

Tirature

'06

Di cosa parlano
i romanzi d'amore?

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 2006

La scheda bibliografica è riportata nell'ultima pagina del libro

SOMMARIO

DI COSA PARLANO I ROMANZI D'AMORE?

L'amore come romanticheria

La riscossa del rosa
di Giovanna Rosa 10

L'amore come sesso

Amore, cuore, hardcore
di Enzo Marigonda 17

L'amore come sentimento

L'antidoto della tenerezza
di Gianni Turchetta 24

L'amore come commedia

Anche le donne sanno ridere
di Laura Lepri 33

L'amore come passione

L'impossibile amoroso del reale
di Benedetta Centovalli 39

L'amore come esperienza di linguaggio

Le retoriche antisentimentali
di Giuliano Cenati 48

GLI AUTORI

Alte tirature

«Questo è il suo primo romanzo»
di Alberto Rollo 56

Luzi testimonial della cultura
di Alberto Cadioli 68

La giovane Sicilia <i>di Giuseppe Traina</i>	72
Il caso Piperno-Proust <i>di Vittorio Spinazzola</i>	80
L'esoterismo all'Indice <i>di Roberto Carnero</i>	85
L'informazione genetica non mancava <i>di Sylvie Coyaud</i>	89
I delitti veri <i>di Francesco Anzelmo</i>	95
La bambinaia dell'Ottocento <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	102
Comprati in edicola	
Le geografie del «Corriere della Sera»: immagini a rate per collezionisti <i>di Luca Clerici</i>	109
Adottati a scuola	
Scuola, riforma, editoria: un triangolo autoreferenziale <i>di Carlo Minoia</i>	113

GLI EDITORI

Cronache editoriali	
Eresia e pedagogia: per una critica dell'editoria di consumo. Intervista a Goffredo Fofi <i>di Fabio Gambaro</i>	118
I tascabili rigenerati: un confronto ragionato tra «Bur» e «Oscar» <i>di Bruno Pischedda</i>	129
Fine di una figura di mediazione <i>di Alessandro Terreni</i>	139
Gli editori che fanno teatro <i>di Oliviero Ponte di Pino</i>	144

La critica al tempo dei blog
di Mauro Novelli 152

Dal testo al libro

L'editoria polimorfa
di Maria Serena Palieri 157

Dal libro al film, e viceversa
di Matteo Sarri 161

Le vie della promozione

Promozione del libro e promozione della lettura
di Paola Dubini 168

I LETTORI

Letture sotto inchiesta

Fotocopie ed equità dei compensi
di Pier Francesco Attanasio e Danilo Ferrando 174

Il pubblico delle biblioteche

Su misura dell'utente remoto:
i servizi informativi on line
di Chiara Faggiolo 180

I NOSTRI LIBRI

La poesia sperimentale

Confini, margini (e limiti) della poesia in prosa
di Paolo Giovannetti 186

La poesia discorsiva

Voci che raccontano storie veridiche
di Bruno Falchetto 191

La poesia cantabile

Quelli che cantano dentro nei libri
di Umberto Fiori 194

La narrativa arcicolta

Rifiuti sperimentali
di Mario Barenghi 200

I romanzi ben fatti

Elegie del declino
di Elisa Gambaro 205

L'intrattenimento piacevole

Nero su nero
di Mauro Novelli 209

Le storie non inventate

Alla ricerca della felicità perduta
di Federico Bona 212

I fumetti più belli

La formula Bonelli non è esportabile
di Luca Raffaelli 217

MONDO LIBRO 2005

Calendario editoriale

Bestseller 2.0
di Raffaele Cardone 224

Almanacco ragionato delle classifiche

I codici del successo
di Giuseppe Gallo 234

Diario multimediale

Il mondo va al contrario?
di Cristina Mussinelli 240

Cruscotto europeo

Mutamenti progressivi dell'immobilità
di Giovanni Peresson 251

Indice dei nomi e dei titoli 265

DI COSA PARLANO I ROMANZI D'AMORE?

L'amore come romanticheria

La riscossa del rosa
di Giovanna Rosa

L'amore come sesso

Amore, cuore, hardcore
di Enzo Marigonda

L'amore come sentimento

L'antidoto della tenerezza
di Gianni Turchetta

L'amore come commedia

Anche le donne sanno ridere
di Laura Lepri

L'amore come passione

L'impossibile amoroso del reale
di Benedetta Centovalli

L'amore come esperienza di linguaggio

Le retoriche antisentimentali
di Giuliano Cenati

L'AMORE
COME ROMANTICHERIA
La riscossa del rosa

di Giovanna Rosa

Libro di culto in versione fotocopiata prima, bestseller di classifica poi, fino alla riproposta dell'editio princeps: quello di Moccia è un successo costruito dal basso, in cui il favore del pubblico condiziona e orienta la strategia editoriale. In piena postmodernità, il passaparola dei lettori più giovani sancisce la riscossa dell'unico genere paraletterario non ancora sdoganato, il rosa.

Certo il sentimentalismo edificante, innestato sul romanzo di formazione tardoadolescenziale, è riscritto con il ritmo di un videoclip: eppure, dietro i patemi d'amore che trasportano lettrici e lettori «tre metri sopra il cielo», c'è ancora l'archetipo di Liala.

3 MsC: ovvero *Tre metri sopra il cielo*. Il linguaggio scorcio degli sms, che dai cellulari degli adolescenti rimbalzano sui diari scolastici e i muri cittadini, bene illustra il favore strepitoso con cui il pubblico giovanile ha accolto il romanzo di Federico Moccia.

Uscito dapprima presso due piccoli editori romani, il Ventaglio e Capasso, il libro viene recuperato da Feltrinelli che lo sottopone a un abile editing: taglio di un centinaio di pagine, semplificazione sintattica, alleggerimento del montaggio narrativo. Macinando stampe su ristampe che lo insediano stabilmente nelle classifiche 2004, *Tre metri sopra il cielo* si avvia, o almeno ambisce, a diventare un libro cult per i lettori adolescenti. Tratto dall'opera, un film peraltro insipido aiuta a incrementare le vendite, suggerendo un'ulteriore operazione editoriale: la riproposta, all'inizio del 2005, sempre per i tipi della casa milanese, dell'*editio maior*, «la versione del 1992!», come recita la bandella. Mossa, questa sì, davvero stupefacente: basta confrontare le sequenze iniziali e finali per cogliere al volo con quale ingenuità di scrittura Moccia abbia intrapreso la sua carriera di romanziera, e apprezzare la mano dell'editor che ne ha corretto l'imperizia compositiva.

Eppure proprio la riproposta della prima versione – controproducente per il profilo d'autore, ineccepibile nell'ottica feltrinelliana (tirature nuovamente alle stelle, ritorno in classifica) – ancor più sollecita l'indagine delle ragioni che hanno reso la storia di Step e Babi un vero bestseller. Contrariamente a quanto si continua a credere, è stata la scelta del pubblico a condizionare e orientare la strategia editoriale, non viceversa. Nessuna anticipazione su magazine nazionali, nessuna comparsata nei salotti televisivi, nessun lancio spettacolare del personaggio-autore: solo la forza del passaparola di chi, sin dall'inizio, ha accolto *Tre metri sopra il cielo* con entusiasmo crescente. Solo dopo questo straordinario consenso di massa, un marchio prestigioso interviene a mediare fra domanda e offerta e con sicuro piglio imprenditoriale e abilità di editing, "istituzionalizza" l'opera.

Ecco perché il caso Moccia è interessante. La vicenda che ha per protagonisti Step, violento ragazzo pariolino, e Babi, una diciottenne bella e perfettina, altro non è che una romantica, adolescenziale storia d'amore, dalle tinte marcatamente "rosa": i lettori più giovani hanno sancito la riscossa dell'unico genere parletterario che la stagione del postmoderno non aveva sdoganato; Feltrinelli ha preso la palla al balzo per replicare, in contropiede, alla strategia dell'einaudiano «Stile libero»: al «volto nero dell'Italia» – questo l'*headline* di *Crimini*, l'ultimo volume della collana – oppone gli struggimenti sentimentali della gioventù, ribelle solo in apparenza.

Tre metri sopra il cielo presenta tutti gli ingredienti del genere elettivamente destinato a rappresentare gli affanni trepidi, gli ardori appassionati e le traversie dell'innamoramento: il tutto senza alcun cedimento alle seduzioni disinibite del sesso. Non solo occorre aspettare la conclusione per assistere alla prova d'amore che, dopo innumerevoli dilazioni, la protagonista finalmente accorda a Step (p. 294); ma anche le altre scopate, poche e soprattutto alluse più che descritte, si svolgono in un'atmosfera sospesa e rarefatta, in sintonia con l'immagine celestiale del titolo.

Il libro si apre su una gustosa scenetta che si svolge nel buio di una sala cinematografica: alle avances di un corteggiatore «gaggio», che si slaccia i pantaloni, Babi risponde spiaccicandogli addosso il cono di un gelato. Il tono di beffa divertita, mentre deli-

nea il carattere risolutamente perbene della fanciulla, chiarisce il clima di serena quotidianità adolescenziale, in cui i sussulti erotici eccome se ci sono, ma si manifestano e si risolvono senza inquietudini né patemi.

A governare la progressione narrativa è un tipico ritornello sentimentale, cadenzato sul rock più romantico: lui, Step, è «bello e impossibile» e «quest'amore è una camera a gas»; lei, Babi, vi entra con eccitazione e titubanza; ne assapora le lusinghe fascinatrici, ma poi ne esce, pronta a diventare una donna ammodo, abbastanza insopportabile come la sua mamma Raffaella.

Siamo, insomma, al riuso abilmente aggiornato delle convenzioni del genere femminile per eccellenza. E, sia chiaro, non quello seriale, anni ottanta, delle collane «Harmony», «Blue-moon», «Pizzo Nero»; no, qui a essere recuperato è il modello tradizionale che ha reso celebri le nostre firme rosa. Al pubblico delle lettrici meno giovani, o alle loro figlie che hanno trovato in casa i volumi Sonzogno, il nome di Babi non può non ricordare la più nota eroina lialesca, la Beba di *Signorsì* (correva l'anno 1931). A conferma, basta leggere la conclusione del capitolo 45, quello in cui dopo mille esultanze e incertezze, la ragazza, mezzo ubriaca, passa una notte magica con Step: alla mattina «Sorridente. Poi improvvisamente si ricorda di essere stata fra le sue braccia. È vero è cambiata. Molto [...]. Finalmente tranquilla, si guarda allo specchio» (p. 256). E, pur sempre vergine, si vede bella e raggiante, perché ha la certezza d'essere amata.

Ma al di là delle più o meno intenzionali citazioni del prototipo indiscusso, Moccia riprende lo schema paradigmatico della narrazione rosa, calando i conflitti del cuore nel nostro frenetico presente. Rispetto ai romanzi che uscivano a puntate sui femminili degli anni cinquanta e sessanta, è ovvio che lo scenario narrativo di *Tre metri sopra il cielo* sia molto diverso: l'educazione familiare non è più legata a norme di conformismo ottuso e retrivo; anche nel liceo della Roma bene, il Falconieri, è passato il Sessantotto; le sfide fra bande sono a rischio della vita. Sul piano compositivo, a conoscere un cambiamento decisivo sono le strategie discorsive: la spigliatezza dei dialoghi si intreccia alle ellissi degli indiretti liberi e dei pensieri riportati e si accompagna alla velocità del montaggio scenico: Moccia lavora per cinema e televisione, e si vede. Alle

pause descrittive, che indugiavano sui dettagli d'atmosfera, si è sostituita la tecnica, ormai dilagante, dello zapping pubblicitario che accumula caoticamente griffe di moda e marchi celeberrimi; sfondo martellante la colonna sonora di Mtv. Inossidabile, nondimeno, resta il nucleo genetico del racconto rosa: «una storia d'amore fine a se stessa», secondo l'appropriata definizione di Brunella Gasperini (intervista di Vittorio Spinazzola, *Pubblico* '77).

Il successo strepitoso del libro deriva dall'innesto entro le coordinate del genere sentimentale di una tipologia narrativa oggi altrettanto forte e fortunata: il romanzo di formazione che sollecita nei lettori adolescenti intensi moti di identificazione empatica. Il fenomeno è così macroscopico che, sulla scia dei vari Brizzi Ammanniti e fors'anche Moccia, l'editore e/o concepisce una collana intitolata «Bill-Dung-Sroman», scritta da autori ventenni per un pubblico coetaneo. *Tre metri sopra il cielo* sfrutta, con furbizia mal celata, il meccanismo, adattandolo allo schema canonico dell'intreccio rosa: la Bildung vale solo per lei, nel rispetto della regola aurea del racconto d'amore che esalta il protagonismo femminile. A sorreggere la progressione narrativa sono gli assilli emotivi che accompagnano l'educazione sentimentale di Babi. E non c'è dubbio alcuno che sia sempre la diciottenne, libera e bella, per usare anche noi uno spot pubblicitario, il personaggio centrale e vincente del romanzo. Come le ripete Pallina, l'amica del cuore che le sbaglia tutte, «Sei una capa». Non è così per Step né per gli altri maschi che compongono la banda dei Parioli. Sì certo, loro si atteggiavano a gioventù arrabbiata e maledetta; si infiltrano non invitati nelle feste dei ricchi borghesi e ne devastano le case; fracassano macchine e picchiano duro; ma tutti, prima o poi, soccombono alla loro disarmante fragilità peterpanesca. Pollo, il compagno inseparabile di Step, di cui si innamora Pallina alla ricerca miope e patetica di sicurezza («Pollo è andato lì, ha picchiato quello sbagliato, ma mi ha difesa, capisci. Mi ha protetto» p. 112), si schianta in moto, lasciando alla povera fanciulla come unico conforto il suo giubbotto di jeans.

Il quadro complessivo della virilità è sconcertante: gli adulti peccano di infantilismo impotente e ansie regressive (dai padri ai fratelli maggiori, nessuno si salva); i ragazzi o sono brutalmente scemi o sono fighetti tremebondi. A guidare la schiera è

Step, quello «10 e lode» per fascino conquistatore e prestanza atletica: ma sotto la scorza del teppistello prepotente, davanti a cui si inchinano prof. autoritarie e delinquenti di mestiere, si nasconde il fanciullo disperatamente innamorato della sua bellissima mamma, elegante e modaiola, che si trastulla con un dirimpettaio, giovanottone di trent'anni. Dalla scoperta devastante di questo «tradimento» derivano i moti di rivolta aggressiva da cui Step non si libera mai, neanche quando l'affetto sincero di Babi cerca, come in ogni rosa che si rispetti, di redimerlo. Lungi dal crescere, il ragazzo resta un violento inguaribilmente triste, il cui unico desiderio non è ritornare «tre metri sopra il cielo», la condizione di felicità promessa dal titolo, ma recuperare il tempo dell'infanzia quando sulla spiaggia la genitrice lo accudiva premurosa e abbracciandolo «lo avvolgeva con un grosso asciugamano» (p. 319).

Insomma, nulla di nuovo sotto il sole del rosa: il protagonismo femminile si affida alle risorse impavide dell'intraprendenza sentimentale, le uniche in grado di infrangere i vincoli del conformismo familiare, contrastare le ipocrisie adulte e soprattutto vincere il confronto polemico con «lui». Nessun happy end; ma neanche *Signorsì* finiva bene; la conclusione, tuttavia, non è meno consolatoria: i patemi d'amore in tanto sono gratificanti in quanto trasportano lettrici e lettori «tre metri sopra il cielo», cancellando tutto ciò che c'è sotto e confermando l'ordine costituito, massime quello dell'intimità d'affetti.

Il successo del romanzo è stato così travolgente che la Feltrinelli ci ha subito riprovato con *Ma le stelle quante sono* di Giulia Carcasi, pubblicato nella stessa collana «Super UE»: simile il titolo, nell'allusione alla sfera celeste; pressoché identici personaggi, ambienti, vagheggi e innamoramenti fra compagni di scuola. Ma le repliche, si sa, difficilmente riescono a bissare l'esito fortunato dell'archetipo: se poi ne sono una fotocopia sbiadita, il flop è certo. Né basta l'escamotage della doppia narrazione: da una parte a raccontare è lei, Alice; se si gira il volume – cioè si entra nell'«altra metà del libro» (sic!) – a prendere la parola è lui, Carlo: il giochino, troppo scoperto e banale, ammorza subito di noia.

Se «rosa» ha da essere, meglio, allora, il buon artigianato di chi intrattiene un colloquio aperto e limpido con il pubblico fedele delle lettrici. Anche *La bambina perduta*, ultima opera di Maria

Venturi, è in classifica: a colpire in questo testo è l'ardore di denuncia con cui l'autrice di *Incantesimo* racconta la vicenda di una donna, stuprata a undici anni dal compagno della madre. Molto meno rassicurante di *Tre metri sopra il cielo*, e soprattutto alieno dalla melensaggine del romanticume poeticistico, a cui anche Melissa P. si abbandona nella sua seconda prova, *L'odore del tuo respiro*, quasi a riscattare l'oscenità dei *100 colpi di spazzola*, il romanzo della Venturi conferma la centralità energetica del sentimento amoroso nelle vicende di cui una figura di donna è protagonista unica ed elettiva.

Siamo all'elemento forse più equivocamente interessante che caratterizza il mercato delle lettere in questa stagione incerta, in cui la narrativa di genere a struttura forte continua a prosperare, per nulla scalfita dal declino del postmoderno.

Giallo-rosa: nel nostro paese nascono insieme, quasi gemelli. Nel 1929 esce il quartetto di libri polizieschi che inaugurano la celeberrima collana di Mondadori; nel 1931 *Signorsì* di Liala, stesso marchio editoriale. Poi, si sa, i percorsi proseguono di pari passo, talvolta intersecandosi (Scerbanenco), molto più spesso allontanandosi, fino alla divaricazione netta: sulla narrazione sentimentale continua a pesare l'interdetto censorio che nega al patetico e alle lacrime la liceità estetica finalmente concessa, sul finire del secolo, alla raffigurazione dell'orrore criminale.

Nelle sue caleidoscopiche sfumature, il thriller non solo viene accolto entro l'istituzione letteraria, ma, nell'ultimo ventennio, ne diventa la tipologia dominante. Al di là dell'esagerazione di chi sostiene che l'attualità può essere raccontata solo con le tinte cupe del delitto, meglio se incline alle tonalità crudelmente efferate, non c'è dubbio che il giallo abbia egemonizzato la produzione narrativa italiana. Poco importa il riconoscimento nobilitante di genealogie d'autore, in realtà poco credibili, ciò che colpisce è il consenso che il pubblico, d'intesa con critici ed editori, tributa al genere la cui trama libera e sceneggia le pulsioni aggressive e le fobie mortuarie che sconvolgono l'assetto sociale. Banda della Magliana, serial killer bolognesi, mafia siciliana, gangs della grande Milano, camorristi napoletani: ovunque sia ambientata, la narrazione svela il verminaio di omicidi e corruzione che permea la nostra convivenza, su cui un eroe borghese, indomito e solitario, getta luce chiarificatrice, pur senza mettervi riparo: un cavaliere dell'ordine, magari costituito,

che non si fida di nessuno, men che mai delle donne. Anche in quest'ottica ben si capisce che sia stato il commissario Montalbano, campione sciamannato di moderna virilità, a istituzionalizzare il paradigma del giallo. L'ultimo Camilleri, *La luna di carta*, in testa alla classifica dell'estate 2005, conferma.

Il ritorno del rosa, che *Tre metri sopra il cielo* esemplifica con evidenza solare, è forse anche la risposta a tutto ciò: il trionfo dei sentimenti che una femminilità non subalterna declina in chiave univocamente amorosa e rigorosamente circoscritta allo spazio dell'intimità più riposta. A fronteggiare la deflagrazione delle pulsioni rovinose di thanatos è chiamata l'evocazione struggente dell'istinto vitale emotivamente dispiegato.

Nel gioco dei colori, l'opera di Moccia segna, allora, anche la rivincita elementare che il pathos ultraromantico oppone al rosso hard delle narrazioni a cui le giovani scrittrici hanno affidato la rappresentazione dell'eros femminile. In questa produzione letterariamente rilevante, ricca di testi suggestivi per struttura e cadenze espressive, la sfera dei moti affettivi è nondimeno così intrisa di tensioni disforiche e masochiste da lasciare interdetti: nei libri di Santacroce, Vinci, Ambrosecchio e compagne, le sequenze che vedono in scena le protagoniste combinano, in una miscela contraddittoria e sconcertante, violenza pulp, ossessioni di maternità e gelide paranoie morbose. Non stupisce, anche se turba, che il pubblico dei ragazzi e delle ragazze di inizio millennio preferisca affidarsi al sentimentalismo edificante del vecchio rosa, specie se rimodellato con l'agilità compositiva dei videoclip e degli spot televisivi.

Aperto resta un problema di non poco conto: come raffigurare l'intreccio di sessualità e desiderio amoroso delle donne di oggi, evitando le convenzionali sdolcinatezze da Baci Perugina di cui è intessuta l'opera di Moccia, e di quanti l'hanno seguito sulla strada del neoromanticismo, senza precipitare nei vortici di una prosa elitaria che nulla concede all'empatia e al piacere di lettura? Non è, naturalmente, solo una questione di sfumature coloristiche, di equilibrio nel sistema dei personaggi, di amalgama fra pubblico e privato; né tanto meno in gioco c'è solo la spigliatezza del dialogo e la calibratura del montaggio. A essere chiamate in causa sono la cultura postfemminista e insieme la scrittura letteraria che continua a interrogarsi sulle «parole per dirlo».

L'AMORE COME SESSO

Amore, cuore, hardcore

di Enzo Marigonda

Sarà per il suo carattere primario e preverbale, ma il sesso è ancora terreno di difficile ricomposizione dei conflitti, anche sul piano letterario: scandalo e provocazione per l'irrompere del pornografico in narrazioni che si vorrebbero neutre si contrappongono a specializzazione e meccanicismo delle collane dedicate. Nei tentativi di integrare l'atto in una vicenda emotiva autentica, sembra prevalere una dicotomia di genere: se le donne sono impegnate nel tessere i fili della trama erotica, l'eros al maschile procede per esternalizzazioni teatrali, con forme di rimodellamento della materia sessuale che puntano a celebrare un io protervo ma fragile.

Le storie a più esplicito contenuto erotico in genere interessano poco il lettore colto e attrezzato. È quasi un luogo comune: chissà poi se sarà anche vero.

L'argomentazione più frequente a sostegno dello scarso amore per il sesso in letteratura chiama in causa la noia, la monotonia. Basate su un numero relativamente limitato di variabili (leggi: identità psicosessuali, parti del corpo, atti erotici), le scene e le vicende di sesso, dopo qualche buona mossa, finirebbero per girare in tondo, ripetendosi e quindi annoiando. Oppure (si fa osservare), il troppo sesso, gli "organi bollenti" spiatellati di continuo stancano perché, appunto, scoprono troppo e tolgono mistero, o forse perché risultano "ottusi", non abbastanza espressivi. Certo, l'implicito giova ben di più all'effetto erotico e il potenziale immaginario di orifizi, secrezioni e protuberanze ha i suoi limiti, malgrado gli sforzi lodevoli per incrementarlo.

Altri insofferenti dell'indugio sulle pratiche sessuali in letteratura ne fanno una questione di oscenità come fonte d'imbarazzo o, più sobriamente, di scarsa opportunità: tutto sommato, sono cose interessanti da praticare, molto meno da raccontare e farsi

raccontare nei dettagli. Di nuovo, probabilmente, a causa del carattere primario e preverbale della “cosa”.

Ma certo non tutti la pensano così. Non i milioni di lettori di Melissa P., per citare il caso di sesso e successo più eclatante degli ultimi anni. Stante la povertà di valori estetici dei *100 colpi di spazzola*, le sue fortune riposano semplicemente sulla “scandalosa” combinazione fra la tranquilla oscenità dei contenuti e la condizione adolescenziale (e sicula) dell’autrice. Melissa se ne avvantaggia abilmente. La sua giovane età garantisce esuberanza di desiderio e di fantasie erotico-sessuali, restituite e trascritte con occhio ingenuo ma asciutto, senza garbo né enfasi, con effetti di “reality” che devono soddisfare il gusto di un pubblico presumibilmente abbastanza giovane, in cerca di rispecchiamento e voglioso di sensazioni forti.

Non è da escludere, nel caso di narrazioni erotiche così piatte e veristiche, una lettura in chiave documentaria, autoformativa. Il che richiama alla mente la pornografia, la sua dimensione didattica e i suoi compiti (impliciti) di contenimento e incanalamento delle pulsioni. Si tende ancora, con spirito censorio, a denunciare scivolamenti e derive pornografiche tutte le volte che, in un testo qualsiasi, ci s’imbatte in scene prolungate di sesso senza emozioni né abbellimenti né mediazioni, dove la funzione – la copula, la fellatio ecc. – viene ingigantita, come in un ingrandimento fotografico. Ma è un punto di vista sterile e sostanzialmente sbagliato.

L’ostinazione con cui si cerca di tracciare un confine tra pornografia ed erotismo, oltre che superata, appare moralistica e autodifensiva. Fanno bene a burlarsene autori di buona scrittura – e precursori dell’eros letterario italico d’oggi – come Una Chi (*E duro campo di battaglia il letto*), ironica fin dalla scelta del titolo della sua opera prima. Ciò che contrassegna il porno non è il dettaglio erogeno, ma l’occhio e la motivazione del soggetto che guarda (o legge), e che può trovare erotico – ovvero eccitante, rispondente ai propri fantasmi – anche un paio di scarpe.

Piuttosto, si può dire che tratti caratteristici della pornografia siano la marcata specializzazione (per cui il consumatore opera una scelta, all’interno della combinatoria offerta dal mercato), la tendenza alla ripetizione (per cui si va in cerca sempre delle stesse situazioni, immagini, processi), il meccanicismo (per cui i

corpi si presentano come macchine efficienti e felici, senz'ombra di affetti e di conflitti). In questo senso, la scrittura propriamente porno assume un carattere di fissità, minuziosità, chiusura, in antagonismo con gli imprevisi dell'immaginazione.

Se si vuole sottolineare il requisito della prevedibilità, qualche scheggia di porno forse si può trovare nell'affezione alle collane dedicate al genere erotico, i cui singoli volumetti sono ricercati e attesi per ciò che hanno in comune, cioè la capacità di stimolare e appagare le fantasie di sesso felice e sfrenato. È il caso della serie «Pizzo Nero» dell'editore Borelli. I suoi testi narrativi – tutti scritti da donne e rivolti al pubblico femminile (ma, a quanto pare, letti per un terzo anche dai maschi) – non sono altro che romanzi rosa con una nota dominante di erotismo. Non osceni, ma torridi, passionali e trasgressivi, con qualche concessione alle perversioni. Un erotismo chic (o anche kitsch, se si vuole), attento alla cornice emotiva e sentimentale del piacere sessuale.

Francesca Mazzucato è la più nota tra le firme della collana. In *Enigma veneziano* racconta di «antichi amori che, nonostante il tempo passato, hanno lasciato un amaro sapore di nostalgia», e soprattutto di «nuovi bollenti incontri [...] un imprevisto, qualcosa di assolutamente incredibile, proprio là, sulla laguna, nel luogo adatto perché ogni enigma amoroso possa finalmente svelarsi», vale a dire Venezia, la «magica città sull'acqua dove tutto è possibile, la città dell'arte e degli amori», dove «Clara ha prenotato una vacanza con la sua migliore amica Chicca, da sempre compagna di scorribande e trasgressioni».

Anche altre presentazioni sono ugualmente godibili: in *Momenti* di Valeria Pitti, durante «un fine settimana, rubato [...] agli impegni, alle ipocrisie quotidiane che celano ogni passione», i protagonisti scoprono il piacere del tempo per amarsi in luoghi diversi e distanti. Tra i vapori irreali di un lussuoso e remoto bagno turco, perso tra i vicoli di una città superba di mare e tradizioni, giocando in un sontuoso ristorante, casa di piacere all'inizio del Novecento che aveva conservato «specchi opulenti, velluti fastosi e menù ammiccanti».

Ma c'è anche *Passione sospesa* di Alina Rizzi (non Reyes), dove la protagonista è «una donna delusa dall'amore, che crede soltanto all'istante perfetto e irripetibile che si crea qualche volta

tra un uomo e una donna che non temono la passione», e poi *L'odore di me stessa*, *Sguardo letale*, *Camicia di seta*, *Dentro di me* ecc., per un totale di quarantanove titoli.

Uscendo dalla serialità dei rapinosi piaceri di «Pizzo Nero», e rimanendo sempre nell'ambito dell'erotismo al femminile, ci s'imbatte per forza nell'antologia *Ragazze che dovresti conoscere*, che si propone come un punto di riferimento del genere (vedi *Tirature '05*), adunando un certo numero di giovani scrittrici di peso. Al di là di ogni considerazione di qualità sui singoli racconti, ciò che colpisce – dal punto di vista del trattamento del tema “sesso” – è la costante capacità d'integrarlo in una vicenda emotiva autentica, vissuta, spesso sofferta. Ne deriva l'impressione di una sessualità a volte problematica, faticosa se non infelice, tutt'altro che gioiosa e spensierata, ma solidale con l'esperienza amorosa. D'altronde, è proprio l'assenza di maniacalità che dà sapore, spessore, credibilità all'eros delle «ragazze» (o meglio, di alcune di esse: non tutte sono propriamente da «conoscere»).

L'attenzione introspettiva, la capacità d'integrazione del sesso nell'esperienza psichica complessiva, la tensione verso il recupero del senso anche nelle vicissitudini più amare e distruttive, sembrano caratteri persistenti dell'eros al femminile, stando a ciò che ci offre la produzione letteraria più recente.

Ciò in fondo vale anche per i casi apparentemente più artificiosi e “telefonati”, come i lavori di Isabella Santacroce. Prendendosi la pena di andare oltre le pose e le manifestazioni narcisistiche più fastidiose, si scorge un'autenticità, un tormento passionale che investe e alimenta le scelte del corpo e della sessualità, e che si esprime direttamente nello stile frammentato.

Solo nelle narrazioni erotiche femminili più acerbe e modaiole, occasionate da esperienze curiose (cubista in una discoteca ecc.) o da episodi di notorietà cinetelevisiva, viene a mancare ogni profondità emozionale, per lasciare il posto a un chiacchiericcio evasivo, senza pregi di scrittura.

Ostentazione e provocazione, in ogni caso, accompagnano con assiduità l'eros narrato di questi anni. Ciò vale per molte giovani scrittrici, ma soprattutto per gli autori di sesso maschile. Leggendo questi ultimi, si ha sovente una sensazione di minore veracità, come se cambiasse qualcosa nel percorso di simbolizzazio-

ne. Se le donne sembrano impegnate nel tessere e legare tutti i fili della trama erotica, restituendone il senso interiore e cogliendone il fattore umano primario, l'eros al maschile procede per esternalizzazioni teatrali, con interventi di deformazione e rimodellamento della materia sessuale rispondenti a tutt'altri fini.

Nella rappresentazione delle gesta erotiche virili prevale l'estremizzazione, il trionfo, lo scialo, la superpotenza, il superamento dei limiti. Di smarrimento o incertezza non se ne parla neanche. Anche nei momenti difficili, domina un atteggiamento assertivo, che esclude ogni vera interrogazione interiore e ogni atteggiamento depressivo. Così, ben raramente si ha la percezione di un'esperienza amorosa profonda, empatica, ricettiva. L'accadimento sessuale è sempre un momento di celebrazione dell'io, succeda quel che succeda.

Parallelamente, proliferano le manovre di elaborazione psicoretorica: isolamento, spostamento, amplificazione ecc. In contesti postmoderni, il sesso non viene raccontato e rappresentato per se stesso, ma utilizzato per ottenere e rafforzare certi effetti stilistici o narrativi. È essenzialmente un operatore di eccesso, come il consumo di alcolici o di droghe, o come la rabbia e l'aggressività. Ha infatti la proprietà di autoalimentarsi, di crescere su se stesso a spirale, fino a un punto di crisi risolutiva (fino alla prossima volta).

Si racconta di scopate «a sangue», ma si potrebbe ugualmente bene, con gli stessi effetti, parlare di un episodio di vandalismo, di un'intossicazione da tv (o da Internet), dell'umiliazione di un avversario ecc. Il sesso al maschile, tuttavia, è particolarmente suggestivo e funzionale, se si perseguono finalità grottesche, barocche, caricaturali. D'intensificazione dell'eccesso, appunto.

In un certo senso, la scissione tra sesso e amore giova al virtuosismo e alla libertà di rappresentazione erotica, che vira facilmente verso il fantastico, il comico, il carnevalesco.

Kamikaze d'Occidente di Tiziano Scarpa è un buon esempio di tale tendenza. Il sesso abbonda, con il protagonista e il suo «nobile cazzo» sempre bene in evidenza, a beneficio di una lunga sequela di donne (incontri casuali, amiche, ammiratrici ecc.). Per quanto artificiosa sia la cornice che contiene la serie di quadretti lussuriosi più altri divertimenti di varia natura, è interessante il

presupposto, anzi, il pretesto: lo scrittore viene scelto e reclutato all'interno di un grande progetto internazionale che mirerebbe a ratificare (o a smentire?), agli occhi dell'Oriente, l'irrimediabile dissolutezza occidentale, ovvero la separazione tra pratica erotica e passione (amorosa, si suppone). L'esuberanza sessuale e il gusto di assaggiare sempre nuove prede fanno perdere di vista, si direbbe, la visione d'insieme, a vantaggio dei toni goliardici e autocelebrativi, peraltro bilanciati dall'estro e dalla piacevolezza dello stile.

Più solida e seria appare la struttura di *La macinatrice* di Massimiliano Parente, ambiziosa opera-mondo in cui il sesso è una componente fondamentale, ma in condominio con altri: la satira, l'utopia negativa, la parodia ecc. L'eros è ben presente ma per lo più in forma refrigerata e iperrealistica, oltre che spostata sul virtuale. Di amore naturalmente non c'è traccia. Dominano semmai i toni acidi e "cattivi" della perversione, in relazione con i processi degenerativi della sessualità connessi con lo sviluppo della rete. Una delle forme metaforiche principali dell'opera è infatti «Vagina's World», sito Internet onnicomprensivo e vivente, in cui allignano, ben segmentate e catalogate, tutte le tipologie immaginabili di erotismo virtuale (ossia reale, a questo punto). Sono dunque in funzione meccanismi di dilatazione e amplificazione, che fanno dell'oggetto sessuale un gigantesco contenitore che ospita sì un bel po' di crudeltà erotiche, ma serve soprattutto ad altro: speculazioni filosofiche, regolamenti di conti, acutezze ecc.

Un terzo esempio recente di eros al maschile è l'opera prima di Giuseppe Carlotti, *Klito* (un nome, una garanzia). Rispetto a Scarpa e Parente, la qualità di scrittura è molto inferiore e la stessa articolazione del libro appare piuttosto casuale, improvvisata, traballante. E tuttavia è un prodottino abbastanza istruttivo, in quanto documenta un gusto, un approccio alla scrittura, una condizione morale e culturale (incresciosa), tipica di molti scriventi della generazione "postcannibalica" (tanto per darle un nome). Il libro è fatto di episodi, pensieri, giudizi, battute, smargiassate, atti inconsulti ecc. di un giovanotto sofferente, che oscilla tra autoesaltazione e fallimento, e che sta sviluppando una fobia per le donne, pur continuando a spararle grosse sulle proprie qualità di amatore. «Le conosco bene le donne quegli esseri infimi e raccapriccianti dotati di una bocca per proferire stronzate e ingurgitare peni»,

rimugina dopo aver deciso di sospendere i contatti con una ragazza che disprezza, in quanto lo cerca, ma che in realtà gli piace («una specie di standby che servirà a farle capire di che pasta sono fatto») e che finirà per perdere, mentre sprofonda via via nella paranoia. La disgregazione psichica è accompagnata da un continuo rimuginare sugli argomenti di cui è intessuta la sua vita: il lavoro (che alla fine perde), la psicoterapia (interrotta), il packaging dei prodotti di largo consumo, l'enologia, i ristoranti di lusso ecc. Il colpo di grazia però viene col rifiuto da parte della ragazza da lui rifiutata. La scissione è completata: la protervia sessuale, le fantasie di strapotere su ogni creatura di sesso femminile mostrano il loro rovescio di fragilità e timore panico.

L' AMORE
COME SENTIMENTO
L' antidoto
della tenerezza
di Gianni Turchetta

Abbondano i tentativi di rilanciare il sentimento in alternativa al sesso. Se già imbarazza la spinta verso una restaurazione antisessista e moralizzante, a maggior ragione pare davvero difficile da condividere la convergenza fra l'ostentazione continua del sentimento ritrovato e la nostalgia del "sublime". Una micidiale convergenza fra tema sentimentale e intonazione alta cui sembrano tuttavia sfuggire i testi che giocano sull'understatement, e su un'ironia che fa tutt'uno con l'autoironia, con la sana attitudine a non prendersi troppo sul serio.

È

del tutto normale, certo, che i romanzi puntino molte delle loro carte su vicende amorose. Ed è poco meno che ovvio che le vicende amorose lascino molto spazio alla dimensione sentimentale. Pure, a pescare nella produzione dell'ultima annata, si potrebbe avere il sospetto che di "sentimento", nella nostra narrativa, ce ne sia in giro fin troppo. Soprattutto, abbondano i tentativi (non di rado a corso forzoso) di rilanciare il sentimento, dichiaratamente, in alternativa, e quasi a titolo di risarcimento morale, al troppo sesso. Se già imbarazza la spinta verso una qualche restaurazione antisessista e moralizzante, a maggior ragione pare imbarazzante, e davvero difficile da condividere, la convergenza (del resto abbastanza scontata) fra l'ostentazione continua del sentimento ritrovato e la nostalgia del sublime stilistico, al quale evidentemente il sentimento risulta assai più adatto che non il sesso.

Da questo punto di vista, e a dispetto del talento narrativo e umoristico dell'autore, l'ultimo romanzo di Francesco Ferrucci, *Se davvero fossi nata* (2005), rischia di essere fin troppo esemplare. Vi si narra la vicenda di una violinista, protagonista e narratrice, costretta a interrompere la sua straordinaria carriera a causa di un

incidente stradale che ne riduce l'agilità delle mani. Consegnata a una nuova, impensata e disperata libertà, la protagonista è così costretta a reinventare la propria vita: ne nasce una sorta di romanzo d'artista all'incontrario, destinato poi a capovolgersi ancora. Ma il romanzo dell'artista s'intreccia a una sublime storia d'amore, proponendo, in maniera del tutto esplicita, una simbolica sovrapposizione fra arte e sentimento d'amore.

Figlia di un ragazzo-padre, la protagonista e narratrice ama le donne. Dopo aver trovato un lavoro alla Public Library di New York (a Manhattan, che diamine, non a Baggio o a piazzale Accursio), durante un viaggio in Normandia incontra Julia, con cui trova subito un'intesa profondissima. La fenomenologia del *coup de foudre* si dispiega senza mediazioni, e il prodigio dell'amore esplose nella sua forma più pura: «Ero giunta al centro del cerchio». Dalla Normandia si passa al Mont Ventoux (ricordando ovviamente Petrarca, mica il Tour de France), perfetto *locus*, non meno *amoenus* che *mysticus*, dove le due amanti sono colte da «una bufera di vento», reale e dantesca al tempo stesso. I simboli si affollano sempre più implacabilmente («Eravamo salite alla casa d'Amore»), preparando un nuovo balzo verso la tragedia. A metà libro, infatti, Julia sparisce: si scoprirà che è andata via per morire di cancro al seno in dignitosa solitudine, rimandando la spiegazione a una lettera da consegnarsi post mortem all'amata. La narratrice entra allora in una nuova tappa del suo doloroso viaggio verso il senso della propria esistenza, recandosi in Messico, dall'amico Paul, con cui lavora in un ospedale nella jungla, a lenire la sofferenza dei diseredati. Riuscirà così, come per incanto, a ritrovare il senso della propria vita, già due volte perduto. Non più esecutrice, diventerà infatti, come per magia, compositrice, di musiche ovviamente meravigliose: «La musica scendeva ogni giorno su di me come un'onda muta, e la imprigionavo sui fogli di carta. Scrivevo e scrivevo, cieca e veggente», trasformata, nientemeno, in «strumento» delle musiche del futuro.

Certo, il riassunto non può render conto adeguatamente di un libro come questo. Nella struttura come nello stile, Ferrucci mostra infatti di aver attentamente lavorato a un itinerario iniziatico, morale-intellettuale, manifestamente più simbolico che narrativo. Esiliate, nomadi e in modi diversi orfane, *hantées* dal topos

della partenza e del ritorno, le protagoniste mettono in scena soprattutto, attraverso l'incontro e il lutto, la tragedia e l'ossessione del tempo, del suo trascorrere e della sua impossibile permanenza; e dunque anche il pensiero lacerante della morte e della perdita, secondo non imprevedibili suggestioni heideggeriane. C'è una percepibile coerenza nella scelta di imprimere a tutta la vicenda una spinta sublimante e trasfigurante, attraverso la convergenza di tensione all'astrazione e proliferazione dei traslati. Ma l'esigenza di rarefazione simbolica produce un clima quasi algido, che solo in parte tiene sotto controllo l'intensità del pathos, e quasi sempre costringe il lettore a una severissima dieta aforistico-metaforica, che poco giova alla persuasività artistica. Accade così che proprio la rappresentazione dell'amore, come ipotesi, per quanto tragicamente precaria, di mistica e mirabile fusione di sentimento e intelligenza, si sgretoli senza scampo. Non a caso, i meccanismi incrociati della sublimazione e della simbolizzazione favoriscono e quasi impongono una esclusione pressoché totale della corporeità: motivata, certo, ma non per questo convincente; e, temo, piuttosto sintomatica dei tempi.

