e una giornata di protesta – il 21 febbraio scorso – all'insegna del «No al prestito a pagamento» a cui hanno fatto seguito molte altre iniziative e raccolte di firme. «Con i livelli di lettura che esistono in Italia, tra i più bassi d'Europa, l'eventualità dell'introduzione del prestito a pagamento rappresenterebbe una sorta di suicidio» denuncia l'Associazione italiana biblioteche (Aib), mobilitata contro il ticket con la presidente Miriam Scarabò, che ha lanciato accuse durissime: «Se finiremo per pagare per ogni libro che richiederemo a una biblioteca, saranno pesantemente intaccati i compiti istituzionali di promozione del libro e della lettura». Anche per Intesa consumatori vade retro al provvedimento che «equipara una biblioteca pubblica a un negozio che affitta videocassette o dvd». Chiamati a raccolta anche consigli comunali e provinciali, uomini politici e intellettuali (200 gli scrittori firmatari dell'appello), tutti convinti che la cultura non può essere a pagamento. A favore dell'iniziativa invece si sono schierati la SIAE, che si è candidata per la riscossione, l'Associazione italiana editori (Aie) e il Sindacato nazionale scrittori che ricordano che nei paesi dove questa regola è già in vigore la royalty viene pagata dallo Stato o dagli enti locali e non dagli utenti, dato che il diritto di prestito pubblico è attualmente riconosciuto in 26 paesi dell'Unione e operativo in 15. Per il presidente dell'Aie Federico Motta «la cultura è gratis, ma il processo di elaborazione o di selezione di ciò che vale la pena di diffondere non è mai gratuito per nessuno e per nessuna manifestazione culturale, nemmeno il libro». Dove sta scritto che per vedere un concerto o una mostra si paga, e i libri sono gratis? Una tesi scandalosa per gli addetti ai lavori nelle sale di lettura del nostro paese, per i quali, se il prestito fosse a pagamento, i 65 milioni di prestiti l'anno si ridurrebbero drasticamente con conseguente diserzione delle biblioteche... e della cultura. Mentre le biblioteche chiedono di essere «sviluppate, abbellite, ampliate, rese ancora più funzionali per i cittadini» come è possibile «far pagare i prestiti in biblioteca per redistribuire royalty

agli editori e (in piccola parte) agli autori? Dovremmo sottrarre al già risicato budget di acquisto delle biblioteche pubbliche una quota per il pagamento dei diritti alla SIAE (come è successo per le fotocopie?)» si legge nel documento diffuso durante la giornata di protesta. Punto centrale la diversa concezione del diritto d'autore. Le biblioteche «esistono perché gli autori siano conosciuti, letti, amati». E per questo investono in «catalogazione, promozione, stoccaggio per permettere agli autori di raggiungere i loro lettori». I bibliotecari, in buona sostanza, affermano che non è vero che gli autori, per il fatto che i loro libri vengano letti gratuitamente, perdono lettori, come è ritenuto nella direttiva europea. Al contrario «le biblioteche permettono ai libri di restare in circolazione per anni, quando in libreria durano solo pochi mesi». Punti di vista, come si vede, inconciliabili, che hanno alla radice una diversa soluzione dello stesso problema: come difendere gli autori e promuovere oggi la lettura, in un mondo travolto dall'uso di Internet e dei media? Qualcuno ha citato anche Eugenio Montale, che, già negli anni trenta, quando era direttore del Gabinetto Vieusseux di Firenze, scrisse un articolo in cui raccontava del «potere della biblioteca» nel creare la suggestione del libro. Le biblioteche susciterebbero nel lettore quella «pubblicità e curiosità» che porta poi ad acquistare il libro amato (stessa tesi di Giuliano Vignini, convinto che la lettura in biblioteca e il prestito bibliotecario non solo non sottraggono nemmeno una copia alla vendita ma rappresentano un forte incentivo all'acquisto di libri). Al di là delle questioni di principio e ideologiche c'è da chiedersi: chi trarrebbe vantaggi se una simile direttiva fosse applicata? E chi resterebbe danneggiato? Per i sostenitori del prestito a pagamento «un libro prestato è un libro in meno a essere venduto». E quindi i primi beneficiari dell'applicazione della direttiva sarebbero gli stessi autori. Per i contrari invece le biblioteche non fanno concorrenza alle librerie. Anzi, i paesi in cui i lettori si rivolgono di più alle biblioteche sono gli stessi in cui si vendono più libri. A subire danni in questo caso sarebbero le categorie più deboli. Gli studenti, ma anche gli autori meno conosciuti che in biblioteca possono farsi conoscere. Oltre che i lettori forti che utilizzano la biblioteca come anticamera dell'acquisto. Lettori che prendono in prestito 100-200 libri all'anno. E che vedrebbero il loro budget salire se la spesa del prestito fosse a carico loro. Paladini della crociata di «Non pago di leggere» i re-

sponsabili della Biblioteca civica di Cologno Monzese, in primis Luca Ferrieri, rimandano la querelle su un piano teorico più ampio. «Non si comprende quasi niente di questa sfida all'ultimo prestito se non la si colloca sullo sfondo di uno scontro sulla questione della proprietà intellettuale che sta infiammando la rete delle reti...». Crociata preventiva? Secondo Ferrieri, i bibliotecari partirebbero addirittura in ritardo. Sono mesi che scrittori come i Wu Ming, proprio dalla Biblioteca civica di Cologno Monzese, dove si è tenuta la prima assemblea contro il prestito a pagamento, li hanno invitati a passare all'attacco. «Non siamo bibliosauri» sostiene Ferrieri che propone, a partire dalla tematica posta dalla direttiva europea, una riflessione sul ruolo dell'autore contemporaneo. Autore che si trova a resistere «ma al prezzo di una mutazione profonda, che oggi, con l'ipertrofia digitale della copia, l'estensione della manipolabilità, del plagio, del falso, del doppio, della simulazione, ha generato una proliferazione di figure e di responsabilità autoriali». Una diaspora, quella dell'«autorialità» che ha inciso anche nel rapporto con un lettore sempre più spersonalizzato (Ferrieri fa riferimento a qualche cosa di simile alla *mente collettiva* che secondo Pierre Levy popola il mondo silenzioso delle reti). La proposta degli agitatori è quella di preservare la gratuità dei servizi essenziali «tassando» i servizi aggiuntivi destinati a certe fasce di pubblico. Altrimenti, ribadisce Ferrieri, se dovesse passare il prestito a pagamento «le biblioteche offriranno una rosa di novità editoriali ancora più limitata, ancora più dominata dai gusti dei cultori di bestseller».

Per il ministro per i Beni e le Attività culturali, Giuliano Urbani, «il servizio nel nostro paese era e resterà gratuito». Si tratterebbe solo di individuare un metodo per risolvere il problema dal punto di vista procedurale.

Ed è qui che tra i due opposti si intravede una terza via. Il compromesso di chi si augura – se la direttiva alla fine verrà applicata – che il pagamento sia sostenuto dallo Stato e solo in minima parte dai cittadini. Nei paesi in cui questa regola è già attiva, viene proprio pagata dallo Stato o dagli enti locali e non dagli utenti. Le cifre a cui si fa riferimento sono di circa 10-20 milioni di euro da distribuire fra gli autori che hanno libri in tutte le biblioteche (in alcuni paesi tra l'altro le biblioteche universitarie e/o scolastiche sono esonerate).

Insomma, qualcuno, di fronte all'agitazione dei bibliotecari (sono già state raccolte 6.500 firme, in Spagna 200.000) ha sostenuto che si è gridato «al lupo» troppo presto. Si sarebbe trattato di un'agitazione arrivata prima che da parte del governo italiano fosse stata presa alcuna posizione ufficiale. Perché non fare sì che lo Stato anche in Italia dia una piccola retribuzione agli autori i cui libri vengono presi spesso in prestito, soprattutto a quelli che, in assenza di distribuzione, sono usciti dalle librerie dopo pochi mesi? insistono i sostenitori del prestito a pagamento. La questione è aperta.

I NOSTRI LIBRI

La poesia sperimentale

Manierismi alla prova
di Paolo Giovannetti

La poesia discorsiva

Da Sesto San Giovanni a Globaltown
di Bruno Falcetto

La poesia cantabile

Per chi sono gli «sputi» di Paolini?
di Umberto Fiori

La narrativa arcicolta

I viscerali e i post-neo-avanguardisti
di Mario Barenghi

I romanzi ben fatti

Luoghi originari e lingua delle origini
di Bruno Pischedda

L'intrattenimento piacevole

Quando c'era lui...
di Mauro Novelli

Le storie non inventate

Inventare storie vere
di Luca Clerici

I fumetti più belli

Tre storie di malattia
di Luca Raffaelli

LA POESIA
SPERIMENTALE
Manierismi alla prova
di Paolo Giovannetti

A fronte di una produzione iperintellettuale come quella degli Annali di Marco Berisso, coerente peraltro con un progetto già definito sin dagli anni novanta (che in Tommaso Lisa trova oggi uno dei tanti continuatori), Nanni Balestrini e Giancarlo Majorino sembrano interpretare il côté paradossalmente istituzionale dell'avanguardia. Non senza qualche ridondanza e compiacimento, a ben vedere. Ma la voce nuova di Elisa Biagini, con la predilezione per una misura breve che non preclude la compattezza, scompagina un po' lo schema – per fortuna.

Nel 2004, con la breve raccolta intitolata *Black Hole* esordisce il ventisettenne fiorentino Tommaso Lisa, in *Poesia contemporanea: ottavo quaderno italiano* a cura di Franco Buffoni per la Marcos y Marcos. La propensione per le forme rigorosamente chiuse (pur se non sempre impeccabili quanto a prosodia) e in particolare l'attenzione ai media elettronici – con uno sguardo privilegiato a tv e cinema – segnalano il debito contratto con l'opera di Gabriele Frasca, non a caso prefatore della selezione. Difficile, in effetti, cogliere scatti particolarmente originali in sonetti i quali, poniamo, possono chiudere una riflessione sull'11 settembre con versi che dicono di «un comico day after sul nero // dello schermo sotto attacco stavolta / prigionieri di una rete infinita / ipnotizzati intorno effetto vero». A ben vedere, comunque, una posizione di un certo interesse vi svolgono certi passaggi iperrealisti che trascrivono un erotismo *hardcore* («togliendo il lattice guarda da sotto / sul glande con la lingua schiaccia sprizza / succhia gentile il succo fiotto a fiotto») straniandolo mediante inattese clausole iperletterarie.

E, insomma, gli sforzi formalizzanti di Lisa indirettamente ci ricordano che l'opera di gran lunga più interessante ascrivibile al filone, come dire?, medieval-sperimentale, ovvero barocco-spe-

rimentale, venuta alla luce negli ultimissimi anni, vale a dire *Annali* di Marco Berisso (uscita alla fine del 2002 per Oèdipus), ha avuto davvero troppo poche segnalazioni critiche. A dispetto della sua straordinaria capacità di imbrigliare un'instabile, volatile esperienza – esistenziale ma anche e forse soprattutto politica – entro i codici della lirica amorosa, delle antiche allegorie, dei bestiari duecenteschi. Vi si determina così una specie di doppia desublimazione: quella che trasforma le forme metriche e linguistiche tradite in strumenti per ricercare un impossibile nuovo, e quella che, appunto, libera la banalità del privato (e dell'ideologia) dalle secche del «poetese», scoprendovi qualche suggerimento utopico. E dunque, come da programma: «nell'incalzare dei microframmenti / percepisci elisir da ogni storia, / a ciò riadeguo la mia forma mentis / e in pochi frames ne fisso la memoria»; quasi che la discontinuità del verso e la «fotogrammatica» del cinema possano confondersi. Ma la scommessa è proprio quella, cortocircuitare gli opposti, straniare l'ovvio, degradare l'aulico.

Sono problemi, a ogni modo, che solo tangenzialmente toccano le più recenti raccolte di due grandi vecchi della parola sperimentale, Nanni Balestrini e Giancarlo Majorino. Il primo, con *Sfinimondo*, del 2003, uscito per la napoletana Bibliopolis, non aggiunge molto di nuovo alle consuete forme di montaggio che da più di un quarantennio contraddistinguono la sua opera. Le rigorose strutture per l'occhio che segmentano i frantumi di una parola *trouvée* svolgono ormai un ruolo con ogni evidenza istituzionale. E le sequenze, che so, di quattro o di quattordici versi, le false quartine cioè o i falsi sonetti (questi ultimi, ora, disposti anche in gruppi eidetici «scalari»), suggeriscono connotazioni meno critiche che ludiche: finte forme, intese a motivare una comunicazione a spezzoni di sintagmi che – non troppo paradossalmente – si è stabilizzata, codificata. Non credo sia un appunto o un'offesa: ma è chiaro che dagli anni settanta della «signorina Richmond» l'avanguardia di Balestrini non solo conta su un pubblico di lettori – forse non così esiguo – divertito e partecipe, ma fa di tutto per soddisfarne le attese. Chi scrive, per esempio, in quanto parte di quella comunità, un po' ha desiderato le chicche su cui la raccolta si conclude: vale a dire i due stupidari *Alcune questioni sulla critica* e *Il corpo della poesia contemporanea*, che fanno piazza pulita dell'insopportabile birignao con cui i critici

esorcizzano il terror panico di non aver più nulla da dire sulla letteratura. Le ho desiderate, dico, e poi apprezzate, anche perché – da critico – riconosco in non pochi versi incollati da Balestrini certa miseria del mio-nostro dire (poniamo: «coi detriti del presente si costruiscono così / attraverso montaggi e assemblaggi delle parabole / delle ipotesi figurative delle micro-profezie / la poesia si nutre di ciò che è altro da sé»).

Anche il secondo *pater* a cui mi riferivo, Majorino, sembra ribadire antiche certezze. L'autore, nel lontano 1959, del poemetto narrativo *La capitale del nord*, più di quarant'anni dopo ritorna con una struttura latamente romanzesca, dal titolo *Prossimamente*. Vero è che Majorino più che un'opera conclusa ci presenta un *trailer*, in senso propriamente cinematografico (un «prossimamente su questi teleschermi», dunque): l'assaggio di un'amplissima costruzione, cominciata addirittura nel 1969, che dovrebbe comporsi di nove libri, «un enorme abisso o montagna di fogli scritti» la definisce l'autore, «moto d'assieme [...] formatosi nel tempo [...] sulla forte spinta di ciò che (mi) stava accadendo». Il lettore, tuttavia, può forse sentirsi spaesato di fronte alle anticipazioni a lui offerte: se è vero che il testo si presenta come un piatto misto, estremamente frammentario e privo di vera continuità poematica, che non sia quella prodotta dall'inerzia accumulativa dei materiali giustapposti (non senza ambizioni di simmetria numerologica, data la sequenza di due parti, ognuna di 3 sezioni, composte rispettivamente di 13, 13, 13 / 10, 10, 13 componimenti per un totale di 72). E non è solo una questione di tempi diversi di composizione (più antiche le pagine in corsivo rispetto a quelle in tondo, scritte dopo il 1990), ma proprio di forme metriche e stilistiche molto divaricate. Se infatti prevale – ed è un fatto sintomatico – il ritmo-zero della prosa, spesso deputata a restituire esperienze in senso lato oniriche, le escursioni del metro oscillano dai versi lunghi agli endecasillabi, dalle misure brevi a quelle orizzontali segmentate con i «bianchi» entro la linea; e, quanto alla lingua, le sequenze discorsive convivono con l'addensarsi dei cortocircuiti lessicali (crasi di lessemi, voci viceversa spezzate, dialettismi e gergalismi bruti), mentre l'assenza di punteggiatura si affianca al suo uso ipertrofico. E così via. Difficile, a questo punto, capire che cosa ci aspetti nei volumi della narrazione vera e propria; vero è che Majorino espone fin troppo chiaramente il contrasto tra l'ambizione poematica e l'eccessiva

eterogeneità dei materiali messi sul piatto. (Esattamente all'opposto di quanto ha fatto Giampiero Neri con il suo *Armi e mestieri*. Qui, l'estremizzazione di cui si può parlare è di indole minimalista, è la cancellazione ostinata di ogni *appeal* espressivo, di ogni torsione contrastiva, anche quella tra poesia e forma della poesia, cioè tra prosa e verso, che infatti ora sono resi indistinti: ma, come in Majorino, tale radicalizzarsi dei procedimenti costruttivi primari – dalla parte di Neri «sottrattivo», mentre dall'altra parte è «accumulativo» – è indice di un'eccessiva fiducia nei propri mezzi, di una curiosa forma di manierismo.)

Se tutto ciò è vero, tanto più valido deve apparirci l'esordio presso un grande editore di una poetessa fra le più interessanti degli ultimi anni, la non molto più che trentenne Elisa Biagini, che sempre nel 2004 ha pubblicato per Einaudi *L'ospite*. In effetti, se Majorino manca la totalità pur alludendola e volendola nella struttura, Biagini la raggiunge, credo, pur facendo di tutto per eluderla. Le 124 brevi poesie di cui si compone il volume sono affiancate senza alcun «dispositivo» interno, partizione o suddivisione di sorta; compongono un'unica sequenza che non sprema alcun succo vivificante nemmeno dai titoli, quasi sempre assenti. Eppure, la misura breve (anche in senso metrico) praticata da Biagini produce un notevole effetto di compattezza. La fissazione su un numero circoscritto di temi (legati alla sfera domestica), il prevalere di un registro allocutivo, l'ossimorica spezzettatura «fluida» del discorso (quasi un parlato divagante, che pure genera profili relativamente stabili) producono quelle isotopie che appunto garantiscono la tenuta del tutto. Certo, in qualche caso il gioco può sembrare fin troppo leggero e ripetitivo e il versicolo con cui ci confrontiamo leggermente stucchevole, ungarettiano in senso parodico (si legga per esempio il concettoso: «mi sei più / vicina della / giugulare, / assorbente come / carta da parati: / mi specchio nel / tuo cuore di / zuppiera, ho / un calco del tuo / stomaco come / piatto da frutta»). Eppure, quanto produce un effetto liberatorio nel lettore è l'impressione che, almeno per un attimo (e in opposizione perfettamente frontale – si badi – alle due opere con cui era cominciata la presente rassegna), una voce forte del proprio puro esserci, del ritmo generato dal proprio discorso, possa bucare la pagina, restituendo qualche barlume di esperienza non mediata da troppa letterarietà. E che a farlo sia una giovane donna capace di pensare e

scrivere anche in inglese, di riferirsi – come spesso è stato detto – ad altra poesia femminile non italiana, conferma che la voce di Biagini è davvero un po' diversa da quelle a cui il solito sperimentalismo ci aveva abituato. Ma è difficile dire se su un'acquisizione così esile si possa costruire qualcosa di duraturo.

LA POESIA DISCORSIVA Da Sesto San Giovanni a Globaltown

di Bruno Falchetto

La memoria dei luoghi si intreccia a quella delle persone per raccontare la postmodernità industriale: succede in due delle più interessanti opere di narrativa in versi dell'ultimo anno, Gli impianti del dovere e della guerra e la Ballata dei tredici mesi. E se Antonio Riccardi ambienta a Sesto San Giovanni una vicenda familiare che è testimonianza della compresenza sofferta di fabbriche e natura, Daniele Gorret dispiega accenti apocalittici per contrapporre allo snaturamento dei luoghi il potere titanico della poesia. Il tema della memoria riaffiora carsicamente anche nella raccolta Folla sommersa di Fabio Pusterla: una memoria privata e collettiva, dolente e insieme salvifica nel suo recupero di quanto è nascosto allo sguardo.

Narrare in versi è una scelta che i nostri poeti continuano a prediligere poco, come restano opzioni di minoranza la trasparenza del dettato e l'inclinazione distesamente ragionativa, ossia le altre componenti principali della discorsività poetica. In questo quadro colpisce la programmazione di Garzanti che nel giro di un anno, dal maggio 2003 all'aprile 2004, pubblica due testi che adottano con decisione un impianto poematico, forse non a caso come strumento di una riflessione o colluttazione con la modernità industriale, la sua storia, il suo presente.

Gli impianti del dovere e della guerra di Antonio Riccardi ruota attorno a un luogo topico della nostra industria, Sesto San Giovanni con le sue fabbriche e altiforni. Il racconto attraversa il secolo, le guerre, gli anni trenta, i sessanta, e intreccia, all'insegna di una personalizzazione della pagina senza cedimenti intimisti, la storia collettiva – dai tempi dell'apogeo della fabbrica fordista all'affermarsi dell'automazione – alla vicenda familiare dei Riccardi: il padre, che a Sesto lavorava («vedeva gli organi e le ossa / degli uomini delle fabbriche»), tornando nei fine settimana alla casa di famiglia a Cattabiano nel Parmense, e il nonno, dragone caduto nella prima guerra mondiale per la quale le fabbriche sestesi preparavano strumenti bellici.

Il libro dà il suo meglio nell'evocazione dell'atmosfera industriale, di un orizzonte brunito e oleoso fatto di oggetti e materiali – la sirena, i forni e i laminatoi, i metalli di scarto, le terre da fonderia –, nel quale la presenza degli uomini si affaccia sinteticamente nominata, per lo più non descritta, affidata ad alcune designazioni collettive o a un velocissimo primo piano («loro davanti / le braccia conserte nel marzo '43 / né salvi né morti ma in piena luce»), a suggerire la precarietà e subalternità della classe operaia nell'ingranaggio industriale, la fatica costante di un destino di dovere lavorativo e di servizio militare.

Ma Riccardi parla anche del canto animale «nel bosco della città dell'acciaio», di una caccia a una bestia incognita nella palude vicina alle fabbriche. Il suo mondo industriale è stretto alla natura in un abbraccio senza idillio: perché la natura resta ai bordi degli stabilimenti pronta, quando declinano, a riprendersi spazio, e perché nel mondo sociale agisce in altre forme la dinamica di lotta e sopraffazione che regge anche la vita della natura. È questa permanenza, resistenza, della natura, che caratterizza il modo di raffigurare la modernità di Riccardi, lo sforzo di scrivere della coesistenza, della compresenza antagonistica di naturale e artificiale nel nostro mondo metropolitano. Riccardi sceglie di dare a questa materia una stilizzazione sobria e controllata, opta per una pronuncia a voce bassa e concentrata: una presenza discreta, laterale, dell'io, una struttura ben disegnata ma leggera, articolata in sezioni staccate fatte di componenti brevi, una scrittura che rifiuta ogni musicalità, con qualche eccesso di compassatezza.

A voce alta e spiegata è invece detta la *Ballata dei tredici mesi*. Daniele Gorret denuncia lo snaturamento dei nostri luoghi e modi di vita, a partire dalla sua Valle d'Aosta «stravolta dagli asfalti». Lo fa con una perentorietà confermata anche a livello strutturale da una decisa scelta per il «lungo» (tredici «capitoli», dedicati ciascuno a un mese e a un poeta, oscillanti fra i due e i trecento versi circa, di lasse diseguali ma per lo più ampie). La voce che parla dichiara di ricavare la propria forza da un abbassamento, dalla solidarietà con il «nonumano»: piante animali pietre («Mi abbatte il non essere cosa: mai forse in uomo il rifiuto di essere uomo / è stato più insistito e potente»). È il presupposto di un singolare «titanesimo dal basso»: la rinuncia alle pretese dell'ottica antropocentrica

e della logica del mercato permette infatti l'accesso alle fonti – natura e poesia – di un'altra potenza «non assurda-tirannica-vorace / ma benigna-generosa-bella». Il libro è insieme cupamente apocalittico nel rappresentare «il massacro e le rovine radicali» di un paesaggio, le fortune di «Milànodabere» e l'ascesa inarrestabile di «Globaltown», e vigorosamente energetico nel ribadire la vitalità del «potere strambo incandescente» della poesia, la sua forza di contestazione e capacità di testimonianza di un diverso possibile. Emblematica nel finale la sequenza che, in un futuro di neoplastiche, mostra un poeta vagante «cieco ma traslucido» dialogare con uno sterpeto superstite («O repubblica di tronchi rami spine, / che non libera ma ostinata qui resisti»): morirà poetando, congedandosi fiducioso sulla capacità della propria ballata di parlare ancora ad altri e oltre lui. In questa sceneggiatura tratti foscoliani e leopardiani (il cieco poeta e la resistenza degli arbusti) si mescolano a elementi distopico-fantascientifici, a ribadire un progetto di attrito fra contemporaneo e antico, fra presente e passato che attraversa il libro, sul piano dei contenuti, come su quello delle forme, dove lessico e sintassi della lingua poetica tradizionale offrono un'intelaiatura sulla quale si innestano scarti di registro, decisi spostamenti verso il basso (neoformazioni con largo uso di composti, alterati, stranierismi). Ne scaturisce una poesia non «snervata e slombata», ma tutta impostata sui toni emotivamente connotati della denuncia irata, del dileggio sarcastico, della partecipazione sentimentale, della perorazione profetica.

Potrebbe anche far pensare a un progetto poematico, *Folla sommersa*, il titolo dell'ultima raccolta di Fabio Pusterla. La notevole poesia eponima si interroga sulla morte a 107 anni dell'ultimo superstite della prima guerra mondiale Paul Hooghe, lanciere, per riflettere sui meccanismi del ricordare collettivo (su quanto «perdura memoria / viva che il mondo ha di sé») e si chiude sull'immagine di una galleria di figure che esigono la nostra attenzione e quasi aspettano un narratore: «tra un po' ci sarà anche mio padre e tutti i suoi amici e nemici, / una grande folla sommersa che ci guarda in silenzio e ci attende». Nel libro il gesto del portare lo sguardo, del prestare cura a quel che viene dimenticato, che resta ai margini, escluso, è abituale, e si rivolge anche sulle caparbie piante pilota capaci di ripopolare le massicciate ferroviarie dopo

un decennio di diserbanti, di germogliare «umilmente / in quel posto impossibile / e nostro, solo nostro per sempre, e smemorato». Quel posto sono «le zone / di contatto di materiali diversi, come il ferro e l'asfalto»: di nuovo, come in Riccardi, ma su un altro registro emotivo ed esistenziale, un'attenzione per gli attriti natura-industria. In questa silloge nutrita (e a tratti un po' disomogenea) dell'attività poetica di quattro anni, Pusterla però non pratica la via della narrazione articolata. Fa eccezione l'intensa sequenza dei *Sette frammenti sulla terra di nessuno*, che racconta ellitticamente del piccolo paese di Gondo sotto il Sempione travolto dall'alluvione, parla della terra e della gente, con tutta la consapevolezza della difficoltà di dire a fondo la catastrofe e la scelta o il destino di vivere in una «terra di nessuno / e di tutti», su una terra «che sfugge / sotto le scarpe, e pure sostiene». Sono storie di persone (dal *Signor Nino* parrucchiere con il suo socialismo involontario, agli immigrati di alcune poesie civili, agli amici morti delle liriche in memoria), e ancor più di animali – stambecchi, vespe, cinghiali, salamandre, vipere, gatti, castori – raffigurati quali distaccati osservatori, saltuari interlocutori del mondo umano, possibili temporanee guide, oppure colti in un destino esistenziale complessivo, nella morte imminente o avvenuta (*Ritratto bovino*, *Morte del cinghiale*) sempre senza scorciatoie simboliche semplificanti.