Su un piano più generale, preoccupa che la pressione verso la restaurazione ideologica, realizzata attraverso l'enfaticizzazione della necessità di far trionfare i buoni sentimenti, venga spesso affidata a libri scritti da giovani o giovanissimi autori, per un pubblico altrettanto giovane. Si capisce, naturalmente, e mi pare più che legittimo, che gli editori, poco importa se di destra o di sinistra, cerchino di cavalcare l'onda del successo dei vari Moccia e Melissa P. e simili. Ma sorprende, in negativo, il fatto che l'insistenza sui giovani si traduca regolarmente in una sommaria vulgata romanticheggiante. All'etichetta "giovani", infatti, viene associata (non senza ragioni psicologiche e storico-culturali) quella dell'autenticità sentimentale: subito trasformata però, in una tutt'altro che innocente *chain-reaction* semantica e ideologica, in una più vaga e insidiosa apologia del sentimento, abbondantemente confuso con il sentimentalismo.

Un romanzo come *Ma le stelle quante sono* (2005), esordio della ventenne Giulia Carcasi, certo non manca di tenero garbo, per quanto realizzato con vistosa elementarità di mezzi stilistici e strutturali: un'elementarità, peraltro, che certo può giovare all'ef-

fetto di autenticità. Né appare di molto più complessa l'invenzione, più trucco di merchandising che trasgressione d'avanguardia, di stampare il libro in due direzioni: che propongono, rispettivamente, la voce della protagonista femminile, la diciottenne Alice Saricca (per chi legge partendo dalla copertina) e del coprotagonista maschile, Carlo Rossi, compagno di classe di Alice (per chi legge partendo invece dalla quarta di copertina). A parte la forzatura da gadget, si potrebbe forse notare come, in forme più drastiche e *glamour*, nonché più ingenuie, si manifesti qui qualcosa di simile a quanto emerge nella struttura dell'ultimo romanzo di Camilla Baresani, *L'imperfezione dell'amore* (2005): l'intenzione cioè di rendere in qualche misura conto della pluralità del reale attraverso la moltiplicazione delle voci in scena. Tutto sommato però, tolto il vistoso aumento del numero di pagine, *Ma le stelle quante sono* racconta in sostanza solo la storia di Alice, salvo poi riscriverla al maschile, non senza fatica, e in sostanza con ben poche aggiunte.

Innamorata del fascinioso e inaffidabile Giorgio Battaglia, che fa il doppio gioco con Ludovica (ipertradizionale cattivona, puttana e bugiarda senza attenuanti), Alice cerca però sentimenti più profondi, che troverà alla fine proprio nello svagato e un po' (un pochino...) alternativo Carlo, peraltro a sua volta passato attraverso la nave-scuola Ludovica, che per un breve tratto lo corrompe (ma forse anche gli fa capire qualche cosuccia destinata a tornare utile con la narratrice). Alice, dal canto suo, non ha fretta di buttarsi sul sesso, e chiede un po' di poesia: come darle torto? E certo c'è qualcosa di autentico, perfino di sano, nell'invito a una sessualità non affrettata e precoce, ma calibrata secondo i tempi e i bisogni di ciascuno. D'altro canto fanno un po' impressione, e persino un po' spaventano, i troppi sintomi di abdicazione ideologica da parte di una giovane donna che pare non veder l'ora di fiondarsi in un familismo d'altri tempi, perbenista e mammoni, di nuovo pronto all'oblatività, e pure alla «appartenenza» (niente meno!) al proprio lui, nonché alla condanna senza appello di ogni infrazione al monogamismo («fare l'amore con un'altra è come uccidere, è una cosa bruttissima», corsivi nel testo). Certo, qua e là si può trovare anche un moderato elogio della diversità (anch'esso del resto pronto a diventare maniera: come ben sanno i produttori di abbigliamento e di accessori), sia pure confinato nei limiti di un

generico invito all'anticonformismo. Così come qua e là, nelle parole dell'amica di Alice, Carolina, balena qualche tenue invito almeno a un tantinello di vitalismo: «Cazzo, devi viverla Alice! Devi viverla tutta! La tua gioia, la tua tristezza, tutto! Non devi risparmiarti niente!». E pure l'adolescenzialismo estremo della Carcasi (con tanto di tragediuzza del 100 negato alla maturità) ispira, nella sua simpatica modestia, molta più solidarietà delle infondate presunzioni di altri narratori, più maturi, e dunque più responsabili, e perciò anche più colpevoli.

Per fortuna almeno Rossana Campo conserva sempre ben viva l'autoironia, che mescola a robuste dosi di sano sesso, che allargano il cuore. Anche se nel suo ultimo romanzo, *Duro come l'amore* (2005), qualche soprassalto romanticone, con prevedibili corollari di generalizzazioni pseudo-aforistiche, sembra essere venuto persino a lei: «la passione ti entra nel sangue come una droga e una volta che l'hai presa non puoi più farne a meno». Questo libro pare risentire di una certa difficoltà nell'armonizzare la storia d'amore, tutto sommato narrativamente persuasiva, con il tentativo, un po' faticato, di ricaricarla iniettandovi rapsodici siliconi di noir, con il sanguigno amante Felix sospettato di essere addirittura un sanguinario serial killer. Pur con vari eccessi di minuziosità descrittiva, specie sui particolari della vita quotidiana, la Campo ci offre quanto meno una lettura gradevole, dove comunque l'inclinazione all'*understatement* fortunatamente prevale sulle tentazioni nobilitanti.

Su un piano certo molto più basso si colloca *Mi piaci da morire* (2005) di Federica Bosco. Anche se è giusto diffidare delle etichette, si potrebbe con buona approssimazione dire che siamo nell'ambito della "Chick-Lit". La narratrice, infatti, si presenta vistosamente (fin troppo) come una specie di Bridget Jones italiana, che, pur essendo carina e spiritosa, non riesce a fidanzarsi decentemente, perché un po' ingenua, troppo propensa a dare senza chiedere, e insomma, decisamente imbranata. Per fortuna una corposa dose di autoironia rende tollerabile lo scenario, ancora una volta ultrainternazionale, con la narratrice che (guarda le coincidenze!) lavora pure lei a Manhattan (ma come commessa)! Tradita senz'altro da David, incoccia nell'alcolista non ancora anonimo Jeremy, che le procura guai e poche soddisfazioni: ma al-

la fine troverà il meraviglioso Edgar, ricco, intelligente, padrone di casa editrice, pronto a riconoscere il talento di scrittrice della narratrice e protagonista. Nonostante qualche difficoltà di comunicazione, tutto sfocerà in un happy end quasi senza incrinature: come nella migliore tradizione rosa. E corre l'obbligo di dire che, fin dal titolo, le banalità non mancano. Eppure proprio l'eccesso di adesione ai modi e agli stereotipi più squalificati, con tanto di continue citazioni di film e non solo, è talmente spudorato e voluto da trasformarsi in strumento di ironizzazione: sulla linea di una comicità semplice, ma del tutto intenzionale. Siamo di fronte, insomma, a un libro esile: ma che forse non presume da sé più di quello che può dare.

Certo qualche pretesa in più viene accampata da Francesco Zardo, autore di *Cuori infranti* (2005), che non si trattiene dal farsi da solo la prefazione, aperta da un terrificante: «Sono piuttosto fiero di essere uno scrittore». Per fortuna il libro non tiene fede a questo più che imbarazzante incipit, e mostra non pochi segni di senso dell'umorismo. I suoi sette racconti registrano una netta prevalenza delle storie infantili e adolescenziali di Bildung. Ma all'amore è dedicato il racconto lungo eponimo, costruito in forma di estroso romanzo epistolare, lungo cui si sviluppa il singolare e mai realizzato rapporto sentimentale fra Eliza Schelling, che tiene la rubrica di consigli amorosi da cui deriva il titolo del volume, e il misterioso lettore Ernesto Radez, alter ego dell'autore. Anche se la costruzione psicologica resta poco più che abbozzata, Zardo produce uno spiritoso cozzo di registri, fra colloquialità conclamata, sottocodici tecnici e intertesti colti, consapevolmente esibiti. Manca però l'approfondimento psicologico, e le soluzioni un po' fumettistiche qualche volta convincono appieno (come nella virtuosistica mimesi dei rumori prodotti dalla faticosa accensione di un Fantic Motor), qualche volta meno.

Di un tenero amore si parla anche in *Icaro nella mente* (2005), esordio del sessantenne Claudio Bianchi. Siamo di fronte, in buona sostanza, a un romanzo di formazione: la storia di Cairo, che, in una Milano tra anni quaranta e anni cinquanta, impara a vivere, e forse anche a volare. Bianchi delinea con garbo un percorso reale ma non realistico, costantemente intonato sul cortocircuito fra una resistente oggettività e una marcata tensione verso il fan-

tastico, ai limiti dell'onirico. Il tono del suo libro oscilla fra fantasticheria e tenerezza, così come il suo stile tende a una limpidezza ai limiti di una stilizzazione non sempre controllata. Nella *Bildung* di Cairo si colloca la storia d'amore con la graziosa Nina, detta Zuni, commessa in un negozio d'abbigliamento: una storia delicata, ma improntata ai più classici modelli del sentimento monogamico. In più di un momento Bianchi non sa sfuggire del tutto alla tentazione del *mélo*, con qualche tocco quasi alla Peynet: ma d'altro canto anche lui conserva una sempre viva ironia, e, *last but not least*, sfugge alla tentazione dello happy end, imponendo all'idillio un taglio brusco proprio quando il lettore si è ormai convinto che i due personaggi si sposteranno e vivranno felici e contenti.

Fra tenera rievocazione e ironia, ricordi storici e fantasticheria si muovono anche i venticinque racconti brevi dell'ultimo libro di Gino & Michele, *Quella volta ho volato. Storie d'amore* (2005): fra questi, una metà circa è dedicata alla tematica amorosa. Difficile assegnare una connotazione unitaria a racconti spesso molto diversi tra loro, dove gli autori paiono frequentare programmaticamente un'ampia gamma di generi e stili, coniugando sperimentazione e leggibilità. Con approssimazione forse non troppo brusca, si potrebbe dire che i due scrittori milanesi si muovono tra fiction e non-fiction, mescolando incessantemente il quotidiano e lo straordinario. Non pochi tratti di questi racconti riprendono per certi aspetti l'intonazione affettuosa e insieme umoristica già all'opera in *Neppure un rigo in cronaca* (2000). Ma tutto sommato prevale la *variatio*: si va dalla fiaba folklorica (*Ginostra*), al dialogato integrale, fra tenerezza surreale e scanzonata realtà, di *Il colore del mare*; dal paradossale e tragicomico amore mancato di un extracomunitario con una signora bene (*Pallapazza*) al narratore in prima persona alla Holden (*Santa Giulia*, o *Non so, devo pensarci*); dalle *liaisons dangereuses* create dalla rete (*Chat*) al microgiallo a sorpresa (*A mani libere*), al tenero apologo di *Andrea che ama Andrea*, elogio dell'uguaglianza nella diversità e della capacità di ascoltare l'altro, fino alla quasi virtuosistica performance sintattica di *Tracce*, due pagine di ininterrotto slittamento sintattico e metonimico, per sequenze prevalentemente anaforiche, a delineare mimeticamente lo scivolare l'uno sull'altro dei sentimenti, dei gesti e delle cose che dei gesti portano per l'appunto le tracce. E

forse un minimo comune denominatore di questi racconti potrebbe essere trovato nella rappresentazione dello strano che s'infiltra nel quotidiano, ma senza sublimarlo, o, inversamente, nella normalità come paradossale prova e misura dell'eccezionalità dei sentimenti che tutti noi portiamo, che tutti noi siamo. Ancora una volta, insomma, è difficile sfuggire alla sensazione che la letteratura sappia ritrovarsi meglio sul filo dell'umorismo e dell'autoironia, piuttosto che non sul malcerto trono di una autovalorizzazione presuntuosa e aprioristica.

Ne dà prova, ed è una delle migliori di un'annata tutto sommato modesta, l'ultimo romanzo di Paolo Teobaldi, *La badante. Un amore involontario* (2004), che racconta la storia, intensa proprio perché programmaticamente intonata su una nota dimesa, del sessantatreenne Pietro Carbonara, «già presidente del tribunale dei minori, magistrato in pensione da tre anni, vedovo da due». Rimasto, dopo la tragica e improvvisa morte della moglie Elvira, solo in un troppo grande attico pesarese, Carbonara viene infine convinto dall'amico prete don Ettore, complici le figlie Dora e Linuccia, a prendere con sé una governante, che collabori alla gestione dell'appartamento. Arriva così Olga Ivanova (che il protagonista equivoca in Vitanova, con profezia involontaria e umoristica per eccesso di letterarietà conclamata), signora moldava ancora piacente, riservatissima, educata e ordinata. Pietro e Olga avviano un regime di discrezione assoluta, verrebbe da dire estremistica, dove entrambi non osano non si dice invadere, ma neanche toccare di striscio gli spazi e persino i gesti del mondo dell'altro. Essi convivono nello stesso appartamento, ma cucinano e mangiano separatamente, e a malapena si incontrano. Piano piano però anche nella vedovanza inattaccabile di Pietro si fa strada, con la percezione della femminilità, la rinascita del desiderio: il momento decisivo sarà quello in cui, all'approssimarsi di un temporale, Pietro uscirà a togliere dalla terrazza la biancheria di Olga stesa ad asciugare e gonfiata dal vento, che ne riempie i volumi, ricordando le curve di donna a cui quelle mutande e quei reggipetti, così femminili proprio nella pudicizia e povertà del loro disegno fuori moda, sono destinati.

Fra i due nascerà un amore dolcissimo e pudico, che con molta prudenza andrà correggendo la ferrea divisione degli spazi

fino a quel momento praticata. Sfidando diffidenze e maldicenze, nonché il timore delle figlie di perdere una parte dell'eredità, Pietro renderà la relazione con Olga pubblica, e deciderà addirittura di sposarla. Teobaldi è davvero bravo a trattenere sempre l'intonazione largamente al di qua di ogni possibile sbrodolamento sentimentale, e di ogni possibile coazione al sublime romantico. Si potrebbe perfino dire che, sia nelle intenzioni, sia nei risultati, la sua versione, programmaticamente "in minore" e provinciale, dell'accendersi del sentimento d'amore è un antidoto prezioso alle troppe ubriacature del neosublime cosmopolita e pseudoaristocratico. L'amore, sembra dirci *La badante*, con forza pari alla totale mancanza di spocchia e di presunzione definitiva, nasce e mette radici anche e proprio nella quotidianità condivisa, fra «il ronzio dell'aspirapolvere, il ta-ta-ta-ta di un battuto sul tagliere, la centrifuga della lavatrice». Con una lingua sapida, colta e screziata di vernacolo, sempre lessicalmente concreta (fino ai limiti del tecnicismo) e mai atona, Teobaldi costeggia sempre l'ironia, ma senza perdere la tenerezza. Istruttivamente, anch'egli mette in scena la questione slava: ma virandola senza esitazioni verso la casalinghitudine. E a un certo punto va apposta a cacciarsi dalle parti del giallo fosco e del dramrone: ma giusto per rivoltare il possibile *coup de théâtre* tragico, beffardamente ricondotto all'ordine dalla sapienza routinaria del pensionato e dei suoi hobby.

L'AMORE COME COMMEDIA

Anche le donne sanno ridere

di Laura Lepri

Sorridono con grazia ed eleganza e, intanto, tirano di fioretto contro i cliché romantici. Con leggerezza, continuando a sorridere, anche di sé. Sono le nuove penne al femminile: scrittrici corrosive, irriverenti, scorrette proprio nei confronti del sentimento d'amore. Baresani, Campo, Appiano, Bertola e le altre – con qualche incursione delle attrici comiche come Barbera e Littizzetto – raccontano la vita moderna “dalla parte di lei”. E sempre più spesso le disavventure di single e coppie diventano l'occasione per smascherare e ridicolizzare, insieme alle impotenze sentimentali, sogni e bisogni di una società che ha perso ogni minimo buon senso.

Da Jane Austen a Helen Fielding – da quella generosa Emma che si dava molto da fare per combinare matrimoni altrui, alla più contemporanea Bridget Jones, il cui diario riporta tutta la sua frustrazione di trentenne bulimica per non essere capace di approdare al proprio sposalizio – il grande fiume della letteratura anglosassone che legge e racconta i sentimenti con penna femminile, humour e brillantezza, continua a scorrere sereno sul letto della propria tradizione. L'ironia, si sa, è un registro che si adice agli inglesi, capaci come nessuno di usare questo filtro per guardare agli accadimenti della vita (e l'Amore capita che vi appartenga...) con disincanto critico, qualche distanza, qualche apparente leggerezza. Solo apparente.

Brutto affare per gli scrittori italiani, la cui voce è più grave, bassa, raramente modulata con malizia e arguzia da “opera buffa”: per tradizione siamo più predisposti al tragico e al sublime, al canto lirico accoratamente spiegato (in quel caso diventiamo straziati tenori), all'adesione sentimentale tutta intensità; su questo versante non ci risparmiamo nulla, «anema e core» compresi. No, com'è noto, sul patrio suolo, il registro ironico-umoristico non ha mai conosciuto troppa fortuna pur costituendo una

linea riconoscibile nel Novecento che, tuttavia, è sempre stata considerata “minore”.

L'affare si è, ovviamente, rivelato ancor più complesso per le scrittrici italice, sempre poche e sempre necessariamente impegnate a “dimostrare” di essere all'altezza di cotanta prosa. Assai eloquente, sintomatico si direbbe, è il caso dell'eccentrica Annie Vivanti, da giovane perdutoamente amata dal suo pigmalione Carducci – dal canto non esattamente “in levare” – che negli anni venti e trenta ebbe uno straordinario successo (italiano e internazionale) con romanzi dai temi importanti e dal registro “serio”, come *Vae victis* o *Naja tripudians* (dedicato l'uno agli stupri subiti dalle fanciulle belghe durante la Prima guerra mondiale, l'altro alla corruzione che dilagava dopo quel conflitto) ma che, da esperta donna di mondo, ritenne opportuno tenere lontani dal mercato italiano i suoi *Racconti americani* (solo nei mesi scorsi raccolti in volume da Sellerio, a cura di Carlo Caporossi) la cui tessitura stilistica è, invece, di natura sottilmente ironica. In quei lavori, usciti su alcune riviste americane (di formazione inglese, la Vivanti aveva vissuto a lungo oltreoceano), non sono le donne bensì gli uomini, gli innamorati, a essere debitori di certi cliché romantici, mentre i personaggi femminili mostrano qualche saggezza in più e un buon senso che non di rado incontra la sana lucidità del cinismo. E non sfugge il perfido divertimento dell'autrice nel rovesciare il luogo comune mostrando l'inclinazione al *mélo* degli uomini – spesso artisti o intellettuali – diventati inconsapevoli vittime di uno Sturm und Drang che ormai è logoro e grottesco e che li imparenta, più che a Jacopo Ortis, a Francesca Bertini, con annesse le tende cui sovente essa si abbarbicava per ribadire tutta la sua disperazione.

Ma una rondine non fa primavera e Annie Vivanti per molto tempo non ha trovato compagne di viaggio stilistico.

Negli ultimi anni, invece, sembra spirare un venticello nuovo, uno zefiro spiritoso – certo, non del tutto originale, verosimilmente mutuato da modelli che vengono d'oltremarica – prodotto, oltre che dalla letteratura, da quella più strutturata consapevolezza di sé che hanno assunto le donne, e quindi anche le scrittrici, un po' meno sottoposte al dimostrativo (alienante, normativo, faticoso!) principio di prestazione e un po' più aggressive, corrosive, irriverenti, scorrette proprio nei confronti di quel senti-

mento, l'Amore, ritenuto loro più precipuo appannaggio, orpelli di contorno compresi, quali la famiglia, il matrimonio, i figli, gli amanti, la passione, i tradimenti, eccetera eccetera.

Sbadatamente ho fatto l'amore, recita il titolo di un bel romanzo di Camilla Baresani uscito nel 2002, narrazione ricca, dal ritmo brillante, affrontata dall'inconsueto punto di vista di un ormai anziano musicista, che sembra imporre il proprio stile al racconto, "swingato" si direbbe. L'uomo era giovane negli anni cinquanta, ha attraversato tutta la dolce vita romana ma è invecchiato sempre più cinico e senza affetti; adesso si è messo in testa di ritrovare una delle infinite donne distrattamente frequentate in gioventù (quando nasceva la cronaca nera e gli italiani si dibattevano fra conformismi e trasgressioni fatte di sorpassi, night, e aspiranti attrici pronte a tutto) solo per allontanare da sé la paura della morte. Ottima prospettiva per raccontare sesso, amori e un pezzo di costume italiano. Peccato che nell'ultimo romanzo, *L'imperfezione dell'amore* (2005), sempre dedicato ai sentimenti, l'autrice abbia cambiato tonalità, mettendo la sordina al suo brioso stile, rendendo più atono il registro e raccontando la breve storia sentimentale di un'intraprendente manager russa, una donna dura ma bisognosa d'affetto, che frequenta fra alti e bassi emotivi un ragazzo, un po' velleitario ma in fondo non cattivo, della provincia lombarda.

Chi ha seguito la propria voce di narratrice che va sempre dove la porta l'inquietudine, spesso chiosata (talvolta un po' troppo) da uno slang giovanilistico, è Rossana Campo, eccessivamente consapevole per non sorridere di tanto in tanto (magari con malinconia) o ghignare talvolta (magari con amarezza) quando racconta una travolgente passione d'amore. Negli ultimi libri gli incontri avvengono a Parigi e raccontano di deludenti sopralluoghi nel passato, come in *L'uomo che non ho sposato* (2003), o di pericolose relazioni extraconiugali come in *Duro come l'amore* (2005). I personaggi femminili sono quasi sempre in semiclandestinità sentimentale ma le loro emozioni, i punti di vista interni, sono in primo piano, a volte collidendo, come il pianto (represso) e il riso (amaro).

Dal roccettario venato di ironia della Campo viriamo decisamente verso quell'*opéra comique* che è la vita di chi avrebbe tutti i motivi per piangere, davvero Sconsolata di fronte al nulla del "Bronks torinese" in cui vive. Il personaggio creato da Anna

Maria Barbera, Sconsy (all'americana, come in una soap) per gli amici, ci permette un'incursione in un prodotto che è in decisa fase calante editoriale. I libri dei comici televisivi pare abbiano ormai bruciato tutte le loro potenzialità (si dice che il botto finale siano state le barzellette di Totti). Ma un contributo decisivo ai fuochi d'artificio di quelle tirature è stato dato sia da Anna Maria Barbera, con le memorie della sua alter-ego *Sono stata spiegata?* (2003) che da Luciana Littizzetto, due professioniste della comicità.

Nel costruire la sua Sconsy la Barbera ricorre ai tipici meccanismi del comico di parola, impregnando il suo personaggio di una lingua che è un ibrido estremo di schegge eterogenee, inconciliabili: residui di dialetto meridionale, slogan pubblicitari assunti pedissequamente, frammenti di canzoni usati a chiosa consolatoria, parole straniere storpiate, doppi sensi osceni, una girandola di stereotipi dell'immaginario femminile popolare che servono a Sconsolata per raccontare, con disarmante ingenuità, e qualche languore, la sua sopravvivenza quotidiana. Un esempio? Eccolo: «La dottoressa alla USS à detto che se vado avanti così mi viene l'ulcera trifolata. Mi à anghè detto: “Abbandoni le sue preoccupazioni!”. “Signora,” ciò risposto “io le mie preoccupazioni le ò già abbandonate! Sono loro ke mi perseguono!”[...] Ma non è ke posso contare su mio marito. Quello è peggio di Omnitel: ciò lo skazzo alla risposta!”».

Nella cintura torinese ogni sogno di felicità è ormai un incubo grottesco.

Più aggressiva, pungente, cattiva, più incline al motto di spirito tendenzioso con il quale liquida ogni illusione sentimentale è Luciana Littizzetto, che scarnifica con sadismo le relazioni affettive contemporanee, là dove gli uomini sono bambocci inconcludenti o filibustieri irredimibili e le donne stolide inseguatrici votate al fallimento. Come la Agata che compare in *La principessa sul pisello* – pubblicato nel 2002, secondo volume di una fortunatissima trilogia composta anche da *Sola come un gambo di sedano* (2001) e *Col cavolo* (2004) –, incinta di un veterinario che «la ama tantissimo e che proprio qualche giorno fa ha festeggiato le nozze d'argento con la moglie». Uomini e donne, comunque, sono tutti vittime delle manie della modernità, dal telefonino alla videocamera, dall'aspirazione a un corpo perfetto a quella di realizzare con per-

fetta efficienza di prestazione, tutte, ma proprio tutte, le posizioni del Kamasutra. Così le coppie diventano l'occasione per smascherare, e ridicolizzare, insieme alle impotenze sentimentali, sogni e bisogni di una società che ha perso ogni minimo buon senso.

Negli "assolo" delle autrici comiche sfila, dunque, una galleria di personaggi femminili che hanno strappato la parola al narratore e monologano, o sproloquiano, per raccontarsi con effetti talvolta esilaranti. E pungenti. Ma la digressione su questa particolare modalità dell'umorismo (debitrice più che alle raffinatezze dello humour alla propensione tipicamente italiana al "basso" comico) non può farci perdere d'occhio un'altra tipologia di narratrici che si va infoltendo, buone professioniste che utilizzano un registro più lieve, più propriamente brillante per raccontare, in termini strettamente romanzeschi, l'universo sentimentale in cui vivono, e spesso annaspiano, le donne.

Si è già detto all'inizio quanto la goffa cicciona Bridget Jones rappresentasse l'ultima tappa di una consolidata tradizione inglese che, pur nel rispetto dei diversi valori letterari, imparenta, «su per li rami», la Fielding alla Austen; certamente ha fatto scuola per la scrittura di *Un anno di Gloria* (2001) di Alessandra Casella, diario di una robusta ragazza milanese in perenne scontro con la bilancia e il dietologo.

Ma sono almeno altri due i nomi da segnalare in questo genere di buon intrattenimento femminile, affrontato con strumenti narrativi sempre più efficaci: quello di Alessandra Appiano, che costruisce storie corali al cui centro ritroviamo la single tanto efficiente nel lavoro quanto incapace di trovare l'uomo giusto, come succede in *Scegli me* (2005), o riunisce un gruppo di amiche che solidarizzano nelle disavventure come avviene in *Amiche di salvataggio* (2002), romanzo vincitore di un Premio Bancarella, segno del gradimento di librai e lettrici. Certo, vi si riscontra ancora qualche soverchia tendenza alla frase lapidaria, una tentazione alla massima che dopo quelle di La Rochefoucauld sulle passioni andrebbe temperata, o qualche indugio di troppo nella costruzione delle trame, eccessivamente speculari alla vita quotidiana; ma il professionismo è indubbio.

E lo è anche per l'altra autrice che qui ci preme segnalare: Stefania Bertola, della quale abbiamo letto *Ne parliamo a*

cena (1999) e *Biscotti e sospetti* (2004), la cui scrittura corre con buon ritmo (e ottimi dialoghi, tecnica narrativa sempre difficile da utilizzare!) nel racconto della solita amante clandestina, illusa per prima da se stessa di venir presto sposata, nel ritratto del solito maschio che non vuole legami e ne consuma il più possibile, nella costruzione del personaggio, sempre più frequente, dell'extracomunitaria che si fa sposare per fare una vita migliore, nella riunione di una pletera di cinquantenni abbandonate dai mariti che mettono in comune solitudini e cucine. Specchi di tempi in cui è sempre più difficile (inverosimile) coltivare il sogno della felicità sentimentale. I personaggi di questi romanzi, però, ci credono ancora, e lo inseguono. Le loro autrici ci credono un po' meno. A debita distanza guardano – un po' perplesse, divertite, impietosite – quegli uomini e soprattutto quelle donne dibattersi, impantanate, fra sconfitte e desideri.

Del resto l'ironia funziona anche così: il narratore sa quello che il personaggio ancora non ha capito. E che forse non capirà mai. Almeno nei romanzi.

L'AMORE COME PASSIONE L'impossibile amoroso del reale

di Benedetta Centovalli

I giorni dell'abbandono e *L'amore molesto* di Elena Ferrante sono romanzi d'amore. Riscrivono sapientemente il genere senza cadere nelle sue trappole, lo muovono altrove. Sono entrambi romanzi di successo e da entrambi sono stati tratti film di successo. Come leggere il caso Ferrante? Da una parte il mistero che da sempre avvolge l'identità dell'autrice, dall'altra narrazioni contese tra desiderio e lutto, passione e perdita. Cosa resta dell'amore dopo l'esperienza dell'abbandono? Una porta chiusa, un gioco di sdoppiamenti, un cane che muore, una giornata all'inferno. I giorni dell'abbandono come testo che riscatta una banale vicenda di separazione in letteratura.

Un romanzo d'amore è ancora possibile?

Sì, certo. A patto però che racconti (ancora una volta) l'impossibile dell'amore.

La teoria del resto

Philippe Forest, uno dei più interessanti saggisti e scrittori francesi, autore del terribile e indelebile *Tutti i bambini tranne uno* (2005), in una sua conferenza sulla morte del romanzo, per smentire quest'affermazione che periodicamente ritorna anche oltralpe come un mantra, sostiene che il romanzo per esistere deve rispondere all'appello dell'*impossibile del reale*. Sulla scia di Lacan e Bataille, per spiegare cosa si intenda con questa definizione espone la *teoria del resto*: dividiamo 10 per 3, oltre la virgola resterà sempre qualcosa che lascerà il calcolo incompiuto. Il *reale* è il resto di cui il sapere non sa venire a capo. Il resto che la *realtà* non vuole, lo scarto, il debordante, la ferita, l'anomalia, il punto maledetto dove si guasta il pensiero o dove il senso si disfa sono il dominio del romanzo, di questo e di nient'altro si devono occupare i romanzi. Il resto è l'impossibile. Tutto quello per cui mancano le

parole, l'osceno, l'eccedente, il rifiuto, il cadavere, quello da cui si è soliti distogliere lo sguardo, il rimosso. Ogni apertura, perturbazione o discontinuità dell'esperienza offre il varco dalla realtà al reale. Il reale – dunque – come alternativa al realismo, scrivere storie d'evasione o scrivere la vita (vedi Ph. Forest, *Il romanzo, il reale*, 2003 e il successivo *Il romanzo, l'Io*, 2004).

«Il romanzo – dice Aragon nel 1964 – è la chiave delle stanze proibite di casa nostra. I profeti che annunciano un mondo senza romanzi per domani o dopodomani, immaginano che cosa sarebbe un mondo senza romanzi?».

Didone

Allora, è ancora possibile un romanzo d'amore?

L'amore molesto (1992) e *I giorni dell'abbandono* (2002) di Elena Ferrante sono romanzi d'amore. Sono due libri di successo, entrambi passati al grande schermo, il primo con la regia di Martone (1995), il secondo diretto da Faenza, nelle sale da settembre 2005, numerose le loro traduzioni nel mondo (appena uscita quella americana dell'ultimo romanzo, accolta subito con entusiasmo dal «New York Times»). Due romanzi d'amore, due film, un intervallo di dieci anni. Narrazioni contese tra il desiderio e il lutto, l'amore e lo scandalo non addomesticabile della morte, che mettono in scena la passione e l'*impossibile amoroso* del reale.

L'amore molesto è un romanzo dell'amore (filiale), la cui eroina è una quarantenne, Delia, che cerca di risolvere il mistero della scomparsa della madre. *I giorni dell'abbandono* è un romanzo dell'amore (coniugale), la cui protagonista è ancora una donna sui quaranta, Olga, abbandonata dal marito per un'amante giovane. La questione posta da entrambi i libri riguarda quello che resta dell'amore dopo l'esperienza inaccettabile e incomprensibile della perdita. Non si tratta di raccontare la propria vita, di farne una leggenda più o meno edificante, di testimoniare un vissuto drammatico, ma di *scrivere* l'esperienza del reale come esso ci viene restituito dalla figura dell'altro. Narrati in prima persona, entrambi i libri si possono considerare delle *eterografie*, cioè delle scritture dell'altro tramite l'esperienza dell'Io. Altrimenti detto: il romanzo

è il luogo di un'esperienza possibile – quella amorosa – senza la quale non saprei nulla del reale (e del suo impossibile).

«Il bisogno d'amore è l'esperienza centrale della nostra esistenza. Per quanto possa sembrare insensato ci sentiamo veramente vivi solo quando abbiamo un dardo nel fianco che ci trascina dietro giorno e notte, ovunque andiamo. Il bisogno d'amore spazza via ogni altro bisogno e d'altra parte motiva tutte le nostre azioni. Si legga il IV libro dell'*Eneide*. La costruzione di Cartagine si ferma quando Didone si innamora». E in un'altra intervista sempre a proposito del romanzo *I giorni dell'abbandono*, Elena Ferrante risponde: «In un certo senso la sottrazione dell'amore è l'esperienza comune più vicina al mito della cacciata dal paradiso terrestre, è la fine violenta dell'illusione di avere un corpo celeste, è la scoperta della propria inessenzialità e deperibilità» (interviste e altri materiali vanno a comporre il terzo libro della Ferrante, *La frantumaglia*, 2003, quasi un *romanzo dell'Io*, una vigilata e studiata autofiction o fiction dell'alter ego di chi scrive).

La “storia di destrutturazione” di Olga ha radici antiche, parte da Didone, passa per Anna Karénina, approda alla *Donna spezzata* di Simone de Beauvoir, e di qui riparte, da quella porta chiusa con la quale finisce il romanzo, e dalla paura di guardare avanti. La Ferrante rovescia come un guanto la storia della de Beauvoir, quello che Olga dovrà affrontare non è oltre la porta, non è fuori, ma è dentro, è con le schegge del suo passato che deve fare i conti, perché non si può «soffiare via il passato come un brutto insetto che si è poggiato sulla mano».

L'Io e il suo doppio

I due romanzi della Ferrante formano un dittico sull'*amore molesto*, sono due percorsi paralleli di individuazione impossibile, dove le protagoniste accedono, sottraendosi alle leggi della morale ufficiale, al mistero della propria singolarità. L'amore è *molesto* a cominciare dal primo amore-conflitto che dura per sempre, quello esclusivo per la madre (Delia per Amalia), matrice di tutti gli amori (impossibili) a venire.

Delia e Olga attraversano un paesaggio di detriti, la frantu-

maglia, per dare voce a questa esperienza sull'ordito di un tempo imperfetto («L'infanzia è una fabbrica di menzogne che durano all'imperfetto»). Il loro tempo ritrovato si manifesta nel disagio dell'imperfetto, di un passato non compiuto, unica dimensione praticabile del racconto e della libertà per le loro vite di avverarsi come destini.

Racconti dell'Io, i due romanzi fanno risuonare con maggior forza l'arbitrio dell'Io, lo raddoppiano, si fanno tramite, scavalcate la tentazione narcisistica e quella naturalistica, di un'esigenza radicale di verità.

Ma chi è questo "io"? Chi è che parla?

In un moltiplicarsi dei doppi, Delia e Olga sono alter ego di un altro essere di carta, Elena Ferrante, sono versioni di uno stesso autoritratto romanzesco che si compie di libro in libro, compresa l'autografia della *Frantumaglia*. Siamo abituati a pensare l'opera letteraria come espressione di una personalità, a cercare l'uomo o la donna in carne e ossa dietro il testo, ma in realtà scrivere è il risultato autonomo di un processo inventivo il cui motore resta misterioso.

Avvolta nel suo enigma, Elena Ferrante è un autore che si nega, un autore di cui si mette in dubbio anche l'identità sessuale, in un sottile e concertato gioco di specchi e di corrispondenze uomo-donna che interroga a fondo il rapporto tra letteratura e menzogna, verità e dissimulazione, travestimento e disvelamento. Sembra che a tratti la Ferrante ci dica: attenti a come mi leggete, sono un ghirigoro maschil-femminile e, per questo, una figura difficile da catalogare. Salvo fare ricorso a criteri esterni ai testi (indagini, supposizioni, consonanze...) e quindi fortemente discutibili, diventa impossibile anche solo azzardare una corrispondenza tra l'Io che narra e chi scrive. Qui più che altrove. Sdoppiamento e finzione identitaria sono strumento di indagine per l'autore del suo rapporto con il reale. Nel mondo fantasmatico del raccontare ogni identità, incluso lo scrittore e il suo doppio, si fa dubbia e obbliga a uno sguardo non più confidente sul rapporto tra scrittura letteraria e realtà.

Come se nel caso Ferrante queste riflessioni abbiano allagato l'identità reale – problematica, doppia? – liberando nient'altro che un fantasma.

Scrivere al buio

I giorni dell'abbandono inizia con l'uscita di casa del marito di Olga che chiude la porta dietro di sé, lasciando una moglie, due figli e un cane. Siamo già dentro il romanzo, intrappolati nella storia. La vicenda di abbandono corre su una trama ossessiva che tocca il fondo della disperazione in due giornate particolari di piena estate. Nella prima l'incontro casuale con il marito e la giovane amante per strada scatena nella protagonista una reazione violenta che la fa precipitare in un gorgo di orrore e di follia (la scena degli orecchini; «Io sono l'otto di spada, io sono la vespa che punge, io sono la serpe scura. Io sono l'animale invulnerabile che attraversa il fuoco e non si brucia»), fino alla serata cupa e umiliante di sesso senza amore con il musicista.

Poi il giorno più lungo, il cui racconto occupa più di un terzo del libro. Un romanzo nel romanzo. Il figlio Gianni ha la febbre alta, Ilaria si traveste e si trucca in modo vistoso, il cane Otto rantola avvelenato, piano piano tutto degenera, si altera, esplose, sembra che l'unico desiderio di Olga sia sprofondare sorda e muta nelle sue stesse vene, nell'intestino, nella vescica, abbandonarsi al nulla. Impossibile chiedere aiuto, ogni comunicazione è interrotta, telefono e cellulare non funzionano, la porta non si apre. Tutto precipita in un concitato e angosciato sbattere di qua e di là, una mosca contro il vetro della finestra, fino all'agonia terribile del lupo, che muore con la testa reclinata sulle gambe di Olga: «Quella prossimità di morte reale, quella ferita sanguinante della sua sofferenza, di colpo, insperatamente, mi fece vergognare del mio dolore degli ultimi mesi, di quella giornata sovratono di irrealità. Sentii la stanza che tornava in ordine, la casa che saldava insieme i suoi spazi, la solidità del pavimento, il giorno caldo che si distendeva su ogni cosa, una colla trasparente».

La morte di Otto, che ha assunto la funzione di capro espiatorio, ricompono lo spazio-tempo e quando suona il campanello, Olga allunga la mano sulla chiave e stavolta la porta si aprirà con docilità. Ed è come se il romanzo finisse qui, con la manifestazione della «cosa sfuggente, innominata, senza forma, che appartiene solo a te», con l'*impossibile*. Viene in mente un autore amato dalla Ferrante, Federico Tozzi, che sul mistero ha consapevolmen-

te costruito la sua poetica antinaturalistica: «Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi *misterioso* atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede e poi prosegue la sua passeggiata».

Una scrittura dell'Io fatta per traumi paure violenze scacchi, da cui si esce sempre sconfitti. Lavorare sottraendosi all'illusione naturalistica e alla consolante certezza di esistere, di avere un nome un volto una storia da raccontare.

Bestie, bestiacce

Il romanzo moderno quando non obbedisce più ai consunti protocolli della ricerca identitaria lavora alla dissoluzione di ogni certa percezione del sé e della realtà.

Olga e le sue controfigure: il cane («Quanto al cane Otto non voglio né so dirle nulla, tranne che è il personaggio, se così si può dire, che mi ha procurato più sofferenza»), il fantasma della «poverella». Olga ha una percezione lacerata di sé e della realtà, il suo sguardo non tiene, come le sue mani che falliscono costantemente la presa, si sente tutto addosso, «fiato contro fiato», in una condizione di labilità permanente («tenere le virgole, tenere i punti»).

Gli animali hanno la stessa funzione del “resto”, sono l'impossibile, quello che non si può spiegare dentro la logica del mondo, segno della fragilità e della precarietà di ogni significato, del linguaggio. Il ramarro, l'invasione delle formiche sono minacce, il cane lupo, pura energia vitale che preme per liberarsi, e perno dell'intera vicenda.

Verso la fine del romanzo, al concerto in cui Olga sarà in grado di vedere il suo domani, ecco che appare sul palcoscenico Otto: «a me sembrò che l'ombra di Otto attraversasse festosamente la scena come una vena scura tra la carne viva e lucida».

Raccontare il buio. Servirsi anche degli animali per farlo. Quando le belle parole sono «folla di parole morte» e cominciano a trasformarsi in oscenità. Lo smottamento del senso conduce all'osceno, nel magma, nella frantumaglia.

C'è un breve racconto di Katherine Mansfield, *La lezione di canto*, che dice in modo perfetto qual è il legame tra realtà e percezione. Un'insegnante tiene la sua lezione di canto a una classe di allieve dopo avere letto la lettera di rottura del fidanzato. La lezione è triste, affonda e si perde in un lamento scorato. Convocata in presidenza, l'insegnante riceve un telegramma dall'amato che la prega di cancellare la lettera. La lezione riprende e questa volta il canto si leva allegro, intonato, in festa. Un pugno di pagine per attraversare il tunnel.