Le doti migliori della scrittura di Pusterla sono la nitidezza di sguardo e la limpidezza di dizione (medietà linguistica lavorata con asciutta eleganza, uso misurato e intenso delle figure retoriche, semplicità studiata e dinamica della sintassi): lo dimostrano le poesie di volo e di luce, fra le più belle del libro, come *Casa illuminata* e *Due alianti su Leone*, che «guardano verso di noi che stiamo al suolo, pesanti» e forse non ci vedono, «Ma noi, pensarli in volo, questo aiuta».

LA POESIA CANTABILE Per chi sono gli «sputi» di Paolini?

di Umberto Fiori

Prendete un attore del teatro di narrazione; un gruppo musicale di ricerca; una manciata di testi d'autore, da Gianni Rodari a Dino Campana, passando per Mario Rigoni Stern, Biagio Marin e Erri De Luca; un evento-concerto dedicato a una causa ecologica; un titolo provocatorio quanto basta. Il risultato di questo connubio virtuoso è il cd intitolato Sputi, collage di brani cantati e recitati da Marco Paolini con la complicità dei Mercanti di liquore. Un interessante esempio di teatro-canzone militante. Con un rischio: che la supremazia della parola impegnata che media idee giuste e valori universali abbassi il pathos a didascalismo.

Mesi fa, accendendo la radio verso le sei del mattino, mi sono imbattuto in uno di quei ritornelli che – appena li sfioro – ti mettono radici nella testa. Faceva: «Soldatino canta canta / cavalli otto, uomini quaranta...». Una canzoncina da bambini, in apparenza; ma con più sale che zucchero. Voce, chitarra, poco altro; una lunga parte recitata, molto suggestiva. Roba «di qualità», senz'altro. Un nuovo cantautore, probabilmente; eppure c'era qualcosa nel testo, nell'arrangiamento, che faceva pensare a decenni lontani.

Che cosa fa, in questi casi, l'ascoltatore? Aspetta la fine del pezzo, le informazioni del conduttore. Invece, niente: subito pubblicità, poi un giornale radio. Pazienza; i contatti tra me e quella canzoncina – lo sentivo – non erano perduti per sempre. Ci sono prodotti che ti danno la sensazione di essere destinati, presto o tardi, a raggiungerti, perché proprio a te sono rivolti; in questo, probabilmente, consiste gran parte del loro fascino. Se quel motivo mi si era segnalato fra tanti, era perché rientravo nel suo *target*. Bastava aspettare. Settimane dopo, infatti, un altro prodotto che mi prende a bersaglio – il supplemento settimanale di un quotidiano – dedicava un servizio (con foto) all'uscita di un cd molto particolare, *Sputi*, nato dalla collaborazione tra Marco Paolini (l'at-

tore-affabulatore famoso per il suo *Vajont*) e un trio folk, I mercanti di liquore. Testi di vari poeti e scrittori, primo fra tutti Gianni Rodari. Ma sì: Rodari. Ecco perché la canzoncina mi suonava tanto familiare. Pochi giorni dopo, su un altro settimanale, di nuovo la stessa notizia. Poi, alla radio, uno spot pubblicitario. Potevo ancora ignorare il messaggio? Dovevo procurarmi *Sputi*.

Non è stata una ricerca difficile. Il cd era là, sugli scaffali del megastore vicino a casa. Mi aspettava. Sborsare quattrini per una novità discografica – lo confesso – mi induce sempre una leggera inquietudine. Certo, la musica è cultura, e va sostenuta; finanziare quella italiana, poi, è quasi un dovere patriottico, ma al dovere compiuto dovrebbe pur seguire un minimo di piacere; invece, capita sempre più spesso che opere decantate come eccitanti novità mi lascino in bocca un gusto di merendina rafferma. E *Sputi*?

«*Sputi*» dichiara Marco Paolini nel libretto che accompagna il cd «non è un album ricercato. Abbiamo preferito fissare quel che l'istinto suggeriva. Alcune soluzioni sono rimaste ruvide, l'aria che tira nelle parole ha suggerito la musica». In effetti, a caratterizzare il disco è innanzitutto la supremazia della parola, cantata e recitata. Le musiche («improvvisate più che pensate», come Paolini sottolinea) danno appunto l'impressione di essere poco più di un supporto ai testi. Con rara umiltà e discrezione, Lorenzo Monguzzi (voce e chitarra), Piero Mucilli (fisarmonica e tastiere) e Simone Spreafico (chitarre e basso acustico) hanno messo la loro arte al servizio della pagina scritta. Grazie al loro ritegno (e all'assenza della batteria nell'organico), protagonisti di *Sputi* sono i testi letterari e poetici prescelti da Paolini: le filastrocche di Rodari, le poesie di Dino Campana, Ernesto Calzavara, Giacomo Noventa, Biagio Marin, Erri De Luca, la prosa di Mario Rigoni Stern. La scelta, come si vede, è a dir poco eterogenea, e il legame tra i vari episodi – va detto – non sempre è chiaro. Chi si aspettasse di trovare in *Sputi* quello che si chiamava una volta un «concept album» resterà forse spiazzato. Partiti da uno spettacolo-concerto dedicato «all'acqua come risorsa e non come merce» (di cui restano qui pochi frammenti) Paolini e i tre Mercanti hanno costruito il disco come un collage di materiali diversi. Ad accomunare i pezzi è – mi sembra – l'intento di mettere a punto una formula di teatro-canzone «militante» già sperimentata dall'attore in altre occasioni, un genere che vanta nella tradizione italiana gloriosi precedenti, dal

Nuovo Canzoniere a Giorgio Gaber. Gli esiti più felici, nel disco, sono quelli in cui canto, musica e voce recitante fanno gioco di squadra: *Re Federico* (su un testo di Rodari), *Il sergente nella neve* (testi di Rodari e Rigoni Stern), *Il mare adriatico* (testo di Rodari). Meno riusciti i pezzi più recitati, soprattutto quelli dedicati all'acqua, dove la musica e il canto finiscono per reggere il moccolo ai sermoni («creativi» quanto si vuole) di Paolini. E qui, forse, sta il punto. Ciò che segnala *Sputi* come un lavoro interessante è la ricerca di un rapporto tra musica e parole, tra poesia e canzone, che sfugga – anche sul piano dei suoni, degli arrangiamenti – ai cliché del pop più corrivo; il suo limite – mi pare – è quello di un didascalismo volenteroso e un po' ingombrante, che si riverbera qui persino su autori come Campana o Biagio Marin. Si ripropongono, insomma, i problemi che da sempre incombono sulla canzone «impegnata». Per quanto onesto e accurato, il disco di Paolini dà un lieve senso di disagio a chi dalla canzone si aspetta una scossa, grande o piccola, una sorpresa, un verso che lo spiazzi, un turbamento. Non che in *Sputi* manchino momenti emozionanti; il fatto è che l'emozione è quasi sempre subordinata all'«idea giusta» che le fa da garante: il rifiuto della guerra, l'amore per la libertà, il rispetto per la natura, e via dicendo. Tutte cose sacrosante, figuriamoci; talmente sacrosante da non aver bisogno, per esserlo, di musica e versi. Musica e versi, infatti, si limitano a ribadirle, a illustrarle, a caricarle di pathos.

A un ascoltatore della mia generazione, questa miscela di valori e pathos, quest'opera di suggestione e persuasione, non bastano più: pretenderebbe una vertigine, un rischio, una vera messa in gioco del senso. Pretenderebbe la poesia. Ma forse, dopotutto, non è a me che un disco come *Sputi* si rivolge.

LA NARRATIVA
ARCICOLTA
I viscerali e i
post-neo-avanguardisti
di Mario Barenghi

Da Antonio Moresco a Marosia Castaldi, i narratori più sofisticati manifestano negli ultimi tempi un'irresistibile attrazione per la rappresentazione del sé corporeo, con uno scandaglio impietoso e non privo di morbosità su corpi offesi, di cui si esaspera la fragilità, la finitudine, la malattia. Di contro le rappresentazioni caleidoscopiche e stranianti offerte dai prosatori come Balestrini o Grazioli coniugano invece la sperimentazione linguistica con le istanze politico-sociali. Ma in entrambi i casi, la parola letteraria non sembra giungere a un vero momento di restituzione di senso.

«**H**o saltato il fosso, ho scavalcato il tempo. Ho accettato la sfida, l'ho provocata. Attraverserò cruentemente il campo nemico facendogli credere chissà cosa per poi trascinarli tutti quanti fin dove ci porterà questo sogno non ancora sognato, questo agguato». La Parte seconda dei *Canti del caos* non lascia il minimo dubbio circa l'intento di Antonio Moresco di collocarsi al livello espressivo più alto. L'incipit promette contenuti d'eccezione; lo stile punta immediatamente al sublime; la prosopopea dell'autore delinea un'immagine di eroismo prometeico. Lo stesso schema della clausola binaria non implica correzione (*correctio*), quanto una sorta di bilanciamento in alto, di levitante autoriflessività. Completa l'esordio un'invocazione solenne: «Dammi, o Musa, le forze cieche, indistinte, per andare avanti in questa poltiglia increata, spalanca di fronte a me i tuoi specchi, accogliami nel tuo sbrego oceanico cieco, nella tua polpa molle piena di bagliori!». E subito viene introdotto – o meglio, confermato – il terreno d'elezione di questa coturnata letteratura: il corpo, la corporeità, le viscere, dominanti già nella prima parte dei *Canti del caos* (così come, possiamo presumere, nell'ultima dell'annunciata trilogia).

Un'insistenza ossessiva sulla fisicità carnale contraddistingue altresì *Dava fine alla tremenda notte* di Marosia Castaldi. Tutte

le vicende narrate ruotano intorno ai temi della morte e del corpo, e in particolare del corpo femminile. Molto diverso, per il vero, è lo spirito del romanzo: all'aggressività feroce di Moresco, al gusto quasi sadico per la violenza penetrante e dilacerante, subentra la percezione dolente e tormentosa di una femminilità che si direbbe votata a una sorta di immolazione sacrificale. Spicca, nelle varie sequenze delle quali il libro è composto, la figura della pittrice spagnola soprannominata Spina di ferro (al cui confronto Frida Kahlo si sarebbe potuta dire una donna sana e fortunata): unica superstite di due gemelle nate senz'ossa, ella sopravvive solo grazie a un chirurgo che periodicamente integra e riassume il suo scheletro artificiale. Comuni tuttavia a Moresco e alla Castaldi le fantasie di smembramento, le assillanti immagini di violazione e stupro, e (cosa ancora più rilevante) il larghissimo ricorso a iperboli e figure di accumulazione: una sorta di retorica dell'eccesso, che sembra voglia sfidare la sensibilità del lettore. A chi si trovi in picciotta barca, così immani orrori sconvengono.

Non da oggi, una delle strade che battono più volentieri i narratori desiderosi di porre le proprie creazioni al di sopra di una produzione narrativa media, magari anche spregiudicata nella rappresentazione della vita dei sensi ma pur sempre (*lato sensu*) realistica, consiste nel concentrarsi sulla matericità dell'essere umano, esasperandone l'aspetto carnale e creaturale. L'individuo, inteso come unità biopsichica o come organismo complesso, perde rilievo a vantaggio delle parti, e segnatamente delle aperture, naturali o no, letterali o figurate. Quello che più conta sono gli orifizi, le ferite, le mutilazioni, ovvero le mutazioni e le metamorfosi, còlte in un regime di accensione fantastica che non di rado assume connotati di fissazione visionaria. Del resto, è sintomatico che a breve distanza di tempo Einaudi abbia pubblicato almeno tre volumi nei quali l'autore indugia a descrivere il proprio corpo, a interrogarlo, a ragionarci su. *Corpo* (appunto) di Tiziano Scarpa è una raccolta di autodefinizioni, una divertita e compiaciuta fisiologia dell'io in forma sentenziosa. Sul versante patologico si muovono invece *Svenimenti* di Edoardo Albinati e *Nel condominio di carne* di Valerio Magrelli. Mentre Albinati passa in rassegna una variegata casistica di stati residuali della coscienza – sonni, mancamenti, deliqui, anestesie, crisi epilettiche, ipnosi, trance – parlando quindi di molti altri, oltre che di sé, Magrelli si concentra sul proprio or-

ganismo, raffigurandolo come assemblaggio precario di componenti vulnerabili (da «calcinato Lego osseo»), come cieco apparato di automatismi, ovvero come deiezione, escremento, putredine. Una rivelazione scocca quando il chirurgo mostra all'autore la testa del femore che gli ha appena sostituito con una protesi metallica: «Sono trasalito, l'ho scrutata con cura, e poi ho capito che il sussulto non veniva da lì, non dall'immagine di quelle povere macerie. [...] La fitta è arrivata, inattesa, da un'altra parte: dall'ago dell'odore. Bistecca cruda. Sapeva di bistecca. Sapevo di bistecca. So sempre di bistecca, dunque, dentro – e solo la mia molle pelle-cellophane trattiene quell'atroce alitare di macelleria, quel vento di sangue che spira dalle cantine, freddo, da un seminterrato di vene». Nell'insieme prevale l'impressione di un latente ma dilagante caos, appena temperato dall'ironia del discorso. Il disfacimento incombe; lo smantellamento di questa non troppo ben riuscita macchina corporea, solo che lo si voglia osservare (eventualmente avvalendosi delle innovazioni della tecnologia medica), più che in agguato, è già in atto.

Oltre alla linea della prosa viscerale e tomografica, che attraversa i confini tra fiction e non-fiction, tra letteratura di ricerca e letteratura istituzionale, prosegue una tradizione post-neo-avanguardistica volta a coniugare istanze politico-sociali e sperimentazione sul linguaggio. *Pausa caffè* di Giorgio Falco è costruito per giustapposizione o affastellamento di brani, ciascuno dei quali inscena la voce di un personaggio intento a parlare di sé (quasi un *Woobinda* al quadrato). Notevoli sia la mimesi di eloqui medio-bassi, che include la stilizzazione di linguaggi massmediatici, sia l'attenzione alla dimensione del lavoro, che afferra ed esibisce pezzi della viva realtà di oggi. Ma il libro accusa la mancanza di una misura interna: potrebbe essere lungo il doppio, il triplo o la metà, e la dispersività attenua l'efficacia della rappresentazione. In *Sandokan. Storia di camorra* Nanni Balestrini delinea un quadro impressionante della malavita nel casertano. Più ancora della narrazione di efferati delitti, colpiscono le pagine dedicate alla vita quotidiana, al funzionamento ordinario delle cose in una zona d'Italia dove il controllo capillare del territorio rimane appannaggio delle organizzazioni criminali (si veda per esempio il bellissimo capitolo sul macero, che illustra come avvengono la distruzione dei prodotti agricoli in eccedenza e la relativa distribuzione degli indennizzi).

Nessuna novità sostanziale, tuttavia, rispetto ai precedenti romanzi-documento di Balestrini; anzi, a volte si ha la sensazione che l'assenza di segni d'interpunzione sottolinei, anziché contrastare, un andamento del discorso che tende al prosaico-giornalistico (effetto del tutto estraneo alla raffinata *Storia di Matilde* di Giovanni Mariotti, romanzo pure senza punteggiatura e per di più composto da un'unica interminabile frase, ma dotato di un suo ritmo caratteristico, seducente e evocativo).

Del resto, il Novecento ha legato al nuovo secolo una copiosa eredità di procedimenti formali stranianti, che smorzano l'impulso a immedesimarsi con i personaggi. *Lampi orizzontali* di Luigi Grazioli punta per esempio sulla mobilità dell'inquadratura e sul fitto ricorso alle anacronie. Un narratore onnisciente presenta una serie di figure piuttosto banali che s'incontrano o s'incrociano in una piazza, presso l'ingresso dei giardini pubblici. Il *focus* della narrazione si disloca senza posa, in una sorta di deriva prospettica; il realismo minuto riecheggia i modi del modernismo primonovecentesco; le frequenti anticipazioni configurano quasi dei micro-romanzi, sciorinati in un tono divagante e colloquiale, a volte perfino un po' petulante (come nelle sparse note, cavillosamente metanarrative). Ma nessuna epifania illumina il racconto.

Due osservazioni, in calce a questi appunti di lettura. Che tante «rivelazioni» proposte dalla letteratura recente abbiano a che vedere con la corporeità (conseguenza o sintomo del *post-human* che caratterizzerebbe la società attuale) non mi sembra positivo: il rischio del ripiegamento, della velleità, della gratuità è assai forte – a tacere del fatto che nel mondo di fuori troppe cose sconvolgono e spaventano davvero perché ci possano impressionare più di tanto le perlustrazioni della vecchia veste di Adamo (comunque dissezionata, ipostatizzata o vilipesa). Di contro, gli sforzi di rappresentazione della realtà esterna la reduplicano, più che interpretarla: o la stilizzano in trame troppo sottili. O non sottili abbastanza, forse, da incidere la superficie.

I ROMANZI BEN FATTI
Luoghi originari
e lingua
delle origini
di Bruno Pischedda

Non sembra esserci scampo: o scenari apocalittici, o nostalgie dell'inizio. E queste ultime concentrate nei territori del romanzo medio, come in Ballo ad Agropinto di Giuseppe Lupo, Il dolore perfetto di Ugo Riccarelli e L'interprete di Diego Marani. Un cantare picaresco il primo, venato di cristianesimo paganeggiante e utilitario; un complesso affresco plurigenerazionale il secondo, ricco di episodi fantasiosamente struggenti da situare tra La Storia della Morante e Cent'anni di solitudine. Quindi lo scatenato e discontinuo racconto di Marani, che offre pagine di singolare efficacia inventiva.

L'ormai parossistico ricombinarsi di generi e sottogeneri, retorica neoregionale e *Weltliteratur*, ha certo segnato anche l'annata romanzesca appena trascorsa. Accanto ai fenomeni di ibridismo postmoderno, tuttavia, occorre considerare una crescente specializzazione o meglio polarizzazione in termini tematici e di gusto. Da un lato la narrativa d'intrattenimento – thriller, avventura, racconto gotico e fantastorico – con il suo prevalente inclinare al motivo della catastrofe, dell'ultima rovina, secondo un modulo di pretta ascendenza statunitense; dall'altro lato le opere di livello medio e istituzionale, che sempre più spesso indulgono al culto delle origini e a un dolente utopismo d'antan, magari screziato di abissalità metafisica.

Non è chi non avverta il tormento ansioso che sta alla base di una simile dicotomia: nella loro estremistica corrispondenza, miti aurei dell'inizio e profezie in nero sono le forme meglio predisposte a sollecitare emotivamente quel nesso di inquietudini, ripulse, vagheggiamenti retroattivi in cui pare compendiarsi l'intero immaginario contemporaneo. Difficile d'altronde stabilire dove stia la quota maggiore di manierismo schematico, se tra coloro che tinteggiano affreschi edenici o tra gli autori che dall'orrendo presente traggono auspici per una scrittura terroristicamente confor-

tevole. Sul piano del romanzo medio, in ogni caso, opere sorprendenti non ne abbiamo registrate; piuttosto titoli godibili, estrosi, come *Ballo ad Agropinto* di Giuseppe Lupo, *Il dolore perfetto* di Ugo Riccarelli e anche *L'interprete*, di quel singolare narratore fantalinguistico che risponde al nome di Diego Marani.

Il primo, Lupo, ci conduce in una baraccopoli dell'Appennino meridionale, «un anomalo groviglio di rose rampicanti, con recinti per orti e uccelliere, con pergolati, scalinate di legno e soppalchi dove nidificavano colombi e cornacchie». Eventi di ampia portata non se ne incontrano: a dare ritmo alla vicenda, meglio, alla leggenda, sono nascite e ricorrenze religiose, estemporaneità poetiche, invenzioni fortunate di macchine «spulagrano» e manicotti per il freddo imbottiti di capelli umani. La pagina è indubbiamente percorsa da fremiti politici (l'occupazione delle terre, le elezioni del 1948): tuttavia siamo distantissimi dal resoconto impegnato. E se anche la piccola comunità semiproletaria di Agropinto denuncia talvolta le fattezze di una Brescello guareschiana, non è all'utopismo strapaesano che mira l'autore: in una forma strana, a suo modo memorabile, ciò che prevale è anzi un'arguzia picaresca in luogo perimetrato, un cantare seriocomico oltretutto venato di cristianesimo paganeggiante e utilitario. Le minime avventure di Vituccio Tarzàn, di Tano Uccialli, di Iano Bardotto e dei loro conterranei trovano espressione in uno stile cronistico e divagante, tutto fatti, briciole di quotidianità datata eppure senza tempo. Almeno finché l'astronomo locale, Bastiano dei Miracoli, non individua in cielo una nuova stella, Assodidenari; sotto il segno della quale inizia l'esodo verso le città del Nord, e il misero sito appenninico, già distrutto e ricostituito tra i vagoni in un vecchio casello ferroviario, può assurgere nella memoria a patria perduta, a un celeste e zingaresco paradiso.

Al confronto, assai più ampia e ambiziosa è la tela predisposta da Riccarelli. Anche qui abbiamo un luogo travagliosamente edenico, il borgo toscano di Colle, ai cui margini svetta la casa amorosa della vedova Bartoli e del Maestro. L'idea è quella della saga storica, che dall'epopea risorgimentale approda alla metà del secolo seguente intrecciando i destini di quattro generazioni. A fungere da spartiacque, tra un tempo mitico, fermo, e un'epoca di luttuosità crescente, è il primo conflitto mondiale; perché qui il pervertimento dei valori statuiti assume una dimensione dianzi ignota:

«così atroci furono le parole di quelli che partirono ragazzi e tornarono uomini fatti e sconciati che la fantasia narrativa di tutto il paese si arrese di fronte all'immensità di quell'orrore, e per la prima volta nessuno, dal Colle fino alla Piana, riuscì a raccontare quelle vicende diversamente da come in effetti erano state riferite, rinunciando all'innata capacità di narrare le cose della vita come piaceva a loro, e non alla vita».

Una sorta di animismo affabulatorio regge le campiture di *Il dolore perfetto*; una mistica verbale che si incarna nella levatrice del luogo, la veneranda Maddalena, capace di assistere la puerpera, sciogliendone i più oscuri nodi, al suono di nenie e fantasie solari. Le parole mettono al mondo, e una volta tramandate fissano destini poi chiamati a riprodursi in una trafila infinita: da Sole I a Sole II a Sole III, da Ideale I a Ideale II, da Natalia all'ucraina Natalija, da Annina a Ani'sa. Perché le cose «rotolano», si avvolgono, «e ritornano uguali e diverse, visto che il tempo ce le restituisce con il suo procedere a spirale». Sicché nella terz'ultima parte del romanzo, la più struggentemente icastica, all'alternanza di lutti e di nascite viene assommandosi la teoria dei ritorni e delle partenze. Il vecchio Sole I reduce dall'Oriente e destinato a spegnersi con il volto acceso da una giovinezza radiosa, Ideale II – già dato per disperso in Russia – che in punto di morte invia a Colle una lettera contenente una lettera mai aperta, Sole III, il nipote, che impetra ogni rigo di quella lettera per poi mettersi in viaggio sedotto da una giovane che ha lo stesso nome della nonna.

È evidente, due grandi lezioni romanzesche sta sforzandosi di mettere a frutto Riccarelli, riuscendovi, in certa misura: *La Storia* di Elsa Morante e *Cent'anni di solitudine*. Dalla prima discende il pessimismo radicale dei tempi; lo sconforto di chi al procedere degli evi e allo svolgersi delle civiltà assegna come unico compito la strage degli inermi, dei generosi, dei vocati all'amore. Da García Márquez il potere eternante del racconto, della parola che passa di bocca in bocca fino a curvare Chronos in una circolarità senza soluzione, dolorosamente fantastica.

Al fantastico, in fondo, si appella anche Marani in *L'interprete*: un fantastico molto mosso, nutrito di psicologismi e stacchi avventurosi, accenni di noir e interni borghesi. Le pagine più convincenti, più consone alle virtù estrose dell'autore, risultano fuor di dubbio quelle riferite alla clinica del dottor Barnung, dove il

protagonista Félix Bellamy tenta di guarire da una misteriosa dissociazione che lo porta a emettere suoni senza senso eppure stranamente espressivi. A valere è qui l'incrocio parodico di freudismo vulgato e discipline glottologiche, in cui l'appartenenza linguistica, romanticamente identitaria, diviene oggetto stesso della parodia. Cos'è il rumeno, spiega il sussiegoso terapeuta, se non una felice sintesi di «giubilo solare del Mediterraneo» che «si fonde con l'irrazionale passionalità slava, si scioglie nella struggente malinconia delle steppe»? E cos'è il tedesco, se non un surrogato dell'aspirina, buona per qualsiasi disturbo? Poi, va da sé, ci sono i casi gravi, al limite della schizofrenia linguistica. Per loro sarà uopo un buon bagno intensivo di lingue alienanti, sorta di elettrochoc psicotalici come per esempio il seroa, una parlata estinta dell'Africa australe, di carattere «avulsivo e molto arcaica, con tre diversi tipi di schiocco di lingua».

Certo lo stile di Marani è alquanto usurato, nell'aggettivazione, nelle scelte retoriche; e i personaggi paiono sbazzati alla brava: il miliardario filantropo, la prostituta-interprete, il perfido scienziato ex sovietico. Difficile dare credito allo stesso protagonista, «un pacifico cittadino svizzero» trasformatosi in terrore della Bucovina e dei Carpazi, quindi arenatosi tra gli squatters di Monaco e infine perso alla stregua di un povero giobbe nell'acquario di Tallinn, a conversare con i tursiopi, grandi mammiferi reperibili unicamente nel Mar del Giappone o al largo delle isole Kurili. *L'interprete* è un testo ricco di idee narrative e insieme privo d'ordine, di ritmo, procede per accelerazioni e parentesi. Sembra obbedire a un codice spurio, sospeso tra avventurosi di genere, fantastico di latitudine medioborghese e scherzo intellettualistico. Eppure resta nella memoria, si distingue, non fosse altro che per la trovata centrale: la rincorsa attraverso città e nazioni sì da afferrare «una lingua segreta»; non quella della Tradizione o del mito prebabilico, ma «la primordiale lingua acquatica che abbiamo parlato tutti e che ancora si nasconde invisibile in ognuna delle nostre imperfette lingue terrestri! La lingua di quando eravamo pesci, scuri e squamosi abitatori del ventre degli oceani, e Dio non sapeva neppure di averci creati».

L'INTRATTENIMENTO
PIACEVOLE
Quando c'era
lui...

di Mauro Novelli

*Come insegna l'opera di Piero Chiara, la quotidianità del Ventennio fascista si è sempre ben prestata a fare da sfondo a romanzi di costume, magari con qualche pennellata di giallo e situati in provincia. In quest'ambito ricadono molte delle avvincenti storie di lago immaginate da Andrea Vitali, medico-narratore divenuto celebre nello scorso anno con *La signorina Tecla Manzi*, ma vi si colloca anche la mirabolante sarabanda di ricordi che movimentata La misteriosa fiamma della regina Loana, ultima fatica narrativa (e iconografica) di Umberto Eco.*

Tra gli innumerevoli effetti dei *Promessi sposi*, c'è quello di avere avviato una catena di romanzi d'ambientazione lacuale e lombarda: storie ritagliate all'interno di piccole e vivaci comunità di riviera, rovistate a fondo nelle loro inquietudini. *Piccolo mondo antico* e *Il piatto piange* sono soltanto i grani più lucidi di un rosario ora aumentato dall'opera di Andrea Vitali, nato appunto su quel ramo del lago di Como, a Bellano, dove lavora come medico di base (posizione invidiabile, per chi voglia sentire il polso di un corpo sociale). A *Il procuratore*, esordio del 1990 patrocinato da Raffaele Covi, Vitali ha fatto seguire altri sette romanzi, due dei quali – *Una finestra vista lago* e *La signorina Tecla Manzi* – pubblicati nell'ultimo anno da Garzanti, con eccellenti riscontri in libreria. Nel primo, si assiste a una girandola di intrighi locali, tra il dopoguerra e gli anni settanta. Desideri, gabelle, vendette, segreti di Pulcinella, drammi e pettegolezzi si succedono in un'avvincente commedia messa in piedi da preti, notai, osti, carabinieri, operai, industrialotti e dal medico condotto, segretario della sezione del Pci, figura chiave sebbene il romanzo non abbia un vero protagonista, e scorra rapidissimo nei 148 minicapitoli che, insieme all'epilogo, lo compongono. In effetti Vitali è solito assemblare le sue storie affidandosi soprattutto ai dialogati tambureggianti, scan-

sando tanto l'introspezione quanto le descrizioni di colore. Finisce così per consegnare al lettore lavori di limpida intensità, che fanno pensare a una delle specialità ittiche della cucina lariana, il *missoltin*, ovvero l'agone asciugato al sole, magro e saporito.

È questa l'impressione che si ricava anche da *La signorina Tecla Manzi*, che sin dal titolo evoca le gloriose sorelle Tettamanzi di *La spartizione* (Tecla peraltro è la «polpa, mia massima polpa» in *La stanza del Vescovo*). Piero Chiara risulta senza dubbio l'autore più immediatamente accostabile a Vitali; d'altra parte, se è vero che entrambi mirano a ravvivare le braci della vita paesana, il lecchese approda a esiti più bonari, estranei all'intreccio tra comico grottesco e funerea amarezza che permea il miglior Chiara. Allo scrittore di Luino, peraltro, riporta la predilezione per vicende calate nel Ventennio fascista, magari con qualche spennellata di giallo. È precisamente quanto accade nell'ultima prova di Vitali, che prilla attorno allo strano furto di un quadretto devoto, appeso sopra il letto dall'anziana signorina Manzi. Se ne occupano un brigadiere sardo e un appuntato siciliano, circondati dal solito baillamme di comprimari: contrabbandieri, gerarchi, capomastri, becchini, strozzini... Di fatto, da questi libri si entra e si esce provando una sensazione di familiarità. Si potrebbe anzi sostenere – come qualcuno fece a proposito di Chiara – che rimescola senza tregua il medesimo mazzo, ma certo Vitali non gioca solitari: scoponi scientifici piuttosto, come suggerisce l'uso spinto di un procedimento elementare, ma non per questo meno efficace, quale è il montaggio alternato tra i capitoli, che innesca un turbinio di carte tale da accendere nello spettatore la curiosità di capire come diavolo si risolverà l'ingegnosa e geometrica partita.

All'opposto, nel suo ultimo romanzo, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Umberto Eco ha preferito a una pragmatica reverenza alle ragioni della trama – mai così esile, in lui – la resa al fascino dello stipato, concedendosi accumulazioni lussureggianti, libidinose rassegne enciclopediche, sfrenate catene associative, per venire incontro alla volontà del suo eroe, Giambattista Bodoni detto Yambo, di recuperare la memoria della propria vita. A questo scopo si aggira in fregola nei meandri della casa in collina avita: un luogo circoscritto e misterioso (come il convento o la nave nei precedenti romanzi), dove cercare qualcosa che sfugge, ma si potrà forse ricostruire a partire da un numero finito – altissimo, ma

finito – di elementi. C'è poco da stupirsi, invero. Il semiologo non butta via niente, a costo di venir meno al principio su cui tanto ha insistito nell'ultimo decennio, per il quale l'abilità somma degli odierni professionisti della comunicazione starebbe nel decimare a dovere la massa di informazioni che ci aggredisce. Yambo, invece, non può trascurare nulla, perché tutto conta ai fini della costruzione del proprio io: non solo siamo ciò che imparammo, ma le coordinate che determinano la formazione di un'identità passano da Flash Gordon non meno che da Dante.

A partire da questo presupposto, tipicamente echiano, nasce *La misteriosa fiamma*: un romanzo d'intrattenimento, ma prima ancora *sull'*intrattenimento; la storia di un'anima, ma prima ancora l'humus della generazione che imparò a ragionare nel decennio 1935-1945, dovendosi confrontare con un apparato mediatico mai così articolato, invaso allo stesso tempo da prodotti americani e dalla propaganda nazionalistica. Yambo non fa che mettere in fila vari campioni della «schizofrenia» che ne deriva, resa tragica dal contatto coi tempi: cataste di cadaveri a Stalingrado, «e noi ascoltavamo ho un sassolino nella scarpa, ahi». Evidentemente, non è tra gli obiettivi dell'autore un'articolata analisi in materia, per la quale bisognerà piuttosto rivolgersi agli irresistibili *Fiori italiani* di Luigi Meneghello. Non teme confronti, invece, il minuzioso catalogo dei luoghi su cui più volentieri si posava lo sguardo di un ragazzino dell'epoca: i francobolli, le fotografie delle dive, i libri illustrati, le figurine del Feroce Saladino e soprattutto le riviste di fumetti importati d'oltreoceano, che rappresentarono un clamoroso fenomeno di costume (basti ricordare che «L'Avventuroso», prima del 1940, vantava tirature sopra le 300.000 copie, con punte oltre il mezzo milione). Sono centinaia le illustrazioni che si rincorrono tra le righe, tanto magnetiche da prevaricare sovente sul testo, ridotto a commento, se non a didascalia. Da esse prende quota un meccanismo di coinvolgimento che scommette su un duplice lettore modello: disposto ad abbandonarsi alle misteriose fiamme che a ogni visione incendiano il cuore di Yambo; oppure del tutto ignaro, e però lieto di inoltrarsi a mente sgombra in una giungla seducente, con molti cartelli segnaletici (Eco ci tiene a spiegare tutto per filo e per segno), ma attraversata da continue folate di nebbia. Un tema, quest'ultimo, che percorre il romanzo sotto le più diverse spoglie simboliche, per trovare il culmine nei ricordi

di un episodio della Resistenza (cap. 16, *Fischia il vento*), narrato in modi fumettistici ma non perciò meno trascinanti, come è la figura del partigiano anarchico Gragnola, che con ammirabile virtuosismo dialettico prova come Dio sia non solo cattivo, ma pure fascista. Don Bosco, che nell'ultima immagine si fa avanti aureolato e cordiale, non dev'essere del tutto d'accordo.

LE STORIE
NON INVENTATE
Inventare storie vere
di Luca Clerici

Giancarlo Fusco e Giuseppe Marcenaro: due esempi eccellenti di autori capaci di collocarsi con naturalezza in quella zona tra giornalismo e narrativa ancora confinata ai margini della letterarietà. Eppure nelle loro opere l'ibridazione tra fiction e non-fiction raggiunge risultati interessanti: in Il gusto di vivere, l'autore recupera dalla cronaca personaggi ed episodi, costruendo dialoghi efficaci e saldando con un abile montaggio grande storia e vicende minime; Genova e le sue storie è invece una particolarissima narrazione topografica, in cui l'aspetto documentaristico per il particolare inedito e curioso sconfinava nell'invenzione letteraria e fantastica.

Bene ha fatto Laterza a ristampare gli scritti di Giancarlo Fusco curati nel 1985 da Natalia Aspesi; si tratta di un libro molto interessante che permette di riflettere su alcuni aspetti caratteristici di tanta produzione giornalistica «di qualità» e sul suo statuto ambiguo, ai margini del letterario. Ma il volume offre anche una buona occasione per sollecitare un'analisi critica del lavoro di molti giornalisti professionisti oggi poco letti (Ugo Ogetti, Luigi Barzini Senior e Junior, Virgilio Lilli, Raffaele Calzini, Orio Vergani, Cesco Tomaselli, Mario Appellius, Arnaldo Cipolla, Enrico Emanuelli, Vittorio G. Rossi, Camilla Cederna e tanti altri): una tradizione ancora tutta da studiare e da mettere in rapporto con la storia letteraria. Salterebbe per esempio subito all'occhio la funzione «integrativa» svolta dai racconti di storie vere rispetto alla produzione romanzesca, considerando la sua congenita debolezza almeno fino agli anni cinquanta. Da valutare, poi, anche il rapporto (concorrenziale o sinergico?) fra giornalismo narrativo e letteratura d'intrattenimento: non a caso Fusco fu autore di un bel poliziesco, *Duri a Marsiglia* (1974).

Il gusto di vivere si presenta come una raccolta di articoli usciti in origine su testate famose («Il Mondo», «L'Europeo», «L'Espresso», «Il Giorno») e in certi casi già raccolti da Fusco in vo-

lume. Fra questi pezzi figura *Tomislavo senza regno* (apre l'antologia), quarto capitolo di *Le rose del ventennio*, ora edito da Sellerio ma già pubblicato nella collana «Coralli» (erede della collezione «Narratori contemporanei» di Einaudi) nel 1958. Come dire che il medesimo testo nasce in forma di servizio giornalistico sull'avventura di Aimone di Savoia fantomatico re di Croazia (siamo nel 1941), entra a far parte di una raccolta di racconti di una prestigiosa collana letteraria e quindi è antologizzato come testo d'indole non più letteraria ma giornalistica. E capita così anche ad altri pezzi. Questi passaggi fra fiction e non-fiction sono favoriti dalla particolare configurazione dei testi di Fusco, che raccontano storie vere (spesso autobiografiche) costruite sulla base di accurate inchieste, ma sceneggiate narrativamente con particolare abilità.

Come ogni «grande narratore» (la definizione è di Camilleri), Fusco lavora anzitutto sulla storia e sui personaggi. «Sì. Ora ne ero certo. Ero entrato in una storia da raccontare», «la storia di un romanzesco raggio politico» (p. 249): quelle che sceglie di scrivere sono tutte vicende «interessanti» e «romanzesche» – l'aggettivo è ricorrente –, adatte cioè a tenere desta l'attenzione del lettore perché curiose e imprevedibili. È il caso della vita di Erminia Bellati, corteggiata invano da D'Annunzio («la Selvaggia») e da Guido da Verona («Mina d'Orvella»), amante del barone Franchetti e finalmente sposa del bagnino Tartarini di Forte dei Marmi. Per trasformare i protagonisti della cronaca in figure icasticamente narrative basta poco, un dettaglio curioso, un atteggiamento ricorrente, una situazione emblematica. A conferire loro evidenza plastica concorrono in modo determinante i dialoghi, molto efficaci, mentre le storie catturano l'attenzione del lettore grazie a un abile montaggio, che nel caso di *Morte nella nebbia* trasforma il resoconto di un fatto di cronaca nera in un perfetto racconto giallo. Fusco applica queste semplici tecniche a tutti gli articoli che scrive, utilizzando due sole «ricette narrative»; e infatti i suoi pezzi si possono suddividere non in base al genere – cronaca nera o rosa, inchiesta, pezzo di costume, resoconto politico, militare o diplomatico – ma secondo queste due strategie espressive ricorrenti.

I «racconti storici e di costume» proiettano vicende e personaggi su ambienti ben individuati (l'attenzione per il dettaglio eloquente si ritrova ancora) e mettono a fuoco le relazioni interpersonali, descrivendo i rapporti fra pubblico e privato. Una sen-

sibilità sociologica davvero notevole permette a Fusco di individuare circostanze («la patente automobilistica italiana numero uno, rilasciatagli dal Circolo ferroviario di Milano» di cui è orgoglioso il barone Franchetti), persone (Padre Pio, Maria Callas, Edda Ciano, Antonio Delfini), ambienti (il Covo di nord-est di Santa Margherita, la Capannina di Viareggio, il mondo del cinema) e avvenimenti (l'abrogazione delle case chiuse per la legge Merlin, l'istituzione del Regno di Croazia) adatti a rappresentare l'immaginario collettivo e la mentalità diffusa – lo «spirito del tempo» –, «evitando i luoghi comuni e il colore locale» (p. 122). Così, integrando abilmente informazione di prima mano e sceneggiatura narrativa, ecco saldarsi la grande storia con le vicende di modesti personaggi qualunque, in un racconto di notevole efficacia divulgativa.

Meno riusciti sono invece gli articoli del secondo tipo, quelli di taglio anedddotico, che risentono evidentemente della leggendaria abilità di narratore orale di Fusco. Qui i nessi degli individui fra loro e con l'ambiente vengono drasticamente semplificati e il racconto procede come una catena di episodi autonomi, storie esemplari di personaggi curiosi raccontate da uno o più testimoni. Affiora in queste narrazioni concatenate un certo partecipato divertimento dell'autore, non più voce impersonale che lascia intendere il suo giudizio semplicemente menzionando un particolare insignificante (la postura legnosa di Vittorio Emanuele III, il sorriso «da filone» stampato sul volto di Mussolini), ma figura nostalgicamente compiaciuta: «sono più di trent'anni, infatti, che m'interesso, seriamente, di marchettologia, di battonistica e di erotonoleggi» (p. 243).

Nel risvolto di *Genova e le sue storie* l'autore si definisce «scrittore e giornalista», e in effetti il libro avvalora entrambe le qualifiche: un altro esempio di efficace commistione di genere, di cortocircuito fra differenti domini espressivi. In questo testo raffinato e colto Giuseppe Marcenaro racconta il passato della Superba, ma da una prospettiva particolare: invece di privilegiare lo scorrere del tempo, si concentra sull'immobilità dello spazio. Si tratta di una storia topografica che si esercita su singoli palazzi – nobili e plebei –, botteghe, «carrugi», semplici slarghi e attacchi di salite, tutti luoghi in cui le storie si intrecciano e – a saper ben vedere – lasciano traccia di sé rivelando coincidenze tanto casuali quanto suggestive. Perché all'unità di luogo del discorso corrisponde una grande libertà di movimento delle parole nel tempo: nella camera

da letto di Maria Brignole Sale e Raffaele De Ferrari – novelli sposi il 14 gennaio 1728 – Andrea Massena stabilirà il quartier generale dell'esercito francese asserragliato in città (1799), mentre anni dopo la stessa stanza ospiterà il giovane Ugo Foscolo invaghito di Luigia Pallavicini. E la via Balbi – caotica strada fra le più inquinate del mondo – che fu spettacolo memorabile per Miss Harriet Martineau, incantò nel 1833 Stendhal. Per la particolare natura del suo sito, Genova si è sviluppata in altezza, e così la storia sacra e profana della città è sedimentata nelle sue fondamenta, metafora stratigrafica del passato, che Marcenaro interroga nelle cantine di via Santa Brigida e nei sotterranei dell'Acquasola.

Il suo è un gusto attratto dal dettaglio erudito, dalla notizia spigolata dagli storici locali, da curiosità bibliografiche, documenti d'archivio, testi a carattere semiletterario – scritture dell'io che parlano della vita: manoscritti inediti, memorie, diari, lettere, resoconti di viaggio, cronache, appunti e relazioni, articoli giornalistici. Tutti documenti indagati con uno spiccato interesse per il particolare, da raccontare con la massima precisione possibile: il primo ospite del nuovo, strabiliante cimitero di Staglieno – gloria della città – «si chiamava Antonio Procurante: “entrò” il 2 gennaio 1851, sistemato nel campo 1, fila 1, fossa 1. Per tre ore fu l'unico defunto» (p. 103). Emergono così personaggi e storie dimenticate (prete Girolamo Assereto che alla fine del Settecento censisce periodicamente i parrocchiani ordinandoli per professioni lecite e illecite; Sebastiano Saccomanno, collezionista di collezioni; i cinque proprietari del pappagallo Gattagà, vissuto quasi due secoli e sepolto al cimitero come un cristiano) ed episodi poco noti di celebri figure del passato: l'«Arpagone genovese» Raffaele De Ferrari, morto chiuso nella sua cassaforte; Gian Carlo Dinegro, marito della prima fidanzata di Manzoni, Luigia Visconti di San Vito; lord Byron e Mary Shelley che custodisce in un cofanetto il cuore «ingorgato di sangue» (p. 204) del marito; Giorgio Caproni «arrossito di piacere» (p. 133) a sentir declamare una sua poesia.

Dove si ferma il documento, quando la curiosità non può avere risposta, ecco che si apre lo spazio per l'invenzione: il lettore passa inavvertitamente dalla non-fiction alla fiction, dalla cronaca al racconto, dall'informazione alla suggestiva descrizione d'ambiente, di paesaggio, d'atmosfera. Perché Marcenaro accompagna efficacemente alla puntigliosità del ricercatore d'archivio (e alla vo-

racità dell'ascoltatore un po' pettegolo) la «dilatazione della fantasia» (p. 24), il gusto per la rievocazione letteraria, che arriva a immaginare e raccontare *ciò che sarebbe potuto accadere*, come l'incontro fra Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Paul Valéry, «nella casa di salita San Francesco di Castelletto dove i Cabella si erano trasferiti verso il 1890, dopo aver lasciato l'appartamento della zona di San Luca, nel centro antico della città» (p. 62).

La struttura del libro risente di questa doppia attitudine, puntigliosa e divagante: si apre e si chiude con un preciso itinerario suggerito al turista in arrivo e poi in partenza dalla stazione di Principe, ma si articola secondo un principio di «digressione arbitraria» (p. 23), per «esclusivo piacere di divagazione» (p. 58). All'interno i singoli capitoli sono in parte interscambiabili e in parte collegati in un ordine topografico o tematico, secondo un principio di varietà: biografie, aneddoti, episodi narrativi, descrizioni e riflessioni costituiscono le tavole della geografia storica e insieme fantastica disegnata dal viaggiatore sedentario che racconta.

Il punto è che Marcenaro manifesta un rapporto ambivalente con Genova, città sinceramente amata – lo si capisce a ogni pagina – ma anche criticata con durezza: stigmatizza il conservatorismo del cardinale Giuseppe Siri, non tace le connivenze delle gerarchie cattoliche con il nazismo («Una cosa è certa: tra il 1949 e il 1951 l'antica e orgogliosa Repubblica di Genova è snodo salvifico per i nazisti in fuga», p. 27), liquida con un'immagine eloquente secoli del vantato governo oligarchico con sede in Palazzo Ducale: «Il palazzo fu il riflesso opaco dei Magnifici, come si autolecebravano i suoi avventizi inquilini. I traslochi che cadenzarono la storia ufficiale di quelle mura furono centoquarantuno. Altrettanti i dogi, senza storia» (p. 170).

Così, da tanti luoghi, personaggi e storie emerge in definitiva un ritratto antropologico crudo, il carattere della città è dipinto tutto in negativo – come se Marcenaro amasse Genova ma non i suoi abitanti. I genovesi sono presuntuosi e familisti (e perciò ossessivi), orgogliosi ed egocentrici (si ritengono il centro del mondo), maldicenti, immobilisti (non nostalgici) e perbenisti. Ma anche intelligenti e un po' perfidi.

I FUMETTI PIÙ BELLI

Tre storie di malattia

di Luca Raffaelli

È il fumetto che non t'aspetti. Un racconto per immagini che svela il lato più scoperto, fragile e privato dei suoi protagonisti; un insieme di segni e disegni capaci di colpire e coinvolgere. Fanno parte di questa nuova avanguardia delle emozioni Il fotografo, reportage di una missione umanitaria, in cui l'alternanza tra immagini disegnate e fotografiche dà ritmo alla narrazione e acquista senso nei contrasti; l'autobiografico Il Grande Male, che veicola con tratto caricaturale una durezza drammatica estrema, mentre segue il percorso di chi si confronta con il dolore; e Pillole blu, diario dell'incontro con una ragazza sieropositiva, e del cambiamento di sguardo che investe chi le sta accanto.

Incredibile come il fumetto oggi sia anche qualcosa di completamente diverso, anzi, di assolutamente opposto a come l'immagina il luogo comune. Fumetto come avventura, fumetto come evasione, fumetto come fantasia. Macché: il fumetto contemporaneo si sta sbilanciando in territori completamente differenti: quelli, per esempio, della cronaca e dell'autobiografismo. Della cronaca dicemmo già due anni fa scrivendo di *Palestina* di Joe Sacco. Ecco, oggi mentre Joe Sacco continua le sue incursioni attraverso le realtà dell'ex Jugoslavia (il suo *Safe Area Goradze* deve ancora essere pubblicato in Italia mentre sulla guerra serbo-croata sono usciti vari altri fumetti, come *Fax da Sarajevo* di Joe Kubert e *Sarajevo tango* di Hermann) altri autori si permettono autentici reportage fumettistici. È il caso, per esempio, di *Il fotografo*, un fumetto pubblicato in Francia dalle edizioni Dupuis e riproposto in Italia dalla Lizard. Gli autori sono Guibert, Lefèvre e Lemerrier e il protagonista è il secondo, Didier Lefèvre, un vero fotografo partito per una missione nel cuore dell'Afghanistan con Medici senza frontiere. Mentre Joe Sacco prende appunti e schizzi nel corso dei suoi viaggi, qui l'autore ha effettivamente svolto il suo lavoro di fotografo. E così le vignette si affiancano alle immagini reali, fotografiche, in un alternarsi perfetto, perché la fotografia racconta i

volti, i panorami, entra nell'intimità della narrazione, mentre i disegni sanno portare avanti la vicenda, creano il contesto emotivo, colgono la drammaticità degli eventi. È proprio così: la foto coglie gli attimi, il fumetto crea la sequenza. E la lettura gode proprio di questa convivenza perfetta, che vive di contrasti. Nelle parti a fumetti gli autori ci raccontano le difficoltà di entrare e capire una cultura lontana, le difficoltà incontrate nel dormire, mangiare, lavarsi i denti, entrare in relazione con le persone del luogo. È una narrazione privata, personale, intima, e per questo assolutamente coinvolgente.

È appunto su questo piano della rivelazione personale che il fumetto sta esprimendo qualcosa di nuovo e di assolutamente eclatante. *Il Grande Male* di David B. è un libro di una forza straordinaria, capace di suscitare emozioni quasi insopportabili. Visto che di comunicazioni molto private si sta parlando, mi permetto una confessione: verso la fine del primo volume stavo pensando di abbandonare la lettura, di non farcela ad andare avanti, perché il percorso emozionale cui costringe David B. è forte, drammatico, quasi insostenibile. L'autore racconta la sua infanzia, condizionata, sconvolta dalla presenza del fratello più grande, Jean-Christophe, che a sette anni comincia a soffrire di una gravissima forma di epilessia. Ci racconta tutto, le crisi del fratello, la sua disperazione, la disperata ricerca di una soluzione, di una cura da parte dei genitori, le reazioni della sorellina Florence. Ci racconta anche il suo rifugiarsi nel disegno, unica fuga da una vita diventata difficilissima, quasi impossibile. Leggere i suoi disegni vuol dire viverli sotto un doppio punto di vista: da una parte quei tratti sono il ponte comunicativo tra l'autore e noi, dall'altra danno la possibilità a lui di capirsi. E infatti quello che accade con David B. è davvero il massimo che si possa chiedere all'espressività di un disegno a fumetti: è caricaturale, quasi umoristico, ma raccontando il dramma lo sentiamo drammatico e poi si trasforma, si indurisce, diventa astratto e caoticamente ordinato, ciclico come i pensieri della disperazione seguendo i percorsi emotivi di chi racconta. Una sorta di espressionismo (in bianco e nero) in progress. A volte un groviglio di segni che rendono perfettamente l'idea di un mondo reso finito, chiuso, costretto, da una situazione che non ha sbocchi. Eppure sono proprio i disegni, ad aprire vita ed emozioni. Il risultato fi-

nale è visionario, poetico, un fumetto che affronta l'essenza della vita attraverso l'autoanalisi di un autore arrivato a *Il Grande Male* dopo una serie di racconti onirici che ora appaiono come la preparazione a questa immersione nel pozzo delle emozioni più intime e profonde.

E chissà quanta autobiografia c'è in *Pillole blu* di Frederik Peeters, autore trentenne di Ginevra. Forse, anche in questo caso, tanta. Tutta. Però egli non ci narra la propria infanzia. Questo è un diario di anni appena passati, è roba recente. Si racconta infatti la storia d'amore tra lui e Cati, una ragazza sieropositiva con un bambino dolcissimo immerso nella stessa situazione. Peeters racconta tutto di sé e di loro, i primi incontri, la scoperta di quello che diventa non solo un problema comune, un condizionamento costante, ma anche una sorta di presa di coscienza generale: del loro amore, della loro vita. In uno dei momenti finali del libro, una citazione di Epitteto illumina tutto quello che è stato raccontato: «Non chiedere che gli avvenimenti succedano come tu vuoi, ma accontentati di volerli come avvengono». Fumetti fatti anche di sguardi fra i personaggi, di occhi che guardano il lettore, mentre il lettore può cercare attraverso i segni non solo la narrazione ma anche la confessione privata, personale, percepire i silenzi di una scena, aspettare che un personaggio immobile in un letto riesca a trovare l'armonia tra se stesso e quanto gli accade intorno.

Non è strano che si sia parlato di tre libri che, pur in maniera profondamente diversa, affrontano il problema della malattia? Un tempo il problema della ricerca della felicità era raccontato dalla letteratura disegnata come l'annullamento delle forze del male, in una visione un po' facile e fiabesca della vita. Oggi il fumetto racconta che bisogna andarla a cercare dentro di noi, e che il male non deve necessariamente essere sconfitto: meglio pensare di poterci convivere.

MONDO LIBRO

Calendario editoriale

«E allora faremo da soli»

di Raffaele Cardone

Almanacco ragionato delle classifiche

Come si scalano le graduatorie

di Giuseppe Gallo

Diario multimediale

Tanti telefonini ma non abbastanza computer

di Cristina Mussinelli

CALENDARIO EDITORIALE «E allora faremo da soli»

di Raffaele Cardone

La Legge sul libro rimane ancora nel cassetto e gli editori italiani decidono di fare a meno dello Stato in tema di promozione della lettura. Resta sempre in sospeso la questione del prezzo fisso e di cosa realmente significhi. In tutta Europa le catene librerie si espandono, cambiano le relazioni e i pesi tra gli attori della filiera editoriale e le priorità dei problemi. All'indomani degli Stati Generali, appare evidente che l'editoria italiana potrebbe imboccare nuove strade, ma non sarà facile conciliare interessi e obiettivi molto diversi.

«**G**razie al prezzo fisso dei libri, noi tedeschi abbiamo venticinque titoli sugli spaghetti, mentre quei poveri americani ne hanno solo tre» scherza Christian Sprang, avvocato del Börsenverein, la potente associazione di editori e librai tedeschi al timone del principale mercato librario europeo.