Nel romanzo della Ferrante c'è lo stesso movimento, solo che la discesa nel pozzo della disperazione è totale e uscirne vuol dire accettare una verità impossibile o l'impossibile della verità, senza redenzione alcuna. «Le parole non hanno vero potere, se non a condizione di mettere a nudo la loro fondamentale impotenza a riparare alcunché nel disastro del mondo.» La letteratura non assolve, non salva, non serve e non si lascia usare ma basta «una parola di verità per risvegliare il romanzo, richiamandolo alla vita pericolosa e meravigliosa del reale», sono parole di Forest che illuminano anche la scrittura della Ferrante. La forma narrativa come altro dalla consolazione, dal risarcimento, dalla vendetta e anche dalla giustizia.

Per Olga non c'è alcuna elaborazione del lutto, non c'è traccia di ideologia, nessun sistema difensivo o giustificativo del mondo qual è o quale dovrebbe essere, solo la lama affilata dell'abbandono da contrastare e la possibilità di un nuovo ancoraggio dopo lo sfondamento del dolore: «Finsi di credergli e perciò ci amammo a lungo, nei giorni e nei mesi a venire, quietamente». Registrare il respiro sull'orologio biologico.

Eppure la vicenda di Olga è tesa come la traiettoria di un proiettile fino all'apertura di quella porta, fin quando il linguaggio del disamore per esistere si nutre dell'osceno, del turpiloquio, della bestemmia. È in queste pagine che la Ferrante è riuscita nell'impresa più ardua: raccontare da dentro la ferita e il dolore, scaraventare la scrittura dell'Io nella vertigine della separazione, della cancellazione. Un lavoro ostinato e preciso, uno stile crudele, lacerato, a strappi, l'ombra della *strage delle illusioni*, quale si è consumata.

Porte, sgabuzzini, stoffe, aghi e fili

C'è un posto speciale nei romanzi della Ferrante: il ripostiglio nella casa napoletana dell'infanzia. Uno stanzino buio stipato di oggetti dove si nascondeva una enorme e temibile bestia gialla. La porta chiusa, l'immaginazione del male e la paura, lo stanzino come luogo della conoscenza e della perdita dell'innocenza.

Nello *Scialle andaluso* della Morante anche Andrea, róso d'amore per la madre Giuditta, durante le visite dei compagni di teatro alla madre «per solito andava a confinarsi in fondo all'appartamento, dentro uno sgabuzzino polveroso che riceveva a mala pena la luce da una finestrucola». Così Delia combatteva con il terrore il terrore di perdere per sempre sua madre: «scappavo in un ripostiglio senza finestre e senza luce elettrica, proprio accanto alla camera sua e di mio padre. Chiudevo la porta e me ne stavo al buio, a piangere in silenzio. Lo stanzino era un antidoto efficace».

Stanzino, ascensore, funicolare, tram, interrato della ex pasticceria, sono tutti spazi chiusi, claustrofobici, segnati dal buio. Nell'*Amore molesto*, il ventre di Napoli, come, nei *Giorni dell'abbandono*, la casa stessa di Olga in una Torino torrida e assente saranno rifugio e prigione: «Ho bisogno, per scrivere bene, per andare al fondo di ogni domanda, di un luogo più piccolo più sicuro. Cancellare il superfluo, restringere il campo. Scrivere veramente è parlare dal fondo del *grembo materno*».

In un quadro molto intenso di Antonio Berni, uno dei maggiori pittori argentini contemporanei, dal titolo *Primi passi* (1937), è raffigurato un interno: a destra una donna in rosso con il volto appoggiato all'incavo della mano, assorta, seduta alla macchina per cucire lavora una stoffa verde, alle spalle si apre una porta finestra sul cielo blu, a sinistra una ragazzina vestita di nero prova dei passi di danza.

La persistenza di questa immagine non solo nelle arti figurative supera il secolo. Zie e nonne, madri e vicine di casa, generazioni di donne alle prese con tessuti, aghi e fili, chine sulla Singer a cucire. Donne che hanno passato il loro tempo a vestire altre donne, a rammendare destini, a confezionare sogni, a imbastire ruoli trasmessi di generazione in generazione. Un mondo buttato alla

rinfusa su un tavolo di cucina dove si apparecchiavano stoffe, si inseguivano riscatti, colori e fili annodati, fodere sgargianti, impunture eleganti, spilli e righe di gesso. Intorno all'agucchiare delle donne crescevano parole e racconti, storie e amori: «Racconto e maldicenza e cucito: io ascoltavo. Il bisogno di scrivere storie l'ho scoperto lì, sotto il tavolo».

Confezionare vestiti, scrivere storie. Come nel racconto della Morante, gli abiti consentono a Delia di riappropriarsi della madre, di riscrivere il suo passato: dalla tonaca nera di prete di Andrea allo scialle andaluso, dal tailleur blu di Amalia al vestito ruggine di Delia che cammina per le strade di Napoli. Abiti e trucchi come maschere da indossare, il corpo come ciottolo da levigare, trame di tessuti e trame narrative in un continuo ribaltamento e sdoppiamento della verità.

Ma allora, un romanzo d'amore è ancora possibile?

I libri della Ferrante riscrivono nella modernità i romanzi della passione amorosa interrogandone la fine, il venir meno, il disfacimento, l'ambiguità e la negazione. Sono romanzi che non si possono concepire senza l'*impossibile amoroso del reale*, cioè senza quell'oscillazione continua tra necessità e privazione, tra desiderio e lutto, che costringe la scrittura all'aderenza assoluta alla violenza delle cose, alla loro non mediabile e sconcertante materialità. O sono forse autografie del profondo, eterografie del desiderio.

L'AMORE COME
ESPERIENZA
DI LINGUAGGIO
Le retoriche
antisentimentali

di Giuliano Cenati

Le scritture sperimentali sembrano soggiacere all'interdetto del registro amoroso proprio della tradizione modernistica. A scampo di indulgere al patetismo e al sentimentalismo, gli autori più impegnati sul fronte della ricerca formale rischiano di escludere senza riserve il pathos e il sentimento dall'orizzonte della rappresentabilità. Di preferenza, da Maria Moresco, la problematica erotica emerge in combinazione con i moduli grotteschi e paradossali, anche se non manca qualche voce, come quella di Marosia Castaldi, che persegue le malagevoli vie del tragico sublime.

La tradizione dello sperimentalismo moderno appare contraddistinta, in larga parte, da formule compositive che sollecitano nel destinatario una lettura critico-ironica, in grado di sorvegliare costantemente il processo della ricezione letteraria durante il suo stesso svolgimento. Da ciò la presenza trasversale che hanno acquisito le componenti comiche, umoristiche e grottesche, anche al di fuori degli ambiti specificamente improntati a tali intonazioni. L'obiettivo consiste nel contrastare le poetiche della seduzione emotiva, le mistificazioni del patetismo a buon mercato, insomma lo spirito conciliante del cuor contento ovvero la purgativa consolazione della catarsi tragica. Vengono così osteggiate la narrativa rosa e le diramazioni del romanzo popolare o neopopolare, e più in generale quelle tendenze della letterarietà la cui efficacia sia fondata anzitutto sulla mozione degli affetti. Ne consegue il ridimensionamento se non il ripudio di un approccio all'evento amoroso poggiante sull'adesione simpatetica alle sorti dei protagonisti. C'è probabilmente un residuo di moralismo nell'escludere dall'orizzonte dell'esperienza estetica l'abbandono passionale, giudicato di per sé disposizione foriera di ottundimento ideologico anziché risorsa ricettiva da mettere a frutto

ed esigenza antropologica ineludibile. A ogni modo, importa cogliere la singolare difficoltà in cui si imbattono, a partire da simili presupposti, quegli scrittori che siano impegnati sul fronte della ricerca stilistica più ardua e vogliano al contempo scandagliare la sfera sentimentale. Capita, allora, che la sostanza erotica del racconto non si accampi apertamente, ma sia piuttosto dissimulata, affrontata in termini indiretti o parziali, rifratta nel prisma di materiali narrativi pluristratificati. Le elaborazioni di linguaggio più complesse si prestano bensì a esprimere l'acerbo disagio che accompagna costantemente il vissuto amoroso, ma ancor più costituiscono una sorta di tegumento atto a distanziare ed esorcizzare il suo portato di inquietudine. In particolare, alcune significative prove romanzesche degli ultimi anni inclinano a tematizzare l'amore come epifania del tempo, cioè a raccontarne non come di esperienza in atto, in presa diretta, o comunque passibile di qualche orientamento mediante risorse retoriche: al contrario, come di frustrante persistenza del desiderio, coazione della memoria a discriminare, recriminare, restaurare o riplasmare ciò che fu.

Michele Mari in *Rondini sul filo* (1999) inscena il monologo di un sedicente innamorato, masochista sino al midollo, che cospira allo sfinimento di sé, della propria compagna, dello stesso linguaggio attorto e spasmodico in cui si assestano le sue ossessioni di gelosia retrospettiva. Il discorso procede all'insegna di un mistilinguismo monotonale imperterrito e di un iperbolismo grottesco, a poco a poco delineando inverosimili contorni autobiografici. Il dotto travaglio espressivo è funzionale a guadagnarsi l'empatia di un uditorio affine, nel quale la sensibilità affettiva sia proporzionale all'elevata competenza letteraria. Mari simula una paratassi concitata d'impronta orale, ove predominano poche ribattute dislocazioni marcate; lo sfarinamento dell'enunciato dovuto all'uso oltranzistico dei puntini di sospensione trova compenso nelle sequenze accumulative ed enumerative. L'impasto dei registri esibisce una dominante letteraria, aulica, latineggiante, a cui si mescolano ingredienti colloquiali, triviali, medico-psichiatrici, dialettali, neologistici. Le coordinate di realtà entro le quali la relazione amorosa prende corpo, al tempo attuale, rimangono sfuocate, così come risultano relativamente sbiadite le reazioni della controparte femminile all'incalzare inquisitorio dello spasi-

mante. A dominare il discorso sono semmai l'erratica e certossina ricognizione degli amori passati di lei, la rassegna dei suoi precedenti fidanzati o compagni o concubini. Il cuore del monologo verte sul rapporto intrattenuto dalla giovane donna, nella prima metà degli anni ottanta, con un affarista romano ultraquarantenne, che si prospetta nell'ottica faziosa dell'io narrante come il concentrato di ogni volgarità e ignoranza. Viene dunque a delinearci l'antagonismo impossibile tra l'intrallazzatore pariolino, edonista e vanesio da un lato, e l'intellettuale milanese, rigoroso e appassionato dall'altro. Per giunta, l'uno lamenta un grave deficit di prestanza sessuale, volto in insinuante patetismo, mentre l'altro rivendica la parte del macho con la lancia sempre in resta. In effetti non si può non essere d'accordo con l'esagitato Mic, padrone assoluto della parola, rispetto a molte delle sue ragionate idiosincrasie; purtuttavia il fenomenale quoziente intellettivo che egli sbandiera a ripetizione pare assai mal adoperato: non tanto per via dei tormenti labirintici in cui riesce sempre a perdersi da sé, quanto invece per il rinnovato trasporto nei confronti di una donna che tanto si sarebbe abbruttita, a suo dire, da concedersi a una boriosa nullità quale l'innominato affarista N.N. Come può rimanere intatta agli occhi dello scettico e coltissimo Mic la malia promanante da questa «Mazzafirra», se essa indulge a superstizioni *new age* e *old age*, dialoga con lo spirito del suo cane morto e soprattutto, vincolandosi a N.N., si è resa colpevole di tante contraddizioni e cadute di gusto? La parte della cretina, di fatto, è assegnata a colei che pure si presenta come fascinosa incarnazione dell'eterno femminile: dapprima pervicacemente incatenata a un rozzo rappresentante del neocapitalismo all'italiana, agli antipodi del suo stile di vita, in seguito, per contro, succube dello stesso io narrante che la sottopone a un tour de force di interrogatori-controinterrogatori-giuramenti. Il romanzo di Mari perviene a radiografare non tanto le complicità talora gratificanti dell'esistenza a due, quanto la smania ultrasoggettiva di una virilità compiaciutamente egocentrica.

Se Mari opta per un approccio intellettualistico, viceversa Aldo Nove asseconda anche in *Amore mio infinito* (2000) la propensione dimostrata in altre sue opere per uno sguardo regredito, al confine tra infanzia e idiozia. Ancor più spiazzante si dimostra una prospettiva siffatta, allorché venga assunta per tramite di per-

sonaggi ormai lontani dall'età propriamente infantile, seppur forniti di massicce dosi d'ingenuità. Il protagonista-narratore dell'itinerario di educazione sentimentale tracciato da Nove è un giovane neolaureato, Matteo, che tiene a presentarsi anzitutto come venditore perfettamente inserito negli ingranaggi della produzione postfordista. Nonostante i suoi studi filosofici, egli non sembra dotato degli strumenti teorici utili a razionalizzare il proprio spaesamento esistenziale: anzi la precipitevole monotonia della sua voce, quasi deprivata di segni interpuntivi, rispecchia l'opacità dell'alienazione consumistica nella provincia milanese di fine millennio. In veste di produttore e consumatore necessariamente soddisfatto, Matteo rammemora quattro episodi della propria vita coincidenti con altrettante rivelazioni d'amore, quali possono manifestarsi anche nel quadro di saturazione percettiva proprio del capitalismo avanzato. Non si tratta di rapporti sentimentali coltivati, o perlomeno niente è dato sapere sugli eventuali sviluppi di ciascun episodio, salvo il subentrare del successivo: sono quattro momenti, situati in progressione lungo la breve curva biografica del protagonista, nei quali si concretizza l'incontro, e prima ancora l'incantata aspettativa dell'incontro, con la femminilità. Lo stesso carattere episodico della narrazione denuncia tutta la provvisorietà della scoperta amorosa; nondimeno una soluzione di continuità negli automatismi dell'immaginario mercificato sembra possibile. Il linguaggio iterativo, semplificato, forzosamente improprio, pure conosce un'evoluzione dalle incondite figurazioni bambinesche alle più articolate fantasie dell'adulto, custodendo sempre uno straniante barlume lirico. Parrà strano, ma anche in un quadro di rapporti umani apparentemente coatti al consumo, anche nel presunto squallore del McDonald's di piazza Cordusio, lo strazio e la faticazione dell'innamoramento possono lasciare il segno: con tutta la loro scandalosa elementarità, possono quasi porsi al vertice dell'abissale storia e preistoria collettiva entro cui il personaggio di Nove è a suo modo consapevole di muoversi.

In *Si sta facendo sempre più tardi* (2001) lo sperimentalismo di Antonio Tabucchi non si applica tanto alle inflessioni stilistiche, alte o basse che siano, bensì alla conformazione strutturale di un genere, quello epistolare, che è per tradizione latore privilegiato della tematica amorosa, in quanto atto statutariamente a for-

malizzare l'intimo colloquio tra l'io e il tu. Proprio la reciprocità di ruoli tra i corrispondenti elettivi è revocata in dubbio da Tabucchi nell'allineare una serie di lettere, ciascuna di un mittente diverso, alle quali non è data risposta: sono lettere che addirittura recano inscritte nella loro fisionomia testuale la mancanza e l'impossibilità di un contatto con l'altro. L'ultima missiva, l'unica di mano femminile, ribadisce nei suoi tratti di paradossale letterarietà uno stato di separatezza irrevocabile. Privi del contrassegno di data e luogo, senza firma, questi messaggi provengono da un aldilà temporale che si erge come barriera pressoché metafisica tra scrivente e destinatario. Gli epistolografi risultano accomunati, oltre che da una certa tronfiezza snobistica, dalla medesima sprezzatura rispetto a situazioni che dovrebbero ingenerare l'apprensione più intensa. La scrittura tenta di recuperare o se non altro testimoniare una "discronia" che non è solo sfasamento affettivo tra narratore e narratario ma, fantasticamente, vera e propria alterità dimensionale. La condizione di isolamento, talora raffigurata alla lettera negli spazi mediterranei isolani o campestri, non è però accusata con toni di drammaticità angosciosa: all'opposto, viene designata con una qual certa indolenza dagli stessi interessati, che mantengono il pieno controllo di una lingua forbitamente colloquiale, sempre distinta anche negli strappi alla medietà comunicativa. La problematica amorosa, che pure fornisce sfondo e alimento al discorso, viene sfiorata con compassatezza, come se l'incomunicabilità fosse ormai dato acquisito: così che ne emerge un atteggiamento di troppo pacificata disperazione.

Tutt'al contrario che compassati sono i toni prevalenti nei *Canti del caos* di Antonio Moresco (apparsi finora in due parti autonome, nel 2001 e nel 2003): anzi, in ogni momento vengono rinfacciate al lettore le ambizioni epocali sottese alla scrittura, dai riverberi antagonistici e oracolari. La singolarità del profetismo di Moresco sta nel suo paludamento antiromanzesco, satirico e iperbolico, che colloca a fondamento dell'opera il suo stesso farsi, mediante la messa in scena di controfigure dell'autore, dell'editore e di tutti gli altri soggetti gravitanti attorno al mondo della comunicazione mediatica. I confini tra piano finzionale e piano metafinzionale sono continuamente ridefiniti nel corso della narrazione. I personaggi stessi raccontano il romanzo di cui sono attori; a loro

sono attribuite le dichiarazioni di poetica più altisonanti e sgangherate. Ma il cordone sanitario dell'autoironia steso da Moresco intorno al nucleo autocelebrativo dell'opera non basta a dissiparne la supponenza predicatoria. In questo magmatico *work in progress*, il sistema dei media, e anzitutto il sottosistema editorial-letterario, è allegorizzato secondo una caricaturale declinazione pornografica: in sostanza gli scrittori, al giorno d'oggi, sono tutti delle gran puttane, prostrate al lenocinio del mercato, e la "Musa" di Moresco è né più né meno che una pornstar, con la quale egli è consapevole di darsi al libertinaggio. Di più: l'unica interazione possibile con il prossimo, nei *Canti del caos*, sembra essere la chiacchiata parossistica, senza troppo discernere se essa sia intesa alla comunione orgasmica o alla sopraffazione sadomasochista. Il contegno lirico d'altra parte, benché applicato a una materia sordida e degradata, preclude il dispiegarsi della vicenda. Il "canto" di ciascun personaggio ha eco in quello di altri, ma ciò non anima la monocorde linearità dell'intreccio, che prende le mosse da fumettistiche *quêtes* amorose e da una sorta di escatologia pubblicitaria: ogni cambio di voce si esplica esattamente in un dar sulla voce altrui, per dar seguito così, in giustapposizione, a una novena di giaculatorie coprolaliche e satirico-demenziali.

Più cangiante l'universo romanzesco di Marosia Castaldi, nel quale il rapporto tra narrazione e metanarrazione è invertito, a favore della prima, rispetto a quello vigente presso Moresco. Sia *Che chiamiamo anima* (2002) sia *Dava fine alla tremenda notte* (2004) offrono immagini di femminilità drasticamente votata alla tribolazione, in margine a congiunture familiari che fomentano scontento o sconcerto. Con il primo libro, nella fattispecie, l'autrice allestisce un'imponente visione palinogenetico-apocalittica, incentrata sul processo che dovrebbe chiarire le circostanze della morte di tale Doroty Malone. L'impianto narrativo si struttura su un duplice livello, poiché il racconto-cornice, attinente alla celebrazione del rito giudiziario, si alterna alle pagine di quaderno dove la donna defunta è andata raccogliendo la propria storia e quella che vi abbiano voluto deporre, di proprio pugno, conoscenti più o meno occasionali. Essenzialmente il processo consiste in un atto di lettura del quaderno di Doroty, compiuto dai giudici che si susseguono sullo scranno del tribunale e via via si ritrovano impari

al loro incarico, sbigottiti dal confronto con la scrittura rivelatrice di una vittima predestinata. Il racconto del quaderno finisce per cortocircuitare e confluire nella narrazione esterna: l'artificio metaletterario è riassorbito nella mitografia; i personaggi sono interpreti della vicenda e, vivi o morti che ne risultino, sono imputati ovvero uditori del processo. La cornice è risucchiata dal lascito discorsivo della protagonista, dove il suo bagaglio di sofferenza e la sua ansia di liberazione ripetono la vicenda di coloro che abbiano partecipato alla medesima opera testimoniale. Un verdetto non può essere emanato da un'istanza superiore, ma è già implicito nell'autobiografia a più voci ordita da Doroty Malone: l'intero mondo ove si aggira il suo fantasma non può che implodere, sullo sfondo di un immane cataclisma suggellato dalle parole dei calci di Pompei. La scenografia allegorica eretta dalla Castaldi, se rischia di schematizzare la complessità dei nessi tra i poteri politico, economico e giudiziario, conferisce efficace rilievo all'irrequietezza della protagonista, segnata *ab origine* dal trauma dell'Olocausto. Una maternità precocemente luttuosa spezza gli equilibri coniugali che essa ha bene o male raggiunto nel "Middle West", sede di filisteismo e rassegnata agiatezza; d'altronde la precarietà patita nel cupo falansterio di Pfeffingerstrasse trova parziale risarcimento nei rapporti solidali istituiti con altri diseredati, ma non consente di dare respiro all'intesa erotica e ideale realizzata con Antonio Moreno, «l'uomo che scrive sui muri». L'oscillazione tra i ruoli di moglie-amante e madre-prostituta rimane in buona misura irrisolta, tanto da sfociare nella soluzione suicida. A prevalere è il gravame di dolori che un contesto politico oscurantista amplifica nell'esperienza comune. Accanto ai discontinui momenti di passione autentica, infatti, si registrano espressioni ambigue o affatto antisociali del fenomeno amoroso, nelle sue varianti mercenarie, pedofile, incestuose. Il dettato romanzesco, seppur alieno dall'atteggiarsi secondo un modello umanistico, inclina a una sostenutezza astratta. Nello stilema dell'accumulazione, svolto ai limiti della ridondanza sia sintagmatica sia paradigmatica, viene cifrato il nodo di continuità tra le cose. Un metaforismo allucinato tende a dilatarsi fino a smarrire la sua valenza analogica nella letterale vertiginosa visionarietà della rappresentazione.

GLI AUTORI

Alte tirature

«Questo è il suo primo romanzo»
di Alberto Rollo

Luzi testimonial della cultura
di Alberto Cadioli

La giovane Sicilia
di Giuseppe Traina

Il caso Piperno-Proust
di Vittorio Spinazzola

L'esoterismo all'Indice
di Roberto Carnero

L'informazione genetica non mancava
di Sylvie Coyaud

I delitti veri
di Francesco Anzelmo

La bambinaia dell'Ottocento
di Maria Sofia Petruzzi

Comprati in edicola

Le geografie del «Corriere della Sera»:
immagini a rate per collezionisti
di Luca Clerici

Adottati a scuola

Scuola, riforma, editoria:
un triangolo autoreferenziale
di Carlo Minoia

ALTE TIRATURE

«Questo è il suo primo romanzo»

di Alberto Rollo

L'esordio letterario non qualifica più lo scatto iniziale di un processo formativo: si limita a identificare l'opera di chi prima non è stato mai scrittore. Il criterio della "novità" si carica di valenze positive: venuta meno la minaccia del nome sconosciuto, proprio quell'essere ignoto postula una promessa che finalmente potrà essere mantenuta.

In effetti, quanti più esordienti ci sono tanto più è possibile che uno di loro possa diventare qualcosa che non è più esattamente il "caso" ma un exploit per molti versi preparato. Spetta all'editore scegliere chi abbia le condizioni per non fermarsi al primo libro.

È

una formula nota: «Questo è il suo primo romanzo». Compare in quarta di copertina e di solito chiude le righe che l'editore dedica alla biografia dell'autore. Con quella formula il lettore sa che è di fronte a un esordiente. Che sia detto esordiente un sedicenne implume, un maturo professore di biologia, un professionista, un alpinista, un cantante, non importa. Il vero "segno" è quella formula che sospende l'identità primaria per prepararne un'altra che forse sarà sostitutiva o non lo sarà ma per l'intanto sigla il cosiddetto esordio letterario. Va detto: la formula non è nuova, ma in anni recenti è diventata molto familiare.

L'"esordio letterario". In un breve saggio pubblicato su «La Rivista dei Libri» (*La metamorfosi del giovane autore*, maggio 2002, che a sua volta prendeva le mosse dall'utilissimo volume *Altre storie*, a cura di Raffaele Cardone, Franco Galato e Fulvio Panzeri) cercavo di mettere a fuoco una tendenza che a partire dai tardi anni settanta a tutti i novanta del secolo scorso ha visto crescere con una rilevante progressione il numero di esordi letterari nazionali. Quella tendenza è diventata ancora più marcata negli anni seguenti. Siamo dunque di fronte a uno spostamento quantitativo che da una parte ha modificato e continua a modificare pesi

e misure degli investimenti dell'industria culturale italiana e che dall'altra ha prodotto interventi, riflessioni, modalità originali di intendere la scrittura, attivando interessanti cortocircuiti che finiscono con l'agire anche sul management delle case editrici. Non mi preme stabilire qui quanta buona o quanta cattiva letteratura questo incremento abbia prodotto negli ultimi trent'anni ma se effettivamente – come credo – possessa una originalità che tocca trasversalmente autori, editori e persino i lettori.

L'annus mirabilis 1994

Fra il 1978 e il 1986 si contano una cinquantina di esordi, nei sei anni successivi arrivano a una sessantina, ma nel solo 1994 si contano cinquanta nuovi autori (è l'anno, per intenderci, di Ammaniti, Bettin, Brizzi, Brolli, Carlotto, Culicchia, Di Lascia, Di Stefano, Evangelisti, Mazzantini, Siti), nel 1995 gli esordi superano i sessanta (fra questi: Barbero, Carpi, Covacich, Galliazzo, Mazzuccato, Nata, Nesi, Santacroce, Teobaldi), e lo stesso vale per l'anno successivo (ne rammentiamo alcuni: Andrea De Marchi, Fusini, Magagnoli, Mazzucco, Nove, Piccolo, Scarpa, Tozzi, Zocchi). Il 1994 è anche l'anno in cui Andrea Camilleri pubblica *La forma dell'acqua*, il primo romanzo della serie dedicata a Montalbano: quantunque non si tratti certo di un esordio (quello vero risale al 1978), nel giro di pochi anni Camilleri guadagna un'attenzione che le sue opere non avevano prima mai avuto, imprimendo una accelerazione imprevista alla letteratura di genere e a quella che è stata chiamata la “rinascita del giallo italiano” (vogliamo aggiungere che sempre nello stesso anno esce il primo romanzo di Massimo Carlotto e la prima edizione di *Almost Blue* di Carlo Lucarelli presso Granata Press?). Dal 1994 – dunque annata decisiva per il futuro – il gettito editoriale di esordi resta costante. Alto. E posso ritenere, anche senza una stima precisa, che fra il 2002 e il 2005 ci sia stato un ulteriore incremento. Va da sé, ma questo è un altro discorso, che alla massiccia immissione non corrisponde – né può corrispondere – una tenuta altrettanto forte dei nuovi nomi. Questa caratteristica (la disparità numerica fra emersi che possono garantire e garantirsi continuità e sommersi) spicca

con più nettezza negli anni seguenti senza tuttavia toccare o modificare il trend.

Contraddicendo un patetico adagio (che taluni gazzettieri non smettono di utilizzare) secondo il quale i “giovani” non riuscirebbero ad arrivare alle case editrici e a farsi pubblicare, gli ultimi venticinque anni di vita editoriale italiana hanno visto non solo la nascita della categoria del “giovane autore” e, più avanti, del “giovannissimo”, ma anche l’apertura della categoria anagrafica in un’altra più ampia, e indifferenziata. Vale a dire che l’esordio letterario non qualifica più lo scatto iniziale di un processo formativo: si limita a identificare l’opera di un autore che prima (per età o per scelta, non importa) non è stato mai scrittore di romanzi.

È il criterio della “novità” a dettare legge. Una novità che permea il prodotto e lo accompagna “fuori”, nel piccolo mondo del mercato del libro che tuttavia gioca a essere vasto e potenzialmente accogliente come tutti i mercati. Vien meno insomma la minaccia del nome ignoto («Chi è mai costui?»), ed è invece proprio quell’essere ignoto che si carica di valenze positive, che postula una promessa che finalmente potrà essere mantenuta.

Da qui alla sequenza di autori che – nella logica promozionale, certo, ma ormai anche in quella critica – finalmente “sono” portatori di valore o di novità, il passo è breve. La potenzialità di successo suona direttamente proporzionale alla crescita esponenziale di nomi che appaiono per la prima volta: quanti più esordienti ci sono tanto più è possibile che uno di loro possa diventare qualcosa che non è più esattamente il “caso” ma un exploit per molti versi preparato e annunciato. Non c’è nessuna facile ironia in quanto detto fin qui. L’esordio letterario è indubbiamente un aspetto saliente del nuovo millennio, e chi lavora nell’editoria non può che misurarne l’incidenza, registrarne la fisionomia e farci i conti (che sono, va detto, conti economici).

Giovani ma non solo

Il fenomeno ha per altro, si accennava sopra, una storia. Una storia che per comodità è bene far cominciare fra il 1980 e il 1983 quando esplode il successo di *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980),

quando escono *Altri libertini* di PierVittorio Tondelli (1980), *Boccalone* di Enrico Palandri (1979), *Casa di nessuno* di Claudio Piersanti (1981), *Treno di panna* di Andrea De Carlo (1981), *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice (1983) e *Bar Sport* di Stefano Benni (1983). Si sommi a questi titoli di *absolute beginners* la sorprendente performance di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino (1979) che rappresenta una svolta significativa per molti versi destinata – proprio grazie alla postmoderna messa in scena della interdipendenza fra autore e lettore e alla legittimazione implicita dell'infingimento letterario – a chiudere una lunga stagione di giovane sordità nei confronti della narrativa. Dai nomi e dai titoli sopra citati si indovina tutto lo sviluppo successivo: si cheta l'eredità degli sperimentalismi anni sessanta, si attivano contaminazioni generose con altre forme espressive (il rock internazionale e il cinema, soprattutto) e si sciogliono le riserve “politiche” sulla scrittura (*Porci con le ali* era stato nel 1976 l'ultimo segno, per altro clamoroso, di scrittura giocata all'interno di un vincolo referenziale fortissimo tuttavia pronto a diventare un “varco” aperto oltre il politico, un lasciapassare dai fittizi Rocco e Antonia agli autori Lidia Ravera e Marco Lombardo-Radice). Già allora riconosciamo la narrativa gergale di formazione, molto centrata sull'io, molto “parlata”, molto generazionale, il gusto del racconto, il pedale comico-satirico, e, attraverso Eco, l'attenzione all'architettura della narrazione e all'intrattenimento. Basterebbero alcuni esordi del decennio che segue per avere una più netta percezione dello sviluppo e dell'articolazione di quelle linee tendenziali: Busi (1986), Cavazzoni, *La Spina* (1987), Lodoli, Veronesi (1988), Albinati, Cardella, De Luca, Maggiani, Mari, Starnone, Tamaro (1989), Carraro, Doninelli, Lucarelli, Voltolini, Abate (1990), Ballestra, Baricco, Lanzetta, Onori, Valerio Massimo Manfredi (1991), Campo, Covito, Cesare De Marchi, Ferrante, Franchini, Picca (1992), Bosio, Carbone, Moresco, Mozzi, Romagnoli, Vallorani (1993). Con lo scatto, davvero impressionante, del 1994, va da sé che non siamo soltanto di fronte a una ripresa – variamente notata – della narrativa italiana, ma a un fenomeno, ancora parzialmente informe, che finisce con l'averne un peso sulla fisionomia stessa dell'editoria nazionale. Dopo *Il nome della rosa* che occupa le classifiche di vendita per almeno quattro anni, per i

veri nuovi exploit di mercato bisogna attendere proprio i primi anni novanta, con *La compagnia dei celestini* di Stefano Benni, *Oceano mare* di Alessandro Baricco, *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro e *Il coraggio del pettirosso* di Maurizio Maggiani, che non sono opere prime ma appartengono all'ondata recente di nuovi narratori. Vi è tuttavia un giovanissimo autore, Enrico Brizzi, che, attraverso una vicenda editoriale destinata a diventare una modalità operativa diffusa (il passaggio da una piccola a una casa editrice più grande: lo pubblica Transeuropa nel 1994 ma è ripreso un anno più tardi da Baldini e Castoldi), fa del suo *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* un vero e proprio bestseller.

Se *Va' dove ti porta il cuore* costituisce il “caso” per eccellenza, per vastità e durata, e insegna quanto sia possibile – e con un accento italianissimo – la risposta alla colonizzazione (talora costosa) della narrativa americana di consumo, *Jack Frusciante* è la premessa di un mutamento più complesso, già parzialmente in atto, ma destinato a dilagare: attraverso la scuola tondelliana e il lavoro assiduo di un editor-editore come Massimo Canalini il giovane autore è di fatto un “artista” che entra a far parte di un'équipe, riceve suggerimenti e sostegno, viene “preparato”, non diversamente da quanto è sempre accaduto nel mondo della musica, mondo che però, attraverso la mitologia rock, è diventato familiare fornendo modelli comportamentali e strategie (l'immagine, la gestualità e la voce riletti alla luce della scrittura, le formule di esibizione, il rapporto fra seduzione e provocazione). In questa prospettiva è più comprensibile o più decrittabile nel 1996 il fenomeno dei “cannibali”, che, nella sua pur breve durata, ha mostrato quanto il “giovane autore” in gestazione era pronto ad affrancarsi dai vincoli “protettivi” dell'editore, a “giocare” in autonomia il proprio ruolo, a usare il linguaggio dei nuovi media, a entrare e uscire da maschere intelligenti per lo più autoriferite (attraverso un uso non passivo del giornalismo e della tv), a muoversi con sicurezza e competenza nelle trattative o a motivare (addirittura a generare) nuovi agenti letterari, agili e aggressivi. A dieci anni di distanza è molto più evidente di allora che quel giovane autore non opera di fatto una vera e propria rottura con il passato (si direbbe che non rinunci a nulla, neppure all'eredità dell'intellettuale

le-scrittore politicamente schierato) ma si appropria (o cerca di appropriarsi) del presente, di tutti gli strumenti che il presente (non solo tecnologico) gli mette a disposizione. È in questo senso lui, più della sua opera, il vero distillato della postmodernità. Anche quando non ha il supporto di consulenti specializzati (ma il gioco di rapporti, amicizie e alleanze taglia trasversalmente mondi contigui come la moda, la musica, la produzione televisiva e cinematografica) sembra esibire (e chiedere) una strategia. E vorrebbe essere studiata in un contesto siffatto – ma isolata – una figura come Alessandro Baricco, alla cui sfaccettata avventura culturale autori ed editori si sono – palesemente o meno, non importa – ispirati per riprodurre una modalità di cui si è colto purtroppo solo l'evidenza del successo durevole e non la maglia di implicazioni, il respiro, l'articolazione. Una modalità che è riuscita a coniugare con una contemporaneità sempre più marcata la moltiplicazione e diversificazione di un "gesto letterario" non confinato alla pagina ma agito, attraverso tv e collaborazioni giornalistiche, teatro e scuole di scrittura, per aggregazioni successive alternate alla progressiva ridefinizione della propria identità di solista, fino al rotondo progetto editoriale che dal 2005 sembra assemblare in Fandango tutte le esperienze precedenti e aggiungere il cinema. Senza Baricco è oggettivamente difficile valutare le trasformazioni degli ultimi vent'anni.

La stessa fisionomia dell'esordio giovane si sposta – anche grazie al suo modello – dalla "scuola" tondelliana, generosamente scomposta, gergale, generazionale a un'altra più "professionale", "internazionale", anagraficamente più trasversale.

Esiste una politica degli esordi?

Va da sé che la schiera di giovani autori non è compatta: le raffinate strategie delle personalità di punta devono fare i conti con approcci alla scrittura (e alla pubblicazione) che restano in buona sostanza quelli di sempre. Quello che cambia davvero è la politica (o, comunque, la considerazione) degli esordi. Se infatti da una parte gli editori cercano di tradurre in programmi, lanci, collaborazioni, intese non stagionali, il rapporto con scrittori che sembra-

no sempre sul punto di svincolarsi e di non accettare l'identificazione autore-sigla editoriale, dall'altra l'offerta in costante aumento permette di attingere nell'inedito con più libertà, di costruire di più, di rischiare di più, e addirittura di sperimentare a tutto raggio sia sul versante della qualità letteraria che sull'intrattenimento, producendo talora generose ibridazioni.

È in questo passaggio che la metamorfosi del giovane autore in esordio si compie definitivamente portando a maturazione quegli aspetti anticipati nei primissimi anni ottanta e ribaditi dallo scatto quantitativo del 1994. È interessante notare anche come l'assetto dell'editoria nazionale viene progressivamente adeguandosi a questo sensibile cambiamento. L'esperienza pressoché unica della anconitana Transeuropa (fondata nel 1987) si moltiplica nel giro di una dozzina d'anni in un mosaico di piccole (ma spesso le dimensioni sono legate a una identità regionale) o piccolissime case editrici che in qualche modo filtrano la produzione narrativa italiana offrendo alle medie e grandi case editrici un ampio bacino di valutazione e acquisizione o addirittura ad esse vendendo anticipatamente la funzione di scouting. Fra le molte ricordiamo peQuod di Ancona, minimum fax, Quiritta, DeriveApprodi, Robin Edizioni e Cooper di Roma, Il maestrale di Nuoro, Marcos y Marcos, Sironi, Addiction e Alacràn di Milano, Le Lettere e Cadmo di Firenze, Meridiano Zero di Padova, Avagliano, Cronopio e L'ancora del Mediterraneo di Napoli, Fernandel di Ravenna, Giano di Varese, Edizioni Pendragon di Bologna, Piero Manni di Lecce, Besa di Nardò, nuovi equilibri di Viterbo, Foschi Editore di Forlì, diabasis di Reggio Emilia. Alcune, non citate in questo elenco, non sono più piccole (nella fattispecie: e/o e Fazi di Roma, entrambe fortemente segnate da esordi italiani – fra gli altri Ferrante, Carlotto, Melissa P. – e da una blindata continuità di politica d'autore). Altre non esistono più come Camunia, Tranchida, Granata Press e soprattutto Theoria, la cui esperienza tuttavia è rifluita tutta (insieme a Paolo Repetti e Severino Cesari che l'avevano avviata) nell'avventura di «Stile libero» Einaudi che alla “movimentazione” degli esordi e dei “giovani autori” ha dato un contributo aggressivo e originale. E ancora: Castelvecchi rifluita parte in Cooper e parte in Quiritta (per l'apporto di Emanuele Trevi e Arnaldo Colasanti, già consulenti di Elido Fazi).

Al di là di una netta percezione di sviluppo del fenomeno dell'esordiente, bisogna anche dire che l'estensione quantitativa non prescinde dall'individuazione e dalla costruzione di punte, vale a dire di opere e autori sui quali un editore investe per intrinseca qualità presunta (le potenzialità dell'opera traducibili in comunicazione), per esplicita forza mediatica dell'autore (la popolarità pregressa dell'esordiente in altro settore: politica, giornalismo, spettacolo ecc.) o per implicita forza mediatica dell'autore (la particolarità del personaggio-scrittore: comunicatore orale, professore universitario, meteorologo ecc.).

Non più "casi" ma punte

Si pensi alla sostanziale differenza che esiste tra il macroscopico successo di *Va' dove ti porta il cuore*, che è compreso ancora nell'area del "caso" (in qualche modo regressivo rispetto all'affermazione di una dozzina d'anni prima di Umberto Eco con *Il nome della rosa*), e le performance di *Q* di Luther Blisset (1999, ma il gruppo era invero già presente nel catalogo Castelvechchi), *La men-nulara* di Simonetta Agnello Hornby (2002), di *Io uccido* di Giorgio Faletti (2002), *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* di Melissa P. (2003), *L'elenco telefonico di Atlantide* di Tullio Avoledo (2002), *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini (2003) e *Con le peggiori intenzioni* di Alessandro Piperno (2005).

La logica del "caso letterario" subisce una sorta di accelerazione e di spostamento: le ragioni sempre un po' misteriose che muovono il passaparola sono in qualche modo isolate, anticipate, sollecitate a manifestarsi sia attraverso un lancio pubblicitario che prende le mosse dall'opera (per esempio quello realizzato sul quotidiano «la Repubblica», un *teaser* tutto fondato sull'aura di mistero che circonda la protagonista del romanzo) sia attraverso le operazioni di appropriazione e pre-canonizzazione che il magazine del «Corriere della Sera» e Antonio D'Orrico mettono in atto con Faletti, Avoledo e Piperno, sia attraverso la più tradizionale – ma non meno efficace – esaltazione dello scandalo che tocca Melissa P. e il suo romanzo, sia attraverso la progressiva messa a fuoco del personaggio autore estremamente caratterizzato (per Mazzantini

la documentazione che la stampa dedica all'autrice-attrice, all'autrice-madre, all'autrice-moglie dell'attore e regista che mette in scena il romanzo) o, all'opposto, decharacterizzato (il collettivo di scrittura, l'autore modulare nel caso di Luther Blisset e Wu Ming, dove gioca una singolare contaminazione fra sperimentalismo "di battaglia" e scrittura di intrattenimento). Come si vede, per lo più, l'effetto lancio funziona con *absolute beginners* (i non esordienti in questa sequenza sono i Luther Blisset e Margaret Mazzantini). Siamo di fronte a uno scambio o incrocio di ruoli. Il critico lavora come un editore: interviene criticamente su copertine e quarte di copertine oppure lavora come un agente o come un supporter, o come hanno sempre fatto i critici d'arte e galleristi con gli artisti assumendo il ruolo di autorevoli e autoritari battipista; oppure, ancora, diventano, incrociando la fisionomia del supporter e quella severa dell'accademico, paladini di autori-vessilli di valori stilistici e critici. D'altro canto l'editore adotta gli strumenti della critica, dando spazio su fascette, cartelli da terra, spazi pubblicitari al superlativo avvalorante che spesso non appartiene all'ambito tradizionale dei recensori accreditati (e dunque cantanti, uomini di spettacolo, politici, o semplici lettori intervenuti in arene informatiche come blog, siti, chat ecc.) o utilizzando formule promozionali che giocano alla canonizzazione, al comparativo positivo, all'avallo qualitativo. Affiora inoltre con chiarezza che la confidenza con la letteratura di genere comincia ormai a produrre una efficace sovrapposizione spingendo verso contaminazioni sempre più profonde ed esibite a fronte di una sempre più forte sollecitazione di "storie": il romanzo storico e il thriller convivono vicinissimi al romanzo borghese o al romanzo di formazione, la saga familiare al romanzo rosa. Non è una questione di indifferenza: di fatto in questo melting pot dei generi l'elemento determinante è quello della "novità", di ciò che si impone come nuovo.