Per quanto si tratti di una battuta, quella di Sprang è un concentrato di cose serie perché riassume, a partire dalla controversa questione sui legami tra regolamentazione del mercato (prezzo fisso) e varietà della proposta culturale, tutti i grandi temi sui quali si sta misurando l'editoria libraria nazionale e internazionale: leggi, commercio, politica culturale, promozione della lettura.

I temi al centro del dibattito sono tutti interconnessi; cambiando la prospettiva dalla quale li si osserva, cambia la scala di valori e quindi la priorità e il peso di argomenti come il limite massimo di sconto, l'espandersi delle grandi catene, la concentrazione editoriale, i libri allegati ai giornali, le strategie per conquistare nuovi lettori e quindi allargare il mercato.

Il 2004 è stato testimone di alcune dichiarazioni d'intenti, di nuovi progetti e di tendenze che non lasciano molti dubbi sulla direzione presa dal mercato del libro nel suo complesso e dai singoli mercati nazionali con le loro specificità.

Partiamo da queste.

La politica del prezzo

La politica del prezzo è il crinale tra i principali mercati editoriali occidentali. Da una parte Stati Uniti, Regno Unito, Irlanda, Finlandia, Svezia, con un regime di prezzo libero; dall'altra tutti gli altri stati, in prevalenza con numerose varianti sul prezzo fisso.

Italia. L'argomento ci tocca da vicino. Con il 31 dicembre 2004 è scaduta l'ultima delle numerose proroghe al periodo di sperimentazione sulla limitazione dello sconto (Legge 62/2001, art. 11 e successive modifiche). Tra la scrittura di questo articolo (inizio novembre 2004) e il momento in cui sarà letto, possono essere successe tre cose: a) non c'è stata alcuna proroga, cade l'efficacia della legge e ci troviamo «virtualmente» in un regime di prezzo libero; b) una nuova normativa prolunga il periodo di sperimentazione, e tutto resta, *temporaneamente*, come prima; c) si applica la normativa in vigore a titolo definitivo. Normativa che, grosso modo, permette agli editori di avviare promozioni (sconti) senza particolari limiti di tempo, tramite la variazione del prezzo di copertina e ai librai di avviare le promozioni in armonia con le normative regionali in materia di commercio.

Europa. 455 milioni di persone. Oggi è la più grande area politica e commerciale dell'Occidente; ma con 25 paesi e una ventina di lingue possiamo dire che esisterà un'area comune per l'industria libraria? Eppure, tra i doveri dell'Unione Europea ci dovrebbe essere anche quello di armonizzare le regole della concorrenza nei mercati e, quindi, anche la questione del prezzo. Fisso o libero?

L'obiettivo politico del prezzo fisso, per come è concepito dalla legge Laing – la più longeva (vent'anni) e la più imitata tra le leggi al riguardo – è quello di garantire la pluralità dell'offerta culturale e la difesa delle piccole e medie librerie. Nei cinque principali mercati europei, Regno Unito, Germania, Francia, Italia, Spagna, indipendentemente dalla legislazione sul prezzo, il numero delle novità librerie su base annua è stabile o in crescita e le piccole librerie stanno chiudendo ovunque: solo la Francia ha programmi pubblici e privati per sostenerle. Inoltre, la presenza o meno del prezzo fisso non condiziona l'andamento dei singoli mercati, i cui fatturati complessivi crescono o flettono indipendentemente da questa variabile. Quindi, di cosa stiamo parlando?

Prezzo o assortimento

La vera distinzione da fare sarebbe tra mercati dove la competizione è centrata sul prezzo e mercati dove è centrata sull'assortimento. Prezzo libero per i primi, prezzo fisso per i secondi. Però, le ragioni che hanno

ispirato l'applicazione di una legge per «fissare il prezzo» – più precisamente, il limite massimo di sconto al cliente finale – hanno ormai poco riscontro con quello che succede nella realtà commerciale. È vero che nei mercati dove il prezzo è libero si compete di più sullo sconto al cliente finale, come è evidente negli Stati Uniti e nel Regno Unito. Ma bisogna considerare che la competizione sia sul prezzo sia sull'assortimento ha il suo snodo nei rapporti tra editore/distribuzione e canali di vendita.

Al tempo stesso, molte piccole librerie chiudono non solo per la concorrenza delle catene o della grande distribuzione, ma anche per i costi dell'affitto e del personale, perché non possono permettersi più una posizione nelle grandi vie di passaggio, e talvolta per una cattiva gestione. Errori gestionali hanno del resto messo in ginocchio anche una grande catena inglese come WH Smith.

La varietà della proposta culturale è sempre alta, almeno a giudicare dal turnover delle piccole case editrici e dal numero delle novità pubblicate annualmente. Volendosi proprio mettere nella prospettiva di chi ancora giudica la pluralità della proposta in pericolo, la questione è piuttosto come le novità arrivano nel canale distributivo: quanti nuovi titoli arrivano effettivamente nei canali di vendita, in quale quantità per numero di copie, quanto tempo restano in media a disposizione del pubblico.

In tutti i paesi, indipendentemente dalla politica del prezzo adottata, la maggior parte delle grandi catene sono in crescita. Crescono i fatturati, crescono meno i margini, ma cresce soprattutto il loro potere all'interno della filiera. Il 2004-2005 rappresenta un vero giro di boa per almeno due ragioni: la diffusione di format commerciali molto simili a livello europeo e l'affermarsi di precise politiche gestionali.

Format. Cresce in tutta Europa il numero dei superstore, ovvero negozi di grande estensione che non vendono solo libri ma anche musica e video. In tutta Europa, nelle librerie generaliste di catena (quelle che vendono solo o prevalentemente libri), si sono allargati gli spazi a banco, le promozioni sono sempre all'entrata, si sono ridotti gli scaffali ed è scomparsa la divisione per editore. Fra Waterstones (Regno Unito), Hugendubel (Germania) e Feltrinelli, solo per fare alcuni esempi, le differenze sono poche. Anche tra catene più orientate sul mass-market, Weltbild in Germania, WH Smith nel Regno Unito per arrivare a Gulliver (Mondadori Franchising) o a Giunti al Punto (Giunti), le differenze sono nel marketing sul punto vendita e nelle merci vendute, ma per quanto riguarda i libri l'assortimento è molto simile.

Politiche gestionali. Legate alle peculiarità dei singoli mercati, le politiche gestionali e commerciali delle principali catene librerie europee non sono uniformi, ma convergono su snodi fondamentali.

Nella gestione – che si riflette direttamente nel tipo di offerta al pubblico – assistiamo a una generale riduzione dello stock: meno titoli

(fino al 25% rispetto a tre anni fa), meno copie a titolo (per tutti i titoli che non sono palesemente dei bestseller) e riassortimenti più frequenti. Alcuni operatori spiegano che il costo maggiore per riassortimenti più frequenti sono compensati da costi minori per gestire la movimentazione di meno referenze (titoli) e di rese più contenute. Resta il fatto che i rapporti commerciali delle catene con la distribuzione e gli editori sono a un importante punto di svolta, delineato con evidenza negli ultimi anni. Gli acquisti centralizzati stanno diventando una pratica comune, da Waterstones a Feltrinelli, che ha iniziato a imporli con più frequenza a partire dalla fine del 2004. Questo vuol dire che la distribuzione, e quindi gli editori, avranno sempre di più come principali interlocutori non i responsabili delle librerie (indipendenti o di catena) ma i buyer delle catene e della grande distribuzione. Il promotore, la rete vendita, potrebbero diventare nel giro di poco tempo una razza in via di estinzione. Waterstones, per esempio, ha prima ridotto le visite e poi chiuso le porte alla forza vendita, utilizzando per i riassortimenti un sistema telematico. Gli editori dovranno sempre più «negoziare» titoli, tirature, sconti e modalità del *sell in* con i potentati del retail. Sono questi cambiamenti nei rapporti commerciali che potrebbero portare a una possibile riduzione della pluralità dell'offerta; una riduzione che tuttavia potrebbe essere avvertita dagli editori con una riduzione delle copie a titolo, ma poco rilevante in termini di vivacità culturale. Di cosa parliamo, allora, quando parliamo di prezzo fisso?

Questi cambiamenti in atto, sono e saranno totalmente indipendenti da una legislazione che stabilisce un tetto massimo di sconto per il cliente-lettore, visto che la partita la si sta giocando tra editori e cliente-libreria. E in questi rapporti nessuno stato moderno, democratico e non autoritario, dovrebbe metterci il becco. La stessa Unione Europea ha più volte trovate da ridire, attraverso l'Autorità garante della concorrenza, sul concetto stesso di prezzo fisso. Perché, in presenza di una legge che regola lo sconto massimo al cliente finale, il prezzo lo decide il produttore, ovvero l'editore? La questione è delicata e non ha equivalenti in altri settori merceologici.

Al tempo stesso i prodotti culturali nel loro complesso sono un sistema sempre più fragile, ed è doveroso chiedersi se deve essere protetto e, nel caso, come. «L'exception culturelle» – la difesa francese delle caratteristiche del proprio sistema-cultura, recentemente fatta propria anche dalla Spagna – suona però anacronistica se utilizza solo gli strumenti legislativi, peraltro piuttosto inadeguati nella loro attuale formulazione.

Al tempo stesso, se i prodotti culturali, e con il libro anche cinema, teatro e musica, hanno bisogno di un'eccezione a livello di politica europea, questa è, per molti stati, una «normale» politica culturale, che parte dalla scuola e arriva alla piccola compagnia teatrale.

Ed è sull'assenza di una politica culturale, eccezione o norma fa lo stesso, che l'Italia mostra il suo disarmante ritardo, l'indifferenza di chi la governa e di chi l'ha governata. Restiamo sui libri: nessun governo della prima e della seconda repubblica, di sinistra o di destra, è stato capace di varare una Legge sul libro, così come un'efficace riforma della scuola.

La questione italiana

Lo scorso settembre l'Aie convoca gli Stati Generali dell'Editoria: sul piatto la Legge sul libro, la promozione della lettura, le biblioteche e il diritto di prestito, l'editoria scolastica, la difesa del diritto d'autore e dunque la lotta alla pirateria. Tra gli invitati i ministri Urbani (Beni Culturali, ministero a cui compete l'editoria libraria), Moratti (Istruzione) e Gasparri (Comunicazioni): il convegno è in parte organizzato per loro, per avere una risposta chiara e pubblica su come il governo intende affrontare i problemi del libro. La premessa, nelle parole del presidente dell'Aie Federico Motta, è di non chiedere al governo e al parlamento «né privilegi, né elargizioni di risorse, né protezioni. Siamo troppo orgogliosi per farlo, e troppo gelosi di una libertà intellettuale e di gestione a cui non intendiamo rinunciare, come invece forse dovremmo se ricevessimo aiuti». La richiesta è quella di definire «condizioni entro le quali operare, correlando strettamente le nostre richieste a un interesse generale quali sono la crescita della cultura nel nostro paese, l'allargamento della platea dei lettori, il rafforzamento di una identità che quanto più è forte tanto più è capace di aprirsi alla diversità, senza il timore di esserne snaturata».

La risposta dell'onorevole Giuliano Urbani merita di entrare negli annali, fin dalle prime parole: «Rispetto ai libri confesso la mia quasi totale ignoranza in materia di editoria». Il ministro, insomma, non si è preparato. Non sembra abbia idea che si sta parlando del ruolo e del valore strategico del libro, della lettura e dell'editoria nel panorama culturale nazionale e internazionale. Infatti, Urbani dice che la priorità dei servizi pubblici viene prima di quella di servizi privati (l'editoria libraria) che «pur svolgendo una funzione delicatissima [...] hanno i bilanci in regola». E, tentando una spiegazione, inciampa subito in quella che definisce da sé come una battuta: «...insomma il fatto che il presidente del Consiglio in carica sia il presidente di una casa editrice (è la figlia Marina, ma poco importa, N.d.A.) probabilmente lo porta a conoscenza dei meccanismi di formazione del bilancio di una casa editrice; non è escluso che anche questo rappresenti un fattore, invece che di accelerazione, di freno». Ma di cosa sta parlando? Veramente Berlusconi gli ha detto «le case editrici vanno bene, si arrangiano?».

Non conta, evidentemente, che il nostro mercato «sia caratteriz-

zato da una sempre più modesta velocità di crescita (1-2% a valore)», come evidenzia *Dalla domanda di lettura alla domanda di cultura*, la ricerca preparata appositamente dall'Ufficio Studi dell'Aie per il convegno, che il ministro aveva sotto il naso e dice anche di aver letto. Una crescita (+1,8% a valore corrente, 2003 su 2002) che non recupera l'inflazione, «che impedisce il recupero delle distanze che ci separano da paesi e mercati tradizionalmente più sviluppati e vede minacciata la propria presenza competitiva all'interno dello scenario internazionale dell'industria dei contenuti editoriali».

Urbani prosegue con alcune perle. Come «spunto di riflessione» suggerisce di pubblicare in inglese per allargare il mercato all'estero; fa confusione sul diritto di prestito bibliotecario (gli editori non vogliono un ticket a carico dell'utenza, chiedono solo una regolamentazione, come dalle direttive dell'UE); dice che «Le trasmissioni che oggi utilizzano i libri in televisione sono pericolose per voi perché sono quelle che confinano il libro nello zoo»; auspica la crescita dell'editoria d'arte perché di «un'importanza enorme», almeno dal punto di vista del suo ministero; invita a vendere i libri in Cina; è ambiguo sulla pirateria che paragona, quando fatta dal singolo, al furto di una mela, e quindi perdonabile: un mirabile modello educativo. Il succo del discorso alla fine è: impegni zero, risorse non ce ne sono. La promozione della lettura e la Legge sul libro restano nel cassetto.

Il ministro Moratti è più sintetica, ha già portato a termine una riforma della scuola contestata da tutti e perciò ha tempo per lanciare «Lettura-Pensare l'Italia attraverso i Classici», un'iniziativa nazionale a tutto campo rivolta in particolare agli studenti (*reading*, teatro, concerti, mostre) in nove grandi città, alle quali è abbinato un venerabile testimonial: Bologna-Leopardi, Ferrara-Ariosto, Firenze-Petrarca, Milano-Manzoni, Napoli-Vico, Venezia-Goldoni e via, classicheggiando con letizia. Perbacco! Vien da pensare lì per lì. Meglio che niente. Proprio sicuri? Se anche il ministro dell'Istruzione avesse chiesto lumi al Presidente del Consiglio, questi avrebbe potuto dirle che da una recente ricerca («Progetto passaparola») promossa dalla casa editrice di famiglia (Mondadori) in collaborazione con l'università di Bologna, i ragazzi-studenti hanno espresso la necessità di scelte il più possibile autonome e indipendenti, che i testimonial autorevoli sono fra i coetanei, non fra insegnanti e genitori, che i ragazzi leggerebbero di più se nelle biblioteche scolastiche «trovassero delle letture di svago e meno ufficiali dei soliti classici che gli vengono propinati». Appunto. Sono conclusioni a cui giungono, da altre prospettive, diverse ricerche, non ultime quelle condotte nel Regno Unito («National Literacy Trust», 2002), che in quanto a promozione della lettura è un faro per tutta l'Europa. Secco il commento di Giuseppe Antonini, amministratore delegato di Feltrinelli: «Non si pensi però che lo

Stato possa aver assolto al proprio compito programmando in qualche città la lettura di classici, quando forse è proprio l'insistenza sui classici, e il modo in cui li si legge, che allontana i giovani dalla lettura».

Anche il ministro per l'Istruzione si è dunque presentato a questo appuntamento poco istruito. Solo Gasparri è aggiornato e sensibile in materia di protezione del diritto d'autore e di promozione della lettura tramite le reti televisive. Vedremo.

Colpi di scena

«E allora faremo da soli» risponde Federico Motta, a suggello di un articolato commento agli Stati Generali. Lo ribadisce un mese e mezzo dopo a *Passaparola* (Bari, 6-7 novembre), il forum sulla promozione della lettura voluto da Giuseppe Laterza, dove i grandi editori raccolgono la proposta dell'Aie per una Festa del Libro di ampio respiro e, clamorosamente, dichiarano di mettere mano al portafoglio.

Gian Arturo Ferrari, direttore divisione libri Mondadori, chiude così il suo intervento: «Il problema della lettura non è un problema dell'editoria, riguarda l'Italia e il suo futuro. Nel frattempo noi editori creiamo un fondo per promuovere la lettura. Autotassandoci». Ferruccio de Bortoli, amministratore delegato di RCS Libri, condivide: «Il mondo politico, che sia di centrodestra o di centrosinistra, tende a considerare l'editoria una sorta di volontariato civico. Questo è, invece, un mondo industriale come tutti gli altri»; Stefano Mauri, «governatore» del Gruppo Longanesi e di Garzanti, mette subito a fuoco un obiettivo: «È necessario un progetto comune per il Sud. Un milanese che non legge, con tutte le librerie che ha sotto gli occhi, è un lettore perso. Un non lettore di Isernia è un lettore abbandonato». E aggiunge: «Dobbiamo inoltre tener presente che il passaparola – visto che stiamo parlando anche di questo – potrebbe essere molto più facile da innescare al Sud, dove la conversazione è un valore condiviso da tutti».

Altro colpo di scena: Mondadori, dopo dieci anni, è pronta a rientrare nell'Aie. «Torneremo» dice Ferrari «mantenendo le nostre posizioni, anche perché vediamo un momento di forte pericolo per il libro e il diritto d'autore». Mancano all'appello De Agostini e Feltrinelli. Il primo è già socio Aie, è stato tra i quattro promotori della Associazione per il libro sul finire degli anni novanta e dovrebbe essere della partita, ma Feltrinelli ha abbandonato l'associazione da qualche anno. Giuseppe Antonini, da sempre attento ai problemi della lettura, aveva dichiarato agli Stati Generali: «I due aspetti, creare nuovi lettori e vendere più libri a chi già legge, sono senz'altro connessi, ma non identici e soprattutto riguardano attori diversi. [...] Lo Stato deve impegnarsi in una programmazione di iniziative a medio e lungo periodo, nel quadro di una legge

che da troppo tempo stiamo aspettando. È da ritenersi anche inammissibile e inaccettabile che lo Stato non trovi i mezzi necessari per far fronte a questo primario impegno». Sarà disposto a mettere in gioco la potente macchina delle sue librerie (1.000 eventi da gennaio a luglio 2004, con 130.000 persone coinvolte)? Antonini ha inoltre chiuso l'intervento agli Stati Generali con un'affermazione sul prezzo fisso che non lascia dubbi: «Se riprendiamo il tema dell'allargamento del mercato, accanto al continuo miglioramento dello spazio d'acquisto e all'intensificazione delle attività di animazione e promozione sul punto di vendita, un'altra leva è a disposizione degli operatori della filiera: la leva del prezzo. Come in qualsiasi altra attività economica, se si abbassano i prezzi le quantità vendute aumentano e il mercato si allarga. Per abbassare i prezzi noi operatori possiamo cercare di razionalizzare la filiera industriale e commerciale, ma per questo abbiamo bisogno anche dell'intervento del legislatore, al quale da tempo chiediamo la già citata legge sul libro. Per abbassare i prezzi, però, occorre anche creare competitività effettiva di mercato, sia per quanto riguarda i prodotti (penso alla concreta possibilità di vendere i giornali nelle librerie), che per quanto riguarda l'offerta al pubblico: la liberalizzazione dei mercati è la condizione primaria di allargamento dei mercati stessi». Una chiara allusione alla liberalizzazione dei prezzi? Nella compagine dei grandi gruppi editoriali è abbastanza chiaro come ognuno tenda a «mantenere le proprie posizioni».

Dunque, tra promozione della lettura e leva del prezzo si gioca nel 2005 un possibile compattamento dell'editoria italiana. Da una parte il basso indice di lettura inquieta anche chi è soddisfatto dei propri esiti commerciali, dall'altra gli interessi di editori grandi e piccoli, della distribuzione, delle catene e delle medie e piccole librerie vanno il più delle volte in direzioni opposte, come è nella natura dei vari soggetti e nel campanilismo che ha sempre contraddistinto il Belpaese. «Nessuno si illuda» ha detto Laterza a *Passaparola* «che iniziative di questo tipo possano alla lunga sostituire una forte politica del libro e della lettura pubblica, ma di certo l'unione fa la forza. Non abbiamo intenzione di uscire da qui con un manifesto, ma con delle proposte concrete sulle quali discutere».

Nell'anno in corso le proposte si tramuteranno senz'altro in azioni concrete, ma è meglio considerare gli «intenti comuni» senza scetticismo e senza entusiasmo, perché l'azienda viene sempre prima.

Libri e giornali anno terzo

La cronaca 2004 del dibattito sui libri allegati a quotidiani e periodici può essere un esempio. Da novembre 2003 a novembre 2004 sono usciti in edicola non meno di 1.200 titoli in allegato (la stima è nostra, per difetto).

Il grosso del business è delle testate a tiratura nazionale, ma anche numerosi giornali locali hanno condotto con successo iniziative più piccole. Gli editori sono (ancora) tutti soddisfatti (salvo Antonini, che ha sempre messo in chiaro le proprie riserve): non è un mistero che questo mercato abbia fatto entrare prezioso denaro in cassa. Pur non essendo disponibile un dato statistico, i soliti informati dicono che le tirature medie nel 2004 sono calate notevolmente. Eppure il fenomeno resta ancora di tutto rispetto e, per intensità e volume di copie vendute, senza paragoni rispetto alle analoghe iniziative spagnole, tedesche, polacche.

Ma è suonato un campanello d'allarme quando il «Corriere della Sera» ha iniziato a pubblicare titoli inediti delle sue firme più note (Stella, Romano, Bossi Fedrigotti ecc.) come editore a pieno titolo («I libri del Corriere della Sera»). Fin qui passi. Un'operazione di marketing nell'ordine delle cose: molti gruppi dei media hanno pubblicato le novità dei propri autori, dalla BBC alla Rai a «Le Monde». Eppure, è stata la prima volta che lo ha fatto su grande scala un giornale, e la prima volta che il canale di vendita è stata l'edicola. Il neoeditore non si è però fermato qui: in luglio e in agosto, ha pubblicato sette novità del bestsellerista Christian Jacq, senza passare dal suo editore in Italia, Mondadori. Il problema non è solo nel cambio di bandiera, nel fatto che l'editore di «I libri del Corriere della Sera» abbia infranto il tacito patto editoriale di non «rubarsi» gli autori. Il «Corriere» (non RCS Libri, che è estranea alla vicenda) ha messo letteralmente i piedi nel piatto degli editori pubblicando delle novità «pure», inedite, potenzialmente destinate ai canali di vendita tradizionali. Per adesso si è trattato di un'operazione isolata, pur senza precedenti in Italia e all'estero. Va da sé che, se dovesse ripetersi con frequenza, la questione delle promozioni con i giornali potrebbe sfuggire di mano agli editori e dare una forte scossa a tutta la filiera. Al tempo stesso si moltiplicano le richieste dei librai, sia tramite l'Ali, sia attraverso il neonato Comitato librai indipendenti, perché questi libri siano venduti anche in libreria. Ed è difficile valutare se 50 milioni di volumi (la stima approssimativa delle promozioni 2004), pari a un quarto della produzione nazionale, rappresentino un potenziale o effettivo allargamento del mercato della lettura. Non ci sono statistiche, indagini, dati pubblici. Si resta sulle informazioni «confidenziali».

Così come non esiste ancora in Italia un sistema di rilevamento delle vendite esteso a tutti i canali, un punto di riferimento sopra le parti per valutare l'effettivo andamento delle case editrici. Forse nessuno è disposto a pagarlo. Oggi come oggi è disponibile solo Demoskopia, che si limita al canale libreria; inoltre con il recente allargamento del panel di rilevazione i dati non sono confrontabili con l'anno precedente. Restano i pochi bilanci pubblicati dove non sempre sono messe in evidenza le singole sigle. Anche questa anomalia ci stacca da mercati come la Francia,

la Germania e il Regno Unito e dovrebbe essere affrontata, prima a poi, dal comparto editoriale.

I premi e i premiati 2004

2003

Premi assegnati in novembre e dicembre 2003 che non sono entrati per ragioni di stampa nella rubrica di *Tirature '04*.

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

MONDELLO. Antonio Franchini, *Cronaca della fine* (Marsilio); Martin Amis, *Koba il terribile. Una risata e venti milioni di morti* (Einaudi).

STRESA. Simonetta Agnello Hornby, *La mennulara* (Feltrinelli).

2004

Premi italiani

ALASSIO 100 LIBRI. Un autore per l'Europa: Paola Mastrocola, *Una barca nel bosco* (Guanda). Un editore per l'Europa: Bollati Boringhieri.

AMELIA ROSSELLI. minimum fax.

ANDERSEN – BAIÀ DELLE FAVOLE. Beatrice Masini, *Una sposa buffa buffissima bellissima* (Arka)

BANCARELLA. Bruno Vespa, *Il Cavaliere e il Professore* (Mondadori Eri-Rai).

CALVINO. Tamara Jadrejcic, *I prigionieri di guerra*.

CAMPIELLO. Paola Mastrocola, *Una barca nel bosco* (Guanda). Opera prima: Valeria Parrella, *mosca più balena* (minimum fax).

CHIARA. Mario Rigoni Stern.

MORANTE. Hanna Serkowska; Khaled Foud Allam, *Lettera a un kamikaze* (Rizzoli).

MONDELLO. Opera italiana: Giorgio Montefoschi, *La sposa* (Rizzoli); Nelo Risi, *Ruggine* (Mondadori); Maurizio Bettini, *Le coccinelle di Redùn* (Einaudi). Sezione estero: Les Murray. Premio speciale: George Steiner.

FLAIANO. Super Flaiano: Paolo Di Stefano, *Tutti contenti* (Feltrinelli). Flaiano: David Grossman, *Col corpo capisco* (Mondadori); Aziz Chouaki, *La stella d'Algeri* (e/o).

GRINZANE CAVOUR. Elena Gianini Belotti, Natasha Radojcic-Kane, Mario Vargas Llosa.

GRINZANE EDITORIA. Odile Jacob.

HANBURY. Maria Gabriella Buccioli, *I giardini venuti dal Vento* (Pendragon).

NAPOLI. GianMario Villalta, *Tuo figlio* (Mondadori); Carmine Abate, *La festa del ritorno* (Mondadori).

- NONINO. Edgar Morin, Marcello Cini, Tomas Tranströmer.
 OSCAR E-COMMERCE. Internet Bookshop.
 STREGA. Ugo Riccarelli, *Il dolore perfetto* (Mondadori).
 STRESA. Antonia Arslan, *La masseria delle allodole* (Rizzoli).
 VIAREGGIO-RÉPACI. (ex aequo) Suad Amiry, *Sharon e mia suocera* (Feltrinelli); Manuela Dviri, *La guerra negli occhi. Diario di Tel Aviv* (Avagliano).
 VITTORINI. Super Vittorini: Paolo Di Stefano, *Tutti contenti* (Feltrinelli).