Anche il rapporto editoria e cinema vede una maggiore collaborazione, una più consapevole anticipazione di strategie operative (basterebbe citare in tal senso, oltre a *Non ti muovere*, *Io non ho paura* di Nicolò Ammaniti e *Tre metri sopra il cielo* di Federico Moccia, *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini, *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo e *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante). L'industria culturale italiana è diventata

capace di produrre bestseller in proprio o, detto un po' meno drasticamente, ha sviluppato una attenzione non subalterna o intimidita per l'intrattenimento letterario, ha messo in atto strumenti per individuare con più precisione gli umori dei lettori, ha saputo inventare forme non approssimative di comunicazione all'interno delle nuove tecnologie, e, soprattutto, ha imparato a governare gli effetti del "misterioso" passaparola. Che queste "abilità", non disgiunte dall'esperienza assorbita in ambito internazionale attraverso la fiction anglosassone, abbiano molto a che fare con il "terreno vergine" degli esordi (o più ampiamente con le potenzialità implicite nel talento ignoto o poco noto dello scrittore italiano) è, per molti versi, la vera novità.

Chi ha paura del mercato cattivo?

È molto probabile che tanta parte della letteratura pubblicata in questi ultimi floridi trent'anni non sia destinata a "restare". Il problema per altro non sta lì. Che al numero di esordi in aumento non corrisponda una continuità percentualmente significativa è quasi fisiologico: molti nomi appaiono e scompaiono o restano in stand-by, essendo comunque ancora e sempre limitato il fronte di assorbimento. D'altro canto è del "giovane autore" saper occupare uno spazio di sopravvivenza (anche quando non è entrato nel *mainstream* letterario) attivando collaborazioni con cinema e tv, frequentando scuole di scrittura, "vendendo" creatività. L'editore, per contro, ha imparato a "chiedere" finzione narrativa o a rispondere con disponibilità ad artisti o a professionisti che alla scrittura guardano come area seduttivamente complementare al proprio percorso o addirittura in competizione con esso. Non è un caso che tanta parte della musica pop-rock italiana abbia esordito nel racconto o nel romanzo (si tratta quasi di una risposta speculare): con Francesco Guccini, che è fra i primi a rompere le barriere, Roberto Vecchioni, Lorenzo Jovanotti, Luciano Ligabue, Vinicio Capossela. Arriva al romanzo dall'archeologia Valerio Massimo Manfredi, dalla meteorologia Alessio Grosso, dalla critica d'arte Rossana Bossaglia, dagli studi filosofici Sergio Givone e Franco Rella, dalla sceneggiatura cinematografica Umberto Contarello,

dalla radio Mario Cavatore, dal teatro Marco Baliani, dal management Sebastiano Nata e dall'avvocatura professata Carofiglio, De Silva, Agnello Hornby, De Cataldo. Gli scrittori-insegnanti (moltissimi, da Domenico Starnone a Paola Mastrocola, da Sandro Onori a Marco Lodoli) lasciano il posto a una compagine sociologicamente più mossa e contaminata.

Si direbbe che "fare lo scrittore" sia locuzione che non rimanda più a un destino, o una Bildung, ma che, insieme a quel percorso, ne contempra altri, paralleli, estemporanei, complementari. È proprio questa identità contaminata (che non è una novità in America o in Francia) che ha contribuito a rendere l'editoria più ricettiva e più spigliata nei confronti delle risorse nazionali. L'istituto della critica, in crisi, è lontano dall'imporre modelli, la scuola sente sbrecciate le mura delle canonizzazioni antologiche, la sociologia della letteratura è diventata patrimonio del lavoro editoriale: ecco dunque il confluire caotico ma benefico di forze dentro una interpretazione non riduttiva della letteratura come produttrice di storie.

Dal «bestseller di qualità» dei primi anni ottanta (sul quale hanno variamente riflettuto Gian Carlo Ferretti e Alberto Cadioli) al «si può fare letteratura oggi, stando nel mercato» che ha visto interrogarsi sulle pagine di «Alias» Andrea Cortellessa, Tiziano Scarpa, Antonio Scurati, Nicola Lagioia, Graziella Pulce, Luca Doninelli e Franco Cordelli, persiste un indeciso malinteso che di volta in volta punisce il "mostro" dell'industria culturale e/o la cedevolezza dell'autore al mostro, senza prendere davvero atto che entrambi sono cambiati e continuano a cambiare, e che hanno cominciato a cambiare in modo più drastico proprio a partire da quegli anni ottanta in cui il fenomeno dell'esordio si è manifestato con singolare nettezza. Anche Raffaele Cardone scriveva nel citato *Altre storie*: «Il nuovo narratore (esordiente o non affermato) "costa poco", talmente poco che non è difficile recuperare qualche milione di anticipo. Si spiega forse in questo modo il battage su autori di modeste risorse letterarie. Sotto questo aspetto, la nuova narrativa è un fenomeno editoriale che andrebbe ridimensionato: quel 50% di autori fermi al libro d'esordio, quelle centinaia di titoli che non hanno trovato un pubblico potevano essere evitati». Davvero potevano essere evitati? E siamo solo nel 1996 e Cardone si trova a ragionare nel cuore di quella accelerazione (il 1994 e anni successi-

vi) che poi si è trasformata in una velocità standard. E davvero la buona disposizione nei confronti della narrativa italiana è solo una questione di facile investimento? Il fatto che mettere sotto contratto un esordiente costi poco è ovvio, molto meno ovvio è scegliere chi abbia le condizioni per non fermarsi al primo libro. Meno ovvio ancora è non sbagliare. L'editoria, che come segmento di una ben più ampia "industria culturale", non è così rozza e inadeguata, sa farlo. Piace vedere l'intelligente staff della minimum fax puntare su una giovane scrittrice napoletana, Valeria Parrella, e vederla arrivare ai lettori con due volumi di racconti. Piace riconoscere a Sironi di Milano il nobile ricupero di un romanzo teologico-resistenziale come *La messa dell'uomo disarmato* di padre Luisito Bianchi e pubblicarlo. Piace anche vedere che l'Adelphi di Calasso, così cauta con la narrativa italiana contemporanea (eppure anche lì almeno due esordi: Rosa Matteucci e Ferrandino), abbia acquisito uno scrittore sardo, Salvatore Niffoi, già pubblicato da Il Maestrale, assorbendolo nell'aura colta e raffinata della casa editrice e consegnandolo con queste caratteristiche al mercato. Piace sapere che e/o ha studiato per scrittori e lettori giovanissimi una collana dal buffo nome «Bill-Dung-Sroman» e fa esordire il diciassettenne livornese Jacopo Reali. Forse non piace ma è inevitabile che grandi, medi e piccoli editori non possano sottrarsi a una sorta di compulsione imitativa sul piano delle acquisizioni, e che dunque determinino un processo ancora lontano dall'essere esaurito. L'effetto è allora quello di un ingombro eccessivo, di una sovrappolazione o di una sovrapproduzione. La risposta alle preoccupazioni di Raffaele Cardone è, credo, che quell'eccesso sia inevitabile. Le "punte", i bestseller, non sono la sostanza del fenomeno, sono un aspetto importante. Un aspetto che disegna, per così dire, lo skyline della produzione nazionale ma non cancella ciò che il profilo non registra. E che l'editoria (lo dico dall'interno con tutta la convinzione ma anche con tutte le cautele del caso) sia venuta investendo sempre di più in questo "settore" ha il suo più che ovvio risvolto di mercato, ma l'evidente espansione volumetrica ha acceso un meccanismo complesso, vitale, articolatissimo, di cui non possiamo conoscere tutte le conseguenze né possiamo anticiparle con l'ottimismo del fatturato o con il pessimismo di quanti continuano a celebrare il funerale del romanzo o della cultura occidentale.

ALTE TIRATURE
Luži testimonial
della cultura

di Alberto Cadioli

L'attenzione alla dimensione del sacro e la costante partecipazione alle vicende civili hanno decretato l'elezione di Luži a rappresentante della cultura italiana, e insieme l'implicito riconoscimento del ruolo della poesia nella vita civile. La sua esperienza intellettuale di poeta, scrittore di teatro, saggista, critico d'arte è l'incarnazione di una figura che sembra destinata a sparire: Luži diventa così l'ultimo protagonista e custode di una lunga tradizione letteraria. Il ricorso alle parole del poeta permette di vedere il mondo con lo sguardo della poesia: ma questo spazio pubblico viene subito messo in discussione quando il poeta utilizza il linguaggio della politica.

La partecipazione e la rilevanza con la quale venne commentata sulla stampa la morte di Mario Luži (il 28 febbraio 2005, all'età di novant'anni) indicano apertamente come il poeta avesse raggiunto un prestigio e conquistato un ruolo non solo in un ambito eminentemente letterario. Anche una semplice interrogazione dell'archivio storico del «Corriere della Sera» (ricerca superficiale, ma quantitativamente significativa) mette bene in evidenza le moltissime volte nelle quali il poeta compare, negli ultimi dieci anni, per le più varie ragioni. Ancora inserito meccanicamente dai manuali di letteratura sotto la voce «ermetismo» (linea poetica per convenzione preclusa alla comunicazione), Luži è stato in realtà eletto a personaggio tra i più rappresentativi (e comunicativi) – vero e proprio *testimonial* (e non è fuori luogo, si vedrà, il ricorso al lessico pubblicitario) – della cultura italiana.

Abbandonando subito ogni possibile richiamo all'ermetismo (questo sì, fuori luogo, a distanza di settant'anni), si può invece indagare sulle modalità grazie alle quali un poeta come Luži, assolutamente privo di accondiscendenze nei confronti di una discorsività poetica o dell'abbassamento della lingua della poesia in funzione di una più facile leggibilità, sia potuto diventare una figura pubblica.

Le occasioni più evidenti si possono ricondurre a due, di assoluto rilievo: la prima, del 1999, è la scelta di Giovanni Paolo II di affidare a Luzi i testi della Via Crucis per il Venerdì santo (che, annunciata dal «Corriere della Sera» il 24 febbraio, viene descritta e seguita da tutta la stampa in vari articoli) e la più recente nomina del poeta a senatore a vita (il 14 ottobre 2004). Nei due avvenimenti si saldano i tratti che contraddistinguono la figura di Luzi ai livelli alti della riflessione culturale – l’attenzione alla dimensione del sacro e la costante tensione alle vicende della vita civile – ma si manifestano, consapevolmente o meno, altri possibili spunti di lettura. Forse il primo tra questi è la riproposta della tarda età come tempo di conoscenze ampie e di esperienze sedimentate, punto di riferimento possibile in un momento di poche certezze e di molti sbandamenti: papa Woytila, da un lato, vecchio e malato ma saldo nella proclamazione dei valori cristiani; Carlo Azeglio Ciampi, dall’altro, difensore di una società fondata sulla civile convivenza di ideali diversi, e non sull’imbarbarimento dispiegato da una politica condotta come una campagna pubblicitaria, hanno trovato in Luzi una terza voce loro consona: quella della letteratura, anzi, della poesia, che, a fianco della religione e degli ideali civili, può essere indicata come guida per la conservazione di una civiltà appannata o sulla via del tramonto.

Non a caso, forse, molti dei titoli degli articoli hanno sottolineato la spinta alla “bellezza” che proviene dalla poesia, della quale Luzi, per il suo prestigio (che lo ha portato più volte alla candidatura del Nobel), da un lato, per la sua età (sempre ricordata), dall’altro, sembra essere l’incarnazione: se nelle cronache dell’incontro privato con Woytila (avvenuto il 20 maggio 1999) la stampa dava conto del dialogo sulla bellezza condotto tra il papa e il poeta, un titolo (del «Corriere della Sera» del 25 novembre 1999) ricordava: «Martini premia Luzi: “È il poeta della bellezza divina”».

L’elezione di Luzi a rappresentante della poesia italiana (e l’implicito riconoscimento del ruolo della poesia nella vita civile) è senz’altro il risultato di una scelta da ricondurre in buona parte (ma non solo, evidentemente) ai responsabili delle pagine culturali: in particolare, si è detto, del «Corriere della Sera», sul quale, per un decennio, sono costanti i richiami alle parole di Luzi, gli articoli da lui firmati, la presentazione dei suoi testi (soprattutto di

quelli messi in scena), le informazioni sia dei premi ricevuti o di quelli nei quali è giurato, sia delle iniziative nelle quali è prevista la sua partecipazione. A proposito di premi, interessante la motivazione (riportata dal «Corriere») del Premio Pegaso d'oro, conferito dalla Regione Toscana nel giugno 1997: «Mario Luzi ha saputo reinterpretare le istanze etiche e civili dell'Umanesimo e del Rinascimento fiorentino ponendo al centro della scrittura del poeta e del critico, del drammaturgo e del traduttore un'autentica passione per il dialogo fra personalità e comunità, storia e natura, scienza e fede [...] contribuendo all'educazione di intere generazioni». Sulla base dei caratteri qui indicati (sui quali naturalmente non si può che esprimere piena condivisione e, peraltro, non è questa la sede per un'analisi critica della figura del poeta) Luzi diventa in qualche modo l'ultimo protagonista della cultura ereditata da una lunga tradizione letteraria. E alla conservazione dei migliori caratteri della cultura italiana si richiamano anche i tanti interventi pubblici (appelli, tavole rotonde, dibattiti) in difesa della lingua italiana, nei quali il nome di Luzi compare.

La pienezza dell'esperienza intellettuale del poeta, dello scrittore di teatro, del saggista, del critico d'arte è l'incarnazione di un ruolo che sembra destinato a sparire. E una volta affermata l'importanza di Luzi e del suo ruolo, il ricorso alle sue parole permette di vedere le vicende del mondo con lo sguardo della poesia: da qui anche la pubblicazione (peraltro, necessariamente, limitata), sulle pagine del «Corriere della Sera», di versi inediti. È tuttavia interessante notare che anche attraverso le poesie pubblicate sul quotidiano si manifesta l'altro tratto che si vuole affidare alla figura del poeta: quello dell'impegno civile. Non estraneo alla propria realtà, il poeta, pur non essendo più (e soprattutto non volendo più essere) il «vate» alla Carducci o alla D'Annunzio, è ancora il portatore, per la sensibilità riconosciuta ai poeti (ma, si è detto, anche per la sua età e per la sua esperienza intellettuale) di un punto di vista che può sollecitare ai lettori una maggiore consapevolezza della dimensione dell'essere (come in *Cosmografia improvvisata*, pubblicata il 18 novembre 1998, o in *Dopo la prova*, del 19 luglio 1992, o ancora in *Un minuto nel tempo*, del 10 agosto 1999) o di quanto stia accadendo nel mondo e nella società italiana in particolare: come nei versi di *Scelus*, presentati il 27 marzo 2003 con

queste parole: «*Scelus* è il titolo di una poesia inedita che Mario Luzi ha scritto per il “Corriere della Sera” in questi giorni di terribile tensione nel mondo. Il grande poeta affronta nei suoi versi il tema complesso della guerra e della pace. Quello di Mario Luzi è un atto d'accusa vibrante e senza appello, che allude alla speranza solo nella citazione finale riguardante il Papa».

La presenza di Luzi nelle vicende culturali dell'ultimo decennio è caratterizzata, si potrebbe dire, da un crescendo di notorietà, così che non stupisce un titolo del 12 aprile 2000: *Luzi parla di poesia e fa il tutto esaurito*. Stupisce forse maggiormente, ma è appunto la conferma dell'importanza sociale assunta dal poeta, il seguente titolo (dal «Corriere della Sera» del 6 dicembre 2000): *Siena capitale del gusto. Jovanotti e il poeta Luzi testimonial del cibo sicuro*. Di lì a pochi giorni, peraltro (il 3 gennaio 2001), il giornale avrebbe annunciato che un gruppo di poeti (Luzi, Zanzotto, Sanguineti, Spaziani) avrebbero percorso la Sicilia in treno «per leggere dei loro versi ai viaggiatori sui tragitti Catania-Messina-Palermo o Catania-Siracusa».

Attraverso la ricorrente presenza di Luzi nel quadro complessivo delle vicende culturali italiane ci si potrebbe interrogare sulla tendenza evidente a ridare uno spazio pubblico alla poesia. Questo spazio, che chiunque è disposto a richiedere e concedere con magnanimità, viene subito messo in discussione quando il poeta non utilizza più il linguaggio della poesia ma quello della politica. Gli ultimi articoli dedicati a Luzi prima della sua morte non riguardano quasi più il suo ruolo intellettuale, ma danno conto della separatezza tra una parte della società italiana (ben rappresentata da alcuni che governano) e la civiltà della quale Luzi era stato eletto portavoce. Avendo manifestato Luzi una posizione non favorevole al governo di centrodestra e al suo premier, non sono poche le reazioni contro di lui. Ne basti una, del ministro Gasparri, così riassunta dal «Corriere della Sera» del 28 novembre 2004: «Da Chianciano, dove è in corso “Futurdestra”, la convention di Destra protagonista, il ministro delle Comunicazioni, riferendosi al poeta fiorentino, ha detto: “Non so quali poesie scriva, dice solo sciocchezze. Era meglio, come aveva suggerito Fiorello, nominare senatore a vita Mike Bongiorno”». Come giustamente ci ammonisce ogni giorno la testata dell'«Osservatore romano»: «Unicuique suum».

ALTE TIRATURE
La giovane Sicilia
di Giuseppe Traina

Si può ancora parlare di fedeltà dei narratori siciliani contemporanei alla tradizione? Se nei libri di Camilleri l'immagine stereotipata dei siciliani funziona quanto l'intuizione di un linguaggio fittizio e geneticamente seriale che riusa a scopo ludico gli stilemi della grande narrativa dell'isola, il più alto esempio di fedeltà alla tradizione è rappresentato da Silvana Grasso, scrittrice capace di abbracciarne insieme la gran parte dei valori e delle soluzioni formali. Eppure, la presenza di echi d'autore non basta a compensare l'impressione complessiva di una nuova letteratura siciliana che vuole dialogare con l'Europa e l'America, pur senza rinunciare all'analisi attenta del vissuto isolano. In questo senso, la voce più interessante è quella di Santo Piazzese: i suoi noir metropolitani potrebbero essere ambientati in ogni grande città europea, ma restano intrinsecamente palermitani.

«**P**artivamo quando l'aurora nasceva con un color di rosa fra i fichidindia». È ancora così che può cominciare un romanzo di autore siciliano: si tratta di *Il vicolo blu* (2003), con il quale il decano dei narratori siciliani, Giuseppe Bonaviri, si ricollega, per suggestioni personaggi ambienti, all'esordio datato 1954, *Il sarto della stradalunga*. Una dichiarazione di fedeltà a se stesso, dunque, ma anche a una tradizione narrativa siciliana della quale gloriosi esempi otto-novecenteschi hanno disegnato i contorni. Riassumibili all'incirca così: coscienza scontrosa di un'alterità antropologica, che consente allo scrittore di farsi testimone e giudice del passato e dell'oggi; antistoricismo tenace, quasi sempre di matrice materialistica, talvolta proteso all'interrogativo metafisico; proiezione verso la grande cultura europea, che convive agevolmente con la scelta dell'isola e degli isolani come oggetto d'analisi; tentazione frequente del romanzo-cattedrale, affresco sociale o saga familiare, perfino *epos* reinventato; scrittura che procede sui sentieri sinuosi della prosa lirica e barocca o su quelli, non meno sinuosi, del ragionamento analitico in stile scabro ed essenziale.

Rispetto a questo quadro storico ormai accertato, qual è la situazione degli anni più recenti, diciamo dal 2000 in poi? Si può ancora parlare di fedeltà dei narratori siciliani contemporanei alla tradizione che hanno alle spalle? Contano ancora le “genealogie” Verga-Vittorini-D’Arrigo-Bonaviri-Consolo *vs.* De Roberto-Pirandello-Borgese-Brancati-Sciascia? Nascono ancora grandi eccentrici o grandi incompresi come, in passato, Tomasi di Lampedusa, Fiore, Bufalino, Samonà? C’è ancora qualcosa in comune tra Bonaviri e Piergiorgio Di Cara, che fa iniziare così il bel romanzo poliziesco *L’anima in spalla*: «Stavo ascoltando *The Wall*, in cuffia. C’era caldo. Un caldo afoso, profondo, africano»?

Ogni ragionamento sulla narrativa siciliana contemporanea deve, a mo’ di premessa, fare i conti con due fatti significativi: il silenzio narrativo di Consolo e il successo commerciale di Camilleri. Il fatto che il più importante scrittore italiano vivente prosegua un’intensa attività pubblicistica ma non scriva un romanzo da più di otto anni, è sì frutto della sua convinzione che la narrativa non possa più restituire un’idea credibile del mondo: ma è anche l’emblema della fine di una tradizione che in questo suo estremo esponente ha cristallizzato la capacità di confrontarsi mitopoieticamente con la storia e la ricerca di un codice linguistico maturo e originale. Il silenzio di Consolo è, insomma, il segno di quell’«estingersi di un’utopia per più di un secolo opposta all’omologazione» che Antonio Di Grado ha evocato nel titolo del suo ultimo libro saggistico, *Finis Siciliae*.

D’altra parte, la scrittura di Camilleri – divertente e transittiva, solo apparentemente complessa nella struttura e nel linguaggio – entra in sintonia con un orizzonte d’attesa già omologato a modelli narrativi internazionali (di matrice statunitense, innanzitutto: ma non si trascuri il modello offerto, a ben più alto livello di elaborazione letteraria, da Simenon); in tal senso, l’immagine stereotipata dei siciliani funziona, nei libri di Camilleri, quanto l’intuizione di un linguaggio fittizio e geneticamente seriale. Insomma, i romanzi di Camilleri sono il segnale che la tradizione bisecolare della grande narrativa siciliana è finita e che se ne sta riusando la scorza, a scopo ludico e senza mai accostarsi al suo nocciolo più profondo.

Rispetto a tale prospettiva premiata dal pubblico dei lettori – e anche pensando a un «caso» analogo (ma di scrittura ancor

più corriva) come quello dei due bestseller di Simonetta Agnello Hornby –, c'è allora da verificare se di questa nobile tradizione resista qualche barlume e, soprattutto, che cosa stia nascendo di radicalmente o parzialmente nuovo. L'estremo, più alto esempio di fedeltà alla tradizione siciliana è rappresentato da Silvana Grasso: *La pupa di zucchero*, unico suo romanzo di questi ultimi anni, ha dimostrato una matura capacità di governare una struttura narrativa esemplarmente anacronica e uno stile lussureggiante di invenzioni barocche, approdando a un "espressionismo linguistico" giustamente elogiato da Cesare Segre. E ha rivitalizzato gli echi della saga familiare alla De Roberto, la celebrazione di un'alterità etica che molto deve agli eroi brancatiani e lampedusiani, una scrittura che ha imparato da Bufalino a creare un fecondo cortocircuito tra lessema colto e regionalismo, un'attenzione tutta consoliana alle rimosse tragedie della storia.

Se fedeltà alla tradizione vuol dire capacità di abbracciarne, insieme, la gran parte dei valori e delle soluzioni formali, il caso della Grasso appare unico. In altri scrittori, invece, baluginano le tracce di singole "discendenze"; si pensi al legame di Gaetano Savatteri con Sciascia, anche se *La ferita di Vishinskij* – rispetto all'esordio acerbo di *La congiura dei loquaci* – indica una rielaborazione più matura e personale del modello dell'inchiesta storica romanzata; è invece allo Sciascia del *Consiglio d'Egitto*, all'innesto del romanzo d'idee nella forma del romanzo storico, che ha guardato Silvana La Spina in *La creata Antonia*, con esiti però incerti fra un eccesso di scrupolo documentario e la ricerca di una scrittura più libera dal dato referenziale; è invece allo stile iperletterario di Consolo e alla sua peculiare destrutturazione del romanzo storico, che s'è ispirato Pino Di Silvestro, importante incisore e autore di un solo romanzo, *La fuga, la sosta*, dedicato alla permanenza di Caravaggio a Siracusa.

Il discorso si fa più interessante quando la lezione di un grande scrittore siciliano si mescola ad altre, meno prevedibili, influenze: è il caso dell'unico ma importante romanzo del biologo catanese Marco Vespa, *La maniera dell'eroe*, nel quale temi, atmosfere e caratteri tipicamente brancatiani vengono rivitalizzati da una sensibilità parodistica che dimostra un'assimilazione modernissima di Parini e Gozzano ma soprattutto di Arbasino, fra minu-

zioso esercizio di decodifica semiologica e costruzione di un'amiccante colloquialità tra narratore e lettore, sviluppata alle spalle del personaggio narrato.

Notevole, poi, che alcuni tra i tanti narratori palermitani dimostrino di aver metabolizzato il rovello psicologico e la scontrata torsione stilistica di un isolato grande e misconosciuto come Angelo Fiore, sia pure miscelandola con le più diverse influenze: Poe e Dostoevskij, Gadda e Beckett, Camus e il concittadino Samonà. Si disegna, insomma, uno spazio originale nel quale un fantastico assai temperato trapassa in grottesco per approdare così a uno straniato iperrealismo.

Domenico Conoscenti è forse il più dotato tra questi scrittori: tace però da tempo, avendo fatto seguire solo un libro di versi e qualche racconto sparso a quel memorabile esordio, tra dostoevskijano e pirandelliano, che fu *La stanza dei lumini rossi* (1997). Appena meno magra la produzione di Giosuè Calaciura, funambolo del monologo ad accumulazione nell'esordio eccellente di *Malacarne* e nel più recente *Sgobbo*, altra buona prova delle sue capacità mimetico-visionarie. Più abbondante, ma discontinua, è invece l'opera di Fulvio Abbate, che negli ultimi anni, dopo un caotico pseudoreportage sulla morte di Mauro De Mauro (*Il rosa e il nero*), ha pubblicato il più robusto romanzo *Teledurruti*, ambientato a Roma ma capace di rinverdire i fasti eroicomici (parola di Massimo Onofri) del lontano esordio, *Zero maggio a Palermo*.

Raccontando la vicenda di una televisione privata significativamente intitolata a un eroe anarchico, Abbate fa emergere una dimensione politica che non sempre è così esplicita nella narrativa siciliana di oggi. Essa può arrivare al lettore sotto forma di apologo, come in *Ballata triste della città dei topi* di Marcello Benfante, un racconto dallo stile nitido e classicheggiante, da far pensare alle *Favole della dittatura* del giovane Sciascia. Invece nei racconti di Maurizio Padovano (autore di *Il bisarchista*, alcuni anni dopo *Mosaico siciliano*) l'indignazione civile si traduce in un linguaggio fluido e moderno, capace di eleganti impennate di stile, sempre giustificate da una forte tensione conoscitiva o dall'aggancio alle ferite aperte della società italiana.

Ma il libro più intrinsecamente politico, e uno tra i più belli in assoluto, che sia stato pubblicato in questi ultimi anni è

Romanzo civile, un memoriale che però, per ampiezza di visuale e capacità di trasformare una vicenda individuale in efficace allegoria di un'epoca e di una società, può agevolmente essere considerato un romanzo: lo scrisse nel 1983 la giornalista Giuliana Saladino ma ha visto la luce, postumo, solo nel 2000. Vi troviamo, al di là della storia di una «alta educazione alla vita che ora, capivo, ci serviva soprattutto alla morte», talune considerazioni aforistiche utili a ricordarci, per esempio, che «tutti volevano pane e lavoro, tutti ebbero pane prosciutto auto e seconde case, ma non certo e non solo per merito nostro, bensì a costo individuale e sociale altissimo, oserei dire a prezzo della Sicilia, del suo caracollante disordinato sviluppo nel sottosviluppo».

L'originaria attività giornalistica di molti scrittori siciliani contemporanei (Abbate, Savatteri, Alajmo, Di Stefano, Cacciatore, Riotta) ha sicuramente contribuito ad aprire al registro parlato un linguaggio che la tradizione letteraria isolana voleva spesso incline alla letterarietà, se non all'iperletterarietà di D'Arrigo, Bufalino, Consolo. Di una scrittura non iperletteraria ma elegante, precisa e limpidissima si fregiano invece le ricostruzioni storico-saggistiche a elevato tasso di narratività che Giuseppe Caronna e Fiammetta Basile hanno dedicato a Paul-Louis Courier e Sofonisba Anguissola, l'uno premettendo una lunga introduzione alla più recente ristampa dei *Pamphlets*, l'altra scrivendo, con *Le rughe di Sofonisba*, un'esemplare biografia intellettuale.

Nella narrativa degli ultimissimi anni, il gran tema siciliano della famiglia è stato affrontato in modo accurato e narrativamente avvincente in alcuni che dimostrano quanto nella Sicilia di oggi il familismo amorale resista, legandosi con le strutture socio-antropologiche più conservative e intrinsecamente mafiose. Mi riferisco a *La pupa di zucchero* e al complesso *Tutti contenti* del siculoticinese Paolo Di Stefano, il quale fa compiere al suo smemorato protagonista un viaggio a ritroso nel tempo dell'infanzia isolana, alla ricerca di atroci traumi familiari e delle conseguenti rimozioni che ne segnarono la gioventù. E mi riferisco anche all'esilarante analisi dell'asfissiante ruolo matriarcale presente in ben quattro notevoli romanzi: il citato libro di Vespa, e poi *Estate di San Martino* di Valentina Gebbia, *L'uomo di spalle* di Giacomo Cacciatore e *Cuore di madre* di Roberto Alajmo, tre romanzi d'impian-

to noir (lo è anche l'ultimo di Alajmo, *È stato il figlio*, nel quale però è non la madre, ma la famiglia intera a configurarsi umoristicamente come universo orrendo).

Se Valentina Gebbia ha saputo creare la più esilarante coppia di detective dilettanti che la letteratura poliziesca italiana conosca, facendo sapiente scialo di regionalismi italianizzati (un tratto linguistico di cui fa largo uso anche Alajmo e, più di rado, Santo Piazzese) che screziano una scrittura svelta ma non priva di intensa malinconia, il dittico romanzesco di Alajmo ha segnato una svolta in una carriera che aveva finora alternato la misura breve del racconto a più o meno convincenti esperimenti di contaminazione tra inchiesta, lacerto testimoniale e spunti di fiction. Il dialogato sorvegliatissimo e il dosaggio ben calibrato di elementi tragici e comici dimostrano quanto Alajmo padroneggi i ferri del mestiere: rispetto a *Cuore di madre*, *È stato il figlio* ne ha evidenziato la capacità di uscire dalla dimensione del *Kammerspiel* per allargare lo sguardo a una realtà più complessa, nella quale la follia che cova nel nucleo familiare interagisce con un contesto sociale non meno alienato, dove il potere della mafia è vissuto dai personaggi come inestirpabile. C'è ora da augurarsi che questo narratore di consumata perizia, che a Carlo Fruttero pare «l'unico scrittore spietato attualmente attivo in Italia», non si limiti a sfruttare quello che potrebbe facilmente diventare un filone.

Non sembra correre questo pericolo Giacomo Cacciatore, a giudicare da *L'uomo di spalle*, fulminante, recentissimo primo romanzo: si tratta di una vicenda che va ben oltre i confini della narrativa di genere, della quale anzi potrebbe persino risultare una raffinata parodia, se poi non prevalessse nell'autore l'urgenza di dare uno sfogo (e persino una conclusione positiva) al groviglio edipico su cui l'intreccio si regge. La madre assassina non ha qui la freddezza "professionale" della sua collega di *Cuore di madre*: e il viluppo che la tiene legata al figlio è più inestricabile perché affonda le sue radici in un passato più torbido, tanto che la tragicomica liberazione del protagonista si dispiega in un finale da degradata tragedia.

Con questi scrittori siamo, dunque, ben oltre la tradizione letteraria siciliana. Echi piuttosto vaghi di un singolo autore o riprese di qualche topos fortunato non bastano a compensare

un'immagine complessiva già tipica di una letteratura che vuole dialogare con l'Europa o con l'America contemporanee più che col passato isolano. Ma che non rinuncia all'analisi attenta del vissuto siciliano.

In tal senso, la voce in assoluto più interessante è quella di Santo Piazzese, autore, tra il 1996 e il 2002, di tre fortunati romanzi che, dietro la veste del noir metropolitano, hanno fornito una credibilissima rappresentazione delle trasformazioni in atto nella realtà palermitana. Piazzese ha utilizzato una formazione letteraria di marca anglosassone per acquisire una padronanza assoluta dei meccanismi dell'intreccio e una notevole capacità di pudico approfondimento psicologico: ed è riuscito nella difficile operazione di scrivere romanzi che potrebbero essere ambientati in ogni grande città europea ma che, tuttavia, sono intrinsecamente palermitani, per l'amore con cui luoghi e persone sono ritratti e per la perizia con cui la mafia e il sentire mafioso sono rappresentati come costitutivi di un contesto e di un momento storico. Ciò non implica, nell'autore, rassegnazione o fatalismo, ché anzi certi meccanismi del potere economico della mafia sono descritti con precisione ed efficacia: sempre nel segno dell'*understatement*, la vera cifra stilistica di uno scrittore che, come ha dimostrato il più recente *Il soffio della valanga*, ha raggiunto un equilibrio mirabile tra pietas e umorismo nella rappresentazione di tragedie personali ma emblematiche di un'intera società, laddove i due primi romanzi privilegiavano piuttosto la prospettiva individuale del personaggio narratore. E l'omaggio sommo che Piazzese tributa, nel terzo romanzo, a Sciascia dimostra che il profilo di un moderno scrittore siciliano può implicare il sereno riconoscimento del valore civile di un'eredità letteraria, pur nel superamento di qualunque "angoscia dell'influenza".

S'è visto quanto la vena grottesca sia fruttuosa nei siciliani d'oggi. E una forma molto stilizzata e un po' glaciale di grottesco nutre anche la vena degli scrittori che si sono raccolti intorno alla rivista palermitana «Per Approssimazione», poi casa editrice Perap. Gaetano Testa e Francesco Gambaro hanno autoprodotta, in questi anni, degli smilzi referti diaristico-aforistici, dove la nota di cronaca si fonde alla riflessione morale, ma il più interessante del "gruppo" di Perap mi sembra Sergio Toscano, soprattutto per

l'ironia sottile che nutre *Il museo degli oggetti*, referto del fallimento di un progetto ossessivo: catalogare on line tutti gli oggetti presenti nella vita umana del ventesimo secolo.

Di tutt'altra temperatura l'esordio romanzesco di Salvatore Mugno, *Opere terminali*, diario aforistico e provocatorio di un personaggio che, mentre, si confronta con un amico malato terminale di Aids, scrive: «ecco, questo sì, mi piacerebbe essere “la vergogna della letteratura”». Mugno si è poi dedicato a più o meno romanzate biografie di alcuni personaggi che hanno agito nella sua provincia trapanese, con esiti di indignato e commovente rigore nel recentissimo *Mecca maledetta*.

Nulla di siciliano c'è, invece, nei libri di Evelina Santangelo: dai notevoli, allucinanti racconti di *L'occhio cieco del mondo* ai due romanzi *La lucertola color smeraldo* e *Il giorno degli orsi volanti*, l'autrice ha costruito un ormai riconoscibile universo creativo – tra Fellini e Kafka, Bruegel e Chagall – alquanto sganciato dall'osservazione del reale e teso piuttosto alla costruzione di forme fantastiche di solidarietà e pietas, nel gran dolore del mondo. La Santangelo è scrittrice molto interessante, anche se la sua scrittura non è immune, qua e là, da un certo volontarismo manieristico. Caratteristica ancor più evidente in Vanessa Ambrosecchio, un'altra scrittrice che è palermitana solo per nascita, almeno a giudicare dal suo primo, curioso romanzo, *Cico c'è*, storia di una gravidanza isterica non a caso ambientata nell'amniotica Venezia.

La Santangelo ha quarant'anni, l'Ambrosecchio trentacinque; questa carrellata termina però nel nome dell'ancor più giovane, Lorenzo Vecchio, scomparso a soli ventitrè anni, avendo fatto in tempo a pubblicare un promettentissimo romanzo breve, *Mia madre non chiude mai*, che ne ha dimostrato la raffinatezza stilistica e l'asciutta capacità di scavo psicologico, ma che soprattutto risulta emblematico referto di un immaginario giovanile siciliano che guarda, come quello dei coetanei di tutt'Italia, a una cultura internazionale più ancora che italiana, e in cui l'America di Carver e la Francia di Rohmer prendono per mano le incertezze di un'adolescenza prolungata e provano a condurla sulle difficili strade di un mondo che si vorrebbe senza più frontiere.

ALTE TIRATURE
Il caso
Piperno-Proust
di Vittorio Spinazzola

Il sostegno entusiasta di alcuni estimatori autorevoli non basta a spiegare il successo di massa di Con le peggiori intenzioni. Il caso Piperno conferma che sono i libri che riescono a incontrare i gusti di lettura di ampie fasce di pubblico a diventare bestseller. La Bildung mancata del giovane Sonnino risponde al desiderio diffuso di letterarietà e moderata trasgressione riprendendo elementi della grande tradizione novecentesca aggiornati in chiave accortamente manieristica. Piperno dà vita a una narrazione che si compiace della propria raffinata monotonia, ma funziona perché coniuga leggibilità e sostenutezza letteraria.

Secundo me, *Con le peggiori intenzioni* è un libro nient' affatto trascurabile, da apprezzare per vivacità intellettuale, larghezza di orizzonti, garbo espositivo. Solo che, come romanzo, mi pare un po' noioso. Le fisionomie dei vari membri della famiglia Sonnino, nonni figli nipoti nonché amici e soci, non riescono ad appassionarmi; le loro peripezie lungo alcuni decenni non mi restano abbastanza impresse; e la scrittura, pur elaborata con finezza, mi sembra tendere alla logorrea.

So bene che molti altri lettori, anche dei più qualificati, la pensano diversamente e vedono nel giovane Alessandro Piperno una personalità da idoleggiare senza riserve. Ma simili dispareri sono nella norma, e del resto c'è solo da rallegrarsi, oggi come oggi, se un libro suscita un qualche dibattito, vivacizzando un clima culturale alquanto asfittico. Semmai c'è da notare che il confronto delle idee su *Con le peggiori intenzioni* è rimasto stentato: tanto che per rianimarli si è escogitato di contrapporre al romanzo di Piperno quello di Tommaso Pincio, *La ragazza che non era lei*, affibbiando all'uno un segno ideologico di destra, all'altro di sinistra. Lo scarso buon senso di questa antitesi artefatta lascia proprio interdetti.

La vera questione non sta però nel fatto che Piperno abbia avuto un buon numero di estimatori più o meno autorevoli. A sconcertarmi è che si sia trattato di un successo di massa. Perché a un'opera che raggiunge le vette delle classifiche d'incasso si potranno affibbiare gli epiteti più insolenti, brutta cattiva volgare sconclusionata balorda: ma noiosa no, questo mai. C'è qualcosa di strano nel caso Piperno, di poco frequente. È vero che i fenomeni di bestsellerismo non sono mai facili da spiegare analiticamente: non ce ne sono due che si rassomiglino davvero. E per illuminare le ragioni peculiari della loro fortuna bisogna lasciar perdere il proprio personale punto di vista critico, adottando l'ottica mentale di coloro ai quali il tal bestseller è piaciuto: cosa ci hanno trovato di diverso, di irripetibile, di entusiasmante, tanto da sbaragliare tutta la concorrenza? Mettersi nella pelle dei destinatari elettivi di un libro di successo è un esercizio mentale delicato e insidioso, per il quale occorrono pazienza e buona volontà.

Preliminarmente però bisogna distinguere tra due categorie di successi: quelli che provengono dall'alto e quelli che insorgono dal basso. I primi poggiano sull'apprezzamento delle élite colte, i cosiddetti "detentori del gusto", che sono in grado di influenzare con i loro giudizi favorevoli il comportamento dei lettori più inesperti, persuadendoli ad accettare anche prodotti di non agevole digestione: *Il nome della rosa* è un bell'esempio in proposito. I successi del secondo tipo prendono corpo molecolarmente dal passaparola, senza e magari contro il responso dei lettori professionisti. Siamo nel campo di una produzione neopopolare che nel sistema letterario attuale assolve una funzione analoga a quella dell'appendicismo d'una volta. Un titolo esemplare è offerto da *Va' dove ti porta il cuore*.

Con le peggiori intenzioni appartiene evidentemente alla prima categoria. Non per nulla ha potuto valersi dello strepitoso battage orchestrato da alcuni reputati *opinion makers* della carta stampata e del piccolo schermo. La loro sicumera era irritante ma aveva un'efficacia promozionale elevata, in quanto appariva in sintonia con criteri di gusto accessibili alla fascia intermedia del pubblico librario: lettori non molto sofisticati ma non disattenti alla qualità della scrittura, disponibili alla trasgressione anticonformista purché non ne sia compromesso il culto delle Belle Lettere.

Il libro d'esordio di Piperno sembra fatto apposta per incontrare un desiderio diffuso di modernità moderata, attraverso la ripresa di elementi tipici della grande tradizione novecentesca, aggiornati in chiave accortamente manieristica. L'ingrediente basilare di *Con le peggiori intenzioni* è tutt'altro che inesplorato internazionalmente, anche se in Italia è ancora poco sfruttato: il folclore etnico della borghesia ebraica, rivisitato con l'ottica del dopo Olocausto, con un alleggerimento della carica di pathos insita nel nesso di uguaglianza e diversità postulato dall'essere ebraico. Nel libro non mancano vari opportuni riferimenti al conflitto israelo-palestinese. Ma in complesso l'identità ebraica non è davvero messa in causa: prevalgono i cenni a usi e costumi più o meno pittoreschi, con il ricorso a termini e modi di dire bellamente tradotti in nota.

Si può osservare che a far spicco nel racconto è per l'appunto l'identità sfuggente del narratore-protagonista, con la sua incapacità di farsi responsabilmente adulto. Ma il ritratto di Daniele Sonnino riprende la caratterologia di una delle figure più note del romanzo novecentesco: l'inetto, il perdente, l'immaturato a vita. E la coloritura fisionomica riguarda soprattutto la psicopatologia sessuale: si tratta di un maniaco feticista, dedito all'onanismo con il supporto di qualche paio di calze o mutandine femminili. I contorcimenti nevrotici del giovane Sonnino, alle prese con una coetanea di falsa innocenza, sono illustrati con proprietà. Ma si tratta di materia che ormai riserba scarse sorprese: a meno di ricorrere al clamoroso colpo di scena da melodramma, come nel finale del libro.

D'altronde qui l'autore voleva giustamente dissolvere l'aura di struggimento conferita al racconto dall'evocazione memoriale condotta dall'io narrante pseudoautobiografico. L'andamento retrospettivo della narrazione e la policromia dell'affresco dedicato alla buona società romana d'un tempo hanno fatto spendere il nome di Proust: ma anche se Piperno fa di professione il francesista, la sua *recherche* ha un effettismo spettacolare lontano dalla grazia inarrivabile della pagina proustiana. Vero è piuttosto che *Con le peggiori intenzioni* si collega al revival attuale per la stagione del secondo dopoguerra, vista come gli anni del boom, del benessere, della gaiezza edonistica, magari irresponsabile e imprevedibile ma animata da una vitalità generosa. Un motivo di fascino

del libro è senza dubbio la riscoperta di un passato non mitico ma mitizzabile: l'epoca del postfascismo, dopo il termine del conflitto mondiale e prima delle convulsioni di fine secolo.

Però, questa esigua età dell'oro Piperno non la rappresenta da un punto di vista socioeconomico, che sarebbe stata operazione davvero originale. Assai più delle imprese affaristiche sono quelle erotiche a interessarlo. La saga familiare dei Sonnino si flette secondo una parabola discendente di crisi della virilità: dal nonno Bepy, gran puttaniere, al nipote Daniel che con le donne è un disastro. Ma allora *Con le peggiori intenzioni* è un libro cupo, angoscioso? No, i motivi di turbamento ci sono, eccome, ma la mestizia funeraria viene fronteggiata dall'ironia, che nelle parole del narratore protagonista è anche e soprattutto autoironia. Quanto l'io narrato è ingenuo goffo imbranato, tanto l'io narrante è lucido e beffardo. Il guaio è che il suo senso del ridicolo gli si ritorce contro. Così lo vediamo accanirsi nel mettere sotto processo il se stesso di un tempo, senza peraltro riuscire mai a illuminare le cause profonde di comportamenti che oggi gli appaiono dissennati.

La sovrabbondanza di interrogazioni prive di risposta è un tratto saliente della scrittura di Piperno, nel suo piglio effusivo, tra la confessione e la chiacchiera. Lo scrittore inclina a una sorta di sostenutezza cordiale, dove l'eleganza letteraria è contrappesata dagli scoppi di sguaiataggine e alle fraseologie ricercate si accompagnano le giaculatorie delle oscenità. Ad accentuare la piacevolezza del flusso discorsivo provvede poi l'ostentazione di familiarità disinvolta dell'io narrante, sia verso i personaggi coi quali interloquisce sia verso i lettori: dà del tu a tutti, come in una conversazione coinvolgente perché *inter pares*. Anche se in definitiva la voce dominante è assolutamente la sua.

Riconosciuto che Piperno ha qualità di scrittore vero (non come i vari Faletti, Avoledo, Biondillo), va rilevato tuttavia che il suo stile coniuga la leggibilità con la monotonia. *Con le peggiori intenzioni* è un romanzo poco dialogico e la pagina scorre via con un accento uniforme, quasi tutto e tutti fossero messi sullo stesso piano: pochi sono gli episodi sceneggiati con icasticità memorabile. Può venire alla mente la classica distinzione tra narrare e descrivere: anche se di cose ne succedono tante, *Con le peggiori intenzioni* è il contrario di un romanzo d'azione. Non per nulla sono così fre-

quenti le enumerazioni e le ripetizioni e variazioni, le locuzioni dubitative o asseverative. Gli è che il punto di osservazione è irrequietamente immobile.

La realtà della storia di Daniel si proietta fuori dello scorrere del tempo, in un altrove stagnante: è finita l'adolescenza ma non ha preso avvio la maturità. In questo senso, il libro d'esordio di Piperno è il romanzo di una formazione, una Bildung, mancata. Il giovane scrittore riprende una tipologia di genere che nel secondo Novecento italiano ha avuto uno sviluppo straordinario, a compenso del ritardo storico con cui era stata adottata. Ma lungo il secolo ventesimo questo modello romanzesco ha cambiato segno, dal positivo al negativo. Il processo di crescita organica che porta l'io fanciullo a divenire adulto appare un'impresa impossibile. La socializzazione dell'io, nell'età di passaggio, si converte in desocializzazione. E il rapporto con l'altro sesso, quale si profila alla fuoruscita dall'ambito familiare, diviene lo scenario decisivo per il fallimento del desiderio di entrare in comunione feconda con il tu inattingibile dell'essere femminile. Lo sapevamo ormai; ma molti sono disposti a risentirselo dire, quando a esprimersi è uno che ci sa fare come Piperno.

ALTE TIRATURE L'esoterismo all'Indice

di Roberto Carnero

Inquietudini esoteriche, antiche e nuove paure, una storia misteriosa e avvincente: questi gli ingredienti di Il codice da Vinci di Dan Brown, bestseller da 20 milioni di copie (1.500.000 solo in Italia). L'autore è riuscito a raggiungere il grande pubblico mescolando componenti capaci di accattivare ciascuna il gradimento di una specifica tipologia di lettori. Eppure quello che poteva essere solo un prodotto di intrattenimento, con una trama basata su un'efficace concatenazione degli eventi e una scrittura di buona leggibilità, è diventato un "caso" non soltanto editoriale. E la Chiesa si è sentita in dovere di confutare le tesi e le rivelazioni adombrate dal libro.

Le cifre sono da capogiro: oltre 20 milioni di copie vendute nel mondo, 6 milioni di dollari per i diritti cinematografici e, in Italia, più di 1 milione e mezzo di volumi acquistati. Parliamo di *Il codice da Vinci* dell'americano Dan Brown. Uscito negli Stati Uniti nel 2003, tradotto in Italia (da Riccardo Valla per Mondadori) nel 2004, per tutto il 2005 è rimasto saldamente in testa alle classifiche.

Un successo forse insperato da parte dello stesso autore. Nato a Exeter, nel New Hampshire, nel 1964, figlio di un professore di matematica e di una musicista, dopo gli studi universitari Dan Brown inizia a muovere i primi passi come pianista e cantante. Soltanto alcuni anni più tardi, dopo aver lavorato anche come insegnante di inglese, deciderà di fare lo scrittore. Il suo primo romanzo, *Digital Fortress* (non ancora tradotto in italiano), è del 1998, e a esso ne seguiranno altri tre, tra i quali, appunto, *Il codice da Vinci*, destinato a fare le sue fortune.

Si tratta di un thriller teologico che parte, in una placida notte parigina, dal misterioso omicidio di Saunière, l'anziano conservatore del museo del Louvre. L'uomo, prima di morire, riesce ad azionare l'allarme, ma anche a togliersi i vestiti e a disporre il

proprio corpo nella posizione dell'“Uomo di Vitruvio”, il famoso disegno di Leonardo da Vinci. E la figura di Leonardo sarà al centro di una serie di misteri, a indagare i quali troviamo Robert Langdon, docente di “simbologia” all'Università di Harvard, aiutato da Sophie Neveu, “crittologa” della polizia. I due arriveranno a scoprire verità inquietanti, tra le quali l'esistenza del Priorato di Sion, una setta segreta custode di verità tenute nascoste che, se rivelate, sarebbero in grado di cambiare il corso della Storia. In particolare, la notizia più scottante riguarderebbe il personaggio di Maria Maddalena, che, secondo questa versione, sarebbe stata sposata da Gesù, al quale avrebbe dato una figlia, capostipite della stirpe dei Merovingi. Insomma: una vicenda sensazionalistica, ricca di suspense, intrighi, colpi di scena, ambiguità e misteri, che coniuga storia e fantasia, presente e passato, Chiesa e politica...

Di fronte al “caso” Dan Brown (del quale nel 2005 Mondadori ha pubblicato *Angeli e demoni*, romanzo scritto prima del *Codice*), eccoci a chiederci, ancora una volta, quale sia la ricetta del bestseller. Ci domandiamo, cioè, perché un libro come questo possa vendere così tanto e conseguire un successo talmente “trasversale”. Diciamo subito che non è la qualità letteraria l'elemento di spicco del libro di Brown. È sì un romanzo avvincente, con una trama basata su un'efficace concatenazione degli eventi, con ingredienti saporiti che ne determinano una buona leggibilità. Tuttavia non è privo di qualche lentezza e, almeno per il lettore più avveduto, di non poche superficialità, banalità e persino errori, sia sul piano della documentazione storica sia, più in generale, su quello della pura e semplice verosimiglianza.

Eppure l'autore è stato abbastanza astuto da mescolare nel suo prodotto, in maniera proporzionata, componenti capaci di accattivare ciascuna il gradimento di una specifica tipologia di lettori. Così il lettore privo di una specifica preparazione storica e teologica si godrà il thriller; quello mediamente colto troverà conferme e integrazioni alle proprie informazioni (con la sorpresa di qualche scoperta inaspettata, vera o falsa che sia dal punto di vista scientifico poco importa); il lettore esperto delle questioni toccate dal romanzo si diventerà a vedere quante castronerie l'autore riesce ad ammassare con assoluta nonchalance.

Fin qui, dunque, nulla di nuovo rispetto a tanti libri fortu-

nati che si sono mossi da analoghe premesse. Eppure il caso Dan Brown è speciale. Non tanto in sé, quanto per le reazioni che è stato capace di suscitare. In una pagina controversa del suo libro (p. 9 dell'edizione italiana), Dan Brown scrive testualmente: «Tutte le descrizioni di opere d'arte e architettoniche, di documenti e rituali segreti contenute in questo romanzo rispecchiano la realtà». È proprio questa pretesa di aderenza alla verità storica, molto discutibile, che ha fatto andare su tutte le furie studiosi, intellettuali, uomini di Chiesa.

Sintomo di questo interesse intorno alle tesi contenute nel libro è l'uscita, nei primi mesi del 2005, di vari volumi volti a ridimensionare la portata scientifica del romanzo. È la stessa Mondadori ad aver mandato in libreria *La verità sul codice da Vinci* di Bart Ehrman e *Inchiesta sul codice da Vinci* di Marie-France Etchegoin e Frédéric Lenoir, saggi tesi a indagare – e, soprattutto il primo, a smentire – le pretese storiche del romanzo. Vallardi ha pubblicato invece una *Guida completa al codice da Vinci* di Michael e Veronica Haag, mentre presso Armenia è uscito il saggio di Darrell L. Bock, *Il codice da Vinci. Verità e menzogne*. Gli editori, evidentemente, hanno fiutato l'affare, pubblicando testi in grado di cavalcare l'onda lunga del successo del libro di Dan Brown, ma anche capaci di rispondere alla domanda di approfondimento evidenziata dal dibattito sul romanzo (sui giornali, alla tv, su Internet, con centinaia di articoli, editoriali e interventi) e anche di confutare gli errori e le imprecisioni di cui l'opera è costellata.

In prima linea a discutere del *Codice da Vinci* sono stati i cattolici. La Chiesa, nel romanzo di Dan Brown, non fa una bella figura, rappresentata com'è in chiave complottistica (si vedano le pagine dedicate all'Opus Dei). Il libro è stato dunque letto, da oltre Tevere, come fazioso e programmaticamente anticattolico. Anche se appare quanto meno singolare il fatto che, abolito da quarant'anni l'*Indice dei libri proibiti*, la Chiesa cattolica si senta ancora in dovere, di tanto in tanto, di discutere non solo i saggi storici o i trattati teologici, ma anche, come in questo caso, i romanzi. Un libro come *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980) era andato incontro ad analoghe censure, ma il "pericolo" in quel caso era stato giudicato di minor conto, poiché l'ambientazione medievale contribuiva a porre una certa distanza. Ciò che invece

appare inammissibile nel *Codice da Vinci* è proprio questo costante riferimento al presente (oltre che, chiaramente, ai fondamenti della fede cristiana). Tanto che l'arcivescovo di Genova, il cardinal Tarcisio Bertone, ha organizzato addirittura un convegno, che ha avuto notevole risonanza mediatica, per stigmatizzare le pericolose tesi contenute nel libro. Analoghe iniziative sono sorte in molte diocesi e parrocchie italiane, dove sono state offerte ai fedeli lezioni e dibattiti volti a smontare punto per punto i contenuti dell'opera. Il "caso", perciò, è forse soprattutto questo: un'istituzione bimillenaria come la Chiesa cattolica che si sente minacciata dall'ultimo romanzo. Il che, francamente, un po' preoccupa...

Rimangono a questo punto da decodificare le ragioni profonde del fascino e della seduzione esercitati su milioni di lettori da un genere di narrativa, quella di stampo teologico ed esoterico, che negli ultimi anni sembra andare per la maggiore: da *La profezia di Celestino* di James Redfield a *L'Alchimista* di Paulo Coelho. Per non parlare degli imitatori di Dan Brown: le spagnole Matilde Asensi con *L'ultimo Catone* (2005) e Julia Navarro con *La fratellanza della Sacra Sindone* (2005) o il francese Philip Le Roy con *L'ultimo testamento* (2005), ma anche l'italiano Edmondo Lupieri, autore, insieme con Linda Foster, del romanzo *Il patto* (2005), che mette in scena un fantascientifico tentativo di clonazione della persona di Cristo a partire dalle tracce di sangue presenti su un filo del sudario conservato a Torino.

Viene sin troppo facile parlare del bisogno diffuso di spiritualità in un mondo, come quello di oggi, segnato da pericoli e ansietà di ogni tipo, oppure scomodare l'11 settembre 2001 con le sue infauste conseguenze psicologiche. È comunque in tale contesto che si colloca un libro come quello di Dan Brown, il quale, anziché fornire soluzioni consolatorie al diffuso senso di precarietà, alle paure e ai timori di varia natura, al contrario esaspera in negativo le cose che non ci piacciono del mondo in cui viviamo, condannandole con un po' di mistero. E così riesce a farsi leggere. Da milioni di persone.

ALTE TIRATURE
L'informazione
genetica non mancava

di Sylvie Coyaud

Tra le conseguenze del dibattito innescato dal quesito referendario sulla procreazione assistita e le tematiche correlate (clonazione degli embrioni, ricerca sulle cellule staminali, manipolazioni genetiche e terapia genica) c'è anche un cospicuo incremento della saggistica dedicata all'argomento. Nella produzione libraria di case editrici generaliste e piccoli marchi di settore il tema del referendum viene declinato in modalità che superano la dicotomia favorevoli/contrari: nelle parole di ricercatori, giornalisti, politici, narratori, personalità mediatiche e tecnici emergono le criticità della legge, le evidenze della ricerca scientifica, i fantasmi della fantascienza.

In saggistica scientifica, dalla primavera 2004 alla primavera 2005 c'è stato il boom dei saggi sulla procreazione assistita. Quelli che hanno perso il referendum per abrogare quattro articoli della legge 40 del 2004 – o l'hanno vinto e perso il quorum – dicono che è colpa della disinformazione. Ma l'informazione c'era. Vien da pensare che “non elettori” e “non lettori” siano gli stessi e disertino parimenti urne e librerie. Nelle seconde avrebbero trovato scaffalate di libri che spiegano nei minimi dettagli – fino al livello delle strutture intracellulari dei gameti maschili e femminili – come si facevano o non si dovevano fare i bambini in Italia prima della legge e, spesso, come si possono fare o meno all'estero dopo la legge.

La differenza di genere salta agli occhi. Le autrici, maggioranza schiacciante, difendono innanzitutto la vita della madre, si veda Chiara Valentini, *La fecondazione proibita*; Eleonora Cirant, *Non si gioca con la vita*; S. Bonsignori, I. Dominijanni, S. Giorgi, *Si può. Procreazione assistita, norme, soggetti, poste in gioco*; Laura Colombo, *Il sogno di essere madre*. Mentre autori come Antonio Socci e Carlo Casini, in *In difesa della vita*, ritengono che un concepito abbia più diritto di vivere della madre. Però somigliano alle

autrici femministe e di sinistra, son convinti che tra poco i biologi sapranno produrre in provetta un bambino intero. Credono nella scienza onnipotente, e la temono.

L'interesse per come fare e non fare i bambini si ritrova in una saggistica meno legata alle vicende politiche. In Angelo Vescovi, *La cura che viene da dentro. La grande promessa delle cellule staminali e le alternative alla clonazione*, in Gianna Milano e Chiara Palmerini, *La rivoluzione delle cellule staminali e*, con stile più severo, in *La ricerca sugli embrioni in Europa e nel mondo. Leggi e documenti*, a cura di Maurizio Balestreri e Arianna Ferrari.

Per Vescovi, che fa ricerca sulle staminali adulte del cervello dal 1992, cioè da quando in Canada ha partecipato alla loro scoperta, creare embrioni in vitro per trarne cellule da studiare in laboratorio è una mostruosità, mentre è lecito trarle da embrioni congelati, ceduti dai donatori dei gameti che li hanno prodotti. Per Gianna Milano e Chiara Palmerini, che si definiscono ognuna come “giornalista scientifico” forse perché il maschile ne sottolinei l'imparzialità, si tratta di scelte morali e sociali che nel caso dei ricercatori sono dettate dall'oggetto del loro lavoro e dai finanziamenti cui anelano.

Fin qui tutti e tutte concordano: non è giusto clonare un embrione a scopo riproduttivo. “Clonare” è un modo di dire: tecnicamente, si tratta di “trasferimento dei geni nucleari” perché il nucleo e i suoi geni, presi da una cellula adulta, vengono messi in un ovulo enucleato. Clonare un figlio è male, nell'opinione prevalente alle Nazioni Unite come nel resto del mondo. Sostenere il contrario è mal visto, non lo fa nessuno. Eppure avrebbe un senso, rispetto alla fusione di ovulo e spermatozoo con il metodo tradizionale che, vettore dell'inseminazione a parte, rimane grosso modo uguale se praticato in casa, in ambulatorio o sotto il microscopio. Nella clonazione c'è una differenza tecnica e nel suo prodotto c'è una differenza genetica perché invece di avere una mescolanza di cromosomi paterni e materni, i cromosomi sono quelli di una singola cellula adulta. Il che non garantisce affatto una discendenza monocolora, come dimostrano le variazioni nelle strisce delle splendide lucertole della California *Cnemidophorus inornatus*, che si riproducono per partenogenesi e quindi tramandano alla prole unicamente i cromosomi materni. Il *C. inornatus*, infatti, s'è estin-

to più di centomila anni fa lasciando la *C. inornata* a cavarsela da sola con la riproduzione della specie.

Mettiamo che un concepito umano abbia una madre e basta, perché la donna che lo ospita in un proprio ovulo è anche quella da cui vengono i geni nucleari. Sarà quasi sicuramente una concepita, "quasi" perché nuove rivelazioni sul cromosoma X di cui le femmine hanno una coppia (al posto di un X e un Y per i maschi) pubblicate dal settimanale «Nature» costringono a pensare il sesso biologico come tante possibilità distribuite lungo un continuo che va da Arnold Schwarzenegger a Julia Roberts, con migliaia di permutazioni e combinazioni potenziali tra i caratteri del primo e della seconda. Fra le *C. inornatae* per esempio, parte delle femmine montano le altre in uno strano e breve simulacro di accoppiamento e non depongono mai uova. Tra gli esseri umani come tra le lucertole californiane, la concepita non sarà una gemella della madre. Geneticamente si somiglieranno meno dei gemelli omozigoti che conosciamo, perché la figlia si svilupperà in un grembo e poi in un ambiente diverso da quello in cui s'è sviluppata la madre, la quale si troverà in un ambiente diverso da quello in cui si era trovata sua madre. Basti pensare all'influenza positiva che ha avuto l'alimentazione più ricca delle madri sull'altezza degli italiani, o a quella negativa, tuttora perdurante nei neonati, dei defolianti usati dagli americani in Vietnam.

All'infuori della fantascienza e dei microbi che si riproducono per divisione e troppo in fretta perché l'ambiente faccia in tempo a influire sui loro geni, i cloni identici sono rarissimi e lo sanno persino i cardinali. Non perché abbiano tentato di clonarsi, lungi da noi ecc., ma perché avranno visto un giardiniere mettere in terra un rametto preso da un'ortensia e scoperto che ne cresceva una pianta inconfondibile. Eppure più clone di così... Sanno anche che ogni nuovo individuo è geneticamente unico e da accogliere a braccia aperte in quanto vita sacra. Eppure non ne vogliamo sapere. E nemmeno i laici nei libri elencati fin qui. Per tutti il figlio va concepito come Dio comanda.

Fa eccezione Arlene Judith Klotzko in *Cloni di noi stessi?* Avvocata e consulente in bioetica, non è scandalizzata dalla clonazione riproduttiva. Riporta miti e pregiudizi alle loro fonti nella fantascienza e smonta abilmente certi argomenti zoppi come quel-

lo della “china pericolosa”; ritiene che un bambino clonato nascerà comunque un giorno o l’altro, tanto vale prepararsi. Un bambino e poco più, scrive, perché la maggioranza dei cloni falliranno prima di nascere. La preoccupano invece le possibili derive della clonazione terapeutica. Qui le parole mentono. Per ora la clonazione è terapeutica all’incirca quanto la guerra è umanitaria. Dagli embrioni clonati, si tolgono cellule staminali per farle riprodurre in vitro, per provare a farle convivere o a fonderle con altre cellule, a inserirle in qualche tessuto, tutt’al più in qualche animale. Non per trapiantarle in un paziente, perché i primi tentativi hanno mostrato che inducono tumori. Questo succede di rado con le staminali adulte usate – senza saperne l’esistenza, così come il Borghese gentiluomo usava la prosa – in decenni di trapianti del midollo, per esempio. Arlene Klotzko pensa che l’ostacolo verrà superato e caldeggia la “clonazione terapeutica”. Teme però che ne sorga una vera e propria industria di cloni su ordinazione, prodotti in serie per chi se li può permettere e intende sfruttarli per vivere più a lungo in buono stato. Una volta raggiunta la dimensione giusta, verrebbe commesso il delitto, scrive: esseri umani a pieno titolo sarebbero smembrati per rifornire il cliente in pezzi di ricambio. Il libro rielabora interventi che hanno ispirato *Never Let Me Go*, il romanzo di Kazuo Ishiguro.

Arlene Klotzko fa parte dei laici e delle laiche così fiduciose nelle terapie promesse dalla ricerca su embrioni clonati che trascurano un particolare. Non si clonano embrioni senza ovuli, presi da donatrici giovani e sane. Queste ricevono un cocktail di farmaci perché ne producano tanti, tutti in una volta, e per contrarne l’utero in modo che non li perdano prima del prelievo (intervento, quest’ultimo, decisamente invasivo). In inglese si chiama *harvesting*, “mietitura”, parola che la dice lunghissima sul disinteresse per il campo coltivato. Ai lettori, suggeriamo un esperimento mentale. Chiudano gli occhi e immaginino di essere “mietuti” con una grande siringa inserita in un loro orifizio chiuso e contratto dai farmaci. La procedura che mira a ottenere conoscenza, non sollievo a una persona, pare loro eticamente accettabile?

Dopo, le donatrici provano dolore per alcuni giorni, hanno disturbi dovuti alla dose massiccia di ormoni per mesi e un terzo soffre di danni più gravi, dalle emorragie ricorrenti alla sterilità.

Nessuno ha verificato se il cocktail produceva effetti indesiderati sulle ventenni sane perché, diversamente dalla pillola per esempio, all'origine era destinato ad aiutare le trentenni ad avere figli. Finché doveva risolvere un problema terapeutico (sempre che si consideri il desiderio insoddisfatto di maternità un problema terapeutico) non c'era motivo di saggiarlo con esperimenti clinici su delle volontarie, così come non c'è motivo di saggiare l'appendicectomia su persone con un'appendice perfetta. Adesso la situazione è cambiata: per creare un singolo embrione perfino Woo Suk Hwang, detto "il mago di Seul" per la bravura tecnica, spreca decine di ovuli. I ricercatori americani e inglesi decisi a imitarlo si moltiplicano: un singolo istituto, appena fondato in California, ha calcolato il proprio fabbisogno in «decine di migliaia di ovuli all'anno» da qui al 2010. Equivalenti a migliaia di donatrici poco più che ventenni, ogni anno.

Perché si prestino, non si sa – o meglio, si è saputo l'anno scorso che il mago di Seul aveva arruolato ricercatrici del proprio gruppo, cosa che successivamente gli è stata vietata dal comitato etico – ma Judith Noregian, laica, femminista e di sinistra è preoccupata. È la coordinatrice del gruppo delle Boston Women e caporedattrice del loro manuale di medicina *Noi e il nostro corpo*, venduto a milioni di copie nel mondo. Nel febbraio 2005, in un articolo sul quotidiano laico e progressista «Boston Globe», si è indignata perché i rischi corsi dalle donatrici non erano mai tenuti in conto. A giugno, il settimanale «Science» ha finalmente pubblicato un articolo di un biologo e di una filosofa che esigevano controlli più rigorosi. In Italia, ne ha scritto soltanto Angelo Vescovi. (Perciò ho accettato volentieri di fare la cura redazionale del suo libro anche se sulla legge 40, e su altro ancora, abbiamo posizioni diverse. Questa nota dichiara un mio conflitto di interessi e corregge l'errore di alcune recensioni in cui risultavo sua co-autrice.)

Per avere figli somiglianti a quelli desiderati, la clonazione è un metodo complicato dal risultato incerto. Meglio provarci con manipolazioni genetiche: così saranno belli, alti, longevi, sani, geniali e non faranno causa ai genitori per averli messo al mondo brutti, bassi, malaticci e tonti, scrive Gregory Stock, un biofisico dell'Università della California, in *Riprogettare gli esseri umani*. È il più provocatorio e spassoso dei libri di questa rassegna tutt'altro

che esaustiva: invita a imboccare la “china pericolosa” e a godersi la discesa. Per un parere opposto, rimandiamo a un bel saggio di Margherita Fronte e Pietro Greco, giustamente premiato, *Figli del genoma*.

Pazienza se non è possibile modificare un gene senza innescare cascate di modifiche in altri geni, se interventi di questo genere, costosi e riservati a pochi, darebbero vita a una classe “oggettivamente superiore” – scrive Stock –: lasciate la scienza lavorare senza vincoli e diventeremo i padroni della nostra evoluzione, vedrete, avremo un futuro radioso. Lo annunciano da millenni i padri delle chiese e dei partiti come se dipendesse da loro invece che da noi: e qui Stock ci diverte meno. Da padre della scienza, evita di guardare quello che succede oggi, non vede che le manipolazioni genetiche sono ferme ai tentativi di terapia genica. Ci sono stati progressi reali, intendiamoci. Nei casi in cui si può distinguere precocemente un embrione “difettoso”, viene buttato, abortito o nasce per una vita breve o grama, come la campagna referendaria ha ben chiarito. Finora la manipolazione preventiva ha avuto successo una ventina di volte su oltre ventimila. Negli esseri umani, la terapia genica è ferma dov’era nel 1990 quando è stata tentata per la prima volta; resta anch’essa un metodo complicato dal risultato incerto. Prima di disperare, si tenga conto del fatto che ottiene buoni risultati sui topi e non si escluda che li ottenga un giorno su di noi. Che con i topi abbiamo un 98% di geni in comune.

ALTE TIRATURE
I delitti veri
di Francesco Anzelmo

Sempre più spesso abbiamo visto nelle classifiche dei libri apparire volumi che potremmo catalogare sotto le voci “misteri d’Italia”, “crimini irrisolti” o – per usare una definizione made in Usa – “True Crime”. Quale è la natura di questo genere saggistico, che negli ultimi anni ha segnato alcuni grandi successi in libreria e che annovera tra le sue file un numero crescente di autori, da Carlo Lucarelli a Giancarlo De Cataldo? Che cosa accomuna una varietà di contenuti e di prodotti medialti che va dalla storia della catastrofe del Vajont alla ricostruzione, con dvd allegato, dei grandi delitti di mafia?

Nel curare i due volumi pubblicati dagli «Oscar Mondadori» degli scritti di “nera” che Dino Buzzati è andato via via componendo durante la sua lunga permanenza al «Corriere della Sera», Lorenzo Viganò ha giustamente pensato di dividerli in due macrocategorie. I “crimini” e gli “incubi”. I primi sono, potremmo dire, tutti i pezzi di cronaca che il grande scrittore milanese ha dedicato alla cronaca nera in senso stretto e, in parte, all’omicidio politico: vale a dire, il racconto, prodotto in un tempo immediatamente futuro rispetto all’accadimento, di un delitto in cui, genericamente, uno o più esseri umani hanno determinato la morte di un altro o più individui. Si va allora dal caso Rina Fort all’omicidio Kennedy; dal racconto dell’omicidio compiuto da Maria Pia Bellentani all’attentato di piazza Fontana ecc. I secondi, invece, includono tutte quelle che, comunemente, chiameremmo le “tragedie”. I casi di cui la vulgata vuole non esistano responsabili diretti: la tracimazione della diga del Vajont, la caduta dell’aereo che trasportava l’intera squadra del Torino su Superga, la tragedia di Albenga e altre drammatiche storie di questa natura.

Buzzati, in queste cronache, compiva in maniera esemplare il suo lavoro di giornalista. Si recava sul luogo del fatto o fattac-

cio e ne offriva un quadro, spesso personalissimo, al lettore del «Corriere», lasciando in eredità una serie di ritratti ambientali che vanno ben aldilà del mero contributo al resoconto quotidiano degli accadimenti del mondo. È probabile che mai avrebbe potuto pensare di venire un giorno associato, in una curiosa operazione di rilettura culturale, a quello che è un vero e proprio genere editoriale nascente: quello che viene di solito catalogato sotto l'espressione "misteri d'Italia". Perché forse più che Buzzati, chi portò a termine una serie di opere che certo si possono collocare in un progetto culturale del «delitto realmente accaduto» che si iscriva in una lettura storicizzata del fatto criminoso all'interno di un clima politico, sociale e culturale, fu Leonardo Sciascia. Lo scrittore siciliano, come è noto, accompagnò tutta la sua produzione narrativa con una serie di opere (da *Il teatro della memoria* a *L'affaire Moro*, per citare solo qualche titolo noto) il cui centro è la ricostruzione di un evento criminale, dai contorni, per i motivi più vari, misteriosi e ancora in attesa di un approfondimento che faccia luce sui suoi nodi più reconditi e nel quale un momento della storia del paese o di una cultura trova la sua verità.

Delitti realmente compiuti oppure grandi tragedie o presunte tali. Ma anche pezzi di storia del paese, fenomeni singolari e spesso facilmente circoscrivibili, la cui interpretazione, secondo chi li ripercorre, si è troppo rapidamente cristallizzata. Il riferimento all'opera giornalistica di Buzzati e al saggismo romanzato di Sciascia può essere utile per chi cercasse qualche ascendente nobile a un fenomeno editoriale contemporaneo, ma soprattutto lo è al fine di isolare alcuni grandi filoni in cui i "misteri d'Italia" sembrano, dal momento della loro riemersione negli interessi culturali del nostro paese, da subito essersi articolati. Quello che mi sembra assolutamente certo, invece, è che il loro padre nell'Italia stampata a noi più vicina è Carlo Lucarelli.

Lucarelli, già noto al pubblico come giallista, nella seconda metà degli anni novanta raggiunge un buon livello di popolarità grazie al mezzo televisivo. Le serie per la televisione che nel corso degli ultimi sei anni ha curato e condotto, da *Misteri in blu* a *Blu notte*, *Misteri d'Italia*, hanno generato e dato impulso a una produzione libraria sia firmata da Lucarelli medesimo sia da altri autori sulla scia dei primi successi. Già quattro sono i titoli del gialli-

sta di Imola che Einaudi ha mandato in libreria: *Mistero in blu*, *Misteri d'Italia*, *Nuovi misteri d'Italia* e *La mattanza*. Tutti largamente premiati dal pubblico dei lettori, laddove non è per nulla scontato che il derivato librario di una trasmissione, seppure di grande successo, si traduca in un consenso altrettanto ampio tra gli acquirenti delle librerie.

Al di là di ogni dubbio, il mezzo televisivo ha giocato la sua parte. Ma Lucarelli non è certo il primo che abbia proposto sugli schermi nazionali ricostruzioni di “casi irrisolti”. Già in epoca recente lo ha fatto, e con enorme successo, Corrado Augias, con trasmissioni come *Telefono giallo*. Ma ci sembra chiaro che la sua proposta per il piccolo schermo non ha dato impulso a un genere librario. (I suoi grandi bestseller di saggistica sono incentrati, prima che sul mistero, su un luogo preciso, una città, alla cui scoperta l'autore parte per svelarne al pubblico i lati più segreti e nascosti. *I segreti di Parigi* e poi *I segreti di New York* e *I segreti di Londra* non hanno certo trovato il loro perno seriale nel delitto, ma più propriamente nel dato geografico.) E pure lo ha fatto Cinzia Tani, con titoli come *Coppie assassine* o *Assassine* o *Nero di Londra*. Sembra certo che nessuno di essi ha dato impulso a un genere editoriale, come è avvenuto invece nel caso di Lucarelli. Attorno a lui, in una sorta di fratellanza centrata, prima ancora che sul “delitto vero”, sul giallo e sulla passione per esso, si raccoglie una intera generazione di scrittori, che ha fatto del noir l'orizzonte ricorrente della propria ispirazione narrativa e che spesso punta decisamente alla ricostruzione del fatto criminale realmente accaduto per alimentare il romanzesco o per uscirne del tutto, orientati allo svelamento del mistero nazionale, dovunque esso si annidi. Si pensi in primo luogo al caso di un giallista come Giancarlo De Cataldo, autore di *Romanzo criminale*, ricostruzione romanzesca delle avventure della banda della Magliana, pur senza mai rivelarlo apertamente, ma in modo così scoperto che Lucarelli stesso, nel momento in cui racconta le vicende della stessa organizzazione criminale per la sua serie televisiva, si trova a utilizzare il testo di De Cataldo come documento di riferimento principale.

Ma non sono solo i giallisti che si sono dedicati largamente negli ultimi anni al cosiddetto “True Crime”. Il fenomeno coinvolge anche altre categorie di persone, primi fra tutti i giornalisti. Chi

per professione, alla stregua di Buzzati, si occupa di nera, finisce spesso per inseguire il successo editoriale percorrendo le strade del “caso irrisolto” o emblematico nella sua natura criminale, magari sollecitato da editori desiderosi di riprodurre il successo di Lucarelli. È il caso di Giovanni Bianconi, ancora sulla banda della Magliana, o quello di Luigi Offeddu e Ferruccio Sansa sulle bestie di Satana. E il cerchio delle professionalità coinvolte si allarga fino a includere criminologi, come Massimo Picozzi, che a quattro mani con lo stesso Lucarelli realizza almeno un paio di successi librari (*Serial killer* e *Scena del crimine*), e persino esponenti delle forze dell’ordine, come il colonnello Luciano Garofano, che nella veste di capo del Ris di Parma (il nucleo investigativo scientifico dell’Arma dei Carabinieri) firma due *Delitti imperfetti*, raccolte di casi criminali risolti da lui stesso e dal suo gruppo di lavoro.

Che cosa tiene insieme questa vasta messe di titoli e di autori? In che cosa è ravvisabile un dato di novità? All’interno di un flusso principale (fatto di temi e contenuti che sono certamente gli stessi che trattarono Buzzati, con i modi della “sua” cronaca, o Sciascia, con i modi del giallista investito da una passione civile che ha fatto sì che per le strade del noir passasse anche la rilettura di casi criminali o politici della storia nazionale) sembrano confluire le più varie prospettive narrative, condotte dalle figure autoriali più disparate, spesso attraverso flussi mediali del tutto meticcii.

Certo il “meticcio mediale”, e prima ancora autoriale, dei “misteri d’Italia” è uno dei fattori che più chiaramente ci balza agli occhi. Quello del “True Crime” (per usare ancora il termine che è stato adottato negli Stati Uniti per definire l’insieme di questi prodotti librari) è un genere che sembra essere nel nostro paese ormai battutissimo ma privo di autori propri. Chi si cimenta nella ricostruzione di un caso criminale, lo fa da una posizione “altra”, che lo autorizza a compiere l’impresa suddetta. Si tratti di giallisti, di criminologi, di giornalisti, di magistrati o di carabinieri, chi scrive di delitti lo fa da una posizione che lo legittima, agli occhi del lettore, a farlo (magari semplicemente perché lo ha già fatto in televisione). L’autore in questione è sempre un autore “in prestito”. E allo stesso modo il medium libro non è altro che un “medium in prestito”. Chi scrive un libro di questa natura normalmente non sta facendo altro che percorrere un canale di sfruttamento del suo

contenuto. Perché il delitto o la strage che si appresta a offrire ai lettori potrebbe tranquillamente spenderla all'interno di un altro medium o utilizzarla come materia di una costruzione narrativa il cui fine ultimo è il romanzo di piena fantasia e non il saggio, per quanto narrativizzato. Una condizione, quest'ultima, che si sta poi traducendo in larga misura anche in un "meticciamiento" del prodotto editoriale finito: libri che ospitano nella propria confezione dvd che riproducono a loro volta trasmissioni televisive. Come nel caso di *La mattanza* di – ancora lui – Carlo Lucarelli. E che l'autore di questo genere di prodotto culturale sia "in prestito" sembra non essere solo il frutto di un perverso cortocircuito nazionale: basti pensare a Truman Capote, che si è in qualche modo prestato alla cronaca nera nel costruire il suo capolavoro *A sangue freddo*.

Che cosa ha fatto sì però che la produzione di "True Crime" nel nostro paese diventasse una vera e propria moda, alla svolta tra ventesimo e ventunesimo secolo? Vale forse la pena azzardare due ipotesi di interpretazione, che vogliono avere solo il valore di un inquadramento contestuale e non certo essere esaustive.

Il primo quadro interpretativo ce lo offre un fenomeno del tutto liminare a quello che qui cerchiamo di descrivere e su cui già molto, anche in queste pagine, è stato detto. Mi riferisco naturalmente alla consistente voga per il noir che l'Italia sta vivendo in questi anni: sempre meno prodotto di genere, e sempre più vitale forma di narrazione contemporanea (ampiamente premiata dal pubblico ma largamente trascurata dalle istituzioni della repubblica delle lettere, come per esempio i premi letterari). Spesso gli autori di gialli sono gli stessi che si sono dedicati più o meno intensamente al nostro oggetto e non è certo un caso, appunto, se l'autore italiano che con maggior consenso ha affrontato i "misteri d'Italia", Lucarelli, è anche un popolare giallista. E non è neppure un caso se i bacini professionali di provenienza delle nuove firme del noir nazionale sono spesso gli stessi da cui più volte sono emersi i creatori di successi editoriali incentrati sui delitti realmente compiuti: forze dell'ordine, magistrati e quanti possono dimostrare una competenza specialistica certa per quanto riguarda il crimine. In questo senso il "True Crime" sarebbe una sorta di sottogenere dal carattere vagamente parassitario rispetto al macrofenomeno del noir. Ma non si tratta solo di questo. E la multimedialità carat-

teristica del tipo di contenuti che andiamo descrivendo è un connotato che certo li differenzia dal mondo del giallo in senso proprio. In più, e qui si apre una probabile seconda cornice interpretativa che porta l'analisi su binari autonomi rispetto a quelli che condurrebbero a un semplice apparentamento con il giallo, ci si può rifare a una più ampia "passione documentaristica" che sembra contrassegnare alcuni segmenti del consumo mediale di questi ultimi anni. La prima metà di questo decennio ha visto l'affermarsi di alcuni clamorosi bestseller di saggistica, caratterizzati da una interpretazione radicale e fortemente critica della contemporaneità (penso a casi come *No Logo* di Naomi Klein, *Impero* di Antonio Negri e Michael Hardt e *Stupid White Man* di Michael Moore) che a loro volta si accompagnano al fiorire di prodotti mediiali che fanno dell'indagine documentaristica il centro e la ragione della propria estetica. *Fahrenheit 9/11* di Moore, tanto apprezzato da essere addirittura incoronato al Festival del cinema di Cannes, è solo la punta dell'iceberg di una serie di prodotti audiovisivi che vanno dalla ricostruzione compiuta da Marco Paolini della catastrofe del Vajont fino a una collana di documentari lanciata dalla Feltrinelli nel corso del 2005: una serie di dvd con allegato un libro (o libretto) dal titolo emblematico di «Real Cinema». È molto probabile che sia vero quanto altrove affermato da Gian Carlo Ferretti: nei momenti in cui la vita politica del nostro paese (o, per quel che riguarda il momento a cui ci riferiamo, dell'intero mondo occidentale) conosce un alto picco di criticità, la saggistica e tutte le sue declinazioni vivono un momento particolarmente fortunato dal punto di vista commerciale. E sembrano essere premiate con buona frequenza tutte quelle forme di saggistica che affrontano la contemporaneità con l'intenzione di offrire una lettura dei fatti alternativa a quella comunemente considerata attendibile. Lo "svelamento" è il motore narrativo tanto di *Vajont* di Marco Paolini quanto delle inchieste che formano le serie televisive di Lucarelli, fino alla *Mattanza*, grande denuncia di un patto scellerato tra Stato e mafia.