Premi esteri

- ANDREI BELYI PRIZE (Russia). Narrativa: Margarita Melina. Poesia: Michail Aisenberg.
 ALOA-PRIS (Danimarca). Galsan Tschinag, *Den blå himmel*.
 ANDERSEN PRIZE – IBBY (International Board on Books for Young People). Martin Waddell; Illustratori: Max Velthuis
 AVENTIS PRIZES FOR SCIENCE BOOKS (Regno Unito). Bill Bryson, *A Short History of Nearly Everything* (Black Swan)
 CAINE PRIZE FOR AFRICAN WRITING (Regno Unito). Brian Chikwava.
 CERVANTES 2003 (Spagna). Gonzalo Rojas.
 EDGARD (Stati Uniti). Ian Rankin, *Resurrection Men* (Little Brown).
 FRANZ KAFKA PRIZE (Cecoslovacchia). Elfriede Jelinek.
 GERMAN BOOK AWARD (Germania). Non-fiction: Yann Martel, *Schiffbruch mit Tiger*; Michael Moore, *Stupid White Men*. Ragazzi: Eoin Colfer, *Artemis Fowl – Der Geheimcode*. Opera prima: Yadé Kara, *Selam Berlin*.
 GONCOURT (Francia). Laurent Gaudé, *Le Soleil des Scorta* (Actes Sud).
 GRAND PRIX DU ROMAN DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE (Francia). Bernard du Boucheron, *Court serpent* (Gallimard).
 IMPAC (Irlanda). Tahar Ben Jelloun.
 JOSÉ MANUEL LARA (Spagna). Jorge Semprun, *Veinte años y un día*.
 JUAN RULFO 2003 (Brasile). Rubem Fonseca.
 MAN BOOKER PRIZE (Regno Unito). Alan Hollinghurst, *The Line of Beauty* (Picador).
 NADAL (Spagna). Antonio Soler, *El camino de los Ingleses*.
 NATIONAL BOOK AWARD (Stati Uniti). Judy Blume.
 NEBULA AWARDS 2003 (Stati Uniti). Best novel: Elizabeth Moon, *The Speed of Dark* (Ballentine). Best novella: Neil Gaiman, *Coraline* (HarperCollins).
 NORDISK RÅDS LITERATURPRIS (Scandinavia). Kari Hotakainen, *Juoksuaudentie*.
 NOBEL PER LA LETTERATURA. Elfriede Jelinek.
 ORANGE PRIZE FOR FICTION (Regno Unito). Andrea Levy, *Small Island* (Headline).

- PEACE PRICE (Germania). Péter Esterházy.
- PRIX MÉDICIS (Francia). Narrativa francese. Marie Nimier, *Le Reine du silence* (Gallimard). Narrativa straniera: Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie* (Ed. de l'Olivier). Saggistica: Diane de Margerie, *Aurore et George* (Albin Michel).
- PEN/FAULKNER AWARD (Stati Uniti). John Updike.
- PLANETA 2003 (Spagna). Antonio Skármeta, *El baile de la victoria*.
- PULITZER PRIZE (Stati Uniti). Fiction: Edward P. Jones, *The Known World* (Amistad, US). Non-fiction: Anne Applebaum, *Gulag* (Penguin). Poetry: Franz Wright, *Walking to Martha's Vineyard* (Knopf, US).
- RENAUDOUT (Francia). Irène Némirowsky, *Suite française* (Denoël).
- PRINCIPE DE ASTURIAS (Spagna). Claudio Magris.
- WHITBREAD BOOK OF THE YEAR (Regno Unito). Mark Haddon, *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (Vintage).

ALMANACCO DELLE CLASSIFICHE Come si scalano le graduatorie

di Giuseppe Gallo

Dall'analisi delle classifiche dei successi della scorsa stagione emerge con evidenza tutta l'irriducibile particolarità del caso italiano. La nostra è un'editoria che, indipendentemente dalle dimensioni aziendali e dalle scelte promozionali attuate, ancora fatica a governare il mercato dei successi di massa. L'andamento di vendite tipico dei bestseller si osserva forse soltanto per l'ultimo Harry Potter, seguito però dall'exploit di un piccolo editore come Fazi. Abbondano invece i casi di percorsi inaspettati e non previsti, come la crescita costante di Il Codice da Vinci e la tenuta dei successi della stagione passata, Non ti muovere in primis.

Spopolano i libri che durano, anzi che invecchiano. Il dato che prima di ogni altro colpisce a un esame critico della rassegna dei successi dell'annata 2003-2004 è, in effetti, il largo numero di titoli pubblicati in prima edizione nella stagione o nelle stagioni precedenti. Addirittura quattro sono quelli che entrano nella top ten generale: *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti (2001), *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini (2001), *Io uccido* di Giorgio Faletti (2002), *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* di Melissa P. (primavera 2003). E il numero s'infoltisce nelle posizioni inferiori dove, a fianco dell'onnipresente *Novecento* di Alessandro Baricco (1994), spiccano *Ti prendo e ti porto via* ancora di Ammaniti (1999), *La ragazza con l'orecchino di perla* di Tracy Chevalier (2001), *La principessa sul pisello* di Luciana Littizzetto (2002), *La rabbia e l'orgoglio* di Oriana Fallaci (2002), *Vivere per raccontarla* di Gabriel García Márquez (2002), nonché *Tutte le barzellette su Totti (raccolte da me)* di Francesco Totti, *Vita* di Melania G. Mazzucco, *Il giro di boa* di Andrea Camilleri, *È una vita che ti aspetto* di Fabio Volo, questi ultimi tutti editi all'inizio del 2003.

Naturalmente, si tratta di testi molto eterogenei, che si dispongono in maniera difforme sui piani della comunicazione letteraria per la complessità dell'elaborazione linguistica e per la tipologia dei destinatari a cui il loro codice genetico si conforma. Al di là di ogni giudizio di valore, è evidente che i racconti di Baricco e Camilleri e il romanzo della Mazzantini si distinguono, per proprietà letteraria, non solo dalla corriva

raccolta delle barzellette di Totti o dagli scanzonati monologhi della Litizzetto, ma anche da un thriller di dignitosa fattura artigianale come quello di Faletti o da un fenomeno di costume letterario com'è il pruriginoso diario adolescenziale di Melissa P. Ciò su cui qui s'intende portare l'attenzione è soltanto l'inconsueta durata del ciclo commerciale che, nella loro diversità strutturale, accomuna questi titoli.

Ma procediamo con ordine. Ecco la graduatoria generale: al primo posto, con 1.734 punti, si piazza *Il Codice da Vinci* di Dan Brown. Al secondo, 100 colpi di spazzola di Melissa P., 1.661 punti; al terzo, *Non ti muovere* della Mazzantini, 1.031 punti (si sommano qui le due edizioni, rilegata e supertascabile); al quarto *Io uccido* di Faletti, 1.000 punti e tre edizioni (rilegata, tascabile, supertascabile). Seguono *Harry Potter e l'Ordine della Fenice* di Joanne K. Rowling, 887 punti; *Come smettere di farsi le seghe mentali e godersi la vita*, di Giulio C. Giacobbe, 864 punti; *Io non ho paura* di Ammaniti, 786 punti; *Il sangue dei vinti* di Giampaolo Pansa, 777 punti; *Undici minuti* di Paulo Coelho, 701 punti; *La forza della ragione* della Fallaci, 697 punti.

I risultati sono derivati dall'esame dei punteggi pubblicati settimanalmente dal quotidiano «la Repubblica» tra il 19 settembre 2003 e il 23 luglio 2004 sulla base dei rilevamenti statistici compiuti da Eurisko in 230 librerie aderenti al servizio Arianna di Informazioni editoriali. Come ogni anno, il criterio adottato assegna 100 punti al primo classificato – indipendentemente dal numero di copie realmente vendute, variabile di settimana in settimana – e agli altri un proporzionale punteggio inferiore, da 99 a 1. I titoli che hanno ottenuto un piazzamento utile, oltre che nella top ten, sono raggruppati in sei aree – narrativa italiana, narrativa straniera, saggistica, varia, tascabili, supertascabili – che conservano una validità funzionale alla riflessione critica nonostante l'incongruenza selettiva che mischia generi letterari e macrocategorie merceologiche. Ciò, s'intende, a patto di tenere sempre ben presenti i limiti di un sistema così concepito.

D'altra parte, la somma dei punteggi è di per sé poco fruttuosa se non si considerano anche i modi e i tempi con cui i singoli titoli raggiungono le vette delle classifiche. Sotto questo aspetto, è doveroso sottolineare la peculiarità dei libri prima citati che, nel loro ciclo, hanno un andamento complessivo marcatamente oscillante: salgono e scendono di continuo nella classifica, incuneandosi nelle posizioni di testa nei momenti di fiacca del mercato delle novità.

Singolare in proposito appare la performance di *Non ti muovere* della Mazzantini. Dal 19 settembre 2003 al 16 gennaio 2004 l'edizione supertascabile (o supereconomica) domina la relativa classifica scorporata, occupando il primo posto senza interruzioni, con punteggi anche molto superiori a quelli consueti a questa area: 89 punti il 19 e il 26 set-

tembre, 37 il 16 gennaio, 30 il 5 dicembre e il 9 gennaio 2004. Il libro resiste nella classifica scorporata fino al 26 marzo, aggirandosi tra il secondo e il terzo posto, con un provvisorio ritorno in prima posizione il 19 marzo. Nel frattempo, la Mondadori lo ha riproposto nell'edizione maggiore e il titolo, oltre che nei supereconomici, ricompare il 5 marzo al quinto posto della narrativa italiana con 15 punti. La settimana successiva conquista, con 63 punti, il terzo posto della top ten, primo degli italiani. Sempre nella top ten il 26 marzo la Mazzantini è seconda con 89 punti, il 2 aprile è prima assoluta. Ridiscende il 16 aprile quando s'impone prepotentemente in testa *La forza della ragione* della Fallaci. *Non ti muovere* rimane tuttavia nella graduatoria della narrativa italiana fino alla fine della stagione, il 23 luglio. Il libro cede allora il testimone alla nuova fatica della scrittrice, *Zorro. Un eremita sul marciapiede*, entrato direttamente nella top ten il 9 luglio, al secondo posto con 81 punti, per salire la settimana successiva al primo.

Sia pure con modalità ed esiti meno plateali, questo iter altale-nante è comune agli altri testi considerati e, nonostante gli alti e bassi, si rivela generalmente più vantaggioso di quello, più lineare, seguito dalle novità di stagione dei medesimi autori. A conferma, oltre allo stesso *Non ti muovere*, incomparabilmente più fortunato di *Zorro*, si dovrà citare almeno *La ragazza con l'orecchino di perla* di Tracy Chevalier, riproposto da Neri Pozza dopo l'uscita del film di Peter Webber, che con 417 punti conquista la diciottesima posizione superando di gran lunga *La dama e l'unicorno*, fermo a 299 punti in posizioni di media classifica.

Certamente, questa tendenza dei successi librari in Italia presenta connotazioni positive. Rappresenta in effetti un indice di maturità e distinzione della nostra editoria, che sembra aver trovato una sua via alla modernità industriale, senza appiattirsi sugli standard del mercato anglosassone, notoriamente caratterizzato da una più frenetica e dispersiva alternanza dei bestseller di stagione. Lo sfruttamento massiccio delle potenzialità dei prodotti librari che già si sono dimostrati redditizi, tuttavia, suscita per converso fondate perplessità sulla capacità dei direttori di collana di individuare testi e scrittori alternativi in grado di tenere aperto il dialogo con fasce estese di lettori e di agevolare il fisiologico ricambio delle proposte.

Si può obiettare che non è colpa degli editori se l'annata appena trascorsa si è rivelata relativamente sfortunata per le novità e se gli scrittori popolari non nascono come funghi. Vero. Senonché le perplessità sollevate risultano corroborate se si presta attenzione alle modalità con cui raggiunge il successo un secondo gruppo di bestseller, costituito da quei libri «nuovi» che nella scalata delle classifiche procedono in maniera discreta, sommando poche decine di punti una settimana dietro l'altra, e per questo sono «costretti» a un numero di presenze superiore alla norma,

secondo un andamento opposto a quello dei bestseller di stagione che, al contrario, fanno il pieno dei punti in poche settimane per poi uscire rapidamente di scena.

Alludiamo a titoli, anch'essi per tutti gli altri versi molto dissimili tra loro, come i già citati *Il Codice da Vinci* (27 presenze settimanali) e *Come smettere di farsi le seghe mentali e godersi la vita* (28 presenze), o come *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte* di Mark Haddon (undicesimo nella classifica generale, con 24 presenze settimanali e 657 punti) e *Nel regno della fantasia* di Geronimo Stilton (diciannovesimo, con 21 presenze e 406 punti).

Anche qui conviene prendere a modello l'esempio più appariscente. *Il Codice da Vinci* di Dan Brown fa capolino in classifica il 14 novembre con soltanto 6 punti, schiacciato come gli altri titoli dall'impeetuoso ingresso di *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, primo davanti a *100 colpi di spazzola* che, al secondo posto, si deve accontentare di soli 22 punti. *Il Codice da Vinci* si mantiene in posizione di media classifica fino al 9 gennaio, con un'oscillazione di punti che va da un minimo di 22 a un massimo di appena 42. Il 16 gennaio è provvisoriamente fuori. Il 30 gennaio inizia la ripresa e il romanzo è secondo nella top ten con 67 punti. Il 13 febbraio, dopo quasi tre mesi dalla pubblicazione, è finalmente primo e mantiene la palma d'oro per oltre un mese, fino al 26 marzo. Continua in ogni caso a guidare senza soste, fino alla fine della stagione, la compagine della narrativa straniera, riaffacciandosi peraltro al primo posto della top ten per altre due settimane, il 18 giugno e il 23 luglio.

È questo il corso consueto ai bestseller impostisi *motu proprio*, in virtù dell'apprezzamento dei lettori che, avendone tratto un personale giovamento, ne parlano, li consigliano, li regalano. Ma ciò vuol dire che si tratta di libri di cui l'editore non ha saputo prevedere appieno la fortuna o che non ha sostenuto con un'adeguata promozione commerciale, o perché non dispone delle forze necessarie o, più colpevolmente, perché non ne ha colto le potenzialità interne.

D'altra parte, rispetto alle prime due, la categoria che globalmente esce peggio dalla classifica dell'annata trascorsa è proprio quella dei successi di stagione, programmati e talvolta annunciati con dispendio di mezzi e denari. E non ci si riferisce soltanto ai modesti risultati degli abituali dominatori del mercato internazionale, clamorosamente esclusi dalla top ten, con l'eccezione dell'ultimogenito della saga di Harry Potter: *Calliphora* di Patricia Cornwell è solo quattordicesimo con 532 punti, mentre in posizioni di media o bassa classifica si arrestano *Il corpo sa tutto* di Banana Yoshimoto che racimola 223 punti, *L'ultimo giurato* di John Grisham 176 punti, *Quando ho aperto gli occhi* di Nicholas Sparks 140, *Sai tenere un segreto?* di Sophie Kinsella 88, *La canzone di Susannah* di Stephen King 54. Ci si riferisce, più in generale, a tutti i testi che, nella

classifica, seguono l'andamento dei successi di stagione perché come tali i rispettivi editori li hanno trattati, indipendentemente dalle peculiarità discorsive e linguistiche. Precisando ancora una volta che non si vuole giustificare nessuna confusione di valori, in questo terzo raggruppamento andranno pertanto inseriti, accanto alle opere di narrativa esplicitamente destinate al puro intrattenimento, anche due romanzi di riconoscibile qualità letteraria, come *La misteriosa fiamma della regina Loana* e il già più volte citato *Zorro*, oltre che l'imbarazzante ma informato pamphlet della Fallaci e un'autorevole opera testimoniale come la nuova fatica libraria di Giovanni Paolo II.

Si deve ricordare che il successo è sempre relativo e deve essere misurato in proporzione alle attese e alle potenzialità che un libro possiede. È allora inevitabile constatare che, per quanto consistente, il consenso dei lettori ottenuto da *La forza della ragione* non riesce a replicare gli strepitosi risultati di *La rabbia e l'orgoglio* dopo i fatti dell'11 settembre 2001 e che l'ultima puntata della saga di Harry Potter persuade meno delle precedenti, lasciando anzi affiorare qualche cenno di declino. Non a caso l'attesissima uscita del terzo film, avvenuta nella primavera 2004, non esercita alcun effetto di traino né su *L'Ordine della Fenice* (che di fatto conclude il suo corso in gennaio) né sugli altri titoli della serie che, invece di venire sospinti verso le vette della top ten come è accaduto negli anni precedenti, rimangono inaspettatamente fuori persino dalla graduatoria della varia, in cui sono inopinatamente registrati (anziché nella narrativa straniera).

Quanto al romanzo illustrato di Eco, la straordinaria media ricavata dalle presenze settimanali è dovuta a una ragione contingente: *La misteriosa fiamma della regina Loana* esce infatti alla fine della stagione considerata, e si sottopone quindi all'esame in un punto alto della sua parabola commerciale. Ma la celerità della fase discendente, iniziata già alla quarta settimana, quando il libro è terzo con 86 punti, e confermata alla quinta con uno *score* sceso a 69, ridimensiona l'entità del risultato. I lontani e strepitosi fasti di *Il nome della rosa* sono forse irripetibili, ma il nuovo romanzo non sembra avvicinarsi nemmeno ai più vicini e immensamente più modesti esiti di *Baudolino*.

Intendiamoci: nessuna fortuna editoriale si costruisce a tavolino. La storia dell'editoria è colma di attese deluse e, viceversa, di occasioni perdute (il caso arcinoto del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa conserva a tutt'oggi un carattere paradigmatico). Tuttavia l'impressione che si ricava dall'esame delle classifiche è che la nostra editoria, nonostante il gigantesco processo di ristrutturazione che l'ha interessata, fatichi ancora troppo a governare il mercato dei successi, rivelando una preoccupante carenza di intuito.

Per contro, le classifiche danno ragione alla lungimiranza di quegli editori che hanno investito nei tascabili e supertascabili, trasforman-

doli progressivamente da strumento di divulgazione popolare dei classici antichi e moderni, quali erano precipuamente all'origine, in collane sempre più accurate in cui trovano posto sia titoli nuovi sia titoli delle stagioni immediatamente precedenti ancora fruttiferi. Certo, il ricordato caso di *Non ti muovere*, con il tascabile che riapre la strada dell'edizione rilegata, è destinato con tutta probabilità a rimanere un'eccezione. Ma i risultati sono ugualmente interessanti, e le graduatorie ne rendono conto: *Io uccido* di Faletti ottiene 660 punti nei tascabili e 235 nei supertascabili, *Ti prendo e ti porto via* di Ammaniti 284, *La macchia umana* di Philip Roth 119, *Ritratto di un assassino* di Patricia Cornwell 125, *La spia perfetta* di John Le Carré 78, *La casa di Hope Street* di Danielle Steel 73, *Il volo della martora* di Mauro Corona 68, *Vivere per raccontarla* di Gabriel García Márquez 65, *Il re dei torti* di John Grisham 43, *L'ombra del coyote* e *Ghiaccio nero* di Michael Connelly rispettivamente 45 e 44.

Può essere utile, infine, riconsiderare i punteggi secondo un ulteriore punto di vista: quello dei marchi editoriali. Come è ovvio aspettarsi, la palma d'oro spetta alla più grande azienda italiana, Mondadori, che con 96 titoli sui 323 entrati in classifica copre tutti i segmenti di mercato totalizzando globalmente 9.283 punti, pari al 44% dei punti complessivi, davanti a Feltrinelli (28 titoli, 3.189 punti), Einaudi (25 titoli, 2.532 punti), Rizzoli (20 titoli, 2.004 punti), Bompiani (11 titoli, 1.730 punti), Fazi (2 titoli, 1.667 punti), Baldini Castoldi Dalai (5 titoli, 1.036 punti), Sperling & Kupfer (9 titoli, 996 punti), Piemme (21 titoli, 950 punti), Salani (4 titoli, 938 punti), Ponte alle Grazie (2 titoli, 874 punti), Neri Pozza (2 titoli, 716 punti), Sellerio (4 titoli, 602 punti), e gli altri con punteggi minori.

Ma è importante osservare che la casa di Segrate porta soltanto due titoli nella top ten generale (*Il Codice da Vinci* e *Non ti muovere*) e cinque tra i primi venti (*Tutte le barzellette su Totti*, *Calliphora* e *Alzatevi, andiamo!*). Ciò significa che, a dispetto delle discorde possibilità promozionali, il mercato dei successi non è precluso agli editori medi o piccoli, come dimostrano peraltro le imprese di Sellerio, primo editore di Andrea Camilleri, e di Fazi, editore di Melissa P. D'altro canto, è proprio nella narrativa italiana che la grande editoria concede alla concorrenza i maggiori spazi di manovra. In quest'area Mondadori, con sette titoli e 1.092 punti è appena terza, dietro a Fazi e Feltrinelli. Seguono Einaudi (3 titoli e 828 punti), Sellerio (3 titoli e 567 punti), Bompiani (3 titoli e 476 punti), Rizzoli (3 titoli e 366 punti), Baldini Castoldi Dalai (1 titolo e 105 punti), Marsilio (1 titolo e 91 punti), Guanda (1 titolo e 84 punti). Per contro Mondadori primeggia nelle aree più dinamiche della modernità letteraria: la narrativa straniera (dove totalizza 2.997 punti, quasi tre volte quelli conseguiti dal secondo editore classificato, Einaudi con 1.007), i tascabili (801 punti) e, soprattutto, i supereconomici (1.685 punti, ben quattro volte più di quelli di RCS Libri che si piazza al secondo posto con 486).

DIARIO MULTIMEDIALE

Tanti telefonini ma non abbastanza computer

di Cristina Mussinelli

La raccomandazione dell'UE sul tema dell'innovazione tecnologica prospetta uno scenario preciso: la competitività si giocherà sempre di più sul piano dell'accesso ai contenuti. Uno scenario che può rilanciare il ruolo di mediazione degli editori nel nuovo mercato digitale, ma esige un contesto favorevole a nuovi progetti imprenditoriali, e un pubblico capace di assorbirli con consapevolezza. L'Italia sta cercando di colmare il gap che la separa dagli altri paesi europei e dagli Stati Uniti, ma con risultati paradossali: a una massiccia alfabetizzazione informatica – soprattutto in ambito scolastico – non corrisponde ancora un reale cambiamento nelle modalità di ricerca e apprendimento.

Contenuti digitali: ovunque, sempre e comunque...

Ad agosto è stato pubblicato un documento, realizzato da PricewaterhouseCoopers per conto della presidenza della Unione Europea, che ha l'obiettivo di ripensare e riprogettare le strategie comunitarie legate all'innovazione tecnologica in rapporto al raggiungimento dei risultati previsti dal Piano d'azione e-Europe 2005.

Il documento, che ha lo scopo di stimolare lo sviluppo dell'ICT ritenuto uno degli elementi qualificanti e indispensabili per rendere l'Europa competitiva sui mercati internazionali, identifica dieci temi di fondamentale importanza in questo ambito.

Il quarto punto prevede l'accesso ai contenuti ovunque, in ogni momento e su qualsiasi piattaforma disponibile, favorendo la creazione da parte dei produttori di contenuti di prodotti e servizi multiplatforma e impostando le regole per un nuovo regime di gestione dei diritti in ambito digitale. Ancora una volta il mondo dei contenuti si trova al centro dei cambiamenti che derivano da una sempre maggiore disponibilità di tecnologie evolute e innovative per la comunicazione.

e-Europe 2005: l'evoluzione

Il recente documento della presidenza dell'Unione Europea, pubblicato ad agosto, rilancia il piano di azione e-Europe, presentato dalla Com-

missione nel 2002, sottolineando gli aspetti ritenuti fondamentali per lo sviluppo dell'ICT in Europa.

Lo scopo primario di e-Europe era di dotare l'Unione, entro la fine del 2005, di una infrastruttura tecnologica in grado di competere con Stati Uniti e Giappone, di promuovere lo sviluppo delle aziende tecnologiche europee e di mettere a disposizione dei cittadini moderni ed evoluti servizi pubblici erogati on line.

Le priorità di sviluppo indicate da e-Europe erano:

- banda larga;
- e-Business;
- e-Government;
- e-Learning;
- e-Health;
- e-Inclusion;
- Security.

Il nuovo documento verifica lo stato di avanzamento dell'innovazione in questi ambiti e focalizza l'attenzione su alcuni settori specifici di intervento, in particolare il punto quattro sottolinea l'importanza dei contenuti come motore di crescita fondamentale nel futuro in una economia sempre più basata sulla conoscenza.

Si ritiene quindi indispensabile creare quanto prima le condizioni per poter disporre di contenuti ovunque, sempre e su ogni possibile piattaforma tecnologica («any content, anytime, anywhere, any platform») e si evidenzia inoltre come lo sviluppo della connettività broadband e Internet sia strettamente interconnesso con la disponibilità di contenuti. Pur riconoscendo infatti che attualmente il maggior valore economico dipende dalla connettività e non dai contenuti trasportati, si prevede che nei prossimi anni il mercato dei contenuti crescerà del 6,3% annuo, rendendo sempre maggiore il valore economico e strategico di questo segmento.

Le condizioni ritenute necessarie per raggiungere i trend di sviluppo previsti sono quelle che ormai da anni gli editori e, più in generale, i content provider richiedono, ossia:

- creazione di una cornice legislativa chiara e efficace relativa allo spam, alla privacy e alla sicurezza dei dati;
- disponibilità a livello europeo di una vasta rete di connessioni broadband a costi competitivi;
- creazione di una chiara regolamentazione europea per i servizi a contenuto digitale;
- implementazione di servizi pubblici accessibili tramite banda larga;
- regole condivise a livello europeo che da un lato promuovano lo sviluppo di servizi e la disponibilità di contenuti on line, dall'altro garantiscano ai produttori e ai detentori di diritti che i diritti di proprietà intellettuale vengano riconosciuti e adeguatamente remunerati;

- sviluppo di una serie organica di iniziative in ambito fiscale e di finanziamento per le aziende che investono nella ideazione e creazione di servizi e contenuti per la banda larga.

Attualmente, la mancanza di queste condizioni riduce notevolmente gli investimenti da parte del mondo dei contenuti nel digitale: gli elementi fondamentali per lo sviluppo di questo mercato saranno in particolare l'identificazione di un corretto regime di digital rights management e l'armonizzazione delle diverse legislazioni europee alla luce delle Direttive UE sul copyright e sulla protezione dei dati.

La situazione in Italia

Ovviamente l'Italia deve anch'essa raggiungere gli obiettivi previsti in e-Europe, anche se per esempio per quanto riguarda l'utilizzo della rete e della banda larga si trova, rispetto ad altri paesi europei, in una situazione di ritardo.

Secondo gli ultimi dati pubblicati da Federcomin nella sua indagine annuale *e-Family*, l'Italia gode di una posizione di leadership per quanto riguarda la telefonia cellulare, dove si è raggiunta praticamente la saturazione del mercato, ed è invece molto più arretrata nel settore della televisione satellitare e a pagamento (Tabella 1).

Tabella 1 – Penetrazione delle nuove piattaforme in Italia e in Europa (% delle famiglie, 2003)

	Italia	Europa*
Telefonia cellulare	180	145
Personal computer	51	49
Connessione Internet	34	37
Console videogiochi	23	29
Pay-tv	15	26

(*) Penetrazione media in Francia, Germania, Regno Unito e Spagna
Fonte: Rapporto Federcomin-Anie, *e-Family* 2003

L'Italia si colloca dietro alla Germania e all'Inghilterra e su posizioni simili alla Francia per quanto riguarda Internet e la diffusione di pc, con però un ritardo rispettivamente di 5 e 4 anni rispetto agli Stati Uniti, con cui il gap tecnologico rimane molto elevato (Tabella 2).