Insomma, le cose non sono mai come appaiono. Così sembrano ripeterci i nostri autori. E questo è il tema ricorrente di tutto il genere che qui abbiamo cercato di inquadrare. Un semplice omicidio, un rapimento, un attentato terroristico, il crollo di una

diga non sono mai come sembrano. Le loro ragioni, i loro moventi, i loro autori, sono sempre diversi da quello che pensavamo. Che si tratti di “crimini” o di “incubi”, ciò che ci spinge curiosi a leggerne i resoconti, non è solo lo stupore di fronte al male in quanto presenza radicale e insuperabile, come sembrano suggerire le cronache di Buzzati, ma la certezza che dietro i meri fatti ci sia qualcos'altro ancora da scoprire.

ALTE TIRATURE
La bambinaia
dell'Ottocento

di Maria Sofia Petruzzi

Omaggio a un "mostro sacro" della letteratura ottocentesca, Jane Eyre di Charlotte Brontë, La bambinaia francese, ultimo bestseller di Bianca Pitzorno, ne rovescia in modo radicale la prospettiva, mettendo in primo piano una figura minore del noto romanzo inglese: Sophie, la giovane bambinaia della piccola allieva di miss Jane. Ne risulta un controritratto rispetto al cliché della governante inglese. Sophie non ha conosciuto le privazioni e le umiliazioni dei rigidi colleghi inglesi, ma è stata educata in una scuola laica e democratica. Alla passionalità di Jane Eyre contrappone il buon senso, l'intraprendenza ma anche il valore dell'amicizia e della solidarietà.

«**L**ei signora Risotto che è brava a scrivere favole!

Io scrivo romanzi – lo ha interrotto la madre di Agnese – Le sembra una favola questo? E gli ha sbattuto sulla testa *I sette gatti di Lola* che sta giusto presentando e che è un volume di 400 pagine».

Così sbotta in *Tornatras* (2000), uno dei successi recenti di Bianca Pitzorno, Clarabella Risotto, vicina di casa della bimba protagonista, Colomba Toscani, nonché scrittrice affermata di libri per l'infanzia.

La battuta di Clarabella, controfigura riconoscibile e ammiccante dell'autrice, trova riscontro ulteriore in alcune dichiarazioni esplicite della Pitzorno, che pur avendo composto anche alcuni racconti di successo per i più piccoli (*L'incredibile storia di Lavinia* ne è un esempio noto) ha sempre ammesso di privilegiare la fascia di lettori preadolescenti, dai dieci anni in su, presumibilmente disponibili a letture di più ampio respiro. Di qui la sua predilezione per la misura del romanzo, per gli intrecci articolati e complessi. E di romanzi veri e propri la Pitzorno ne ha scritti in gran numero, nella carriera più che trentennale di autrice di libri

per ragazzi, frutto di una scelta consapevole e, salvo rare eccezioni, esclusiva. La sua vasta produzione non disdegna le convenzioni della narrativa di genere, dal romanzo storico al racconto fantascientifico, ma riprende soprattutto, senza remore e snobismi, gli espedienti del grande feuilleton ottocentesco, pescando in un repertorio di temi, situazioni, artifici (viaggi avventurosi, separazioni, morti apparenti, agnizioni) ricco di attrattive per l'immaginario infantile. Non mancano in tale operazione consapevolezza critica e una certa tendenza alla rivisitazione ironica della tradizione letteraria otto-novecentesca: e, del resto, la Pitzorno, classicista di formazione, autrice per l'infanzia di professione, è scrittrice tutt'altro che ingenua.

La bambinaia francese (2004), l'ultimo bestseller della Pitzorno, sciorina dinanzi agli occhi dei lettori l'intero arsenale della retorica romanzesca. Nelle 500 pagine di cui consta il libro c'è di tutto: morti, abbandoni, orfanelle derelitte e benefattori generosi, viaggi, fughe avventurose, ritrovamenti e riconoscimenti. Il romanzo combina, innanzitutto, due moduli assai praticati dalla narrativa ottocentesca: l'impianto del romanzo storico si sovrappone, infatti, alla struttura polifonica del romanzo epistolare.

Ambientato nella Francia degli anni trenta con sconfinamenti nell'Inghilterra protovittoriana, l'intreccio procede intercalando al racconto in terza persona il modulo della narrazione epistolare a più mani, che alterna il punto di vista dei personaggi più giovani: la bambinaia Sophie, la sua piccola protetta Adèle Varens, lo schiavo affrancato Toussaint, la giovane ed eccentrica aristocratica Olympe. Fin qui nessuna novità: entrambi i modelli narrativi risultano già utilizzati nella precedente produzione della scrittrice sassarese. La Pitzorno è autrice di diversi romanzi storici, sempre ispirati a scelte di ambientazione tanto originali quanto ideologicamente connotate: la Sicilia laica e antipapale di Federico II in *La bambina col falcone* (1982), la Sardegna del secondo dopoguerra, tra pregiudizi di classe, povertà ed emarginazione in *Ascolta il mio cuore* (1991), la Francia della Restaurazione ancora percorsa da fremiti giacobini nell'ultimo romanzo. La si direbbe fautrice di una riedizione postmoderna del romanzo storico di scuola democratica. Altrettanto confacente le risulta la scrittura di stampo epistolare o diaristico, utile a riportare sulla pagina, in pre-

sa diretta il punto di vista dei personaggi e a favorire l'identificazione dei giovani lettori: in *Extraterrestre alla pari* (1979), *Re Mida ha le orecchie d'asino* (1996) e *Tornatras*, la trascrizione di lettere o scorci di diario dei personaggi è sapientemente intercalata alla narrazione in terza persona.

La bambinaia francese ha, tuttavia, una marcia in più, tanto riconoscibile quanto dichiarata dall'autrice nella nota in appendice: è, prima di tutto, un romanzo che ne rivisita un altro, un omaggio *sui generis* a un "mostro sacro" della narrativa ottocentesca: *Jane Eyre* di Charlotte Brontë. L'operazione di riscrittura è, però, condotta all'insegna di un rovesciamento radicale di prospettiva. Al resoconto memoriale di una governante inglese, educata secondo principi rigidi e severi, ma dal temperamento tenero e appassionato, al centro del romanzo della Brontë, si sostituisce il punto di vista duplice di una coppia intraprendente e solidale: la bambinaia francese Sophie e la sua piccola protetta Adèle, allieva di Jane Eyre. Nel rileggere secondo un'ottica rovesciata il noto capolavoro dell'Inghilterra vittoriana la Pitzorno si lascia guidare da un duplice intento programmatico: il suo impegno è parimenti volto alla riabilitazione dell'ambiente francese, spesso denigrato dalla Brontë, e alla affermazione dei meriti, del valore e dei diritti dell'infanzia, che il modello pedagogico anglosassone tende a misconoscere e negare.

Alla doppia dichiarazione di disistima della Brontë nei confronti delle donne francesi «dal carattere frivolo e superficiale» e degli adulti che si inteneriscono eccessivamente sull'infanzia «io – scrive la Pitzorno nella nota in appendice – che ho un debole per i bambini e una grande ammirazione per il carattere e la cultura dei francesi, cerco di dare la mia opinione». Un'opinione che si definisce, innanzitutto, attraverso la scelta del personaggio in primo piano. Sophie, la giovane *bonne* di Adèle, che nella *Jane Eyre* della Brontë era una comparsa insignificante, viene promossa al rango di protagonista, sia pure affiancata da giovani partner di uguale intraprendenza. Le spetta il compito di valicare la linea d'ombra della vicenda brontiana di Jane Eyre: la storia, rigidamente censurata nel romanzo inglese, della relazione di Sir Edward Rochester, il padrone aristocratico di cui la governante si innamora, con Céline Varens, la ballerina francese madre della

piccola Adèle. Le lettere di Sophie a madame Varens, imprigionata a causa di un'accusa ingiusta, forniscono una versione alternativa dei fatti: la ballerina frivola e volgare del romanzo brontiano diviene l'interlocutrice privilegiata delle missive di Sophie, che ha conosciuto in lei una benefattrice spregiudicata e generosa. Attorno a Céline Varens e alle sua rete di eccentriche relazioni parigine prende corpo l'antefatto francese della storia, costruito alla luce di illustri reminiscenze letterarie, da Victor Hugo a Balzac, a George Sand. Come dire che la tendenza al rovesciamento a volte semplificato di un modello si combina, nella Pitzorno, con il riutilizzo sapiente di una molteplicità di fonti, che determina un'intertestualità ricca e stratificata.

Nel contesto della Francia degli anni trenta, dove resistono ancora i valori democratici di ispirazione giacobina, il personaggio di Sophie si configura inevitabilmente come un'anti Jane Eyre, un controritratto ben delineato rispetto all'archetipo ottocentesco della governante anglosassone: orfana anche lei, senza mezzi ma intenta all'affermazione di sé, non conosce, però, le sofferenze e le privazione delle sue colleghe anglosassoni, non cresce in rigidi e austeri collegi ma in una scuola d'eccezione, quella democratica e laica del Cittadino Marchese, padrino di Céline Varens, pedagogo eccentrico, fautore di un insegnamento ispirato ai valori di fraternità, uguaglianza, libertà. L'atmosfera lugubre del collegio inglese, della pia istituzione per orfanelle, non potrebbe essere più lontana: la scuola del Cittadino Marchese è frequentata da allievi provenienti da classi sociali diverse, poveri orfani, schiavi affrancati, giovani aristocratiche eccentriche e mascoline, che imparano la storia, la letteratura, le scienze naturali, la lingua inglese ma, soprattutto, i principi di collaborazione e il valore della solidarietà. Tutte carte che Sophie e i suoi amici potranno giocare nella seconda parte della storia, ambientata questa volta nelle fosse brughiere inglesi dove la giovane bambinaia francese ha dovuto accompagnare Adèle, costretta a seguire il padre, Sir Edward, nell'austera dimora di Thormfield. A questo punto la contiguità con il noto romanzo inglese diviene marcata. La storia della Pitzorno segue le tappe dell'intrigo amoroso tra la governante inglese e il suo padrone, Sir Edward, secondo la sequenza ben nota: la promessa di matrimonio tra i due, l'ostacolo rappresenta-

to dal precedente matrimonio dell'aristocratico signore con la creola Bertha Mason, la vicenda della follia della prima moglie e della sua prigionia segreta tra le mura di Thormfield, la fuga di Jane Eyre e l'incendio finale della villa.

La serie degli eventi è, però, riproposta secondo una prospettiva inedita: lo sguardo vigile e attento di Sophie, tanto distante dalle smancerie sentimentali, dalle ipocrisie e dalle remore moralistiche della società inglese, quanto capace di dissimulare la consapevolezza critica e il dominio della situazione per essere pronta ad agire al momento opportuno. Il doppiogioco abile di Sophie, che si finge bambinaia semplice e ignorante, ignara della lingua inglese, le assicura un rapporto di complicità privilegiata con il lettore, disposto a seguirla sino in fondo nell'epilogo avventuroso. Sophie è un personaggio giovane, poco più che adolescente: il suo ruolo nella storia consente l'adozione di una focalizzazione dal basso, efficace a favorire l'identificazione dei giovani lettori, tanto più che è affiancata da un'altra prospettiva infantile, quella della piccola Adèle. L'ottica di Adèle, come si configura nelle lettere alla madre, fa da controcanto puntuale alla voce di Sophie e propone una versione dei fatti sorretta dall'intuito e dalla sensibilità infantili, tutte qualità che condurranno alla scoperta del mistero scabroso di Thormfield: l'esistenza di Bertha Mason, prima moglie di Sir Edward, impazzita e da lui segregata al terzo piano della villa.

Prende corpo a questo punto il finale, divergente rispetto all'intreccio della Brontë: eliminato ogni riferimento al lieto fine dell'intrigo amoroso, reso possibile nel romanzo inglese grazie alla morte di Bertha nell'incendio di Thormfield, la storia della Pitzorno procede verso un finale aperto, consono all'universo giovanile protagonista. Alla fine vince il gioco di squadra: Sophie e Adèle fuggono dall'Inghilterra grazie alla complicità degli amici francesi giunti in loro soccorso, coinvolgono nella fuga la povera Bertha Mason e, una volta giunti in Francia, riescono persino a ricondurla alla ragione. Non resta che navigare verso il Nuovo Mondo per riportarla a casa: il viaggio è ovviamente occasione di nuovi incontri, ritrovamenti, matrimoni imminenti o unioni possibili in un futuro indefinito. Il rischio di strafare nella pratica della *contaminatio* (per l'epilogo la Pitzorno si è anche ispirata al ro-

manzo di Jean Rhys, *Il grande mare dei Sargassi*, che racconta la storia di Bertha Mason) incombe, così come il pericolo di cadute, lungaggini e inutili complicazioni nella tenuta dell'intreccio. E, tuttavia, il senso dell'operazione di riscrittura pitzorniana alla fine emerge con chiarezza e ribadisce con coerenza i motivi di fondo della sua narrativa. All'infanzia negata di Jane Eyre fa riscontro la riaffermazione del valore e dei meriti del mondo dei bambini, capaci di buon senso e di razionalità e, soprattutto, in grado di stabilire relazioni solidali salde, da far valere al momento opportuno. Sophie non è un'eroina solitaria come Jane Eyre, al contrario fa parte di un'équipe, peraltro, quasi tutta femminile. Anche *La bambinaia francese* ripropone la netta dominanza del protagonismo femminile che caratterizza da sempre i romanzi della Pitzorno nei quali il buon senso, l'intraprendenza, lo spirito critico delle bambine si contrappone non tanto e non solo all'universo maschile quanto alla fragilità e alla scarsa affidabilità delle figure femminili adulte. Le madri fanno sempre una pessima figura nei romanzi di questa autrice (la stessa Céline dell'opera in questione non se la cava meglio, malmaritata, prigioniera, poi impazzita dal dolore, insomma sempre bisognosa di cure e di assistenza), che alla prospettiva del matriarcato tradizionale contrappone l'epos del suo popolo, "quello delle bambine", costretto spesso a prendere l'iniziativa di fronte alla debolezza delle figure anziane. Anche Sophie appartiene a quel popolo, tanto da dividerne un'altra prerogativa, che è anche uno strumento formidabile di difesa rispetto alla fragilità adulta: l'estraneità sostanziale, sia pure temporanea e dovuta alla giovane età, alla dimensione dell'eros, ai suoi conflitti laceranti e conturbanti. È proprio sul versante del sentimento amoroso che la femminilità matura mostra un'arrendevolezza fragile e insipiente, che la rende spesso vittima di condizioni di soggezione penosa, bisognosa di conforto e sostegno. In tale contesto spetta alle bambine e alle ragazzine il compito di prendere in mano la situazione per gestirla con maggiore assennatezza e disincanto rispetto alle signore e signorine più attempate. Così è per Sophie: la bambinaia francese della Pitzorno ha la freschezza e l'intraprendenza della prima giovinezza e, insieme, il piglio dell'ironia consapevole, ma non cede a inquietudini tormentose; non partecipa della sensualità ora appassionata, ora turbata e morbosa delle tan-

te governanti di tradizione anglosassone, ai cui occhi il mondo dell'infanzia appare distante, persino incomprensibile e ostile (basti pensare non solo alla Brontë ma anche a Katherine Mansfield o a Henry James). D'altronde Sophie non è neppure una Mary Poppins, vicina all'incanto magico del mondo infantile ma intenta a far prevalere un'autorevolezza adulta, sia pur di segno opposto rispetto a quella tradizionale. Sophie ricerca la complicità dei giovani lettori perché è una bambinaia poco più che bambina, interessata più alle relazioni amicali con i coetanei che ai turbamenti dell'eros. Non li esclude ma li proietta in un futuro ancora lontano, fuori dalla storia, in cui l'amico Toussaint potrebbe anche essere preso in considerazione come partner possibile.

COMPRA TI IN EDICOLA
Le geografie del
«Corriere della Sera»:
immagini a rate
per collezionisti
di Luca Clerici

L'offerta libraria in edicola si consolida, si allarga, si specializza e muta. Con la nuova serie di «Guide blu» «la Repubblica» rovescia la strategia di marchio, richiedendo alla casa editrice la realizzazione ex novo di una collana. Più variegato il progetto di Rcs Quotidiani: l'Enciclopedia Geografica e «City Book» del «Corriere della Sera» propongono una nuova tipologia testuale, con volumi che sono contenitori dinamici per illustrati, guide, atlanti, dizionari.

Sono passati appena tre anni da quando il «Corriere della Sera» rispose con «I grandi romanzi» alla fortunatissima iniziativa «La Biblioteca di Repubblica», e da allora le proposte “giornale più libro” si sono moltiplicate e differenziate senza sosta (45 milioni le copie allegate ai quotidiani vendute nel 2002). Un fenomeno che ha modificato in modo significativo la fisionomia delle edicole, ormai assediate non solo da pile di supplementi sempre più corposi (il quotidiano tende a sostituirsi al settimanale), ma anche da volumi spesso di grande formato. A conferma della sorprendente vitalità di questa tendenza, le offerte si rincorrono fra testate concorrenti ma anche nell'ambito dello stesso giornale: nel febbraio 2005 il «Corriere» propone ben quattro appuntamenti settimanali: lunedì esce *La storia universale*, martedì *L'Enciclopedia Geografica*, mercoledì *I classici dell'arte*, venerdì le guide della serie «City Book» (già proposta a dispense diversi anni fa).

Quello storico e quello artistico sono due filoni già molto visti, a differenza della geografia, le cui notevoli potenzialità sono sfruttate per la prima volta dalla partnership fra il Touring Club Italiano e «Panorama». Le circa 50 guide proposte dal settimanale nel periodo primavera 2003-primavera 2004 vendono infatti al di

là di ogni più rosea aspettativa. Sulla base di questa esperienza ecco l'accordo fra T.C.I. e «la Repubblica»: dal 28 dicembre 2004 al 31 maggio 2005 ogni settimana è possibile acquistare con il quotidiano un volume della collana classica del Touring, le «Guide rosse» dedicate all'Italia. Come dichiara Guido Venturini, direttore generale dell'ente, «da *Umbria*, il primo titolo, a *Marche*, l'ultimo, sono alcuni milioni i volumi venduti nell'arco di cinque mesi» (*Grazie a tutti gli italiani*, in «Qui Touring», giugno 2005). Conseguenza diretta di questi risultati è la nuova collana «Guide blu» (un titolo per ogni paese europeo e del Mediterraneo), 15 volumi concepiti e realizzati espressamente per la distribuzione in edicola con «Repubblica», a partire dall'autunno 2005. In questo caso non è più l'editore a proporre un prodotto disponibile, ma la testata a richiedere ex novo una collana, intervenendo così sulla programmazione della casa editrice e sul suo catalogo.

Giocando su un diverso rapporto con il territorio, le scelte geografiche del «Corriere» sembrano tener conto di questo panorama: l'*Enciclopedia* si propone infatti come summa aggiornata del sapere e delle conoscenze geografiche “universali”, mentre la serie delle «City Book» adotta una scala inferiore sia rispetto alle «Blu» (nazionali) sia alle «Rosse» (regionali) di «Repubblica». L'*Enciclopedia Geografica* è un'impresa di grande impegno (il piano dell'opera prevede 18 volumi di grande formato, di circa 400 pagine l'uno): naturale che il quotidiano di via Solferino si rivolga al concorrente tradizionale del T.C.I., l'Istituto Geografico De Agostini. A quanto si evince dal colophon – molto articolato – il copyright dell'opera (2004 e 2005) è condiviso da tre società (RCS Quotidiani, De Agostini Editore, GEOnext-Istituto Geografico De Agostini) e l'enciclopedia risulta realizzata dal settore Iniziative Speciali. Si tratta dunque di un prodotto concepito per l'occasione: uno sforzo editoriale notevole e impegnativo, che garantisce originalità alla proposta del «Corriere».

In questi volumi d'indole divulgativa prevale un'organizzazione tematica della materia e una concezione molto tradizionale di geografia, di stampo “generalista” (geografia fisica, politica e astronomica, ma anche storia, arte, economia, società). Ciò che colpisce è però la grande abbondanza di immagini, soprattutto riproduzioni fotografiche, spesso di grande formato: più che un'en-

ciclopedia sembra di sfogliare una serie di libri illustrati. L'impressione è confermata sia dalla struttura dei volumi, non organizzati in voci enciclopediche, sia perché l'indice dei toponimi rimanda alla breve sezione cartografica che conclude ogni volume ma non alle trattazioni precedenti, rendendo così impossibile la consultazione dell'opera. D'altronde, per avere l'elenco dei lemmi geografici citati nel testo occorre aspettare il sedicesimo appuntamento, il *Dizionario Geografico*.

Come si legge in diversi comunicati, il successo dell'*Enciclopedia* è stato notevole, tale da determinare un intervento sulla configurazione complessiva del progetto: nell'ultimo dei volumi previsti compare infatti un piano dell'opera rinnovato «con sette imperdibili atlanti che ti aiuteranno a comprendere il mondo, la sua storia e i popoli che lo abitano in modo ancor più completo e approfondito» (così recita un inserto pubblicitario). Fra volumi cartografici, monografie dedicate alla storia delle esplorazioni e alla conquista del cosmo, «dizionari» di città italiane e straniere, l'identità enciclopedica dell'opera è sempre più imprecisa.

In conformità con l'azzeccata impostazione dell'*Enciclopedia Geografica* anche la collana «City Book» gioca le sue carte anzitutto sulle illustrazioni e sull'apparato iconografico. Lo slogan che lancia la collana – «le guide che parlano per immagini» (il numero più illustrato è probabilmente *Parigi*, che conta 1.500 fotografie a colori, più decine di mappe, spaccati e piante di edifici) – richiama il titolo della collezione originale, «Eyewitness Travel Guides», definita un'autentica «encyclopédie in scope» da «Travel & Leisure». In questo caso siamo di fronte a una serie tradotta e non un'impresa inedita, a differenza dell'*Enciclopedia* (ma sarebbe interessante verificare da quali fonti è partita Etima – responsabile della redazione dei testi – per allestire l'opera, certo non scritta ex novo). Pubblicata dalla Dorling Kindersley Limited di Londra, la collana «City Book» è acquistata da Mondadori (copyright 2004) e passa quindi come «edizione speciale» a Rcs Quotidiani nel 2005. Gli 80 titoli dell'originale inglese comprendono guide metropolitane ma anche titoli tipo *Egypt*, *Europe*, *South Africa*, mentre i 29 volumi proposti dal «Corriere» selezionano soprattutto realtà urbane. Ai pochi volumi firmati (*New York*, a cura di Eleanor Barman) si affiancano testi redazionali, e in

entrambi i casi le edizioni originali possono risalire a parecchi anni fa: *New York e Parigi* sono datati 1993. Si spiega così l'avvertenza che si legge in ogni colophon: «le informazioni contenute in questo libro sono state aggiornate il più scrupolosamente possibile al mese di...».

La «City Book» presenta dunque titoli dedicati a singole città, ma anche volumi che abbinano città e regione (*Barcellona e la Catalonia, Venezia e il Veneto*) e guide regionali (*Sicilia, Sardegna*), senza contare la serie parallela degli atlanti stradali (d'Italia e d'Europa) allestiti dalla De Agostini e proposti con la medesima veste grafica, inseriti nella stessa collana. Come nel caso dell'*Enciclopedia*, che finisce per includere atlanti e dizionari geografici, questa serie di libri sembra perdere la sua iniziale identità di genere per trasformarsi in un "contenitore" dinamico, in una serie duttile e aperta a varie tipologie testuali.

Minore rilevanza dell'identità di genere e di collana rispetto alle proposte editoriali tradizionali, dunque, ma anche peso minimo dell'autore: non esistono curatori ufficiali dell'*Enciclopedia* e la maggior parte delle «City Book» sono anonime. In questo quadro assume massima rilevanza il marchio della testata, vera garanzia del prodotto. Un prodotto caratterizzato da un ottimo rapporto qualità-prezzo (in media di 300 pagine, le guide sono proposte a 7,90 euro, i volumi dell'*Enciclopedia* a 12,90 euro) e da un prezzo fisso che insieme alla periodicità settimanale configura una proposta simile all'acquisto a rate e alle vendite di opere a dispense. Con una spesa certa e dilazionata nel tempo si possono così comperare dei libri esclusivi: nei comunicati pubblicitari figura immancabilmente la formula «da vendersi esclusivamente in abbinamento al "Corriere della Sera"». L'invito sottointeso è a raccogliere *tutti* i volumi della serie, non a caso sempre definita non collana ma "collezione".

ADOTTATI A SCUOLA
Scuola, riforma,
editoria:
un triangolo
autoreferenziale
di Carlo Minoia

Il primo abbozzo dei programmi della riforma Moratti delle superiori, in cui sono rintracciabili residui di una concezione gentiliana del sapere, prevede per alcune materie cambiamenti rispetto all'oggi che richiedono una elaborazione editoriale non affrettata, anche per uscire da una prevalenza autoreferenziale della didattica sulla valenza culturale. Ma in attesa dei nuovi programmi, gli editori di scolastica inseguono con rimaneggiamenti dei testi i contenuti di una riforma dimezzata.

Come non pochi, pur lungi dall'essere Casandre, avevano pronosticato, alla vigilia dell'apertura dell'anno scolastico 2005-2006 la riforma è ancora incompiuta: nulla è stato deciso per quanto concerne le "superiori" (si continuerà a ricorrere alle vecchie usuali denominazioni, di più immediata comprensione). L'unica novità degli ultimi dodici mesi è la diffusione da parte del Ministero di una prima bozza dei nuovi quadri curriculari e dei nuovi programmi, preceduti da una fumosa dissertazione sulle linee pedagogiche ispiratrici (peraltro in tutto simili a quelle già indicate per le medie).

L'editoria scolastica, pertanto, si trova né più né meno nella stessa situazione di grave incertezza delineata da *Tirature* l'anno scorso. L'intervento che ne parlava potrebbe essere ripubblicato senza cambiare una virgola e risulterebbe forse ancora più attuale. A distanza di un anno si possono però fare alcune considerazioni in più, in aggiunta e a momentaneo completamento, per tentare una prima valutazione dell'impianto culturale dei nuovi programmi e degli effetti che una riforma dimezzata e in parte addirittura inesistente ha indotto sulla produzione editoriale scolastica.

Gli abbozzati programmi di italiano per le superiori (uguali

per tutti i futuri licei) presentano alcune novità interessanti nella direzione di una complessiva “classicizzazione” e di una accentuata attenzione alla padronanza della lingua. A partire dagli anni settanta lo studio di italiano nel biennio delle superiori si è sempre più configurato, nella pratica didattica, come acquisizione di basi strumentali secondo una impostazione che potremmo definire semiotico-struttural-narratologico-formalista, con scarsa o nulla attenzione alla contestualizzazione storica. Nei nuovi programmi le indicazioni relative allo studio della letteratura sono distinte in due parti: la prima (titolo: *L'espressione letteraria*) ripropone l'acquisizione di basi strumentali all'incirca negli stessi termini, la seconda (*Le basi delle tradizioni letterarie europee*) delinea invece un vero e proprio studio, per sommi capi, delle letterature antiche e del Medioevo latino, a partire dalle letterature del Vicino Oriente, dalla Bibbia e dall'epica greca e latina, fino all'«emergere delle lingue e letterature neolatine», passando attraverso «l'apporto dei Germani e degli Arabi: aspetti linguistici e letterari». Un programma “classicizzato”, dunque, che qualifica la conoscenza delle letterature europee preromanze come ineludibile bagaglio culturale di base per tutti: e la cosa in sé può non dispiacere, ma può anche assumere un più discutibile risvolto gentiliano se la si mette in relazione con la tentata eliminazione dai programmi di scienze delle medie dell'evoluzionismo darwiniano. Un programma di fatto raddoppiato in quantità: ma mentre per altre materie a programmi divenuti più onerosi corrisponde non raramente una diminuzione delle ore settimanali, per italiano sono previste ovunque quattro ore, e quindi un incremento di un'ora per gli ex istituti in via di liceizzazione.

Per il triennio la novità prevista è la continuazione dello studio della lingua sotto forma di approfondimenti relativi a morfosintassi, lessico e semantica, «caratteri forti della comunicazione scritta» e di un «consolidamento e sviluppo della competenza testuale». Il proposito di dare continuità e unitarietà all'insieme dei cinque anni sotto l'aspetto sia linguistico sia letterario è evidente.

Ma quando i nuovi programmi di italiano saranno definitivi e approvati, quando entreranno in vigore? Non si sa, e nel frattempo l'editoria scolastica tende a evitare nuove opere e a rimangiare quelle già sul mercato con nuove edizioni che qua e là ammiccano ai contenuti della futura riforma.

In situazione analoga si trova l'editoria per le altre materie, in modo particolare per le lingue straniere (i cui programmi subirebbero una virata in senso molto più pragmatico e molto meno culturale), e per gli insegnamenti giuridico-economici, sui quali vale la pena di soffermarsi brevemente. A partire dai lavori della commissione Brocca, e poi via via nel quadro dei corsi sperimentali, degli ordinamenti riformati di alcuni indirizzi dell'istruzione tecnica e dell'incompiuta riforma Berlinguer, lo studio del diritto e dell'economia era previsto nel biennio come momento imprescindibile per una moderna formazione culturale dei futuri cittadini. Le bozze dei programmi Moratti mantengono lo studio di queste due materie solo nel biennio del liceo economico: in compenso prevedono lo studio di arte, in varie forme, nel biennio e di storia dell'arte in gran parte dei trienni. Il riconoscimento del valore culturale e formativo dello studio dell'arte non può che essere condiviso, ma il fatto che un analogo riconoscimento venga contemporaneamente negato a quello di diritto ed economia (nell'attuale contesto mondiale, oltretutto) è molto indicativo di quali siano gli assi culturali portanti della riforma. Senza dimenticare, poi, che oggi esistono case editrici di scolastica specializzate in testi delle discipline giuridico-economiche che si troverebbero di fronte a una drastica riduzione del mercato potenziale a cui prevalentemente si rivolgono.

Nella scuola media, invece, la riforma è in atto e il suo effetto immediatamente più percepibile sul piano della produzione editoriale è il peso anche quantitativamente straripante che ha assunto il *Materiale per il portfolio*. L'esigenza da cui tutto nasce è reale e semplice: in una società sempre più "mobile" ed europea è opportuno che ogni studente sia accompagnato da una documentazione scolastica più analitica delle pagelle, da cui risulti che cosa ha effettivamente imparato a fare (*Certificazione delle competenze*). Per le lingue straniere sono già stati individuati gli standard europei dei livelli di apprendimento; per le altre materie è ancora tutto da fare e potrebbe risultare molto complesso o addirittura impossibile. Il "portfolio italiano" della riforma Moratti (che verrà introdotto anche nelle superiori) è già sulla carta uno strumento surreale che persegue un numero indefinito di finalità oltre a quella che gli sarebbe propria, per cui vi possono mettere mano l'inse-

gnante tutor, gli altri docenti, lo studente, la famiglia. Sul portfolio l'editoria scolastica si è buttata subito a capofitto per due motivi molto semplici: perché ha ritenuto che gli insegnanti fossero un po' smarriti di fronte a questo nuovo obbligo e gradissero un aiuto; perché la presenza, nella confezione di un libro, di un fascicolo-portfolio costituiva la garanzia immediatamente visibile e tangibile della rispondenza di quel testo al dettato della riforma.

Il materiale per il portfolio, oltre alla quantità, presenta molto spesso altre due caratteristiche aberranti: nelle parti in cui lo studente è chiamato a prendere coscienza di sé può trasparire un intento ossessivamente inquisitoriale (in un caso si arriva a chiedere se raccolga figurine e in che modo le conservi), in quelle in cui deve dar prova delle competenze acquisite ci si può trovare di fronte a richieste che metterebbero in difficoltà storici come Le Goff o scienziati come Einstein.

L'evento portfolio, così come si è delineato nella realtà scolastica e editoriale, induce a un'ultima riflessione di carattere più generale: la stagione della scuola che apre gli occhi, propri e degli studenti, sul mondo e dei libri come veicoli della realtà esterna è veramente finita; la scuola si è richiusa nella sua logica interna, i libri tendono sempre più a mettere al primo posto il compito di aiutare gli insegnanti ad assolvere gli obblighi burocratico-istituzionali secondo le dettagliate indicazioni ministeriali. Sta diventando percepibile una sorta di circolarità autoreferenziale, per cui anche contenuti di drammatica attualità diventano oggetto non di conoscenza culturale, ma di esercitazione didattica in vista della compilazione di un qualche prestampato, e si riducono alla moda del momento. E, nonostante alcune affermazioni in contrario, il numero delle mode dominanti non è un indicatore di vera ricchezza.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Eresia e pedagogia: per una critica
dell'editoria di consumo.

Intervista a Goffredo Fofi

di Fabio Gambaro

I tascabili rigenerati:

un confronto ragionato tra «Bur» e «Oscar»

di Bruno Pischedda

Fine di una figura di mediazione

di Alessandro Terreni

Gli editori che fanno teatro

di Oliviero Ponte di Pino

La critica al tempo dei blog

di Mauro Novelli

Dal testo al libro

L'editoria polimorfa

di Maria Serena Palieri

Dal libro al film, e viceversa

di Matteo Sarri

Le vie della promozione

Promozione del libro

e promozione della lettura

di Paola Dubini

CRONACHE EDITORIALI
Eresia e pedagogia:
per una critica
dell'editoria
di consumo.
Intervista a
Goffredo Fofi

di Fabio Gambaro

Un'editoria efficace dovrebbe mettersi alla ricerca dei talenti e delle intelligenze, dovrebbe svolgere un ruolo pedagogico trasmettendo ai lettori strumenti critici di interpretazione della realtà. Un'editoria necessariamente minoritaria e marginale sa cercare opere originali, evitando di inseguire i gusti del pubblico di massa. Perché il libro come merce è ancora uno scandalo: parola di Goffredo Fofi.

Saggista, critico letterario e cinematografico, Goffredo Fofi, nato a Gubbio nel 1937, è da quarant'anni un infaticabile e polemico organizzatore di cultura. Ha fondato e diretto riviste come «Quaderni Piacentini», «Linea d'ombra», «La terra vista dalla luna» e, oggi, «Lo straniero». Autore di numerosi saggi – tra cui *L'avventurosa storia del cinema italiano*, *Pasqua di maggio*, *Prima il pane*, *Narrare il sud*, *Strade maestre* e *Le nozze con i fichi secchi* – Fofi ha diretto collane e collaborato con diverse case editrici, da Feltrinelli a Garzanti, da Donzelli a e/o.

Goffredo Fofi, a cosa pensa quando entra in una libreria?

Penso innanzitutto che le librerie sono diventate dei luoghi poco frequentabili. Non mi ci sento più a mio agio, come per altro neppure nei cinema o nei teatri. Oggi la maggior parte delle librerie sembrano dei supermercati, dove, accanto ai libri, si vende di tutto. I librai saranno pure formati in scuole professionali molto serie, ma leggono sempre di meno. Dei libri, sanno quel tanto che basta per indirizzare il lettore non avvertito verso le banalità di successo che più corrispondono ai suoi gusti. Sono però bravissimi a maneggiare i computer, che ormai sembrano essere indispen-

sabili per vendere i libri. Insomma, le librerie sono molto spesso dei “nonluoghi”, per usare l’espressione di Marc Augé, la cui trasformazione è avvenuta parallelamente all’industrializzazione sempre più spinta dell’editoria e del mercato del libro. L’avvento della cultura di massa, da questo punto di vista, ha prodotto degli sconvolgimenti enormi.

La ricerca del successo commerciale immediato?

Gli editori e i librai vogliono vendere, e hanno ragione, ma la ricerca ossessiva del bestseller è un errore. Un grande editore del passato, Livio Garzanti, diceva che i bestseller erano imprevedibili. Facendo pressione sui critici, acquistando spazi pubblicitari, insistendo con i distributori e i librai, egli sosteneva di poter spingere le vendite di un libro al massimo fino a trentamila copie. Oltre era impossibile, perché da lì in poi, contava solo il passaparola dei lettori, che evidentemente è sempre imprevedibile. Insomma, allora come oggi, è il pubblico che fa il bestseller. E personalmente penso che il pubblico, non solo li fa i bestseller, ma in fondo anche se li scrive.

Cosa vuol dire?

Libri come *La storia* di Elsa Morante, *Se una notte d’inverno un viaggiatore* d’Italo Calvino, *Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg o *Il nome della rosa* di Umberto Eco sono tutti libri collettivi. Sono romanzi nati al momento giusto, che hanno trovato subito una eco nel pubblico, proprio come se questo li avesse in precedenza commissionati. Erano romanzi nell’aria e uno scrittore bravo è riuscito a captarli, dando loro una forma adeguata. Ciò non è un valore né un disvalore, è solo un dato di fatto. Il bestseller però non è il problema principale della cultura di massa. Il problema sono i nuovi meccanismi di produzione del libro e il tipo di lettore che è venuto fuori. Da questo punto di vista, il progetto democratico della cultura di massa non ha funzionato, giacché ha prodotto un pubblico d’automati manipolati e istupiditi dai meccanismi del potere e del consumo. La cultura è ormai una branca dello spettacolo, l’arte non conta più. Quello che contano sono gli eventi. Siccome gli scrittori non hanno più nulla da dire, si sono

trasformati in intrattenitori. Vanno in pubblico davanti alle folle dei festival. Intrattengono e divertono, con la convinzione di far passare chissà quali grandi messaggi. In realtà, sono solo l'esempio della cultura del divertimento e del non pensiero.

Non è un giudizio eccessivamente negativo?

No. L'individuo è stritolato dall'industria culturale, nei confronti della quale è solo un consumatore con bisogni, e persino frustrazioni, indotti. Il libro quindi è solo un elemento dell'enorme industria dello svago collettivo, vale a dire di uno svago fruito individualmente che però riguarda tutti. Svago che è anche un sintomo della crescente solitudine degli individui e del loro bisogno di non pensare. Paradossalmente, oggi il libro aiuta a non pensare, giacché viene considerato esclusivamente come svago e distrazione. Come per altro il cinema e, naturalmente, la televisione.

L'editoria come industria della distrazione?

Certo. Un tempo avevamo poco tempo e la cultura era più elitaria. Quindi leggevamo poco. Oggi, avendo più tempo libero, si legge di più, solo che si leggono libri inutili e omologati. La fine delle utopie degli anni ottanta ha reso tutti più cinici, anche gli editori, che infatti non hanno più niente a che vedere con l'editoria che si faceva tra gli anni cinquanta e gli anni settanta. Sono diventati tutti dei mercanti. Sono dei servi che pensano di essere dei padroni. Sono come McDonald's. Producono polpette di cultura, al cui interno c'è indifferentemente Padre Pio o Che Guevara. Il prodotto di consumo è lo stesso, solo il marchio è diverso.

Eppure quando si entra in libreria, si trovano anche molti libri belli, interessanti, utili, non omologati...

Si trovano tanti prodotti, tante scatolette, dove, certo, alcune scatolette sono fatte meglio di altre. Il libro che non sia solo una scatoletta è molto raro, anche perché sono sempre più rari gli scrittori capaci di stare al di sopra dei meccanismi dell'industria culturale. Scrittori capaci di usarla, restandone al di fuori. Purtroppo, scrittori come Yehoshua, Vargas Llosa, Márquez non sono più da tempo, o forse non lo sono mai stati, al disopra del li-

vello della scatoletta. Per non parlare dei Baricco e dei Pennac, i quali, nonostante tutti gli alibi che si possono dare e che si danno, non sono altro che produttori di merci più o meno ben fatte. Questo di per sé non sarebbe negativo, se non ci fosse il contesto generale di sfacelo culturale in cui ci troviamo. Non a caso i pochi libri belli pubblicati dall'editoria, grande o piccola che sia, sono subito neutralizzati dal contesto che tutto stritola, appiattisce e annulla. Un contesto dove i libri sono solo merci.

Ma il fatto che il libro sia una merce è così scandaloso?