Se si considerano invece le differenze interne al paese le maggiori diversità si registrano più tra le grandi città e il resto del territorio che non tra Nord e Sud: il mercato delle nuove tecnologie al di fuori delle grandi concentrazioni urbane è omogeneo su tutto il territorio nazionale.

Tabella 2 – Benchmarking con altri paesi europei
(% delle famiglie, 2003)

	Italia	Spagna	Francia	Germania	UK	USA
Pc	51	40	42	55	59	69
Internet	34	24	35	40	50	55
Banda larga	5	4	7	15	6	19
Pay-tv	15	22	35	8	40	80

Fonte: Rapporto Federcomin-Anie, *e-Family* 2003 (Elaborazione NICHE su stime ART, Eurobarometer, FCC, Forrester, ITU, Morgan Stanley, Ofel, RegTP)

Secondo l'indagine *e-Family* il 28,5% della popolazione italiana, circa 15,5 milioni di persone, utilizza il pc a casa, e di questi circa 9,2 milioni utilizzano Internet. L'intensità con cui vengono usati sembra variare molto in funzione dell'anzianità di utilizzo: il tempo medio di connessione raddoppia per chi è collegato da più di 2 anni e chi lo è da 4 può considerarsi un «veterano» e accede anche alle funzionalità più specifiche come utilizzo sistematico della posta elettronica, gestione dell'agenda, ricerche avanzate sui motori di ricerca, lettura di news, home banking e commercio elettronico.

Non sono invece decollati in Italia quegli utilizzi comunicativi di matrice tipicamente statunitense quali chat e gruppi di discussione: probabilmente ciò dipende sia da aspetti sociali sia dall'ampia diffusione che ha avuto invece nel nostro paese la telefonia mobile.

Ovviamente esistono delle differenze nell'utilizzo tra le varie categorie e fasce sociali: gli elementi che maggiormente fanno propendere all'uso delle tecnologie sembrano essere il maggiore livello di scolarità (la probabilità che un laureato usi Internet è 12 volte maggiore rispetto a una persona con la licenza elementare), l'età (i maggiori utilizzatori di pc si collocano tra i 15 e i 34 anni, dopo i 45 l'utilizzo scende moltissimo, lo stesso vale per Internet), il sesso (circa un decimo delle donne usa Internet) e anche l'attività lavorativa esercitata (sembrano utilizzare il pc e Internet molto di più i lavoratori dipendenti rispetto ai commercianti e ai professionisti).

Una particolarità del mercato italiano sono poi le modalità di ap-

prendimento dell'utilizzo delle tecnologie; mentre negli altri paesi gli utenti si affidano a forme strutturate quali corsi di formazione aziendali, individuali e la scuola ha un ruolo importante, in Italia la stragrande maggioranza delle persone dichiara di aver imparato come autodidatta oppure grazie all'aiuto avuto da amici e parenti (Tabella 3).

Tabella 3 – Disponibilità di tecnologie nelle famiglie italiane (% delle famiglie, 2003)

Pc	51,0
Internet	34,5
1° cellulare	85,0
2° cellulare	55,0
Fotocamera digitale	15,5
1° televisore	98,0
2° televisore	63,0
Videoregistratore	80,0
Pay-tv	15,0
Hi-fi	58,0
Lavastoviglie	41,0
Forno a microonde	36,0

Fonte: Rapporto Federcomin-Anie, *e-Family* 2003

L'e-Government

In questo contesto il ministero per l'Innovazione e le Tecnologie, in accordo con il ministero delle Comunicazioni per quanto riguarda le famiglie e con il ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per quanto riguarda la scuola e l'università, stanno promuovendo una ricca serie di iniziative mirate a ridurre il gap con gli altri paesi europei, a stimolare da un lato l'utilizzo evoluto delle nuove tecnologie e dall'altro l'innovazione tecnologica delle aziende italiane, e a innovare la Pubblica Amministrazione secondo i modelli più avanzati di e-Government.

Per quanto riguarda le famiglie viene quindi nuovamente ripetuta l'operazione «Vola con Internet» destinata ai ragazzi che compiono 16 anni e che prevede facilitazioni di acquisto per un pc, per la prima

volta invece viene realizzata l'operazione «Pc alle famiglie» che prevede un investimento di 30 milioni di euro finalizzato a promuovere l'acquisto a condizioni agevolate di un pc con connessione a Internet: i primi 150.000 richiedenti che abbiano dichiarato un reddito inferiore ai 15.000 euro nel 2002 potranno utilizzare, per l'acquisto presso rivenditori convenzionati, un bonus di 200 euro.

Poiché uno dei settori ritenuti più importanti è quello della scuola, quest'anno è stata inoltre varata l'iniziativa «Pc ai docenti» che stabilisce che nel corso dell'anno 2004 i docenti delle scuole pubbliche di ogni ordine e grado, anche non di ruolo con incarico annuale, nonché il personale docente presso le università statali, possano acquistare un personal computer portatile da utilizzare nella didattica usufruendo di riduzione di costo e di rateizzazione tramite apposite convenzioni stipulate dal ministero per l'Innovazione con una serie di fornitori certificati.

Sono poi allo studio altre forme di agevolazioni anche per i lavoratori, pubblici e privati.

Le scuole italiane

Il mondo della scuola, pur essendo ormai da anni, fin dal primo Programma per lo Sviluppo delle Tecnologie Didattiche (PSTD) varato nel 1996, al centro di una continua spinta verso l'utilizzo delle nuove tecnologie, a oggi sembra essere ancora molto al di sotto delle reali possibilità di utilizzo previste negli scenari più innovativi.

Gli investimenti fatti negli ultimi anni per dotare le scuole di tecnologie sono stati sicuramente ingenti, però purtroppo le possibilità di utilizzare in modo sistematico i computer per la didattica da parte dei docenti e per l'apprendimento da parte degli studenti sono ancora limitate.

Dall'ultima indagine, realizzata con un questionario on line su tutte le scuole italiane di ogni ordine e grado pubblicata dal ministero per l'Istruzione, l'Università e la Ricerca nel mese di settembre, sembrano emergere dei dati incoraggianti, in quanto indicano il raggiungimento degli obiettivi previsti dal piano di azione e-Europe (Tabella 4).

In particolare il MIUR evidenzia il miglioramento del tasso medio di pc per studente, che in Italia è passato dall'1:28 del 2001 all'1:10,9 del 2004; la collocazione dei computer però rimane ancora troppo focalizzata nei laboratori di informatica, che attualmente sono 23.000, mentre le indicazioni che emergono dal recente rapporto europeo *Euridyce 2004* indicano come soluzione ottimale per favorire l'utilizzo attivo delle dotazioni informatiche nelle scuole quella di disporre dei computer all'interno delle singole classi.

Altri indicatori ritenuti importanti dal MIUR per valutare il livello

complessivo di innovazione tecnologica della scuola italiana sono la disponibilità di connessione a Internet, che ora è presente nell'85% delle scuole, e il cablaggio wireless, ora attivo in più di 700 istituzioni, il compimento dei vari piani formativi attivati in modalità e-learning che hanno coinvolto più di 196.000 docenti e la presenza nel 51% delle scuole di un sito web, che offre informazioni e servizi per i docenti, gli studenti e spesso anche per le famiglie (Tabelle 5, 6, 7, 8 e Grafico 1).

Tabella 4 – Rapporto numero studenti/numero computer per ordine di scuola

Ordine di scuola	Numero alunni	Numero computer	Rapporto studenti/pc 2004	Rapporto studenti/pc 2001	Obiettivo e-Europe per il 2004
Scuole primarie	2.244.278	157.697	14,2	59	
Scuole secondarie di 1° grado	1.415.077	111.735	12,7	30	5/15 studenti per pc
Scuole secondarie di 2° grado	2.186.949	265.022	8,3	8	
Valori nazionali	5.846.304	534.454	10,9	28	

Fonte: *Indagine sulle risorse tecnologiche per la didattica nelle scuole italiane*, MIUR, settembre 2004

Tabella 5 – Disponibilità di connessione a Internet e modalità di accesso per area geografica

Area geografica	Istituti che possiedono Internet	Accesso centralizzato	%	Accesso da singole postazioni	%	Collegamento dedicato	%
Italia Settentrionale	2.747	2.402	87,4	768	28,0	52	1,9
Italia Centrale	1.773	1.521	85,8	540	30,5	33	1,9
Italia Meridionale	2.549	2.068	81,1	795	31,2	51	2,0
Sicilia	900	771	85,7	249	27,7	14	1,6
Sardegna	309	239	77,3	131	42,4	8	2,6
Totale risposte e % su totale risposte	8.278	7.001	84,6	2.483	30	158	1,9

Fonte: *Indagine sulle risorse tecnologiche per la didattica nelle scuole italiane*, MIUR, settembre 2004

Tabella 6 – Tipologia di accesso a Internet per area geografica

Area geografica	Fibra ottica	%	ISDN	%	PTSN	%	ADSL	%	Satellite	%
Italia Settentrionale	110	4,0	1.140	41,5	356	13,0	1.673	60,9	6	0,2
Italia Centrale	14	0,8	847	47,8	230	13,0	986	55,6	4	0,2
Italia Meridionale	26	1,0	1.213	47,6	290	11,4	1.311	51,4	5	0,2
Sicilia	7	0,8	373	41,4	79	8,8	538	59,8	–	–
Sardegna	3	1,0	175	56,6	54	17,5	139	45,0	–	–
Totale risposte e % su tot. risposte	160	1,9	3.748	45,3	1.009	12,2	4.647	56,1	15	0,2

Fonte: *Indagine sulle risorse tecnologiche per la didattica nelle scuole italiane*, MIUR, settembre 2004

**Tabella 7 – Presenza di un sito web nelle scuole
(Valori assoluti e in percentuale)**

	2001	2004
Possiede un sito web	3.286 (44)	4.987 (51)
Non possiede un sito web	3.824 (56)	4.712 (49)
Totale rispondenti	7.110 (100)	9.699 (100)

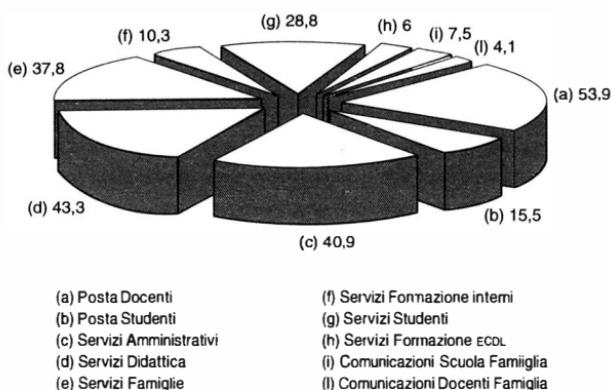
Fonte: *Indagine sulle risorse tecnologiche per la didattica nelle scuole italiane*, MIUR, settembre 2004

**Tabella 8 – Tipo di server utilizzato
(Valori assoluti e in percentuale)**

	2001	2004
Server esterno	3.032 (92)	3.833 (77)
Server della scuola	254 (8)	1.154 (23)
Totale scuole con sito web	3.286 (100)	4.987 (100)

Fonte: *Indagine sulle risorse tecnologiche per la didattica nelle scuole italiane*, MIUR, settembre 2004

Grafico 1 – Servizi in rete offerti dalle scuole



Fonte: *Indagine sulle risorse tecnologiche per la didattica nelle scuole italiane*, MIUR, settembre 2004

Tali dati, che sicuramente indicano l'avvio di un processo irreversibile di cambiamento, non forniscono però indicazioni precise su quali siano gli effettivi utilizzi fatti dai docenti e dagli studenti nelle loro specifiche attività, e su quanto l'uso delle tecnologie modifichi sostanzialmente le tradizionali modalità di insegnamento e di apprendimento.

Alcune informazioni a riguardo si possono ricavare invece dall'*Osservatorio sull'editoria digitale 2004* realizzato dall'Istituto Iard Franco Brambilla per conto dell'Associazione Italiana Editori.

Se da un lato emerge che ormai il 90% dei docenti dichiara di saper utilizzare il computer (contro l'84% del 2003), in realtà però quelli che affermano di usarlo in modo regolare per preparare le lezioni a casa continuano a essere una minoranza (37%), e solo uno su cinque afferma di impiegarlo nella didattica d'aula.

Anche la formazione dei docenti su questo aspetto importante è stata molto ridotta, tutti gli sforzi fatti dal ministero sono andati verso un'alfabetizzazione informatica spinta e non verso attività formative che spiegassero ai docenti come sia possibile e utile, nelle attività didattiche relative alle singole discipline, utilizzare e integrare i contenuti editoriali disponibili su supporti diversi dai libri di testo: libri, giornali, cd rom, Internet, tv satellitare ecc.

Dall'indagine *e-Family* di Federcomin risulta poi che il ruolo della scuola (sia primaria, sia secondaria o universitaria) è assolutamente ininfluenza nei processi di apprendimento dell'uso delle tecnologie da parte

degli studenti, che per la stragrande maggioranza sono autodidatti o ricorrono al supporto degli amici e delle famiglie.

Questo dato è confermato anche dall'indagine pilota realizzata dall'Istituto Iard Franco Brambilla per conto dell'Aie in Lombardia e in Calabria, da cui è emerso che la disponibilità delle dotazioni tecnologiche nelle scuole prese in esame non ha avuto alcun influsso sull'utilizzo delle tecnologie a casa, per le attività di studio e di apprendimento.

Forse l'inserimento della tecnologia come materia fondamentale a partire dalla scuola primaria, previsto dalla riforma Moratti recentemente approvata, potrà modificare tale situazione.

Un altro elemento critico per lo sviluppo tecnologico delle scuole è il fatto che tutti gli investimenti fatti dal governo negli ultimi anni, contrariamente a quanto avviene in altri paesi europei, vengono concentrati sul potenziamento nelle scuole delle dotazioni di hardware e di software applicativi, non prevedendo mai invece la possibilità di utilizzare i finanziamenti erogati per l'acquisto di contenuti digitali o l'accesso a servizi innovativi on line.

Questo ovviamente impedisce al mercato dei contenuti didattici di svilupparsi e non offre la possibilità ai docenti e agli studenti di disporre di materiali didattici digitali ricchi e integrati.

Il mercato attuale dell'editoria didattica digitale destinata alle scuole primarie e secondarie è infatti molto ridotto (può essere stimato in 2-3 milioni di euro). Tale cifra non comprende però tutta la produzione gratuita di contenuti realizzata dagli editori scolastici per i cd rom multimediali e interattivi che vengono ormai allegati quasi sempre alle guide per il docente o ai testi scolastici degli alunni, né l'accesso gratuito ai siti Internet che tutte le principali case editrici scolastiche hanno creato, e che danno la possibilità agli studenti o ai docenti di scaricare aggiornamenti, materiali integrativi o del libro di testo o del manuale universitario.

Le scelte di altri paesi, come per esempio l'Inghilterra, sono state molto diverse: lo scorso anno il ministero dell'Educazione inglese ha stanziato un apposito finanziamento per l'acquisto da parte delle scuole di contenuti educativi digitali resi accessibili tramite il portale www.curriculumonline.gov.uk.

Il finanziamento è stato erogato sotto forma di Electronic Learning Credits (eLCs) che possono essere spesi dalle scuole per l'acquisto di risorse multimediali: ogni scuola ha ricevuto una dotazione di eLCs che potrà spendere in totale autonomia secondo le proprie esigenze.

Il finanziamento complessivo per tutto il settore educativo inglese è di 330 milioni di sterline tra il 2003 e il 2006; questo significa che nel 2003 ogni scuola ha potuto spendere, entro l'agosto 2004, 1.000 sterline (circa 10 sterline per ogni alunno) per l'acquisto di contenuti o servizi tecnologici.

Un altro finanziamento di 25 milioni di sterline per il periodo

2004/2006 è stato invece indirizzato all'acquisto di lavagne interattive che, collegate con un pc disponibile in ogni classe e utilizzando apposite risorse didattiche, permettono al docente di preparare delle vere e proprie lezioni multimediali.

È evidente che solo attuando sistematicamente politiche di questo genere si potrà sviluppare un mercato specifico per il mondo dei contenuti didattici digitali e creare un forte interesse anche per le aziende che operano in questo ambito e non solo per i produttori di hardware, software e tecnologie.

Occorre poi identificare anche nell'ambito dei contenuti iniziative che mirino a facilitare l'accesso agli stessi da parte dei docenti: dall'*Osservatorio Iard/Aie* emerge in modo molto evidente che il 43% degli insegnanti che hanno integrato stabilmente Internet nella fase di preparazione delle lezioni, sarebbe disposto a pagare per avere a disposizione dei materiali ad hoc; tale valore sale addirittura al 70% nel caso in cui avessero la facoltà di godere di agevolazioni fiscali.

Il mercato consumer e i contenuti digitali

Secondo gli ultimi rapporti pubblicati dall'Online Publishers Association (OPA), l'associazione degli editori di siti di informazione, giunti ormai al terzo anno, il mercato statunitense e quello europeo dei contenuti digitali stanno lentamente ma costantemente aumentando, collocandosi al secondo posto come fatturato dopo i ricavi pubblicitari.

Negli USA il fatturato complessivo nel 2003 è stato di 1,6 milioni di dollari, con una stima di 16,4 milioni di consumatori (Grafico 2).

Lo sviluppo sembra essere omogeneo in entrambi i continenti, con un tasso di crescita complessivo del 22%, anche se si evidenziano delle differenze nei contenuti acquistati: negli USA i top sono lo sport e l'area genericamente indicata come *personal growth* seguiti dalle news, mentre in Europa i bestseller sono gli archivi digitali, i servizi basati su telefonia cellulare e i giornali on line.

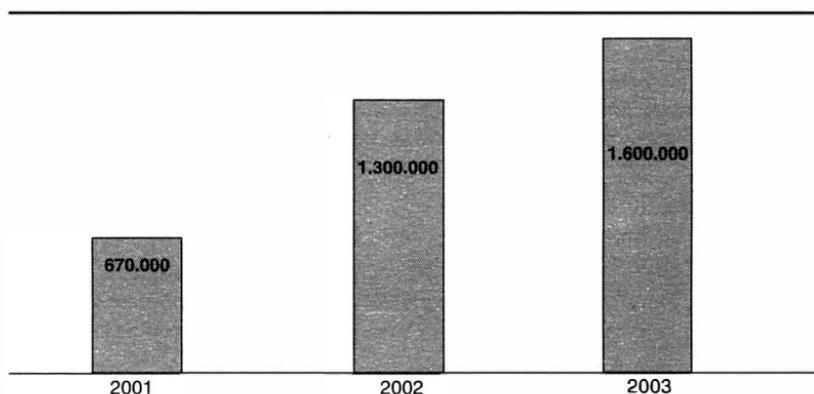
Un dato interessante, confermato anche da altri studi analoghi, è che Internet sta diventando la fonte primaria per i giovani (l'80% dei ragazzi tra i 18 e i 24 anni usa Internet regolarmente) per tutto quanto riguarda l'area dell'entertainment, e questo sicuramente nei prossimi anni avrà un impatto forte su tutto il settore dei contenuti digitali.

Le modalità di pagamento più utilizzate sono sempre gli abbonamenti, sia nella versione annuale sia mensile, anche se si registra un incremento anche nelle vendite singole (pay per use), sia come frequenza sia come importo medio per singola transazione (Tabella 9).

I mezzi di pagamento preferiti rimangono la carta di credito e, in Europa, l'accredito su conto telefonico, anche se soprattutto nel vecchio continente stanno emergendo nuove forme mutate dal settore della telefonia, come le carte prepagate.

Un dato interessante è che i content provider stanno investendo in modo più massiccio sulla promozione dei loro contenuti/servizi utilizzando oltre ai loro siti web anche campagne pubblicitarie tradizionali come la radio, la carta stampata e in alcuni casi addirittura la tv. Particolarmente importante sembra essere la possibilità per gli utilizzatori di usufruire di demo gratuite per un limitato lasso di tempo: quasi il 18% di coloro che si iscrivono alla fase promozionale confermano poi l'abbonamento.

Grafico 2 – Valore del mercato dei contenuti on line negli USA (Valori in dollari)



Fonte: *Online Paid Content U.S. Market Spending Report 2004*

Tabella 9 – Spesa media per gli acquisti di contenuti negli USA (Valori in dollari)

	2001	2002	2003
Abbonamento annuale	49,69	48,94	48,65
Abbonamento mensile	8,46	10,32	11,02
Singolo pagamento	17,89	22,64	21,67

Fonte: *Online Paid Content U.S. Market Spending Report 2004*

Si comincia anche ad avere notizie sulle abitudini dei navigatori di Internet e sulle loro preferenze rispetto ai vari media. OPA-Europe, in collaborazione con Nielsen Netrating, ha recentemente sottoposto un questionario on line, utilizzando il panel Nielsen, ai cittadini di cinque paesi chiave dell'Europa: Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Spagna.

I dati sono decisamente interessanti: l'88% dei navigatori dichiara di utilizzare la rete, sia da casa sia dal posto di lavoro, come fonte di informazione primaria per le news, addirittura il 26% l'utilizza come unica fonte, il 46% per accedere a informazioni meteo, più distanziati seguono i computer, i viaggi, l'informazione finanziaria.

Chi sembra subire un danno da tale situazione non sono tanto i quotidiani o gli altri media tradizionali (radio, libri) ma la tv: come risulta anche da un'altra recente ricerca, che indaga sull'uso generazionale dei vari media, Internet è il medium informativo per eccellenza per il 45,6% degli intervistati di età compresa tra i 18 e i 54 anni, contro il 34,6% della televisione.

Non solo, il 97% di chi ha risposto ritiene che le informazioni disponibili in rete su prodotti commerciali e sulla musica siano più attendibili di quelle presenti sulla stampa periodica, l'83% dichiara che leggere una notizia on line corrisponde a leggerla su un quotidiano; l'unica area in cui la tv sembra avere la prevalenza è quella dei video di lunga durata ma probabilmente sarà solo questione di tempo, le cose potranno cambiare con una maggiore diffusione della banda larga.

Anche in Italia la situazione sembra evolvere in analogia a quanto avviene negli USA e nel resto d'Europa.

Dai dati dell'*Osservatorio sull'editoria digitale 2004*, Iard/Aie, realizzato in collaborazione con ISPO e giunto al suo terzo anno, risulta che nel 2004 gli utilizzatori di Internet che dichiarano di aver visitato nei sei mesi precedenti «almeno un sito» a contenuto informativo sono 17,8 milioni, registrando un aumento del 21% rispetto al 2001.

Anche in Italia al secondo posto si collocano i meteo e poi seguono gli altri servizi informativi, sport, news, informazioni finanziarie e turistiche.

Il telefonino nell'uso degli italiani occupa però un posto di rilievo, sicuramente maggiore rispetto a quello di altri paesi: il 25% di chi accede a servizi scarica loghi e suonerie, che possono ormai contare a livello mondiale su un fatturato di più di un miliardo di dollari (circa il 10% del mercato internazionale della musica); anche per le news e le altre informazioni finanziarie e lo sport i dati sono interessanti, rispettivamente il 17% e il 18%.

L'indagine prende in esame anche gli aspetti meno ludici dell'uso della rete ed evidenzia che gli utenti utilizzano Internet anche per altre motivazioni, più legate all'attività professionale o di aggiornamento e studio, in particolare:

- il 32% per ricevere servizi di consulenza personalizzata;
- il 22% per partecipare a corsi di formazione;
- il 54% per leggere articoli;
- il 55% per accedere a informazioni specialistiche;
- il 60% per accedere a materiali a supporto dello studio.

L'altro elemento importante che emerge dall'indagine Iard/Aie è che la presenza di nuovi media non sembra portare alla sostituzione dell'uno rispetto all'altro, bensì a una ricollocazione delle modalità di accesso ai contenuti da parte degli utenti, che tendono a non eliminare i media ma a integrarli in un mix personalizzato di tecnologie, contenuti e canali sulla base delle loro specifiche esigenze.

Inizia anche ad assumere una certa consistenza l'opinione favorevole a pagare per accedere a contenuti.

Per esempio tra il 60% di chi ha utilizzato Internet in famiglia per accedere a materiali di supporto allo studio, il 43% dichiara di essere («sicuramente» + «probabilmente sì») disponibile a pagare per il servizio. Lo stesso fa il 37% di chi ha raccolto informazioni su Internet (era l'80% degli utilizzatori), e il 36% di chi ha consultato banche dati o enciclopedie on line (il 55% degli utilizzatori).

In un mondo in cui però Internet ha abituato i consumatori ad accedere a molti contenuti e informazioni gratuitamente è necessario che chi richiede un pagamento per i suoi contenuti o servizi sia in grado di dimostrare in modo evidente il valore aggiunto della sua offerta, in termini di ricchezza, di qualità, di certificazione della validità scientifica, di personalizzazione dei percorsi, di supporto esperto o in altri diversi termini, che potranno ovviamente differire a seconda del contesto e dei destinatari: sicuramente in questo contesto il lavoro editoriale e il ruolo di mediazione culturale, che gli editori da sempre svolgono, potrà giocare un ruolo fondamentale.

Il caso dell'anno – iPod e iTunes: il grande magazzino per scaricare la musica in modo legale

Uno degli esempi di successo di come sia possibile convincere gli utenti a pagare per accedere ai contenuti digitali, rispettando così i diritti dei loro detentori, è iTunes Music Store, il juke box della musica digitale (Grafico 3).

Il progetto è figlio di Steve Jobs, «ragazzo» terribile della Apple che l'ha realizzato con l'obiettivo di dimostrare che esiste una fascia di utenti che, se trovano una ricca offerta e se pagano un prezzo giusto, sono disponibili a pagare per scaricare le loro musiche preferite.

Grafico 3 – Esempio di pagina iTunes Music Store



Non c'è canone di abbonamento o fee di ingresso: si pagano però 99 centesimi di dollaro per ogni canzone scaricata.

Il progetto è partito in sordina nel lontano 2001, a luglio di quest'anno erano stati venduti più di 100 milioni di brani.

Attualmente sul sito di iTunes (che esiste in 5 versioni: inglese, tedesca, americana, francese e ora anche italiana) sono disponibili più di un milione di titoli delle principali major musicali internazionali, tra cui BMG, EMI, Sony Music Entertainment, Universal and Warner Bros; i maggiori artisti pubblicano qui le loro preview o danno a iTunes l'esclusiva per alcuni loro brani: il 70% della musica legale venduta in rete è comprata qui.

Il sito offre la possibilità di ricercare per autore, genere, titolo o compositore e di ascoltare un trial di 30 secondi. Chi poi decide di comprare e scaricare la musica la può ascoltare su qualsiasi iPod e anche su altri 5 computer, Mac o pc che siano.

Gli analisti più accorti fanno notare che i ricavi per Jobs per ora

derivano però ancora dalla vendita dell'iPod, la macchinetta bianca su cui si scarica la musica, lettore portatile di Mp3 disponibile sia nella versione Mac sia Windows, che può archiviare fino a 10.000 brani musicali e che è rapidamente diventata un oggetto di culto indispensabile per le nuove generazioni: è finita anche sulla copertina di «Newsweek».