Sì, e lo stesso discorso vale per il quadro, per il film o per il brano musicale. Ciò che è scandaloso è che la comunicazione abbia completamente manipolato e soppiantato ogni discorso riguardante l'arte. Personalmente, non ne posso più della comunicazione. La comunicazione è manipolazione che fa il gioco del potere. È l'arma più importante che il potere si è dato dagli anni trenta in poi. Gli intellettuali più lucidi e intelligenti – da Adorno a Orwell – l'hanno capito subito. Oggi non si pone più il problema dell'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica, giacché la riproduzione tecnica ha definitivamente sostituito l'opera d'arte. Lo scrittore, il regista, l'artista si pongono come unico problema, oltre a quello del loro benessere materiale, quello della comunicazione. Il che mi sembra abbastanza preoccupante. L'arte non ha alcun dovere di comunicare alcunché a nessuno, l'artista deve solo rispondere della sua onestà e della sua ispirazione. La comunicazione non è il suo scopo. L'arte ha solo il dovere di dire quelle cose che non si riescono a dire in tutti gli altri modi, altri modi che purtroppo hanno ormai prevalso.

Anche nel libro?

Certo. La quantità di capolavori scritti negli anni cinquanta e sessanta è incomparabile rispetto ai pochissimi capolavori scritti negli anni ottanta e novanta, due decenni in cui abbiamo assistito all'ingresso nel mercato globale di molte scritture alternative che sono state macinate nel tritacarne della comunicazione e adattate al gusto medio. Si pensi a tutti gli scrittori angloindiani che in passato hanno rappresentato una vera novità e che oggi or-

mai scrivono libri costruiti a partire non dalla loro ispirazione ma dai bisogni del mercato mondiale.

Questo discorso vale anche per i generi come il giallo e la fantascienza?

In parte sì. Ormai la letteratura di genere ha invaso la cultura cosiddetta alta, abbassandola di fatto e trasformandola in una cultura media per ceti medi, ai quali tutti noi apparteniamo. Tutti i lettori del mondo appartengono idealmente al ceto medio e sono tutti sottoposti allo stesso bombardamento di merci culturali e manipolati di conseguenza. I libri che escono dal genere sono rarissimi, tanto che abbiamo sempre l'impressione di leggere dei remake. Non a caso siamo nell'epoca del postmoderno che riutilizza e rimescola tutto, azzerando ogni originalità. All'inizio hanno resistito a questa tendenza le culture marginali del terzo mondo, che però poi sono state velocemente recuperate. Anche la letteratura di genere ha provato a resistere all'omologazione riuscendo ogni tanto a produrre libri originali, che molto spesso sono più interessanti dal punto di vista sociologico che artistico.

Anche i libri di genere sembrano ormai molto formattati per il pubblico medio...

È vero, anche la letteratura di genere è in crisi e sono pochissimi gli autori capaci di lavorare al di fuori degli schemi. La fantascienza, per esempio, è quasi morta. Da Hiroshima agli anni settanta, essa ha prodotto grandi libri, in seguito però si è spenta. Sono rari gli autori che sono riusciti ad andare oltre. Vonnegut, Ballard, Dick e pochissimi altri. La crisi della fantascienza mostra la nostra incapacità di prevedere e di pensare il futuro, motivo per cui ci si è concentrati sul presente.

E il presente come lo raccontano gli scrittori?

Attraverso il romanzo consolatorio o attraverso il noir. Questa dicotomia è ancora più evidente nel cinema, dove, accanto ai film fatti solo d'effetti speciali che sfruttano quasi sempre il modello del noir, ci sono pellicole che, adottando il modello televisivo, hanno contribuito al trionfo del cinema consolatorio fatto dal

ceto medio per se stesso. Dove il ceto medio, per dirla con Adorno, appare come il depositario dell'umano.

A proposito del successo del noir, c'è persino chi ha parlato d'imperialismo del poliziesco, tanto il genere è ormai utilizzato da scrittori di ogni tipo...

È vero, il noir è oggi il genere dominante. Qualsiasi scrittore pensa di dover scrivere un giallo. Così, anche Dacia Maraini o Ginevra Bompiani fanno libri di genere. Ormai l'eroe del nostro tempo non è più lo sceriffo o l'esploratore spaziale, ma il serial killer. Naturalmente, nella narrativa noir si trova di tutto. Ci sono soprattutto i facitori di prodotti, compreso l'ottimo Camilleri, che scrivono opere consolatorie per rassicurare la classe media. Ma ci sono pure scrittori come Derek Raymond che disturbano le coscienze. Anche in Italia alcuni narratori provano a muoversi in questa direzione. Penso a Genna, Evangelisti e pochi altri che cercano disperatamente – e a volte vi riescono – di usare il genere per esprimere le loro pulsioni artistiche. Insomma, ci sono i furbi che applicano semplicemente una ricetta e quelli che invece in qualche modo si rifanno ancora a Dostoevskij, nel senso che si sforzano di capire il male del mondo, interrogandosi sul perché la nostra società stia andando a rotoli. Mentre la piccola borghesia si autoconsola, un autore come Evangelisti, magari in maniera distorta e un po' caotica, certi problemi prova a porsi.

Significa che anche all'interno dell'omologazione della cultura di massa qualcosa si muove?

Ci sono alcuni scrittori non ancora completamente condizionati che si servono del genere per fare un ultimo tentativo – probabilmente disperato – di rivolgersi al ceto medio per scuoterlo invece di consolarlo. Il loro è un discorso minoritario. D'altra parte, sempre di più l'arte è minoranza, mentre la maggioranza è solo consumo, merce e dominio della banalità. Per questo è tanto difficile trovare la novità che stupisce e sconvolge, aiutandoci a capire meglio i problemi nascosti, le angosce, i dolori e le follie di un'epoca.

È questo che dobbiamo chiedere oggi alla letteratura?

È il compito che dobbiamo chiedere alla cultura, e quindi anche alla letteratura. Dobbiamo chiedere l'arte e l'educazione, che sole possono salvare il pubblico dal diluvio melenso della comunicazione trionfante. Una volta, il regista Jean-Marie Straub, durante un dibattito con Moretti, ha detto giustamente che il suo scopo non è fare film per gli spettatori, ma film per i cittadini, esprimendo così la speranza di un pubblico diverso. Un pubblico non di consumatori passivi, ma di persone attive, capaci di partecipare e interrogarsi sulla realtà e la storia in cui vivono. Il pubblico di cittadini avrebbe però bisogno di maestri, che purtroppo oggi scarseggiano. Trent'anni fa, la mia generazione aveva maestri come Moravia, Calvino, Pasolini, la Morante e l'Ortese. Erano maestri con cui potevamo dialogare e anche litigare, visto che una generazione deve sempre litigare con quella precedente. Oggi però le giovani generazioni si ritrovano a fare i conti con padri insulsi, con i quali non possono neppure litigare. Non si può litigare con persone che ti compiacciono nel tuo orrore.

Se non ci sono maestri per le giovani generazioni è anche colpa dell'editoria?

L'editoria è schiava e artefice del male. Si adatta e accompagna il movimento, perché il suo unico scopo è vendere. Einaudi, Feltrinelli e gli altri editori che una volta erano all'avanguardia fanno ormai pochissimi libri interessanti. La quasi totalità della loro produzione è fatta di merci mediocri che inseguono le mode e i gusti del pubblico. Pubblicano quasi sempre libri che aiutano a non pensare, libri a base di consolazione e furbizia. E invece la cultura dovrebbe aiutarci a capire, a intervenire, a essere più intelligenti. Da questo punto di vista, la saggistica italiana sta anche peggio della letteratura. Eppure non mancano i giovani studiosi curiosi e dotati di talento, i quali però, dopo aver fatto alcuni lavori interessanti, quasi sempre si spengono, muoiono. Perché sono fagocitati dall'humus culturale corrotto e privo di stimoli in cui vivono. E soprattutto non trovano adulti – magari editori – con cui dialogare, adulti che li aiutino a crescere.

Cosa deve fare un bravo editore?

Avere coraggio e andare controcorrente. Deve commissionare i libri alle persone giuste, andandoselo a cercare. È quello che ho sempre fatto io con le riviste che ho diretto, al cui interno ho sempre cercato di dare spazio ai giovani autori. Un bravo editore deve fare scelte forti, non può essere onnivoro, amare tutto e il contrario di tutto. Si può essere curiosi di tutto, ma non si può amare tutto. Un bravo editore deve mettere in circolazione idee nuove e originali, invece i nostri editori vendono quasi sempre l'ovvio. È anche per questo che in Italia non esiste una saggistica decente. Pubblichiamo Naomi Klein e tutti i suoi replicanti, ma non abbiamo un solo libro serio e ben fatto sul rapporto tra finanza e scienza, che è una delle grandi questioni del nostro tempo, una di quelle che rischiano di cambiare i nostri destini.

Nessuna speranza?

La mia speranza è nella piccola editoria. Un'editoria necessariamente minoritaria e marginale che sappia cercare opere originali, magari sbagliando, ma sempre evitando d'inseguire i gusti del pubblico di massa. Purtroppo l'editoria, grande o piccola che sia, di solito non sopporta chi è minoritario. Anche l'editoria che si dice di sinistra se ne tiene alla larga, perché la cultura di sinistra ha sempre avuto orrore delle minoranze. E invece oggi, in questo contesto dominato dai disastri della cultura di massa, la minoranza ha un valore in sé. Il problema delle minoranze è che devono agguerrirsi contro le maggioranze, anche a costo di ritirarsi nelle catacombe e tornare ai samizdat.

E come le sembra la situazione della piccola editoria?

C'è molta vitalità tra i piccoli editori, anche se spesso sono deboli e aleatori. L'Italia è un paese ricco, circolano molti soldi, grazie anche ai finanziamenti pubblici e alle associazioni. Tutto ciò consente la creazione ogni anno di numerose nuove case editrici, molte delle quali però nascono e muoiono. Alcune durano di più, altre diventano veri e propri editori come e/o o Iperborea. L'importante è che non degenerino, diventando una parodia delle grandi case editrici. I piccoli editori devono essere consci dei loro

limiti e far bene il loro mestiere, stanando autori nuovi, che poi – inevitabilmente – gli assegni più cospicui dei grandi editori porteranno loro via. Insomma, l'alternativa alla grande editoria di consumo esiste, ma è un'impresa difficile, anche perché i piccoli editori non trovano sufficientemente spazio nella distribuzione e nelle librerie. Tante iniziative utili e coraggiose sono così penalizzate. Penso per esempio a nottetempo, che non a caso è stata creata dalle figlie di due grandi editori, Einaudi e Bompiani, ma anche a Giano, a Meridiano Zero, al Maestrale, a l'ancora del Mediterraneo, a Avagliano, a Besa e a tanti altri.

Molte di queste case editrici sono centro-meridionali. Secondo lei è un caso?

No, perché nel Sud l'accesso alla cultura è più recente e quindi siamo ancora nella prima fase della democrazia letteraria. Nel Sud ci sono più energie e più curiosità. Oggi, l'egemonia culturale del Nord è molto ridimensionata. A Roma, per esempio, c'è una vitalità editoriale senza precedenti, grazie a case editrici come e/o, Fazi, Fandango, minimum fax, Fanucci, Newton Compton e molte altre. Roma è diventata un centro nevralgico dell'editoria. Insomma, il panorama editoriale è oggi meno monolitico e più frazionato, forse anche perché da qualche anno assistiamo alla rinascita violenta del localismo. L'Italia è tornata a essere il paese dei campanili, dei comuni che si fanno la guerra. Un paese dove il potere locale diventa enorme, mentre il centro serve solo per le basse mediazioni. In questo contesto, le regioni vanno ognuna per conto proprio anche sul piano culturale, lanciando nuove iniziative sull'onda di una specie d'orgoglio locale. Tutto ciò produce molta editoria pessima, ma anche qualche esperienza stimolante.

Lei ha spesso collaborato con la piccola editoria...

Quando faccio un libro con una piccola casa editrice, lo faccio solo nell'ottica della riproduzione di minoranze. Da pochi a pochi. Ognuno si salva da sé. Chi è insoddisfatto dello stato delle cose, se è un minimo curioso, va a cercarsi le poche cose buone che circolano. A costoro cerco di far conoscere qualcosa di diverso, aprendo qualche spazio, instillando qualche dubbio. Ma è un

lavoro che si può fare solo da pochi a pochi. Se entrassi alla Mondadori, sarei nel meccanismo dominante e sarei neutralizzato anch'io. È anche per questo che sono sempre stato lontano dai grandi gruppi editoriali.

I grandi editori sono però riusciti ad avvicinare al libro un pubblico che magari prima non leggeva. Hanno allargato l'area della lettura. Non crede che sia un dato importante?

Ho sempre pensato che un analfabeta intelligente valga molto di più di molti lettori cretini. È vero che oggi si legge di più, ma ciò non implica necessariamente un miglioramento. Molti, infatti, leggono solo per non pensare. Magari leggono dei capolavori, ma sempre per non pensare. Prendono in mano i grandi classici, ma poi li leggono come un qualsiasi prodotto di consumo, neutralizzandone ogni valenza critica. Così, poi, per ragionare sul mondo di oggi, non hanno strumenti. Nessuno glieli dà.

Da qui la necessità della pedagogia?

Certo. La pedagogia purtroppo è la grande sconfitta del mondo contemporaneo. Il ceto pedagogico non esiste più, si è sciolto. La scuola è solo una parodia della scuola. Fare pedagogia è sempre più difficile, anche perché il futuro non esiste più. Siamo tutti senza futuro. Eppure è più che mai necessario trasmettere un sistema di valori e di conoscenze. Come pure è necessario liberare la testa della gente da tutte le stupidaggini accumulate nel tempo. Il programma, in fondo, è ancora quello dell'Ulisse dantesco: «fatti non foste a viver come bruti ma per seguir virtute e canoscenza». Partendo da qui, si dovrebbe potere costruire un'industria culturale decente, in cui quelli del ben fare, sempre per usare le parole di Dante, possano trovare un ambito di contatto e di scambio con quelli del ben pensare. Solo così la situazione potrà iniziare a cambiare. Purtroppo quelli del ben pensare in Italia mancano drammaticamente. E mancano soprattutto gli eretici. In Italia, sono tutti profeti, ma non c'è un solo eretico. Nel nostro paese non abbiamo bisogno di lezioni di scrittura o di gestione della libreria. Abbiamo bisogno di lezioni di eresia.

Uno dei compiti dell'editoria non dovrebbe essere proprio quello di mettere in relazione il ben pensare con il ben fare?

Esattamente, anche perché il ben pensare è l'ambito in cui l'editoria dovrebbe avere più forza. Un'editoria efficace dovrebbe mettersi alla ricerca dei talenti e delle intelligenze, in Italia come all'estero. Dovrebbe svolgere un ruolo pedagogico. In passato è stato così, forse perché gli editori avevano un progetto. Oggi un progetto non ce l'ha più nessuno. Di conseguenza, tutto è molto più difficile. Ma non bisogna rinunciare. Io continuo a battermi. Io che sono il più analfabeta di tutti gli intellettuali, che ho fatto solo il maestro elementare, che non ho mai studiato e non so le lingue. Continuo a battermi per la trasmissione di valori e conoscenze, per favorire la nascita di nuovi eretici. Purtroppo, sono solo e non sono molte le case editrici disposte ad aiutarmi.

CRONACHE EDITORIALI I tascabili rigenerati: un confronto ragionato tra «Bur» e «Oscar»

di Bruno Pischedda

Può perdere rilevanza economica una formula editoriale e contemporaneamente incrementare il proprio peso strategico? A giudicare dagli «Oscar» Mondadori e dalla «Bur» Rizzoli sembrerebbe di sì. I titoli aumentano, le tirature diminuiscono. Insidiati dalla concorrenza dei volumi in allegato, costretti entro grandi marchi che puntano al bestseller internazionale, i tascabili cambiano e sempre più si propongono come mappa del mercato librario. Questi e altri temi in un confronto ragionato con Lorenzo Fazio e Giuseppe Strazzeri.

Hanno 56 e 40 anni la «Bur» Rizzoli e gli «Oscar» Mondadori: sono collane mature, solidamente attrezzate, e restituiscono l'immagine lontana di due diverse Italie. La prima, «Bur», vede la luce durante la ricostruzione postbellica, quando il libro economico batteva strade ancora ottocentesche. Modello utile per Luigi Rusca e Paolo Lecaldano era la tedesca Reclam, e dunque letteratura fuori diritti, grafica dimessa, uniforme, niente apparati, prezzo contenutissimo, foliazione fissa (tot pagine, tot lire); un complesso di accorgimenti volti a essenzializzare il prodotto, a sfrondarne fregi e blasoni, e che insieme danno conto di uno scarso tenore nei consumi. La seconda, concepita da Arnoldo e dal suo staff, viene imponendosi sulla scia del miracolo neoindustriale, con la scolarità di massa, l'inclusione delle aree extraurbane del paese in un comune orizzonte di esperienze e di cultura. Perché questo significava per gli «Oscar» la distribuzione capillare nelle edicole; e a questo spingeva l'esempio inglese della Penguin: romanzi contemporanei già apparsi in altra veste, apertura alla manualistica, alla saggistica, primi reference, prezzi sempre competitivi e illustrazioni di copertina che distinguevano l'oggetto in un ambito merceologico aggressivamente seriale.

Invero le particolarità e le asimmetrie delle origini continuano a farsi sentire, nel profilo più o meno classicheggiante della proposta, nel travaglio maggiore o minore per mettersi al passo con un mercato editoriale dalle caratteristiche mutate. «Bur» e «Oscar» erano sorti entrambi a Milano per allargare verso il basso l'area della lettura, e si trovano ora entro marchi di prima grandezza che derivano la più parte dei profitti dai bestseller internazionali, o gigalibri, come anche vengono chiamati, siano essi la saga di Harry Potter o *Il codice da Vinci* di Dan Brown. Le alte tirature degli inizi e i margini cospicui di guadagno unitario hanno lasciato il campo a conti economici problematici come pure a cataloghi massicci, estesi, che incidono profondamente nell'economia generale delle imprese madri. Gli «Oscar» annoverano oggi 3.922 titoli e rappresentano il 45% del fatturato della Arnoldo Mondadori Editore, il 7% dell'intero gruppo. La «Bur» ne conta 2.200 circa, e per il 2004 il ricavo lordo si è attestato a 27 milioni di euro, il 10% in più rispetto all'anno precedente. Cifre ragguardevoli, per gli standard di settore, che tuttavia trovano ragione non già nell'efficacia del singolo volume ma nella varietà interna e nell'abbondanza multilaterale dell'iniziativa.

Le sottocollane predisposte dagli «Oscar» sono attualmente 17; cessano serie di poca portata come «Paralleli», «Leggere i classici», «Scienza», e nasce nel 2003 «Oscar Lo specchio», con 24 titoli di poesia italiana e straniera da accostare ad altri 63 già inclusi in «Poesia del Novecento». Analogo assestamento registra la «Bur», strutturata su 3 ampie famiglie tipologiche (Classici, Narrativa, Saggistica) che comprendono a loro volta 21 raggruppamenti. Sparisce la distinzione «Bur/Super-Bur», in realtà scarsamente avvertibile in termini di prezzo, e debuttano i saggi originals di «Futuropassato» (Travaglio e Gomez di *Regime*, Arcuri di *Colpo di Stato*, Vignarca di *Mercenari S.p.A.*), nonché la serie «Bur senzafiltro», di spiccata vocazione multimediale (libro + dvd) e comprendente le performances di Sabina e Corrado Guzzanti, Paolo Rossi, Serena Dandini. Il tutto secondo un progetto postgutenberghiano, messo a punto lungo il decennio scorso da «Stile libero» di Severino Cesari e Paolo Repetti, che il direttore della «Bur», Lorenzo Fazio, illustra così: «L'idea della collana è quella di at-

traversare generi diversi (la musica, la satira, la commedia, il cinema, il giornalismo) per raccontare quello che altri mezzi di comunicazione non fanno vedere e di cui non scrivono. Lo spettacolo della Guzzanti e quello di Paolo Rossi sono stati per esempio censurati dalla Rai. In programma ci sono dvd di Piovani, Volonté, Mannoia e molti altri».

Fazio arriva alla «Bur» nel 2003, proveniente dalla Divisione Tascabili di Einaudi, e si sente. Nello stesso anno, per vie interne all'azienda, la Mondadori porta alla direzione degli «Oscar» Giuseppe Strazzeri (passato alla Fiction nel novembre 2005). Sul tema della multimedialità i loro punti di vista non sembrano collimare. Tanto Fazio si affida a una voga novatrice di latitudine romano-torinese, quanto Strazzeri mostra una milanesità scettica: «Risale ormai al 2002 il nostro primo libro + cd rom, mentre del 2004 sono i volumi con annesso dvd. L'esperimento, valevole e interessante, ci dice però che i costi di produzione rendono il margine di guadagno della casa editrice piuttosto esiguo, e ciò è vero soprattutto per le edizioni economiche. Il caso di "Stile libero" è in questo senso particolare, trattandosi di una collana che a una veste tascabile accompagna spesso un prezzo da edizione *trade*, cosa che non è nella storia e nemmeno negli obiettivi degli "Oscar Mondadori"».

Accanto alla vendita simultanea di supporti elettronici e cartacei – che gli analisti del settore definiscono innovazione di prodotto –, si è imposta d'altronde la formula più tradizionalmente rivoluzionaria dei giornali con i libri in allegato. Il processo di "tascabilizzazione" del mercato, che ha raggiunto un apice significativo nel corso degli anni novanta, si è franto agli albori del nuovo millennio su una proposta iperconcorrenziale, in termini di prezzo e di qualità, le cui caratteristiche risultano autonome se non addirittura estranee al consueto commercio tra autore, editore e lettore. Fazio sembra prenderne atto con alquanto pessimismo: «Si valuta che i tascabili in generale abbiano avuto una diminuzione delle vendite che va da un minimo del 6% a un massimo del 20%; e non si sa se questo decremento sia dovuto solo alla vendita allegata. Più facile pensare a un insieme di fattori come il cambiamento dell'università, che non garantisce più le adozioni automatiche; poi la riduzione del tempo libero, la crescita di Internet e

dei videogiochi e più in generale una certa disaffezione al mondo dei classici, anche aiutata da una scuola che alla lettura sembra preferire l'uso del computer. Il risultato è che gli editori di tascabili fanno sempre meno classici, soprattutto greci e latini con testo a fronte. L'Einaudi ha praticamente bloccato le uscite, la Feltrinelli anche, e così pure gli "Oscar". "I Grandi libri Garzanti" ristampa il catalogo che hanno, investendo sempre meno in nuove traduzioni».

Va considerato che il catalogo «Bur» consiste per circa metà di titoli classici, e tuttavia colpisce la diffusa e per certi versi indistinta querela dell'intervistato: «Di fatto – prosegue Fazio – bisognerebbe avere il coraggio di dire che il classico è in crisi, se non fosse per i giornali, che però propongono soprattutto i classici dell'Ottocento e i romanzi contemporanei. Il classico con il testo a fronte o il classico italiano scritto in una lingua ostica che presenta parole e una sintassi difficili sembra non avere più lettori, se non quei pochi costretti dagli studi. Un mondo a parte, una piccola fetta di acquirenti. Così le tirature degli anni passati sono dimezzate e la domanda che uffici commerciali e marketing fanno con insistenza è sempre la stessa: ma questo classico lo dobbiamo proprio fare?».

Diverso, e forse più costruttivo, è il ragionamento di Strazzeri: «In questi ultimi anni il canale della libreria non solo non ha conosciuto contrazione, ma anzi ha registrato un incremento tutt'altro che trascurabile. Il fenomeno degli allegati sembra avere funzionato più genericamente come poderosa campagna di promozione del libro che come scorciatoia all'acquisto. Ciò detto, le edizioni economiche non possono non vedere negli allegati un concorrente a tutti gli effetti; il che significa anche uno stimolo a trovare nuove modalità di proposta e promozione del proprio prodotto. Per esempio, l'allegato da edicola ha contribuito a infrangere presso gli editori l'assioma edizione tascabile = libro brossurato, e oggi le edizioni cartonate di libri anche supereconomici (vale per Mondadori l'esempio dei "Miti") sono diventate assai comuni. Analogo discorso vale per i libri illustrati, che cominciano anch'essi a trovare posto nelle collane economiche».

Siamo comunque distanti dalle tirature e dalle cifre di

vendita che gli economici e poi i tascabili registravano nel ventennio 1950-1970. Per i classici greci e latini, Fazio parla di 1.000 copie di prenotazione minima presso i librai e di una tiratura globale di 2.000, con un conto economico sicuramente negativo il primo anno; in quanto ai rifornimenti periodici, ci si aggira di solito intorno alle 800 copie, grazie a ristampe digitali che danno luogo a risparmi non piccoli. Leggeri correttivi valgono per la narrativa e la saggistica, le cui ricadute da altri cataloghi consentono di avere bilanci migliori (non ci sono costi in aggiunta, se non per nuove introduzioni e copertina). In questo caso le prenotazioni devono essere di almeno 3.000 copie per la libreria e 1.000 per gli altri canali, con un tirato complessivo di circa 5.000 copie e rese che oscillano tra il 15 e 25%. Una resa media del 17% è anche quella che dichiara Strazzeri per gli «Oscar», specificando che tra le sezioni con un più felice rapporto prenotazione/rese vi sono senz'altro gli «Oscar Bestseller» e la «Piccola Biblioteca». Ormai gli «Oscar» sono fuori dal canale delle edicole, mentre una quota del 25-30%, soprattutto «Oscar Bestseller», viene assorbita dalla grande distribuzione (alle edicole, e alla grande distribuzione, continuano a fare riferimento i «Miti» e i «Supermiti», che amministrativamente dipendono dagli «Oscar»). Riguardo alla tempistica, un titolo assume formato economico a distanza di un anno circa dalla edizione in hard cover, a meno che non goda di un largo successo iniziale, e si giustifichi così un rinvio di sei mesi a causa dell'inserimento nelle collane mass market, essenzialmente «Miti» e «Rizzoli Oro».

Insomma i tascabili hanno perso peso nel panorama italiano; e questo benché negli ultimi anni sia stato fatto molto per riqualificarne la veste, l'appetibilità oggettiva. Erano nati sulla scia di potenti processi di laicizzazione se non di sconsecrazione del libro (serialità, edicole, lettura interstiziale) e si ritrovano ora prodotti da scaffale: opere che tutte insieme, a migliaia, danno luogo a marchi secondari dipendenti da marchi maggiori. Sin dalla metà degli anni novanta gli «Oscar» avevano avviato un complessivo restyling, e lo stesso ha fatto la «Bur» con l'arrivo di Fazio, nel 2003. Particolare attenzione è stata dedicata all'aggiornamento iconografico, ai dorsi, al lettering, agli effetti di colore. Il catalogo «Bur

2005» testimonia già da solo di un'estrema cura merceologica: in un elegante cofanetto blu vengono disposti i tre fascicoli fondamentali, verde chiaro per la saggistica, azzurrino per i classici, rosa per la narrativa. Quasi una riattualizzazione, a tinte pastello, e di gran lunga più sofisticata, della strategia messa in essere dalla serie «I corvi» di Dall'Oglio negli anni trenta, cioè alle origini delle universali moderne. La parola d'ordine lanciata dai responsabili del settore è ridare dignità, se non distinzione al libro economico. Il diversificare prevale sull'uniformare; il segmento, di genere o d'autore, si impone sul continuum.

Un'opzione in certo modo obbligata, quando si ha da gestire una tale mole di titoli. Dice bene Fazio, ogni intervento caratterizzante intende «consentire un accesso pilotato ai lettori e soprattutto ai librai», veri destinatari delle procedure classificatorie. Ma altrettanto indiscutibile è la finalità estetica e feticistica del processo: negli anni sessanta gli «Oscar» e gli altri tascabili ampliavano l'orizzonte della lettura serializzando il prodotto, e quasi contemporaneamente nasceva Adelphi per indicare una via opposta: artigianato, singolarità dell'oggetto, cura grafica, esibizione del prestigio. Ora la pratica del libro distinto e oggettualmente piacevole è dominante, e forse investe il tascabile più attraverso gli allegati che in rapporto ai volumi del circuito colto. Strazzeri in proposito è chiaro: il gesto d'acquisto si innesca oggi per motivi di economicità conveniente almeno quanto per «l'elezione del prodotto in quanto oggetto gratificante sotto il profilo del suo appeal, anche fisico» (e di qui il formato atipico della «Piccola Biblioteca Oscar» o la plastificazione opaca dei «Grandi Classici» cartonati, le sculture di Fausto Melotti che accompagnano i volumi di Italo Calvino o i quadri di Füssli per un dramma di Shakespeare).

Tuttavia resta arduo e forse chimerico confrontarsi con i libri in allegato (che registrano intanto un ulteriore incremento nelle vendite del 5%, stando a una ricerca Ipsos commissionata da Mondadori). Allo strapotere delle iniziative giornalistiche, i responsabili dei tascabili tradizionali possono opporre al più la vastità totalizzante del catalogo, ovvero un'idea di collana universale che attinge alle origini almeno romantiche del libro economico. Una vera competizione in termini di prezzo va esclusa. Né si può ricorrere

– almeno a detta di Strazzeri – a un uso altrettanto massiccio, unitariamente mirato e multimediale del rinforzo pubblicitario: «Un catalogo imponente come il nostro rende difficile concepire massicce campagne di marketing dedicate a un singolo titolo. Operazioni individualizzate di lancio e di campagna stampa si rendono se mai opportune e necessarie per la percentuale (circa un centinaio all'anno) di titoli originali direttamente pubblicati negli «Oscar». È vero piuttosto che le consuete campagne promozionali «di marchio», legate alla scontistica, andrebbero forse integrate a campagne più fini, magari non condotte per titolo, ma per nucleo tematico o tipologia di lettore».

La situazione appare complessa, e nondimeno il ruolo assolto da supercollane come «Bur» e «Oscar» risulta decisivo per l'ingresso orientato nel mercato librario. Proprio l'ampiezza dei cataloghi spinge incessantemente i responsabili editoriali a risegmentare, a distinguere per livelli di leggibilità, a intuire nuove famiglie di prodotti. Vale come sempre un criterio di mediazione, che al movente economico unisce un giudizio di qualità. Gli «Oscar» e i «Bur», da quanto abbiamo visto, vengono dopo gli hard cover e talvolta anche dopo i supereconomici: fanno dunque tesoro di orientamenti di gusto già espressi dal pubblico. Spetta a loro, però, ricomporre in termini di varietà ordinata la moltitudine di testi che il mercato assorbe e poi restituisce nella prospettiva di un futuro riuso. Classificazioni e sottoclassificazioni hanno certo un'applicabilità generale, ma si rendono particolarmente fruttuose e necessarie per opere a carattere letterario, come Fazio conferma: «La letteratura è declinata in due sezioni: «Bur Scrittori contemporanei», in cui sono inseriti i titoli di maggior tenuta estetica di autori per lo più viventi, da Dacia Maraini a Camilleri; e «Bur Narrativa», in cui sono inseriti i bestseller più venduti italiani e stranieri, da Ludlum alla Reichs».

Non troppo diverso è il caso degli «Oscar», che prevedono una serie «Oscar Bestseller», sede elettiva della narrazione di genere; e serie più qualitativamente connotate come «Oscar Scrittori del Novecento» e «Oscar Classici moderni». Tutto ciò è noto, magari da discutere in quanto a nomi e strategie d'inclusione, ma indubbio. Il punto, se mai, è che accanto a procedure in

senso lato valoriali, finalizzate all'incontro con l'acquirente giusto, competente, si dispongono scelte più sottili, che hanno a che fare con una stratificazione del pubblico in senso orizzontale. Osservando i cataloghi «Bur» e «Oscar», non può sfuggire la compresenza ormai sistematica di tre diverse tipologie, che in sé esauriscono la totalità delle pratiche di lettura: 1) il bestseller, con la sua unicità non preventivabile e spesso non ripetibile; 2) il pacchetto di opere d'autore, indice di una fidelizzazione già in corso e da sfruttare a fondo; 3) i profili di genere, tendenti per solito a una lettura idiosincratca e reciprocamente esclusiva (chi ama i gialli o i thriller, dichiara scarso interesse per la fantasy o per il racconto umoristico). Questa triade, che di norma l'editore valorizza separatamente, i tascabili delle ultime generazioni tendono a mescidarla e a riplasmarla senza tregua: anzi è essa stessa il cuore di un catalogo tascabile modernamente concepito. E senza trascurare dinamiche che coinvolgono testate periodiche come «I gialli Mondadori» o «Urania» o «Harmony» o «Segretissimo», con il loro diverso atteggiarsi nel sistema librario. Chi avrebbe potuto prevedere, nel dopoguerra, quando ripartono i gialli mondadoriani, una così sfolgorante scalata del genere verso le vette della letterarietà; e chi avrebbe saputo intuire le secche della science fiction dopo la vampata speranzosa degli anni cinquanta, o ancora la costante marginalizzazione a cui soggiace il genere rosa o sentimentale? Ciascuna delle testate periodiche sopracitate incontra palesi difficoltà, di crescita o di stasi: e sono proprio i tascabili ad accoglierne sempre più massicciamente gli esiti, legittimandoli vieppiù all'interno di una titolistica estesa, ma non priva di gerarchie, e insieme mantenendone i tratti di specificità riconoscibile.

In fondo, le procedure di risegmentazione grafica e merceologica a cui si sono dedicati la «Bur» e gli «Oscar» in anni recenti hanno a che vedere con simili fenomeni, che esorbitano dalle politiche di marchio strettamente intese. Al riguardo Strazzeri nega, eppure quando parla di «discernere», e di discernere già «all'interno della casa editrice», non sembra lontano dal nostro ragionamento: «Più che a un interesse per le varianti tipologiche o a correlazioni con le vicende delle testate periodiche (aventi caratteristiche ed evoluzioni loro proprie),

gli apparentamenti grafici tra libri di un medesimo autore o appartenenti al medesimo genere nell'ambito di una stessa collana rispondono all'esigenza di discernere, fin dall'interno della casa editrice, la varietà dell'offerta, nella convinzione che ciò sia di servizio anche al libraio e al lettore finale».

Nate per espandere un mercato ristretto, collane come la «Bur» e «Oscar» sono ormai uno specchio del mercato stesso. Sempre più vanno incontro a una marginalizzazione economica, a un ridotto saggio di profitto, e tuttavia non sarebbe concepibile un moderno assetto librario in loro assenza. Sicché, non per aggravarne le ansie dirigenziali, anzi per registrare un parere di massima, interno e autorevole, abbiamo chiesto conclusivamente ai rispettivi responsabili quale significato annettono, oggi, alle sigle di cui sono a capo. Fazio ha risposto così: «In generale, l'idea che presiede oggi la "Bur" è quella di avviare un forte rinnovamento dopo anni in cui la concorrenza ha avuto un rilancio molto marcato, e in un momento in cui il mercato tascabile è molto diverso da quello di qualche anno fa. Il tascabile non è più un tascabile: prima era brutto e piccolo. Prima si usava e non si regalava. Oggi è diventato bello, grande, leggibile, sofisticato e addirittura cartonato con copertina rigida. E i tascabili possono costare poco o tanto a seconda delle sezioni, e inoltre possono anche essere novità assolute. Una vera rivoluzione, che rivela come gli editori stiano cercando tutte le vie possibili per portare in libreria lettori vecchi e nuovi, e contrastare la concorrenza di giornali e televisioni. Una partita difficile ed entusiasmante, in cui le idee hanno ancora una volta la meglio. Chi ha idee migliori vince. È strano a dirsi, però è proprio così: ci vogliono le idee, le idee contano. E molto».

E Strazzeri, di rincalzo: «Accanto alle tradizionali funzioni di catalogo storico preposto alla formazione culturale di base per generazioni susseguenti di lettori, e di soglia ad ampia accessibilità verso l'intrattenimento librario contemporaneo, gli "Oscar" sempre di più si stanno profilando come casa editrice dentro alla casa editrice, con sue collane di punta e un numero di novità editoriali in costante aumento. Se per un'ampia parte del catalogo confermano perciò una vocazione ludico-formativa presso un vasto pubblico generalista, d'altro canto essi fungono oggi sia da bacino di

sperimentazione e cooptazione di nuove tipologie di lettori (dalla letteratura gay-lesbica alla spiritualità alternativa alla poesia contemporanea), sia da veicolo per novità in formati e prezzi alternativi e concorrenziali (da *Zorro* di Margaret Mazzantini a *Il medaglione* di Andrea Camilleri)».

CRONACHE EDITORIALI

Fine di una figura di mediazione

di Alessandro Terreni

Tra casa editrice e libreria, il promotore costituisce un'importante figura di mediazione degli interessi dei due poli del mercato. Con la sua presenza accanto al libraio, sostiene e motiva i progetti commerciali dell'azienda presso le realtà locali e, specularmente, si fa interprete delle particolari scelte del punto vendita, legittimandole proprio nei confronti dell'editore. Ma nella massiccia modernizzazione del mercato librario sembra non esserci più posto per il suo ruolo: escluso dalle grandi catene di vendita, che trattano direttamente con l'editore, deve concentrare le sue attenzioni sulle librerie indipendenti.

Dal gennaio 2005, con la centralizzazione degli acquisti, le librerie Feltrinelli hanno eliminato la mediazione del promotore. Un unico ufficio centrale infatti decide e regola l'invio delle novità su tutti i punti vendita del territorio. La centralizzazione vera e propria, in effetti, riguarda concretamente circa il 4% dei titoli di novità, che vengono comprati da un buyer in sede. Il resto viene comunque ordinato dalla singola libreria, che mantiene pertanto un certo margine d'autonomia locale; questi ordini, a ogni modo, non vengono trasmessi dalla libreria direttamente all'editore ma passano comunque attraverso l'ufficio centrale.

La scelta esprime una strategia di rafforzamento della posizione sul mercato: con questo accorpamento le librerie Feltrinelli si presentano come un unico superinterlocutore che, dal momento che richiede volumi nell'ordine delle migliaia, può strappare condizioni di pagamento più favorevoli e tassi di sconto più alti ai grossi e potenti gruppi editoriali.

Tra le dirette conseguenze delle nuove procedure vediamo l'estromissione della figura del promotore dalle librerie Feltrinelli; inoltre viene riconvertita la figura del direttore, fortemente ridimensionato nel suo ruolo di arbitro delle quantità e dell'assorti-

mento presente nel punto vendita, almeno per quanto riguarda quel famoso 4% di cui sopra – una percentuale apparentemente piccola, ma che tradotta in termini di numero di copie supera il 60%. Il rifornimento viene comunque gestito dalla libreria.

Dunque fuori i promotori. Ma qual è – o qual era – la funzione del promotore? Il promotore è un libero professionista, un agente di vendita che collabora con un editore. La specifica professionalità del promotore si definisce però anche all'interno di un rapporto di collaborazione con il libraio. Che, ovviamente, si qualifica come un rapporto di natura fundamentalmente commerciale, ma che rivela implicazioni più complesse. Il promotore esercita infatti due funzioni importanti:

1) Informa il libraio sulle novità in uscita e prenota per lui il numero di copie. L'incontro promotore-libraio per il periodico aggiornamento sulle novità editoriali possiede un'interessante qualità dialettica: il libraio può decidere, sulla base delle informazioni trasmessegli dal promotore, quali tra quelli in uscita sono i titoli più adatti alla realtà territoriale del suo punto vendita e al suo tipo di utenza. Sempre il libraio decide, di concerto con il promotore, la quantità più opportuna, in funzione di una complessa serie di fattori, che va dagli interessi dei lettori (noti al libraio), allo spazio materialmente disponibile in libreria, alle informazioni del promotore sulle iniziative dell'editore per la promozione del singolo titolo, che possono persuadere il libraio ad alzare la quantità in previsione di un passaggio televisivo particolarmente propizio o di una campagna stampa d'impatto. Libraio e promotore discutono (entro i margini di autonomia permessi dall'editore) tempi di pagamento e eventuali agevolazioni di sconto. La dinamica della relazione è ricca di sfaccettature: il promotore, nell'intento di vendere di più, può proporre un aumento delle copie, dal momento che esiste comunque il diritto di resa; il libraio può considerare i vantaggi di un sovrasconto o di un pagamento ritardato ma ricorda che, benché il libro possa essere reso se invenduto, la merce inerte abbassa comunque gli indici di rotazione e occupa spazio, non utilizzabile per gli altri titoli. Inoltre, dal punto di vista della libreria, la resa non ha mai costo zero: i libri vanno tolti dagli scaffali, scaricati dal database, inscatolati, spediti.

Al di là degli aspetti di contrattazione commerciale, sem-

pre primari, esistono pertanto componenti di questo rapporto che, da parte del libraio e del promotore, assumono un valore di servizio alla clientela. Per chiarire, consideriamo tipicamente le librerie cosiddette di passaggio, sulle vie dello shopping delle grandi città, che vendono titoli diversi e in quantità differenti rispetto alla piccola libreria specializzata vicino all'università; oppure le librerie di quartiere, dove la percezione dei gusti dei lettori, tendenzialmente più stabili, può essere, per un libraio attento, anche assai precisa.

2) Durante le sue visite periodiche, il promotore si occupa di curare e ripristinare il catalogo e di informare il libraio sui titoli esauriti e su quelli che verranno messi fuori commercio. Questa funzione va estinguendosi, sia per l'avvento di strumenti informatici che permettono la gestione automatica dei riordini, sia perché la presenza del catalogo va sempre più riducendosi per cedere spazio alle novità; il fenomeno è chiaramente osservabile nella sempre più rada presenza dei volumi a scaffale e nell'affastellarsi di grandi piramidi monotitolo, o altre fantasiose architetture. In generale, la bassa rotazione uccide il catalogo – la cui presenza, però, contribuisce parecchio a individuare la specificità della libreria, distinguendola dal punto vendita generico, dal supermercato.