Però il merito di Jobs è quello di aver dimostrato che è possibile vendere contenuti digitali anche in un mondo in cui sembrava che lo scaricare gratuitamente fosse l'unica soluzione possibile. Il prossimo passo è il mondo del cinema, e Jobs si sta attrezzando: la Apple ha recentemente realizzato iMovie, sistema di montaggio casalingo, e anche altri nel mondo della musica lo stanno seguendo in questa strada, primo fra tutti il «nemico» di sempre Bill Gates; ma sicuramente il suo esempio potrà essere utile anche per tutti gli altri attori del mondo dei contenuti.

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.

- A tavola con Goethe. Le ricette del tempo dei classici tedeschi* (Guido Tommasi Editore, 2001), 105
- ABATE, C. 197
La festa del ritorno, 197
- About a Boy*, film, 72
- ACCORSI, S. 37, 38
- ACTESSUD, 198
- ADELPHI, 113, 121
- AGNELLI, famiglia, 120
- AGNELLO HORNBY, S. 197
La Mennulara, 197
- AIB (Associazione italiana biblioteche), 148
- AIE (Associazione italiana editori), 95, 96, 97, 148, 192, 193, 194, 214, 215, 216, 218, 219
Dalla domanda di lettura alla domanda di cultura (2004), 193
Osservatorio sull'editoria digitale 2004, 214, 216, 218
Rapporto 2001 sull'editoria italiana, 96
- AIMONE DI SAVOIA, 179
- AISENBERG, M. 198
- «Alan Ford» (Editoriale Corno, 1969-1983), 75, 77, 78, 79
- ALAS, L. 93
Clarín, 93
- ALASSIO 100 LIBRI, premio, 197
- ALBERTAZZI, G. 127
- ALBIN MICHEL, 199
- ALBINATI, E. 167
Svenimenti (Einaudi, 2004), 167
- ALESSANDRA C., 18
- ALI (Associazione librai italiani), 196
- ALIGHIERI, D. 47, 90, 91, 130, 176
Divina Commedia, 130
Paradiso, 130
- ALLAM, K.F. 197
Lettera a un kamikaze, 197
- ALLAM, M. 142
- ALLENDE, I. 101, 102, 126
- ALOA-PRIS, premio, 198
- Alta fedeltà*, film, 72
- «Alter», 114
- AMADO, J. 102
- AMATO, G. 69
- AMBROSCCHIO, V. 18, 24
Cico c'è (Einaudi, 2004), 24

- AMELIA ROSSELLI, premio, 197
 AMIRY, S. 198
 Sharon e mia suocera, 198
 AMIS, M. 197
 Koba il terribile. Una risata e venti milioni di morti, 197
 AMISTAD, 199
 AMMANITI, N. 11, 12, 200, 201, 205
 Fa un po' male (Einaudi, 2004), 12
 Io non ho paura (Einaudi, 2001), 200, 201
 Ti prendo e ti porto via (Mondadori, 1999), 200, 205
 ANDERSEN-PRIZE—IBBY, premio, 198
 ANDERSEN—BAIA DELLE FAVOLE, premio, 197
 ANDREI BELYI-PRIZE, premio, 198
 ANDREOLI, V. 142
 ANNUNZIATA, L. 69
 «Antologia della poesia italiana», «la Repubblica», 91
 ANTONINI, G. 193, 194, 195, 196
 APA (Audio Publishers Association), 127
 APOGEO, 96
 APPELFELD, A. 199
 Histoire d'une vie, 199
 APPELIUS, M. 178
 APPIANO, A. 71
 Amiche di salvataggio (Sperling & Kupfer, 2002), 71
 Domani ti perdono (Sperling & Kupfer, 2003), 71
 APPLE, 219, 221
 APPLEBAUM, A. 199
 Gulag, 199
 ARIANNA, 201
 ARIOSTO, L. 193
 ARKA, 197
 ARMITAGE, S. 131
 ARMUZZI, G. 73
 Sognavo di essere Bukowski (Sperling & Kupfer, 1994 e 2004), 73
 ARSLAN, A. 198
 La masseria delle allodole, 198
 ART, 209
 ASIMOV, I. 90
 ASPELI, N. 178
 ASSERETO, G. 181
 AUCHAN, 91
 AUDIBLE, 127, 128
 AUDIO BOX, 127
 AVAGLIANO, 198
 AVENTIS PRIZES FOR SCIENCE BOOKS, premio, 198
 «Avventure estreme», Piemme, 49
 «Avventuroso» (L), 176
 BAGUTTA, premio, 197
 BALDINI CASTOLDI DALAI, 91, 205
 BALDINI, E. 45
 BALESTRINI, N. 11, 154, 155, 156, 168, 169
 Sandokan. Storia di camorra (Einaudi, 2004), 168
 Sfinimondo (Bibliopolis, 2003), 155
 BALLENTINE, 198
 BALLESTRA, S. 11
 BALZAC, H. DE 90
 BANCARELLA, premio, 197
 BARBERI, F. (Franco Zanetti, Riccardo Barberi e Paola Marrone), 73
 S.d.R. (Single di Ritorno) (Sonzogno, 2004), 73
 BARBIERI, C. 114
 BARICCO, A. 90, 93, 200
 Castelli di rabbia, 93
 Novecento (Feltrinelli, 1994), 200
 BARILLI, B. 11
 BARZINI, L. junior 178
 BARZINI, L. senior 178
 «Battello a vapore» (Il), Piemme, 49
 BATTIATO, F. 132
 BATTISTI, C. 47
 BAY, A. 107
 Cuochi si diventa (Feltrinelli, 2004), 107
 BBC, 196
 BELLATI, E. 179
 BELLI, G. G. 125
 BELLOCCHIO, M. 36
 BENE, C. 127
 Lectura Dantis (Luca Sossella Editore, 2004), 127
 BENIGNI, R. 130
 BERGAMASCO, S. 38
 BERISSO, M. 154, 155
 Annali (Oedipus, 2002), 154, 155

- BERLINGUER, L. 81, 83
 BERLUSCONI, M. 192
 BERLUSCONI, S. 69, 192
 BERTINOTTI, F. 69
 BERTOLUCCI, B. 36, 39, 40
 The dreamers, film (2003) 39
 BETTINI, M. 197
 Le coccinelle di Redù, 197
 BIAGINI, E. 154, 157, 158
 L'ospite (Einaudi, 2004), 157
 BIANCHINI, A. 19
 BIBLIOPOLIS, 155
 «Biblioteca di Repubblica», 91
 BIBLIOTHECA CULINARIA, 104
Bignami, 69
 BIONDILLO, G. 45
 Per cosa si uccide (Guanda «Narratori della Fenice», 2004), 45
 «Black», Marsilio, 44
 BLIXEN, K. 101, 102
 Il pranzo di Babette, 101, 102
 BLUME, J. 198
 BMG, 220
 BOCCA, G. 142
 BOCCACCIO, G. 93
 Decamerone, 93
 BOCOLA, A. 36, 40
 Fame chimica, film (2004), 36, 40, 41
 Le Iene, trasmissione televisiva, 40
 BOLLATI BORINGHIERI, 197
 BOLOGNA, M.F. 122
 BOMPIANI, 127, 205
 BONAPARTE, N. 83
 BONI, A. 38
 BÖRSENVEREIN, 188
 BOSCO, G. don 177
 BOSSI FEDRIGOTTI, I. 91, 196
 BOSSI, U. 69
 BOURDAIN, A. 102
 Kitchen Confidential (Feltrinelli, 2004), 102
 BRANCACCIO, L. 11
 BRASSAI, G.H. 121
 BRERA, G. 102
 BRIGNOLE SALE, M. 181
 BRIZZI, E. 11, 26, 27
 Jack Frusciante è uscito dal gruppo (Transeuropa, 1994), 26, 27, 28, 29, 30
 BROGGI, M. 11
 BROLLI, D., 10, 12, 114
 BROWN, D. 143, 201, 203
 Il Codice da Vinci (Mondadori, 2004), 143, 200, 201, 203, 205
 BRYSON, B. 198
 A Short History of Nearly Everything, 198
 BUCCIOLI, M.G. 197
 I giardini venuti dal Vento, 197
 BUFFONI, F. 154
 BUJOR, F. 32
 Le tre pietre (Sonzogno, 2004), 32
 BUKOWSKI, C. 34
 BUNKER, M. (Luciano Secchi), 75, 78, 79, 80
 «Bur», Rizzoli, 93, 120
 BUSI, A. 15
 BUZZATI, D. 45, 125
 Il deserto dei Tartari (Audiolibri Mondadori, 1976), 125
 BYRON, G. 181

 CACOPARDO, D. 48
 CAINE PRIZE FOR AFRICAN WRITING, premio, 198
 CALLAS, M. 180
 CALLO, G. 122
 CALVINO, I. 90, 92, 122
 Se una notte d'inverno un viaggiatore, 92
 CALVINO, premio, 197
 CALZAVARA, E. 164
 CALZINI, R. 178
 CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 99
 CAMILLERI, A. 44, 47, 101, 103, 125, 143, 179, 200, 205
 Camilleri legge Montalbano (Mondadori, 2002), 125
 Il giro di boa (Sellerio, 2003), 200
 La prima indagine di Montalbano (Mondadori, 2004), 44
 CAMPANA, D. 94, 126, 163, 164, 165
 Canti orfici, 94
 CAMPIELLO, premio, 197
 CANALINI, M. 11
 CANNES 2003, festival del cinema, 38
 «Un certain regard», 38

- CANTARONI, N. 55, 57
 CAPPI, A.C., 10
 Città violenta (Addictions-Magenes Editoriale, 2000), 10
 CAPRONI, G. 126, 181
 CARDELLA, L. 26, 27
 Volevo i pantaloni (Mondadori, 1989), 26, 27, 28, 29, 30
 CARELLI, T. 23
 Discocaine. Viaggio nella notte di una cubista (Mondadori «Piccola biblioteca Oscar», 2004)
 CARLOTTO, M. 45, 46, 47
 L'oscura immensità della morte (e/o, 2003), 45, 47
 CAROCCI, 96
 CAROFIGLIO, G. 45, 46, 48
 Ad occhi chiusi (Sellerio, 2003), 45
 Testimone d'accusa (Sellerio, 2002), 45
 CARPI, G. 94
 CARPINTERI, G. 114
 CARRARO, T. 125
 CASATIMODIGNANI, S. 55, 56, 58
 6 aprile '96 (Sperling & Kupfer, 2003), 55, 58
 Anna dagli occhi verdi (Sperling & Kupfer, 1981), 55, 56, 57
 Lezioni di tango (Sperling & Kupfer, 1998), 58
 Vaniglia e cioccolato (Sperling & Kupfer, 2000), 56
 Vicolo della Duchesca (Sperling & Kupfer, 2002), 57, 58, 59
 CASELLA, A. 71
 Un anno di Gloria (Salani, 2001; Superpocket, 2003), 71
 CASTALDI, M. 166, 167
 Dava fine alla tremenda notte (Feltrinelli, 2004), 166
 CAUFIELD, M.L. 94
 CAVALLI, P. 24
 CEDERNA, C. 178
 CÉLINE, L.-F. 23
 «Centopagine», Einaudi, 90
 CENTOVALLI, G. 18
 Patrie impure (Rizzoli, 2003), 18
 CENTRE FOR INFORMATION STUDIES, 140
 CENTRO NAZIONALE DEL LIBRO PARLATO DI FELTRE «SERNAGIOTTO», 126
 CERVANTES 2003, premio, 198
 CHANDLER, R. 126
 CHERCHI, G. 17
 CHEVALIER, T. 200, 202
 La dama e l'unicorno (Neri Pozza, 2003), 202
 La ragazza con l'orecchino di perla (Neri Pozza, 2001), 200, 202
 CHIARA, P. 174
 Il piatto piange (Mondadori, 1962), 174
 La spartizione (Mondadori, 1964), 175
 La stanza del vescovo (Mondadori, 1976), 175
 CHIARA, premio, 197
 CHIKWAVA, B. 198
 CHOUAKI, A. 197
 La stella d'Algeri, 197
 CIABATTI, T. 18
 Ciak, si mangia. Dizionario del cinema in cucina (a c. di S. Gelsi, Tre Lune, 2003), 105
 CIANO, E. 180
 CINI, M. 198
 CIPOLLA, A. 178
 COCONINO PRESS, 114, 115, 116
 COELHO, P. 201
 Undici minuti (Bompiani «Narrativa straniera», 2004), 201
 COLAPRICO, P. 47
 COLFER, E. 198
 Artemis Fowl – Der Geheimcode, 198
 COLLODI, C. (Carlo Lorenzini)
 Pinocchio, 112
 COLORADO FILM, 44
 COLORADONNOIR, 44
 COMASTRI MONTANARI, D. 45, 47
 Olympia. Indagine ai Giochi Ellenici (Hobby&Work Publishing, 2004), 45
 COMITATO LIBRAI INDIPENDENTI, 196
 CONNELLY, M. 205
 Ghiaccio nero (Piemme, 2004), 205
 L'ombra del coyote (Piemme, 2001), 205
 «Coralli» (I), Einaudi, 179

- CORDERO, F. 197
Le strane regole del signor B., 197
- CORNWELL, P. 203
Calliphora (Mondadori, 2004), 203, 205
Ritratto di un assassino (Mondadori, 2002), 205
- CORRAO, F.M. 94
«Corriere della Sera», 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 142, 196
- COSTANZO, M. 69
- CROCE, E. 125
- CROVI, R. 174
- CUCCHI, M. 131, 132
Cucina degli Elfi. 1000 piatti vegetariani realizzati con semplicità e maestria (La) (a c. di B. Kiki, Macro Edizioni, 2001), 104
Cucina del dottor Freud (La) (a c. di J. Hillman e C. Boer, Raffaello Cortina, 1999), 105
Cucina etica. Oltre 700 ricette vegan per buongustai e golosi rispettosi degli animali e dell'ambiente (La) (a c. di E. Barbero, A. Cattolan e A. Sagramora, Edizioni Sonda, 2003), 105
- CULICCHIA, G. 11, 12, 16, 17, 73
Il paese delle meraviglie (Garzanti, 2004), 16
Tutti giù per terra, 73
- CUMMINGS, E.E. 114
- CURTONI, M. 10
Gioventù cannibale (Einaudi, 1996), 10
- CUTRUFELLI, M.R. 19
- D'ALEMA, M. 69, 82
- D'ANNUNZIO, G. 84, 179
- D'ARRIGO, S. 125
Horcynus Orca (Audiolibri Mondadori, 1976), 125
- D'ONOFRIO, F. 81
- DA VERONA, G. 179
- DAMI, E. 49
- DAVID B. (David Beauchard), 116, 117, 184
Il Grande Male (Coconino Press, 2004), 114, 116, 117, 183, 184, 185
- DAZIERI, S. 11, 47, 48
- DE AGOSTINI, 126, 194
- DE BORTOLI, F. 194
- DE CARLO, A. 17
Duedidue (Mondadori, 1989), 17
- DE CRESCENZO, L. 142
- DE FERRARI, R. 181
- DE FLIPPO, E. 93, 105
Gli esami non finiscono mai, 93
- DE LUCA, E. 163, 164
- DEMARCHI, E. 45
Il cappello del prete, 45
- DE MARGERIE, D. 199
Aurora et George, 199
- DE MICHELIS, C.G. 93
- DEL BUONO, O. 45
- DELEDDA, G.
Canne al vento (De Agostini Audiolibri, 1995), 126
- DELFINI, A. 180
- DELLILLO, D. 92
Rumore bianco, 92
Underworld, 92
«Demoniak» (Cofedit, 1965), 78
- DEMOSKOPEA, 142, 196
- DENEZKINA, I. 33, 34
Damm! Song for lovers (Einaudi «Stile libero», 2003), 33
«Dennis Cobb Agente ss 018» (Editoriale Corno, 1965-1968), 80
- DERIVE APPRODI, 47
- DI CATALDO, G. 48
Romanzo criminale (Einaudi, 2002), 48
- DI GIACOMO, S. 125
- DI STEFANO, P. 197, 198
Tutti contenti, 197, 198
«Diabolik», 78
- DICK, P.K. 128
- DICKENS, C., 126
David Copperfield (De Agostini Audiolibri, 1995), 126
- DILIBERTO, O. 69
- DINEGRO, G.C. 181
- DONOËL, 199
- DOSTOEVSKIJ, F.M.
Delitto e castigo, 110

- DU BOUCHERON, B. 198
Court serpent, 198
- DUPUIS EDITIONS, 183
- DVIRI, M. 198
La guerra negli occhi. Diario di Tel Aviv, 198
- E/O, 197
- «Écho des Savanes» (L'), 114
- ECO, U. 45, 87, 92, 93, 175, 176, 204
Baudolino, 204
Il nome della rosa, 45, 92, 204
La misteriosa fiamma della regina Loana (Bompiani, 2004), 175, 176, 204
- ED. DE L'OLIVIER, 199
- EDGARD, premio, 198
Editoria e Università per la cultura, convegno, 99
- EDIZIONI SONDA, 105
- EINAUDI, 33, 44, 47, 90, 91, 94, 121, 157, 167, 179, 197, 205
- EISNER, W. 116
- ELCS (Electronic Learning Credits), 215
- ELIO E LE STORIE TESE, gruppo musicale, 131
- EMANUELI, E. 178
- EMI, 220
- ENDE, M. 32
La storia infinita, 32
- ENRIQUES, L. 95
- EPITTETO, 185
- ERI-RAI, 197
- «Espresso» (L'), 66, 178
- ESTERHAZY, P. 199
Euridyce 2004 (rapporto della UE), 211
- EURISKO, 201
- EUROBAROMETER, 209
- «Europeo» (L'), 178
- FAAM (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori), 125
- FABBRI, D. 12
- «Face» (The), 114
- FALCO, G. 168
Pausa caffè (Sironi, 2004), 168
- FALETTI, G. 46, 91, 200, 201, 205
Io uccido (Baldini & Castoldi, 2002; «Le strade del giallo», «la Repubblica», 2004), 91, 200, 201, 205
Niente di vero, tranne gli occhi (Baldini Castoldi Dalai, 2004), 91
- FALLACI, O. 91, 142, 143, 144, 145, 200, 201, 202, 204
La forza della ragione (Rizzoli, 2004), 142, 143, 201, 202, 204
La rabbia e l'orgoglio (Rizzoli, 2002), 143, 144, 200, 204
Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci («I libri del Corriere della Sera», 2004), 143
- «Fantax» (Cofedit, 1964), 78
- FARINACCI, R. 67
- FAVA, P. 128
- FAZI, 18, 25, 200
- FCC, 209
- FEDERCOMIN-ANIE, 208, 209, 210, 214
e-Family (2003), 208, 209, 210, 214
- FELTRINELLI, 19, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 205
- FELTRINELLI, librerie, 103
- FERRARA, G. 69
- FERRARI, G.A. 194
- FERRARIO, D. 36, 37, 40
Dopo mezzanotte, film (2003), 36, 40
Tutti giù per terra, film (1997), 37
- FERRETTI, B. 11
- FERRIERI, L. 150
- FIELDING, H. 70, 71
Il diario di Bridget Jones (Sonzogno, 2001), 70, 71
- FINI, G. 69
- FINI, M. 142
- FLAIANO, premio, 197
- FO, D. 93
Mistero buffo, 93
- FOÀ, A. 127
- FOER, J.S. 35
Ogni cosa è illuminata (Guanda, 2002), 35
- FOGAZZARO, A. 93
Piccolo mondo antico (De Agostini Audiolibri, 1994), 126, 174

- FOIS, M. 47
Distretto di polizia, fiction televisiva, 47
- FOLINI, 96
- FONITCETRA, 127
- FONSECA, R. 198
- FORRESTER, 209
- FOSCOLO, U. 93, 181
- FRANCHETTI, barone, 180
- FRANCHINI, A. 197
Cronaca della fine, 197
- FRANCO MUZZIO, 104, 105
- FRANZ KAFKA PRIZE, premio, 198
- FRANZEN, J. 102
Le correzioni, 102
- FRASCA, G. 128, 154
 «Frigidaire», 114
- FRUTTERO, C. 45
- FUSCO, G. 178, 179, 180
Duri a Marsiglia, 178
Il gusto di vivere (Laterza, 2004), 178
Le rose del ventennio (Einaudi «I Coralli», 1958; Sellerio, 2004), 179
- FUSINI, N. 93
- GABER, G. 165
- GABINETTO VIEUSSEUX, 149
- GADDA, C.E. 45, 126
- GAIMAN, N. 198
Coraline, 198
- GALIAZZO, M. 11
- GALLIMARD, 198, 199
- GAMBERO ROSSO, 106
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. 92, 172, 200, 205
Cent'anni di solitudine (Feltrinelli, 1968), 92, 170, 172
Vivere per raccontarla (Mondadori, 2002), 200, 205
- GARRONE, M. 36, 40
Primo amore, film (2003), 36, 40
- GARZANTI, 127, 159, 174, 194, 197
- GARZONIO, S. 94
- GASPARRI, M. 192, 194
- GASSMAN, V. 127
- GATES, B. 221
- GAUDÉ, L. 198
Le Soleil des Scottas, 198
- GDO, 89
- GERMAN BOOK AWARD, premio, 198
- «Gesebel» (Editoriale Corno, 1966-1967), 80
- GHAZY, R. 33
Sognando Palestina (Fabbri, 2002), 33
- GIACOBBE, G.C. 201
Come smettere di farsi le seghe mentali e godersi la vita (Ponte alle Grazie, 2003), 201, 203
- GIANINI BELOTTI, E. 19, 197
- GIANNOTTI, S. 107
Zuccherò a velo (La Tartaruga, 2003), 107
- GIBELLINI, P. 125
- GINSBERG, A. 94
Juke box all'idrogeno, 94
- GIORDANA, M.T. 36, 38, 39
La meglio gioventù, film (2003), 38
- «Giorno» (II), 178
- GIOVANNI PAOLO II, papa, 142, 204
Alzatevi, Andiamo! (Mondadori, 2004), 205
- GIOVANNI RANA, 91
- GIUNTI AL PUNTO, 190
- GIUNTI, 190
- GIUTTARI, M. 45, 46, 48
Scarabeo (Rizzoli, 2004), 45
- GOETHE, J.W. 105
- GOGOL', N.V. 126
- GOLDONI, C. 193
- GONCOURT, premio, 198
- GORRET, D. 159, 160
Ballata dei tredici mesi (Garzanti, 2003), 159, 160
- GOZZANO, G.
La via del rifugio (in uscita presso Il Narratore), 128
- GRAFICO3, 122
- GRAN GIALLO DI CATTOLICA, festival, 45
- GRANADO, A. 142
Un gitano sedentario (Sperling & Kupfer, 2004), 142
- GRAND PRIX DU ROMAN DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, premio, 198
- «Grande letteratura» (La), «Corriere della Sera», 91, 94
- GRANDES, A. 21
- «Grandi classici in audiolibro» (I), InterMedia, 126

- «Grandi romanzi in audiolibro» (I), InterMedia, 126
- «Grandi romanzi italiani» (I), «Corriere della Sera», 91, 93
- GRANT, H. 72
- GRAZIOLI, L. 169
Lampi orizzontali (Greco & Greco, 2004), 169
- GRIBAUDO-PARRAGON, 104
- GRIMALDI, L. 125
- GRINZANE CAVOUR, premio, 197
- GRINZANE EDITORIA, premio, 197
- GRISHAM, J. 87, 203, 205
Il re dei torti (Mondadori, 2003), 205
L'ultimo giurato (Mondadori, 2004), 203
- GROSSMAN, D. 197
Col corpo capisco, 197
- GRUPPO EDITORIA UNIVERSITARIA, 95
- GUAITAMACCHI, D. 113
- GUANDA, 72, 197, 205
 «Guardian» (The), 74
- GUEVARA, E. detto il CHE 142
I diari della motocicletta, 142
- GUGLIELMI, G. 23
- GUIBERT, E. 183
Il fotografo (Lizard edizioni, 2004), 183
- GUIDO TOMMASI EDITORE, 105
- GULLIVER, 190
- GUNGUI, F. 107
Io ho fame adesso (Guido Tommasi Editore, 2004), 107
- HADDON, M. 199, 203
Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte (Einaudi, 2004), 203
The curious Incident of the Dog in the Night-Time (Vintage, 2003), 199
- HANBURY, premio, 197
- HARLEQUIN ENTERPRISES, 70
- HARLEQUIN MONDADORI, 70
- HARPERCOLLINS, 198
- HEADLINE, 198
- HERRIMAN, G. 114, 118, 183
Krazy Kat (Madison Square Press, 1969; Milano Libri, 1974), 114, 118
Sarajevo tango, 183
- HESSE, H. 126
- HOFFMANN, E.T.A. 126
- HOLLINGHURST, A. 198
The Line of Beauty, 198
- HOOGHE, P. 161
- HORNBY, N. 70, 72
Alta fedeltà (Guanda, 1996), 70, 72
Un ragazzo (Guanda, 1998), 70, 72
- HOTAKAINEN, K. 198
Juoksuaudentie, 198
- HOUELLEBECK, M. 127
<http://audiolibri.it>, 128
- HUGENDUBEL, 190
- HUGO, V. 93
Notre Dame de Paris, 93
- IGORT (Igor Tuveri), 114, 115, 116
- IL SAGGIATORE, 113
- iMOVIE, 221
- IMPAC, premio, 198
- INAUDI, F. 40
 «Independent» (The), 71
- INFORMAZIONI EDITORIALI, 201
- Intemperanti. Bozze non corrette (Gli)* (a c. di G. Belloni, Meridiano Zero, 2003), 10, 18
- INTERMEDIA, 126
- INTERNET BOOKSHOP, 198
- INTERNET, 74, 88, 112, 149, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219
- INTESA CONSUMATORI, 148
- «inVersi», Bompiani, 127
- IORI, F. 114
- iPOD, 219, 220
- ISELLA, D. 125
- ISPO, 218
- ISTAT, 97, 136, 138, 139, 140
Letture e linguaggio (2000), 138, 139
- ISTITUTO IARD FRANCO BRAMBILLA, 214, 215, 216, 218
- Italiane duemilaquattro* (a c. di M. Bianchi e L. Lepetit, La Tartaruga, 2004), 18
- Italville. Nuovi narratori italiani sul paese che cambia* («Nuovi Argomenti», n. 25, Mondadori, 2004), 18
- ITU, 209
- iTUNES MUSICSTORE, 219, 220
- iTUNES, 219

- JACOB, O. 197
 JACQ, C. 91, 196
 JADREJCIC, T. 197
 I prigionieri di guerra, 197
 JELINEK, E. 198
 JELLOUN, T.B. 198
 JOBS, S. 219, 220, 221
 JONES, E.P. 199
 The Known World, 199
 JONG, E. 127
 JOSÉ MANUELLARA, premio, 198
 JOYCE, J. 92
 Dedalus, 92
 Ulisse, 92
 JUAN RULFO 2003, premio, 198
- KAHLO, F. 167
 KARA, Y. 198
 Salam Berlin, 198
 KEROUAC, J. 124
 KING, S. 203
 La canzone di Susannah (Sperling & Kupfer, 2003), 203
 KINSELLA, S. 72, 203
 I love shopping (Mondadori, 2004), 72
 Sai tenere un segreto? (Mondadori, 2003), 203
 KIPLING, R. 94
 Kim, 94
 KNOFF, 199
 KÖNEMANN, 104, 110
 KRAMSKI, J. 114
 «Kriminal» (Editoriale Corno, 1964-1974), 75, 78, 79, 80
 KUBERT, J. 183
 Fax da Sarajevo, 183
 KUSACK, J. 72
- «La grande poesia del Corriere», «Corriere della Sera», 91
 LA PORTA, F. 14
 LASPINA, S. 19
 LA TARTARUGA, 18
 LAGORIO, G. 19
 LAING, legge, 189
 LANATI, B. 93
 LANCHESTER, J. 103
 Gola, 103
- LATERZA, 178
 LATERZA, G. 194, 195
 LECARRÉ, J. 205
 La spia perfetta (Mondadori «I Miti», 2004), 205
 LEBERT, B. 34
 L'ultimo treno della notte (Tropea, 2004), 34
 LED, 96
 LEFÈVRE, D. 183
 Il fotografo (Lizard edizioni, 2004), 183
 LEMERCIER, F. 183
 Il fotografo (Lizard edizioni, 2004), 183
 LENIN, N. 125
 LEONI, G. 45, 47
 I delitti del mosaico. Dante Alighieri indaga (Mondadori, 2004), 45, 47
 LEOPARDI, G. 126, 193
 «Lettura-Pensare l'Italia attraverso i classici» (progetto del ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca), 193
 LEVY, A. 198
 Small Island, 198
 LEVY, P. 150
 LIBRACCIO (IL), 111, 112, 113
 «Libri del Corriere della Sera» (I), 196
 LILLI, V. 178
 «Linus», 114
 LISA, T. 154
 Black Hole (in *Poesia contemporanea: ottavo quaderno italiano* a c. di F. Buffoni, Marcos y Marcos, 2004), 154
 LITIZZETTO, L. 200, 201
 La principessa sul pisello (Mondadori, 2003), 200
 LITTLE BROWN, 198
 LIZARD EDIZIONI, 183
 LOCASCIO, L. 38
 LORUSSO, R. 127
 LOMBARDO RADICE, M. 27, 93
 LONGANESI, 122, 194
 LÜBBE, 124
 LUCA SOSSELLA EDITORE, 127
 LUCARELLI, C. 44, 47

- Nuovi misteri d'Italia. I casi di «Blu Notte»* (Einaudi «Stile libero», 2004), 44
- LUCENTINI, F. 45
- LUCI, F. 122
- LUMACHI, M. 94
- LUNCH, L. 131
- LUPO, G. 170, 171
Ballo ad Agropinto (Marsilio, 2004), 170, 171
- LUTES, J. 116
Berlin – la città delle pietre (Coconino Press, 2003), 114, 116
- MAC, computers, 220, 221
- MACCHIAVELLI, L. 47
- MAGI, S. 11
- MAGNUS (Roberto Raviola), 75, 76, 78, 79, 80
Il piccolo fiammifero («Tommy», Editoriale Corno, 1969)
Le femmine incantate (Granata Press, 1990), 76
Lo Sconosciuto (Edizioni del Vascello, «Orient Express Comix», 1975-1996), 76
Lurid Scorpion (Editoriale Corno, 1971), 76
- MAGRELLI, V. 167
Nel condominio di carne (Einaudi, 2003), 167
- MAGRIS, C. 94, 199
- MAJORINO, G. 154, 155, 156
La capitale del nord, 155
Prossimamente (Mondadori, 2004), 156
- MAN BOOKER PRIZE, premio, 198
- MANFREDI, V.M. 87
- MANGANELLI, G. 128
Manuale del mangiatore solitario (a c. di P. Apicella, Rosellina Archinto, 2000), 105
- MANZINI, M. 19
Io non chiedo permesso (Salani, 2004), 19
- MANZONI, A. 93, 181, 193
Adelchi, 128
I promessi sposi, 126, 128, 174
- MARANI, D. 170, 171, 172, 173
L'interprete (Bompiani, 2004), 170, 171, 172, 173
- MARIN, B. 163, 164, 165
- MARIOTTI, G. 169
Storia di Matilde (Adelphi, 2003; 1ª ed.: *Matilde*, Anabasi, 1993), 169
- MARSILIO, 103, 197, 205
- MARTEL, Y. 198
Schiffbrunch mit Tiger, 198
- MARTI, J. 115
- MARTINEAU, H. 181
- MARZADURI, L. 11
- MASINI, B. 197
Una sposa buffa buffissima bellissima, 197
- MASINO, P. 19
- MASSARON, S. 10, 11
Gioventù cannibale (Einaudi, 1999), 10
- MASSENA, A. 181
- MASTANDREA, V. 73
- MASTRANI, F. 45
I misteri di Napoli, 45
- MASTROCOLA, P. 197
Una barca nel bosco, 197
- MATTOTTI, L. 114
- MAUPASSANT, G. DE 126
- MAURI, S. 194
Maxmagnus («Eureka», Editoriale Corno, 1971), 80
- MAZZANTINI, M. 200, 201, 202
Non ti muovere (Mondadori, 2002), 200, 201, 202, 205
Zorro. Un eremita sul marciapiede (Mondadori, 2004), 202, 204
- MAZZUCHELLI, D. 115
- MAZZUCCO, M.G. 200
Vita (Rizzoli, 2003), 200
- MCBAIN, E. 126
- MEBUS, S. 72
Booty Nomad (Miramax Books, 2004), 72
«Medusa», Mondadori, 121
- MELINA, M. 198
- MELISSA P., 19, 25, 26, 27, 28, 29, 200, 201, 205

- 100 colpi di spazzola prima di andare a dormire (Fazi, 2003), 18, 25, 26, 27, 28, 30, 200, 201, 203
- «Menabò» (il), 125
- MENEGHELLO, L. 176
- Fiori italiani* (Rizzoli, 1976), 176
- MERCANTI DI LIQUORE (i), gruppo musicale, 163
- MERCENARO, G. 178, 180, 181, 182
- Genova e le sue storie* (Mondadori, 2004), 178, 180
- MERLIN, legge, 180
- «Metal Hurlant», 114
- MILANI, F. 37
- La guerra degli Antò*, film (1999), 37
- MINIMUM FAX, 19, 197
- MIRAMAX BOOKS, 72
- «Misteri di Ficcanaso Squitt» (I), Piemme, 49
- MIUR, 211, 212, 213, 214
- Indagine sulle risorse tecnologiche nelle scuole italiane* (settembre 2004), 212, 213, 214
- MONDADORI FRANCHISING, 190
- MONDADORI, 19, 44, 70, 72, 91, 121, 122, 194, 197, 198, 202, 205
- «Monde» (Le), 196
- MONDELLO, premio, 197
- «Mondo» (II), 178
- MONGUZZI, L. 164
- MONTALE, E. 125, 149
- MONTEFOSCHI, G. 197
- La sposa*, 197
- MOON, E. 198
- The Speed of Dark*, 198
- MOORE, M. 198
- Stupid White Men*, 198
- MORANTE, E. 170
- La Storia* (Einaudi, 1974), 170, 172
- MORANTE, premio, 197
- MORATTI, L. 82, 83, 192, 193, 215
- MORESCO, A. 166, 167
- Canti del caos* (Feltrinelli, 2001), 166
- Canti del caos* (II^a parte, Rizzoli, 2003), 166
- MORETTI, N. 36
- MORGAN STANLEY, 209
- MORIARTY, S. 72
- Baby-à-porter* (Sperling & Kupfer, 2004), 72
- MORIN, E. 198
- MORRISON, T. 124
- MOTTA, F. 148, 192, 194
- MP3, 221
- MUCCINO, G. 36, 37, 40
- Come te nessuno mai*, film (1999), 37
- L'ultimo bacio*, film (2000), 37
- MUCCINO, S. 37
- MUCILLI, P. 164
- MULINO DI DON CHISCHIOTTE (IL), 105
- MUNARI, B. 123
- «Mundo» (El), 92
- MUÑOZ & SAMPAYO, 115
- MURRAY, L. 197
- MUSSOLINI, B. 67, 180
- NABULA AWARD 2003, premio, 198
- NADAL, premio, 198
- NAMCHYLAK, S. 131
- NAPOLI, premio, 197
- «Narratore» (II), 128
- «Narratori» (I), Feltrinelli, 19
- NATIONAL BOOK AWARD premio, 198
- «National Literary Trust» (ricerca promossa in UK), 193
- NEGRONI, E. 37
- Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, film (1996), 37
- Nel regno della fantasia* (Piemme, 2004), 203
- NÉMIROWSKY, I. 199
- Suite française*, 199
- «Neri» (I), Addictions, 44
- NERI POZZA, 202, 205
- NERI, G. 157
- Armi e mestieri*, 157
- NERUDA, P. 90
- «Newsweek», 221
- NIELSEN NETRATING, 218
- NIELSEN, 218
- NIEVO, I. 93
- NIEVO, S. 125
- Il prato in fondo al mare* (Audiolibri Mondadori, 1976), 125

- NIMIER, M. 199
Le Reine du silence, 199
- NOBEL PER LA LETTERATURA, premio, 198
- NOIRIN FESTIVAL, 46
 «Noir Mediterraneo», e/o, 44
- NONINO, premio, 198
- NORDISK RÅDS LITERATURPRIS, premio, 198
- NORI, P. 11
- 99 POSSE, gruppo musicale, 41
- NOVE, A. 11, 12, 13, 127
La più grande balena morta della Lombardia (Einaudi, 2004), 13
Milano non è Milano (Laterza, 2004), 13
Woobinda (Castelvecchi, 1996), 12, 13, 168
- NOVELLI, D. 69
- NOVENTA, G. 164
- NUOVO CANZONIERE, gruppo musicale, 165
- OEDIPUS, 155
- OFTEL, 209
- OJETTI, U. 178
- Online Paid Content U.S. Market Spending Report 2004*, 217
- OPA (Online Publishers Association), 216
- OPA-EUROPE, 218
- OPPORTUNITY BOOK, 110
- ORANGE PRIZE FOR FICTION, premio, 198
- OREGLIO, F. 131
- OSCAR-Commerce, premio, 198
 «Oscar», Mondadori, 121
 «Oscar Poesia», Mondadori, 122
- OSSOLA, C. 91
- OSSOLA, S. 11
 «Ottocento», «la Repubblica», 91, 93
- OXFORD UNIVERSITY PRESS, 99
- PAGETTI, C. 93
- PALAZZESCHI, A. 126
- PALLAVICINI, L. 181
 «Panorama», 66
- PANSA, G. 64, 65, 66, 67, 68, 69, 142, 143, 145, 146, 201
- Bestiario d'Italia. 1994-2004* (Sperling & Kupfer, 2004), 64, 65, 69
- I figli dell'aquila* (Sperling & Kupfer, 2002), 66
- Il bambino che guardava le donne* (Sperling & Kupfer, 2002), 66
- Il malloppo* (Rizzoli, 1989), 67
- Il regime* (I libri dell'Unità, 1993), 67
- Il sangue dei vinti* (Sperling & Kupfer, 2003), 64, 66, 67, 68, 69, 142, 145, 146, 201
- L'anno dei barbari* (Sperling & Kupfer, 1993), 67
- L'intrigo* (Sperling & Kupfer, 1990), 67
- La bambina dalle mani sporche* (Sperling Paperback, 2000), 66
- Le notti dei fuochi* (Sperling & Kupfer, 2001), 66
- Lo sfascio* (I libri dell'Unità, 1993), 67
- Ma l'amore no* (Sperling & Kupfer, 1994), 66
- Siamo stati così felici* (Sperling & Kupfer, 1995), 66
- Ti condurrò fuori dalla notte* (Sperling, 1998), 66
- PANZERI, M. 122
- PAOLINI, C. 32
Eragon (Fabbri, 2004), 32
- PAOLINI, M. 163, 164, 165
Sputi, 163, 164, 165
Vajont, 164
- PARENTI, F. 125
- PARRELLA, V. 20, 22, 24, 197
mosca più balena (minimum fax, 2003), 20, 24
- PARSONS, T. 72
- PASOTTI, G. 40
Passaparola (forum promosso da G. Laterza), 194, 195
- PATRIZI, G. 93
 «Pc ai docenti» (progetto del ministero per l'Innovazione e le Tecnologie in accordo con il ministero delle Comunicazioni e il ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca), 211

- «Pc alle famiglie» (progetto del ministero per l'Innovazione e le Tecnologie in accordo con il ministero delle Comunicazioni e il ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca), 211
- PEACE PRICE, premio, 199
- PEARSON, A. 72
Ma come fa a far tutto. Vita impossibile di una mamma che lavora (Mondadori, 2003), 72
- PEETERS, F. 185
Pillole blu (Kappa edizioni, 2004), 183, 185
- PELLEGRINI, L. 39
Ora o mai più, film (2003), 39
- PEN/FAULKNER AWARD, premio, 199
- PENDRAGON, 197
- PENGUIN, 120, 199
- PENNA, S. 132
- PÉREZ GALDÓS, B. 93
Tristana, 93
- PERRUCA, D. 76
- PERSICO, L. «ZULU», 41
- PETRARCA, F. 193
- PETRIGNANI, S. 19
- PICADOR, 198
- «Piccola biblioteca Oscar», Mondadori, 23
- PIEMME, 49, 50, 205
- PIFFARERIO, P. 76
- PINKETTS, A.G., 10, 11, 47
Gioventù cannibale (Einaudi, 1996), 10
- PIO DA PIETRALCINA, padre, 180
- PIRANDELLO, L. 84
Pittura in cucina (La) (a c. di L. Mariani, A. Parisella e G. Trapani, Sellerio, 2004), 105
- PIVANO, F. 94
 «Pizzo nero», Borrelli, 21
- PLANETA 2003, premio, 199
- PLATH, S. 91
- POE, E.A. 93, 126
Racconti, 93
- Poesia contemporanea: ottavo quaderno italiano* (a c. di F. Buffoni, Marcos y Marcos, 2004), 154
- PONTE ALLE GRAZIE, 122, 205
- PONTI, M. 38
Santa Maradona, film (2001), 38
- PORTA, C. 125
- PRICEWATERHOUSECOOPERS, 206
- PRINCE DE L'ASTURIAS, premio, 199
- PRIX MÉDICIS, premio, 199
- PROCURANTE, A. 181
- PRODI, R. 69
- «Progetto passaparola» (promosso dalla Mondadori), 193
- PROGETTO VOXLIBRIS, 128
Racconti elettrolitici (Luca Sossella Editore, 2003), 128
- PROUST, M. 92
La strada di Swann, 92
Recherche, 92
- PSDT (Programma per lo Sviluppo delle Tecnologie Didattiche), 211
- PULITZER PRIZE, premio, 199
- PUSTERLA, F. 159, 161, 162
Folla sommersa (Marcos y Marcos, 2004), 159, 161
- PYNCHON, T. 128
- QIUXAOLING, 103
Qualità dell'aria. Storie di questo tempo (La) (a c. di C. Lagioia e C. Raimo, minimum fax, 2004), 18
- RABONI, G. 94, 125
Racconta (a c. di R. Guacci e B. Miorelli, La Tartaruga, 1989), 18
Racconta 2 (a c. di R. Guacci e B. Miorelli, La Tartaruga, 1993), 18
- RADOJCIC-KANE, N. 197
- RAFFAELLO CORTINA, 96
- RAGAGNIN, L. 127
Ragazze che dovrete conoscere. The Sex Anthology (Einaudi «Stile libero-Big», 2004), 18, 19, 20, 21, 24
- RAI, 196
- RAI FICTION, 38
- RANKIN, I. 198
Resurrection Men, 198
- RAVERA, L. 27, 93
- RAVIOLA, R. (Magnus) 76
- RCS, 92, 122
- RCS LIBRI, 194, 196, 205

- «Red Dress Ink», Mondadori-Harlequin, 70
- REED, L. 131
- REGTP, 209
- RENEAUDOUT, premio, 199
- «Repubblica» (la), 44, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 201
- RESIDANTE, 128
Il fronte interno (Luca Sossella Editore, 2003), 128
- RICCARDI, A. 159, 160, 162
Gli impianti del dovere e della guerra (Garzanti, 2004), 159
- RICCARELLI, U. 170, 171, 172, 198
Il dolore perfetto (Mondadori, 2004), 170, 171, 172, 198
- «Ricette della gioia» con Santa Ildegarda (Le) (a c. di D. Maurin e J. Fournier Rosset, Edizioni del Segno, 2002), 105
- RIGONI STERN, M. 163, 164, 165, 197
- RINALDI, C. 66
- RISI, N. 197
Ruggine, 197
- RIZZOLI, 197, 198, 205
- ROBBINS, H. 56
- ROCCATAGLIA CECCARDI, C. 182
- ROCCO E ANTONIA (Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera), 26, 27
Porci con le ali (Savelli, 1976), 26, 27, 28, 29, 30, 93
- RODARI, G. 163, 164, 165
- ROJAS, G. 198
- ROMANI, S. 114
- ROMANO, S. 196
- ROSSI, V.G. 178
- ROTH, P. 124, 205
La macchia umana (Einaudi, 2003), 205
- ROWLING, J.K. 201
Harry Potter e l'Ordine della Fenice (Salani, 2004), 200, 201, 203, 204
- ROZEWICZ, T. 131
- RUGGINENTI, 126
- RUSCONI, 110
- RUSCONI, M. 19
Tuttestorie. Racconti letture trame di donne (Numero 0, 1990), 19
- S. MARCO DEI GIUSTINIANI, 127
- SACCO, J. 183
Palestina, 183
Safe Area Goradze, 183
- SACCOMANNO, S. 181
- «Sadik» (Bianconi, 1969), 78
- SALANI, 70, 122, 205
- SALINGER, J.D. 31, 34
Il giovane Holden, 31
- SALMON, L. 93
- SANGUINETI, E. 131, 132
- SANTACROCE, I. 11, 22, 23
Revolver (Mondadori «Strade blu», 2004), 23
- SANTANGELO, E. 18
- SARTORI, G. 142
«Satanik» (Editoriale Corno, 1964-1974), 75, 78, 79, 80
- SCARPA, T. 11, 12, 14, 15, 167
Corpo (Einaudi, 2004), 15, 167
Cos'è questo fracasso. Alfabeto e intemperanze (Einaudi, 2000), 11
Kamikaze d'Occidente (Rizzoli, 2003), 14, 15
Occhi sulla graticola (Einaudi «I Coralli», 1996), 12
Venezia è un pesce. Una guida (Feltrinelli, 2000), 16
- SCERBANENCO, G. 46
- SCIASCIA, L. 45
- SECCHI, L. (Max Bunker), 76
- SEGRE, C. 91
- SELLERIO, 205
- «Semi» (I), Veronelli, 105
- SEMPRUN, J. 198
Veinte años y un día, 198
- SERENI, C. 19
- SERENI, V. 124, 125
- SERKOWSKA, H. 197
- SERMONTI, V. 129, 130
- Sex and the City*, fiction televisiva, 70, 71
- SHELLEY, M. 93, 181
Frankenstein, 93
- SIAE, 148, 149
- SIRI, G. 182
- SKÁRMETA, A. 199
El baile de la victoria, 199
- SLOW FOOD, 105, 106

- SMA, 91
- SMITH, K. 72
Love Monkey (William Morrow, 2004), 72
- SMITH, W. 56, 87
- SOLDATI, M. 45, 125
I racconti del maresciallo (Sellerio, 2004), 45
La giacca verde (Audiolibri Mondadori, 1976), 125
- SOLDATI, W. 107
Cuore di cuoco (Hobby&Work Publishing, 2004), 107
- «Sole-24 Ore» (II), 97
- SOLER, A. 198
El camino de los Ingleses, 198
- SONY MUSIC ENTERTAINMENT, 220
- SONZOGNI, R. 113
- SONZOGNO, 71, 72, 73
- SORIANO, O. 128
- SPARKS, N. 203
Quando ho aperto gli occhi (Frassinelli, 2003), 203
- SPERLING & KUPFER, 55, 56, 71, 72, 205
- «Spettrus» (Cervinia, 1965), 78
- SPIEGELMAN, A. 116
Maus. Racconto di un sopravvissuto (Milano Libri, 1989; «BUR», 1995; Einaudi tascabili, 2000; «I classici del fumetto», «la Repubblica», 2004), 116
- SPINAZZOLA, V.
Tirature, 17, 123
Tirature '91, 123
Tirature '04, 123, 197
- SPRANG, C. 188
- SPREAFICO, S. 164
- STANCANELLI, E. 11, 18, 22, 24
Benzina (Einaudi «Stile libero», 1998), 24
- STARACE, A. 67
- STEEL, D. 205
La casa di Hope Street (Sperling & Kupfer, 2002), 205
- STEGAGNOPICCHIO, L. 94
- STEINER, G. 197
- STELLA, G.A. 91, 196
- STENDHAL (Henry Beyle), 181
- «Stile libero», Einaudi, 19, 24, 33
- «Stile libero-Big», Einaudi, 18
- «Stile libero-Noir», Einaudi, 44
- STOCK LIBRI, 110
- «Storie da ridere», Piemme, 49
- «Strade blu», Mondadori, 19
- «Strade del giallo» (Le), «la Repubblica», 44, 91
- STREGA, premio, 198
- STRESA, premio, 197, 198
- SVEVO, I. 62
La Coscienza di Zeno, 62, 128
- SYKES, P. 72
Bergdorf Blondes (*Biondo n. 5*, Sperling & Kupfer, 2004), 72
- TABUCCHI, A. 60, 62, 63
Tristano muore. Una vita (Feltrinelli, 2004), 60, 62
- TADINI, E. 23
Eccetera, 23
- TAKAYAMA, K. 115
- TAMARO, S. 19, 93
Va' dove ti porta il cuore, 93
- TANIGUCHI, J. 116, 117
In una città lontana (Coconino Press, voll. I-II, 1999-2002), 114, 117
- TANOPIR, C. 141
User Behaviour Across International and Disciplinary Boundaries (Fiesole Retreat, 2004), 141
- TARANTINO, Q. 11
Pulp Fiction, film, 11
- TARANTOLA, G. 113
- TASCHEN, 110
- Taste the West. Ricette e aneddoti della vecchia frontiera americana* (a c. di S. Porzio e V. Rossi, Tommasi-Datanova, 2003), 105
- TEDESCHI, A. 125
- TEODORANI, A. 11
- TERZANI, T. 142, 143, 144, 145
Lettere contro la guerra (Longanesi & C., 2001), 144
Un altro giro di giostra (Longanesi & C., 2003), 142, 144
- «Ti racconto i classici», De Agostini, 126
- TOLKIEN, R.R. 32
Il signore degli anelli, 32

- TOLSTOJ, L.N.
Anna Karenina, 93
- TOMASELLI, C. 178
- TOMASIDILAMPEDUSA, G. 204
Il Gattopardo, 204
- TOMINE, A. 115
- TONDELLI, P.V. 11, 36
Under 25, 11
- TOTTI, F. 200, 201
Tutte le barzellette su Totti (raccolte da me) (Mondadori, 2003), 200, 205
- TRANSEUROPA, 11
- TRANSTRÖMER, T. 198
- TRAVAGLIO, M. 143
- TREVISAN, V. 40
- TREZISE, R. 33, 34
La mia pelle sporca (Einaudi «Stile libero», 2004), 33
- TROPE, Z. 33
Scusate se ho quindici anni (Einaudi «Stile libero», 2003), 33
- TSCHINAG, G. 198
Den blå himmel, 198
- TUVERI, I. 114
- UNACHI, 21
- UNIONE ITALIANA CIECHI, 126
 «Unità» (I'), 90
- UNIVERSAL, 220
- UPDIKE, J. 199
- URBANI, G. 150, 192
- VALÉRY, P. 182
- VALLORANI, N. 47
- VALPREDÀ, P. 47
 «Valvoline», 114
 «Vanity», 114
- VARGAS LLOSA, M. 197
- VARI, P. 36, 40
Fame chimica, film (2004), 36, 40, 41
Le Iene, trasmissione televisiva, 40
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. 103
- VASSALLI, S. 94
- VECELLIO, T. 110
- VELTHUIJS, M. 198
- VELTRONI, W. 69
- VERGA, G. 93, 126
- VERGANI, O. 178
- VERNE, J. 90
- VERONELLI, 104, 105
- VERONESI, G. 37
Che ne sarà di noi, film (2003), 37
- VESPA, B. 143, 197
Il Cavaliere e il Professore, 197
- VIAREGGIO-RÉPACI, premio, 198
- VICI, L. 140
- VICO, G.B. 193
- VIGINI, G. 149
- VILLALTA, G.M. 197
Tuo figlio, 197
- VINCI, S. 18, 22
Brothers and sisters (Einaudi «Stile libero», 2003), 18
- VINTAGE, 199
- VISCONTI DI SAN VITO, L. 181
- VITA E PENSIERO, 99
- VITALE, S. 125
- VITALI, A. 174, 175
Il procuratore (Camunia, 1990), 174
La signorina Tecla Manzi (Garzanti, 2004), 175
Una finestra vialago (Garzanti, 2003), 174
- VITTORINI, premio, 198
- VITTORIO EMANUELE III, 180
- VOCE, L. 127
- «Vola con Internet» (progetto del ministero per l'Innovazione e le Tecnologie in accordo con il ministero delle Comunicazioni e il ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca), 210
- VOLO, F. 73, 200
Esco a fare due passi (Mondadori, 2002), 73
È una vita che ti aspetto (Mondadori, 2003), 73, 200
- WADDELL, M. 198
- WARNER BROS, 220
- WATERSTONES, 190, 191
- WEBBER, P. 202
- WELTBILD, 190
- WH SMITH, 190
- WHITBREAD BOOK OF THE YEAR, premio, 199

- WILDE, O.
 Il ritratto di Dorian Gray, 126
 WINDOWS, 221
 WRIGTH, F. 199 §
 Walking to Martha's Vineyard, 199
 WU MING, 150
 www.audible.com, 126
 www.casalini.it, 140
 www.curriculumonline.gov.uk, 215
 www.ilnarratore.org, 128

 www.istat.it, 139
 www.libroparlato.org, 126

 YOSHIMOTO B., 31, 34, 203
 Kitchen (Feltrinelli, 1991), 31, 32
 Il corpo sa tutto (Feltrinelli, 2004), 32,
 203

 «Zakimort» (Cea, 1965), 78
 ZANICHELLI, 96
 ZELLWEGER, R. 71

Tirature 2005 : giovani scrittori e personaggi giovani / a cura di Vittorio Spinazzola. - Milano : il Saggiatore ; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005. - 240 p. ; 22 cm. - ISBN 88-428-1257-9

1. Editoria - Italia - 2004

I. Spinazzola, Vittorio II. Tit.

070.5 (Editoria)

Scheda bibliografica a cura del Sistema Bibliotecario Brianza

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2005 2006 2007 2008

Finito di stampare nel gennaio 2005
presso Lito 3 Arti Grafiche, Pioltello (MI)