In sostanza, il promotore costituisce una importante figura di mediazione tra l'editore e la singola libreria: si fa interprete presso l'editore delle particolari scelte del punto vendita che contribuisce, con la sua presenza accanto al libraio, a legittimare proprio nei confronti dell'editore. Attraverso la figura del promotore, il libraio viene opportunamente informato sulle nuove uscite; con il promotore decide, in base alle previsioni di vendita, i titoli più adatti all'interno della cedola proposta, e sulla base delle possibili agevolazioni commerciali (sovrasconti, pagamenti a 120 giorni ecc.) decide le quantità. In questa interazione propositiva tra promotore e libraio risiede la specificità professionale del promotore: nella sua funzione di informatore e mediatore degli interessi dei due poli del mercato, editore e libreria.

La soppressione di questa figura si riconduce all'attuale tendenza commerciale che rende le librerie sempre più simili a punti vendita, a prescindere dalla particolare realtà locale dove si

collocano: una sorta di non luogo degli acquisti, indifferenziato, come attesta anche la frequente presenza di direttori provenienti dal mondo della grande distribuzione, pertanto abituati a programmare e procedere nel lavoro secondo un concetto gestionale manageriale della merce. Come spiega sinteticamente Renzo Ginestro, citato da Rocco Pinto nella propria *Nota sulla realtà libraria di oggi* (in *Memorie di un libraio*, 2005), il pericolo di questa situazione in cui «all'articolazione periferica della responsabilità degli acquisti, della gestione e dell'assortimento, da sempre affidata alle relazioni fra la direzione della libreria e i venditori delle case editrici, vengono preferiti accordi, trattative e prenotazioni di novità centralizzati» è rappresentato dal «rischio assai concreto di un appiattimento della qualità e della profondità dell'offerta, condizionata dalla ricerca ossessiva di "margini" reddituali, scoraggianti verso una domanda che ancora si ostina a essere ramificata e poco docile al comando del marketing globale».

L'operazione di Feltrinelli poi è particolarmente clamorosa, oltre che per il suo impatto quantitativo – la catena detiene circa il 23% del mercato – anche per lo specifico culturale che ha connotato la casa editrice e le sue librerie. Scrive Roberto Cerreto sul numero di dicembre 2004 di «la Rivisteria»: «[Feltrinelli] è stata tra le prime a dotarsi di una rete di promotori [che mantiene tuttora] e ha sempre mostrato di apprezzare e considerare importante questo strumento». In effetti l'eliminazione dei promotori mostra vistosamente una tendenza che è, comunque, già in atto sul mercato librario. Si tratta di un progressivo adeguamento alle dinamiche della grande distribuzione, sul modello dei grandi punti vendita, per cui le logiche gestionali e manageriali assumono un'importanza nuova e prepotente: le librerie in questo modo si pongono in diretta concorrenza non tra di loro, ma con i centri della grande distribuzione. Le piccole librerie lamentano l'insostenibilità della politica di sconti e promozioni attuata dalle catene; dalla loro hanno spesso una maggiore plasmabilità verso esigenze non previste dalle strategie di marketing di massa che però, non essendo appunto di massa, sono poco redditizie.

La tendenza era manifesta nel modello distributivo Mondadori proposto nel 1997, che consisteva soprattutto nell'invio centralizzato delle novità in uscita: anche questo modello, rapida-

mente smesso, esprimeva una concezione del promotore sbilanciata sugli aspetti di controllo delle strategie di marketing. Il promotore si avviava a riconvertire il suo ruolo: da mediatore e interprete dei progetti commerciali dell'editore presso le realtà locali delle librerie diveniva operatore di controlling: tra i suoi compiti, la verifica del corretto utilizzo degli spazi, dell'adeguata presenza di copie in libreria, della corretta enfasi sul particolare titolo-prodotto del momento.

Al momento tutto sembra generalmente contrario alla sopravvivenza del promotore, almeno nella sua forma classica: gli acquisti centralizzati, la tendenza a stabilire rapporti diretti tra editore e libreria, l'aumento del materiale informativo (di marketing) che sostituisce la presenza fisica del promotore muovono in direzione della scomparsa della sua figura dalle grandi catene librerie. Il destino del promotore si lega all'evoluzione della libreria verso uno scenario a due versanti: quello della libreria-supermercato (grandi sconti, grandi quantità esposte, logica di funzionamento prevalentemente commerciale, lettori di passaggio) e quello della libreria-negoziotto (niente sconti, libri a scaffale, forte specializzazione del catalogo, attenzione alla funzione di servizio, lettori fidelizzati). Siamo davvero di fronte a un'articolazione plurale del mercato in mercati? O è un passo ulteriore verso la vittoria dei più forti?

CRONACHE EDITORIALI

Gli editori che fanno teatro

di Oliviero Ponte di Pino

Si potrebbe dire che un testo teatrale, per avere successo in libreria, non dev'essere presentato come tale. Se nel caso del teatro di narrazione di Baliani, Paolini e Celestini al successo in scena e all'interesse della critica è seguita anche la fortuna editoriale, non si segnala un analogo risveglio d'interesse per la drammaturgia. Complice anche la trasformazione dei corsi universitari delle arti dello spettacolo, è la pratica scenica, più che la pagina scritta, a trovare nuovi e inediti sbocchi librari. Gli editori iniziano a muoversi in un terreno ibrido, rivolgendosi insieme al pubblico degli appassionati di teatro, agli studenti e ai professionisti o aspiranti tali, accostando alla manualistica di base aperture ad ambiti innovativi.

Una ventina d'anni fa, iniziando una rapida panoramica sull'editoria teatrale italiana, Gianandrea Piccioli commentava sconsolato: «Parlare di editoria teatrale è come parlare del panda o della foca nana, specie notoriamente in via d'estinzione, da proteggere, da mostrare in tv ai bambini, da conservare in museo, come i pochi alberi racchiusi in serre di plastica di 2001, *i sopravvissuti*» (*il Patalogo nove*, 1986, p. 189).

In effetti per i libri di teatro, sia saggi sia testi (fatti salvi i pochi titoli acquistati per obbligo scolastico), lo scenario appariva poco incoraggiante: scarso spazio in libreria, sostanziale disinteresse degli editori maggiori, tramonto della produzione "varia e articolata" che aveva caratterizzato i decenni precedenti. Unico segnale in controtendenza, sul fronte dei piccoli editori che vivevano allora una stagione di fragili entusiasmi, la nascita di alcune case editrici specializzate: Ubulibri, che proprio con *il Patalogo* (l'annuario di teatro ideato nel 1977 dall'editore di Ubulibri Franco Quadri con Giovanni Buttafava e Pierluigi Cerri, che nel 2005 approda al numero 28) ha segnato una delle poche autentiche invenzioni dell'editoria di spettacolo italiana; e poi Costa & Nolan e Casa Usher, che andavano ad aggiungersi alla roccaforte universitaria di Bulzoni.

Oggi, curiosamente e nonostante quello che sembrerebbe dettare lo spirito del tempo, la situazione appare paradossalmente più incoraggiante, o per lo meno più variegata. È vero che Costa & Nolan e Casa Usher non ci sono più; e che lo spazio che mass media, giornali e librerie dedicano al teatro e alla sua cultura sembra in costante e irreversibile diminuzione. È anche vero, come notava Piccioli, che l'università italiana non è mai riuscita nemmeno a immaginare volumi del peso scientifico della collana del CNRS francese, e che rispetto ai mastodonti tedeschi i programmi di sala confezionati dai teatri italiani (perché anche questo è un versante dell'editoria teatrale) restano in genere miserabili, e però...

...però qualche segnale in controtendenza lo si può trovare, a saper guardare senza pregiudizi. Tenendo d'altronde presente che i motivi di questo fermento – che interessa in maniera diversa grandi case editrici ed editori di nicchia – sono variegati e difficilmente riconducibili a un quadro unitario.

Ovviamente la vitalità dell'editoria teatrale deve riflettere in primo luogo l'emergere di nuove esperienze sulla scena. Perciò riflette in primo luogo l'affermarsi di una generazione di attori-autori attualmente intorno alla cinquantina. Formatasi come attori nelle convulsioni dei cupi anni settanta, cresciuti attraverso percorsi di autoformazione in apparenza eccentrici (anche se in realtà tipici di una generazione), hanno finito per essere molto più che semplici interpreti. Fatte le debite proporzioni, sono autori-attori nel senso in cui lo sono stati, nel recente passato, Eduardo e Fo, e anche Carmelo Bene.

Alla fine degli anni ottanta Marco Baliani e Marco Paolini – sulla scia delle intuizioni di Walter Benjamin su Leskov, e insieme rielaborando la lezione del Dario Fo di *Mistero buffo*, lavorando sulle forme del racconto e dell'oralità – hanno inventato, attraverso un affascinante percorso teorico e pratico, un vero e proprio genere, il “teatro di narrazione”, che ha ottenuto straordinario successo anche in televisione (con i record d'ascolto del *Vajont* televisivo, ma non solo), trovando poi fin troppi imitatori e seguaci.

Ormai sia Paolini sia Baliani si sono imposti come autori anche sul versante editoriale. Il primo come autore e produttore

di una serie di abbinate libro+video (o adesso dvd) che ormai è diventata un'opera di dimensioni massicce (tra cui *Vajont*, 1999; *Bestiario italiano*, 2000; *I-TIGI canto per Ustica*, 2001; *Questo radichio non si tocca*, 2003; *Teatro civico*, 2004; *Gli Album*, 2005). Il secondo – dopo il libro+video *Francesco a testa in giù* (con Felice Cappa, 2002) e il copione di *Corpo di stato. Il delitto Moro* (2003) – ha pubblicato un robusto romanzo d'infanzia, pasolinianamente ambientato nella borgata romana in cui è cresciuto l'autore, *Nel regno di Acilia* (2004), che da un certo punto di vista rappresenta una risposta sottoproletaria e ruvida all'autobiografia proletaria e nostalgica spettacolarizzata da Paolini nel ciclo degli *Album*. Sulla loro scia, sempre nel filone del teatro di narrazione ma con indubbia autonomia creativa, si sono affermati autori-attori più giovani: tra tutti Ascanio Celestini, il cui *Storie di uno scemo di guerra* (2005), ovvero la liberazione di Roma vista con gli occhi di un bambino, è una ulteriore dimostrazione della autonoma dignità della scrittura dei narratori; e Davide Enia (i suoi testi *Italia-Brasile 3 a 2, maggio '43* e *Scanna* sono raccolti in *Teatro*, 2005).

Un percorso analogo – da autore e interprete di spettacoli di successo ad autore riconosciuto dalla critica e in libreria – l'ha compiuto negli stessi anni Moni Ovadia, nato come musicista ma affermatosi in teatro: vanta ormai al suo attivo una fitta bibliografia, che partendo dalla comicità yiddish (*Perché no? L'ebreo corrosivo*, 1996; *L'ebreo che ride. L'umorismo ebraico in otto lezioni e duecento storielle*, 1998; *Ballata di fine millennio*, 1999) passa per l'autobiografia (*Speriamo che tenga*, 1999) per spaziare in una saggistica che misura l'attualità con l'antica saggezza ebraica (*Vai a te stesso*, 2002; *Contro l'idolatria*, 2005). Alla stessa generazione appartiene Sandro Lombardi, che negli spettacoli di Federico Tiezzi è stato sempre molto più che un semplice interprete. Un altro aspetto della sua personalità creativa ricca e complessa lo rivela il memoir *Gli anni felici* (2004), che trascende il tono aneddotico che troppo spesso caratterizza le autobiografie d'attore: salutato da Dante Isella come «la carta d'identità di un intellettuale, di apertura europea, capace delle esperienze più disparate, l'una legata all'altra in una coerente unità culturale[, d]ove la passione dominante per il teatro fa tutt'uno con la raffinata competenza nel campo della musica e so-

prattutto con gli studi d'arte», è stato immediatamente premiato con il Bagutta Opera Prima.

In molti di questi casi, al successo in teatro e all'interesse della critica è seguita anche la fortuna in libreria: basti pensare che *Il racconto del Vajont* di Paolini e Gabriele Vacis (1997), che in origine era un copione teatrale affinato in decine di repliche in spazi extraistituzionali e spesso marginali, ha venduto ormai quasi 100.000 copie (mentre di solito un testo di teatro di autore italiano vende in media poche centinaia di copie).

Per certi aspetti, ovviamente, esiti di questo genere mostrano qualche affinità con i bestseller dei comici televisivi (i Rossi, gli Aldo Giovanni e Giacomo, gli Albanese, che però all'origine si erano tutti formati, anche loro, attraverso un lungo tirocinio teatrale). Tuttavia in questi "narratori" il complesso rapporto tra una "oralità recuperata" e la scrittura conduce a esiti letterariamente sorprendenti, con soluzioni linguistiche e stilistiche che sarebbe interessante approfondire (e magari ricollegare al percorso di un Giuliano Scabia).

Al successo della "drammaturgia orale" di Baliani, Paolini & Co. non corrisponde tuttavia un analogo risveglio d'interesse per la "drammaturgia scritta", malgrado qualche segnale interessante (tra i più giovani si possono segnalare Fausto Paravidino e Letizia Russo), fermo restando l'impegno faticoso di grandi e piccole case editrici sul fronte degli autori teatrali contemporanei, da Ubulibri e Gremese alla prestigiosa collana teatrale di Einaudi (che però poi pubblica Celestini in una collana di narrativa). Si potrebbe quasi dire che un testo teatrale, per avere successo in libreria, non dev'essere presentato come tale.

Questa preminenza della pratica scenica sulla pagina scritta riflette per certi aspetti il mutato atteggiamento, negli ultimi decenni, della cultura teatrale italiana (e non solo) nei confronti dello spettacolo, e che sta finalmente cercando sbocchi editoriali. Molto sinteticamente si è passati, in questi decenni, da un approccio allo spettacolo come appendice del testo, e dunque da una visione del teatro come sottoprodotto della letteratura, a una visione più ricca e insieme equilibrata dell'evento spettacolare. Il nuovo sguardo è il frutto dell'affermazione, a partire dagli anni sessanta e riprendendo la lezione delle avanguardie storiche, di un teatro

in cui la dimensione testuale e verbale non aveva più un ruolo predominante: Grotowski e il Living Theatre, e poi il teatro immaginario statunitense e italiano, hanno privilegiato il teatro come corpo, tempo, spazio e suono rispetto al teatro come parola.

Oggi il nuovo teatro (per usare un'etichetta di comodo) rappresenta una punta alta della creatività del nostro paese. Sono numerose le giovani compagnie che trovano all'estero sostegno produttivo e ospitalità dalle istituzioni e dai festival più prestigiosi: Societas Raffaello Sanzio, Pippo Delbono, Teatrino Clandestino, Ravenna Teatro, Fanny & Alexander...

In parallelo, a partire dagli anni sessanta l'emergere della semiotica ha spinto gli studiosi a leggere l'intero spettacolo come testo (vedi Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, 1982, nuova edizione 2003): al di là dei limiti di questo metodo e delle oscillazioni delle mode, il risultato è stato un cambiamento di prospettiva che pare irreversibile. Il frutto più convincente di questa ritrovata centralità dello spettacolo – seppure non in chiave esplicitamente semiotica – sono gli studi di Denis Bablet e i già citati volumi della serie «Les Voies de la création théâtrale», la collana del CNRS francese. Sul versante italiano si può segnalare la serie di Laterza «Teatro e spettacolo», a cura di Franca Angelini, firmati tra la fine degli anni ottanta e i primi novanta da una sorta di “nazionale dei professori”: come si legge nella quarta di copertina dei nove volumi, «la prima storia generale del teatro inteso non tanto come scrittura drammatica quanto come rappresentazione e spettacolo», peraltro in una chiave riduttivamente manualistica. A questo cambiamento non è estranea la trasformazione degli studi di teatro (e in genere di spettacolo) nelle università. In tutta la penisola si sono moltiplicati DAMS e master: come in altri ambiti, si assiste a un disseminarsi di nuove discipline e corsi sempre più specifici, a volte sotto insegne bizzosamente inventive, per insegnare una realtà sempre più complessa e frammentata (quando non per costruire cattedre ad hoc per i propri protetti). Questa evoluzione riflette anche una maggiore attenzione all'inserimento nel mondo del lavoro (e dunque in questo caso al “teatro che si fa”, con il moltiplicarsi di corsi e master per chi intende inserirsi nell'organizzazione e nella comunicazione) e alla multimedialità. Senza dimenticare l'entrata in vigore del sistema dei crediti e del

3+2 e affini (su questo vedi tra l'altro il volume a cura di Gianluigi Beccaria, *Tre più due uguale zero*, 2004, e Salvatore Settis, *Quale eccellenza? Intervista sulla Normale di Pisa*, 2004), con la conseguente richiesta di volumi agili e a basso costo. La politica di case editrici come Bruno Mondadori e soprattutto Carocci va in questa direzione, con una produzione vasta e variegata, che a una manualistica di base accoppia aperture a terreni meno esplorati e innovativi (per esempio Maia Borelli e Nicola Savarese *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, 2004; ma sugli intrecci tra arti e nuovi media vedi anche la collana «Mediamorfosi» di Nistri-Lischi).

E non è tutto. A questo generale rimescolamento di carte contribuisce anche una minor differenziazione (o divisione del lavoro) nell'ambito della cultura del teatro. La generale perdita di autorevolezza della critica (vedi Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, 2004), la sempre maggiore consapevolezza degli stessi artisti sui meccanismi del proprio agire artistico (di cui Paolini e Baliani sono due ottimi esempi), l'apertura di una ampia parte dell'accademia nei confronti del "teatro che si fa", hanno spinto a cercare strade e intrecci che fino a qualche anno erano impensati.

Così, mentre editori come Utet, il Mulino o Le Lettere, oltre alla già citata Bulzoni, proseguono nel filone della tradizionale editoria universitaria, alcune case editrici e collane iniziano a muoversi in un terreno ibrido, rivolgendosi insieme al pubblico degli appassionati di teatro, a quello degli studenti universitari e a quello dei professionisti (e soprattutto degli aspiranti tali), ciascuno con caratteristiche peculiari. Titivillus riprende per certi aspetti l'eredità della Casa Usher, lavorando sui grandi maestri della scena novecentesca. Editoria & Spettacolo predilige il territorio della drammaturgia italiana contemporanea. Dino Audino Editore è attento in particolare alle tematiche attoriali, con una serie di testi teorico-pratici di Michail Cechov (ripreso dal catalogo di Casa Usher), del maestro del mimo Etienne Decroux, del creatore dell'Actors Studio Lee Strasberg, fino al recente *Training!* di Claudia Brunetto e Nicola Savarese. FrancoAngeli si rivolge invece all'ampia area di operatori (e apprendisti) con monografie che vanno dall'organizzazione (*Organizzare teatro*, 2001, giunto alla

quinta edizione, e *Il teatro possibile*, 2005, di Mimma Gallina; *Organizzare musica*, 2003) all'ufficio stampa (*Comunicare spettacolo* di Roberto Canziani, 2005).

Ma è sempre più difficile tracciare una linea di discriminazione netta tra i diversi filoni e i diversi pubblici, perché molti editori, episodicamente o sistematicamente, sembrano voler puntare sia al pubblico degli appassionati di teatro e dei fan di un determinato artista, sia a un pubblico universitario. Alcuni lo fanno con maggiore sistematicità. Per la calabrese Rubbettino Valentina Valentini cura una collana che ha pubblicato monografie su Squat Theatre, Peter Sellars, Teatro della Valdoca e Franco Scaldati. Un piccolissimo editore come il Principe Costante utilizza invece le nuove tecnologie della stampa digitale per monografie di artisti emergenti (*Piuma di piombo* di Lucia Manghi su Danio Manfredini, 2003, e *L'invenzione della memoria*, a cura di Andrea Procheddu, su Ascanio Celestini, 2005). L'Editrice Zona pubblica una collana diretta da Franco Vazzoler e Paolo Gentiluomo, «Pedane mobili. Quaderni per la ricerca teatrale», dedicata soprattutto a gruppi e artisti italiani: i primi della lista sono Teatro del Lemming, Andrea Adriatico, Alfonso Santagata e Enzo Cosimi, ma ci sono anche *Le Baccanti* riscritte da Wole Soyinka. La collana «Narrare la scena» diretta da Anna Barsotti per le pisane Edizioni ETS si dedica invece ai singoli spettacoli (ma a volte ancora con una forte ipoteca letteraria), cominciando da allestimenti storici come *La locandiera* di Visconti o *La tempesta* di Strehler, e più di recente *l'Amleto* di Carmelo Bene. Ancora, la Bompiani, dopo aver rilanciato qualche anno fa la qualità della scrittura proprio di Carmelo Bene con un robusto volume di *Opere*, ora ha raccolto anche i testi di Mario Martone in *Chiaroscuro. Scritti tra cinema e teatro* (a cura di Ada D'Adamo, 2004). Anche se forse il più affascinante (e perturbante) libro di teatro di questi ultimi anni resta opera del gruppo teatrale italiano più innovativo e internazionalmente affermato: è l'autobiografia teatrale della Societas Raffaello Sanzio, firmata da Romeo Castellucci, Chiara Guidi e Claudia Castellucci, *Epoepa della polvere* (2001).

Nell'insieme è uno scenario in trasformazione, spesso povero di mezzi ma ricco di idee, che riflette la vitalità della sce-

na e le trasformazioni dell'accademia, e che coinvolge case editrici grandi e piccole. A questo fermento, perché anche in Italia si affermi una cultura del teatro viva ed efficace, dovrebbe sperabilmente corrispondere il consolidamento di una rete di librerie dello spettacolo.

CRONACHE EDITORIALI

La critica al tempo dei blog

di Mauro Novelli

Che ci azzeccano i blog con la critica letteraria? Sono una disgrazia, utile giusto a mediocri sfoghi? O una benedizione, che darà nuova linfa a una pratica ormai consunta? Dinanzi alla parola autoriale chiunque può arrogarsi un diritto di replica immediato, senza il filtro dei mass media. La figura del blogger stravolge il ruolo del lettore, che da terminale passivo si assume in potenza le responsabilità di editore e critico. Al di là dello snobismo reciproco tra intellettuali connessi e sconnessi, in rete ha ormai preso forma una sorta di democrazia critica diretta, che riporta alla ribalta molte utopie targate anni settanta.

Nel metrò i *reality*. Alla posta il governo ladro. Dal barbiere la Marini. Al mercato queste stagioni, chi le capisce è bravo. Dopodiché il cordiale umanista torna a casa, apre la pentola di Internet e si ritempra con un appetitoso ribollire di discussioni letterarie: dibattiti, analisi, riletture, ma anche pettegolezzi, ironie, ingiurie... al limite della logorrea. Anzi, della blogorrea. L'esplosione del fenomeno blog, sorto da noi col nuovo millennio, da tempo ha investito in pieno i territori della critica. Per gli ignari, vale la pena di chiarire che i blog (contrazione di *weblog*, «diario in rete») sono dei siti personali, aggiornati continuamente, nei quali si può deporre la propria opinione su qualsiasi argomento, in attesa del commento degli ospiti. Ogni blog rimanda ad altri siti, con link appositi: basta pigiare un tasto per accedere alle fonti, a costo zero. Ne deriva una diffusione virale dei temi all'ordine del giorno. Al posto del tam tam o del *bouche-oreille*, si addensa uno sciame di pensieri polarizzati, che è possibile monitorare nell'insieme, come fa Technorati, offrendo rimandi e statistiche. In America BlogStreet è addirittura in grado di segnalare quali e quanti blog abbiano disputato di un libro.

Per recuperare questi materiali certo non occorre perdere

intere giornate in polverose emeroteche. Con buona pace di Hegel, sempre più spesso l'uomo moderno compie la sua preghiera mattutina non spiegando un giornale sul tavolo, ma davanti a uno schermo. Non c'è da stupirsi dunque se negli ultimi tempi i periodici tradizionali hanno scrutato con morbosa attenzione i rivolgimenti in atto nel web. È chiaro a tutti che siamo in un periodo di transizione, alle prese con un gigantesco cambio di paradigma nell'accesso all'informazione. In ambito letterario, si resta perciò delusi di fronte ai tanti che reagiscono limitandosi a celebrare con dolenti epicedi la presunta morte della terza pagina d'un tempo, che – detto per inciso – non ha avuto tra le sue qualità quella di aprirsi alla cerchia di lettori che la scolarizzazione ha nel frattempo reso virtualmente interessati. Senza dire di quanti hanno progressivamente perso fiducia dinanzi agli scambi di favori, alle furbate, alle promozioni travestite da recensioni e via deprecando.

I *litblog*, viceversa, da un lato sarebbero del tutto estranei a queste logiche, dall'altro riuscirebbero a intercettare un pubblico finora trascurato o vilipeso. Avrebbero insomma una funzione democratizzante, sulla quale è bene soffermarsi. Intanto l'affermazione è vera dal punto di vista tecnico ed economico: per mettere in piedi un blog non occorrono investimenti rilevanti, né servono vertiginose competenze informatiche. Ogni convinzione, teoria, sospetto, ipotesi vi può essere resa pubblica, o meglio può essere pubblicata: dal che – come sottolinea Giuseppe Granieri, autore di un ottimo studio, *Blog generation* – finisce per l'appunto con l'emergere una nuova nozione di opinione pubblica. In effetti, dinanzi alla parola autoriale chiunque può ora arrogarsi un diritto di replica immediato, senza il filtro dei mezzi di comunicazione di massa. Piaccia o meno, la figura del blogger stravolge il ruolo del lettore, che da terminale passivo si assume in potenza le responsabilità di editore e critico. Tutto ciò espone a problemi che non è opportuno sottovalutare. Sarebbe troppo comodo sbrigarsela dando qualche saggio delle ingenuità, i luoghi comuni, gli svarioni che tempestano le pagine in rete. L'impressione è che siano ricomparse, sotto nuove spoglie, alcune utopie tipiche degli anni settanta: la creatività diffusa, il microfono a tutti, le assemblee fiume, senza contare il modello della controinformazione. Ma se l'impatto sociale è infinitamente più potente di quello che ebbero le fan-

zine, i ciclostile o i tazebao, resta l'opportunità offerta a nuove penne di crescere e mettersi alla prova in uno spazio di riflessione che non si saprebbe immaginare più stimolante. La blogosfera non è solo terreno di conquista per dilettranti allo sbaraglio, ma anche una palestra ideale per dar spazio a confronti e prese di posizione inconcepibili nell'editoria classica. Con ogni evidenza, a esserne beneficiare sono in primo luogo le generazioni più giovani, il che risulta tanto più importante nel settore in esame, gerontocratico quasi per definizione.

Altrettanto propizia la situazione dovrebbe presentarsi ai non addetti ai lavori, almeno a giudicare da ciò che accade negli Stati Uniti, dove i blog pare siano riusciti a determinare il successo di vari libri, e i loro autori vengono sempre più spesso corteggiati dall'editoria ufficiale con copie omaggio, richieste di collaborazione e simili. Da noi, per la verità, il panorama è ben diverso. I *lit-blog* più gettonati sono in genere opera di professionisti, già attivi nel ramo e conosciuti prima di tentare l'avventura della rete, siano funzionari editoriali, giornalisti o scrittori in proprio: basti pensare al collettivo di Nazione Indiana, a Giulio Mozzi, a Lipperatura, ai Miserabili, che in realtà è una *e-zine* (cioè un giornale elettronico), in cui il vulcanico Giuseppe Genna non accoglie commenti ai testi offerti. Negli altri casi, le comunità che ogni giorno animano i siti sembrano decisamente attirare dall'opportunità di confrontarsi con figure autorevoli. In genere si tratta di poche decine di appassionati, quasi sempre gli stessi; nulla a che vedere con le migliaia di *post* che gremiscono i siti di calcio, cucina o consigli per la maternità. Paradossalmente, questi circoli appaiono piuttosto chiusi, arroccati nella rivendicazione di un certo atteggiamento, in linea col carisma emanato dal padrone della bottega. L'avventore che incautamente dovesse rivendicare gusti estranei viene attaccato e respinto secondo una tecnica che nel regno animale è propria delle iene. A saltabeccare tra le discussioni, effettivamente, colpisce l'aggressività e la sicumera dei continui *j'accuse* in cui ci si imbatte. A volte vien fatto di pensare i blog come un'immensa gogna, dove anche la critica più ottusa e campata in aria – grazie alla solerzia dei motori di ricerca – permane e minaccia di demolire solide reputazioni. Eppure, anche questa vis forcaiola può avere dei risvolti benefici, nel momento in cui costringe la casta dei “deten-

tori del gusto” a rimettere in gioco la propria funzione sociale. In quest’ottica, non è un caso che uno dei luoghi più sordi e impermeabili allo spirito dei blog sia l’accademia.

A ben guardare, però, si possono scovare anche convergenze impreviste. Il sussiego con cui nelle università si è a lungo guardato alla letteratura di successo e alle esigenze di lettura meno raffinate, appartiene anche alla maggior parte dei blogger “sconosciuti”, che vi uniscono lo spirito di fronda con cui sostengono che in rete si dovrebbero recensire soltanto libri inediti, o esclusi dai maggiori circuiti editoriali. D’altro canto dietro le valanghe di citazioni astruse, dietro l’esibizione di letture erudite, dietro la scrittura ricercata si indovina spesso un desiderio frustrato di esprimere la propria creatività, peraltro soddisfatto in alcune antologie cartacee, come *La notte dei blogger*, a cura di Loredana Lipperini. Più interessante, se ce ne fosse lo spazio, sarebbe esaminare nello specifico gli orientamenti delle blogstar italiane, che hanno avuto per esempio molta importanza nella riqualificazione della letteratura di genere nostrana registratasi nell’ultimo decennio. È difficile sottovalutarne l’importanza, del resto, se si pensa che tra i loro più accaniti lettori (sebbene di rado si manifestino) va contata l’intera comunità letteraria ufficiale, giornalisti culturali e addetti all’ufficio stampa in prima fila. Né pare prematuro credere che anche da noi – come oltreoceano – autori e case editrici intervengano di nascosto nei blog, per creare un *mood* positivo intorno ai propri prodotti. Peraltro, anche a rovistare nelle nicchie si fatica a cavarne l’esempio di un libro pervenuto a un successo di massa grazie al web. Paradigmatico è il caso di *Perceber*, romanzo d’esordio di Leonardo Colombati, che per il citazionismo estremo, il gusto dello stipato, gli accostamenti dissonanti rappresenta un perfetto prototipo della maniera postmoderna che imperversa in molti blog, dove è stato infatti lodato per mesi con iperboli chiasose: le stesse che sulla canuta stampa periodica hanno accompagnato un’altra opera prima, quella di Alessandro Piperno, con una eco ed effetti infinitamente maggiori.

Per ora, i blog sembrano intervenire nel processo di valorizzazione più nei confronti degli specialisti che del vasto pubblico. Questo, su Internet, sembra orientarsi volentieri verso i siti di vendita, dove trova la possibilità di leggere a colpo sicuro i com-

menti di altri lettori comuni alle opere che intende acquistare, online o in libreria. In Italia, chi voglia farsi un'idea più precisa di *Con le peggiori intenzioni* può dunque scorrere gli oltre 250 commenti presenti sia su IBS sia su BOL, ciascuno dei quali provvisto di voto; o quantomeno dare un'occhiata alla media di gradimento complessiva. Presto, forse, si potrà esprimere il proprio consenso ai migliori tra questi giudici improvvisati, come accade su Amazon («37 lettori su 41 hanno trovato questo commento utile»), dove alcuni di essi hanno acquisito una tale autorevolezza da essere ingaggiati dalla stampa tradizionale. Che vada cercata in questi paraggi, la vera fucina del canone a venire?

DAL TESTO AL LIBRO
L'editoria polimorfa
di Maria Serena Palieri

Sembra che non ci sia nuova casa editrice che nasca con un'aspirazione forte al mercato e alla "modernità" che non si proponga come produttore di supporti audiovisivi. In alcuni casi si tratta di un settore che si accosta alla produzione editoriale cartacea (Lain records e minimum fax media), ma non mancano realtà che si qualificano proprio per una progettazione ibrida e multimediale, come Colorado Noir e Fandango. Certo finché il rapporto testo scritto-nuovi media segue la linea classica, dalla scrittura alla trasposizione, tutto resta come prima. La vera sfida nasce quando gli autori cominciano a scrivere pensando già a come approdare su piccolo o grande schermo.

Meglio tardi che mai? Dopo aver osservato per decenni, con sostanziale snobismo, il patto di ferro tra editoria statunitense e studios di Hollywood – un patto diventato d'acciaio con la nascita dei bestselleristi da villaggio globale, che scrivono romanzi che sono già sceneggiature – anche noi ci muoviamo. Il 2005 è stato l'anno in cui il matrimonio libro-cinema, in Italia, ha segnato passi importanti. Un matrimonio avvenuto, appunto, tardi, ma che, nel nascere, si va adattando in fretta anche alla nuova dimensione del mercato: sempre meno diviso in compartimenti stagni, sempre più – libri, film, cassette, dvd, cd, tv – mercato globale dell'intrattenimento.

La modernizzazione in corso nel nostro paese (ma non solo, un po' dappertutto in Europa) consiste nel passaggio da una logica affidata all'estro individuale a una dinamica industriale fatta di sinergie pianificate. Insomma, da un Visconti che fa suo *Il Gattopardo*, un Rosi che riscopre *Cristo si è fermato a Eboli*, De Sica che mette le mani (male) su *Il giardino dei Finzi-Contini*, maestri, cioè, che un giorno s'innamorano d'un testo, si passa a un'Italia che ha come auspicato simbolo la Premiata Ditta Camilleri.

In un certo senso la prima avvisaglia si era avuta, negli anni

novanta, con l'arrivo dei comici televisivi in libreria: lì si è capito quale effetto moltiplicatore sulle vendite possa avere il cortocircuito tv-editoria cartacea. Ma la nuova stagione è, appunto, quella del passaggio a un'editoria tout court, di "contenuti" e di entertainment. Vediamone le facce. E, magari, vantaggi e rischi.

Nella rosa dei nostri film in corsa per la candidatura all'Oscar 2006 ben cinque erano versioni per il grande schermo di libri italiani: *I giorni dell'abbandono* di Roberto Faenza, dal romanzo di Elena Ferrante, *Quo vadis baby* di Gabriele Salvatores, dal romanzo di Grazia Verasani, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di Marco Tullio Giordana, dal romanzo-inchiesta di Maria Pace Ottieri, *La bestia nel cuore* che Cristina Comencini ha tratto dal proprio romanzo omonimo, *Il resto di niente* di Antonietta De Lillo dal romanzo di Enzo Striano.

Questo dice molto sull'interesse reciproco che nutrono in queste stagioni le nostre industrie editoriale e cinematografica. Toccherà ad altri: dopo la nomination per l'Oscar (caduta inizialmente su *Private* di Saverio Costanzo) sarà, per esempio, la volta del film di Michele Placido, *Romanzo criminale*, a riportare in libreria, con gli onori pubblicitari dei cosiddetti "cartelli da terra", il noir originario di Giancarlo De Cataldo. Mentre c'è chi sogna il gran passo: di *Io uccido* di Giorgio Faletti sono stati venduti i diritti a De Laurentiis già dal 2002, ma s'allungano i tempi per vederlo portato sullo schermo – come promesso – da un qualche mago del thriller americano. Gran passo, perché tra un nostro romanzo e la sua trasposizione cinematografica a Hollywood corre il solito inciampo: la lingua. Tanto è difficile vendere i nostri romanzi lì, tanto più difficile vendere sceneggiature.

Non sarà un caso insomma se, dal 2005, un festival celebra – tra novità e rivisitazioni storiche – le nozze narrativa-cinema: è *Le parole dello schermo*, ideato dal neoassessore bolognese alla Cultura Angelo Guglielmi, la cui prima edizione si è svolta dal 28 giugno al 1° luglio, la scorsa estate.

Ma quale effetto ha, sulle vendite di un romanzo, la sua trasposizione cinematografica? Le prime stime le ha date l'Aie alla Fiera del Libro 2005. Duplica o triplica le vendite. Effetto che s'avverte forte soprattutto quando il titolo era di un autore di nicchia o pubblicato da una casa editrice piccola.

Fin qui, siamo nella logica che ha tradizionalmente governato il rapporto pagina scritta-schermo, benché con un incremento quantitativo che, di fatto, produce un salto di qualità.

È il caso, però, di sottolineare l'operazione diretta in due tempi – libro, schermo – pianificata da Cristina Comencini. Questo genere di utilizzo di una storia è ormai diffuso: lo stesso, mettiamo, ha fatto il rumeno Radu Mihaileanu con *Vai e vivrai*, l'odissea dei falasha che ha fatto diventare in contemporanea romanzo e film.

Da noi progenitore di questo tipo di operazione era stato, nei decenni scorsi, Alberto Bevilacqua, col suo meccanismo colaudato romanzo dell'estate-trasposizione per lo schermo. Ma lo scrittore-cineasta di *La Califfa* non aveva avuto imitatori.

Diversa la pianificazione di oggi. Sempre guardando a quella rosa per l'Oscar, una delle case editrici coinvolte, Colorado Noir, è nata con questo scopo preciso: produrre libri trasportabili sullo schermo. Nel suo comitato editoriale siedono un produttore, Maurizio Totti, un regista, Gabriele Salvatores, un critico e organizzatore cinematografico, Giorgio Gosetti e uno scrittore-esperto d'editoria, Sandrone Dazieri. Altra presenza importante, in questo mondo della nuova editoria ibrida, è quella di Fandango, casa produttrice di Domenico Procacci che, dopo aver aperto un nuovo ramo d'impresa in editoria cartacea, l'ha potenziato rubando la direttrice editoriale, Rosaria Carpinelli, nientemeno che a Rcs Libri. Fandango distribuisce nelle sale *My summer of love* di Pawel Pawlikowski e, qualche giorno dopo, manda in libreria l'omonimo romanzo di Helen Cross. Esce *Cinderella Man* di Ron Howard e in libreria arriva il romanzo di Michael C. DeLisa. E così via.

In realtà sembra che non ci sia nuova casa editrice che nasca con un'aspirazione forte al mercato e alla "modernità" che non getti una gemma in altro campo: Gargoyle, specializzata in horror gotico, dà vita a Gargoyle Video; Lain, specializzata in narrativa generazionale, di preferenza femminile (è la casa di Melissa P.), ha una sua label discografica, Lain Records; minimum fax dal primo aprile 2005 ha minimum fax media con cui produce documentari, com'è nel suo stile, da backstage letterario: interviste a scrittori (la cosiddetta serie newyorchese), dialoghi tra giallisti (Camilleri-Lucarelli) ecc.

Tra i vecchi, Einaudi è stata forse la prima a puntare sull'accoppiata libro-cd o dvd. Mentre, naturalmente, quella che – forte della sua ormai quasi monopolistica catena di negozi multimedia – gioca meglio e a tutto campo è Feltrinelli.

“Sinergia” è la parola magica di questi tempi. Non solo in nome del mercato. Esistono anche sinergie, come dire? democratiche. Il sodalizio siglato da Europa Cinema e Premio Viareggio a luglio scorso prevede la promozione incrociata di opere narrative e film di e su i migranti e le culture meticce.

Ora, dicevamo all'inizio che se alla “modernizzazione” arriviamo tardi, in questo non siamo soli. È solamente col nuovo millennio che la Buchmesse di Francoforte e il Festival del Cinema di Berlino hanno inaugurato una partnership. A ruota, s'è adeguata, dal 2004, la nostra Fiera del Libro: da due anni a Torino il Book Film Bridge riunisce i soggetti interessati nei vari campi. Nato dopo, il BFB però s'è dato subito una veste *up to date*: il commercio di contenuti, lì, riunisce esponenti di tutto l'arcobaleno mediatico.

L'interrogativo finale: dato per buono che la nuova editoria ibrida faccia del bene a se stessa, insomma distribuisca profitti maggiorati a se stessa e ai propri autori, essa farà del bene alle nostre patrie lettere? Saperlo... Naturalmente, finché il rapporto testo scritto-nuovi media è quello classico (l'autore scrive, qualcuno poi s'accorge che la sua storia è bella e la trascrive in altro linguaggio) tutto resta come prima. Il problema nasce quando gli autori cominciano a scrivere pensando già a come finire su piccolo o grande schermo. Nel caso dei romanzi americani l'effetto s'è visto: il grosso dei bestseller sono scritti come successione di sequenze cinematografiche. Il cinema in questo caso vampirizza il testo o, semplicemente, gli suggerisce un linguaggio nuovo? E alla nostra narrativa questo potrà far male o, magari, le chiederà di liberarsi di ritmi torpidi? Per apocalittici e integrati gli ingredienti ci sono tutti: il dibattito è servito.

DAL TESTO AL LIBRO Dal libro al film, e viceversa

di Matteo Sarri

Dai recenti sviluppi nel panorama italiano emerge la crescente volontà degli editori librari di dare vita a sinergie con le altre industrie della comunicazione. L'analisi della produzione cinematografica e televisiva nazionale derivata da romanzi e racconti di autore italiano tra il 1995 e il 2004 evidenzia il ruolo della narrativa quale fonte di contenuti per i media audiovisivi: ma quanti spettatori, vedendo il film, riconoscono la sua relazione con il libro da cui è stato tratto?

La rifondazione della Fandango Libri di Domenico Procacci, con l'ingresso in società di Alessandro Baricco, Carlo Lucarelli, Edoardo Nesi, Laura Paolucci e Sandro Veronesi. La nascita del marchio editoriale Colorado Noir, costituito da Maurizio Totti, Gabriele Salvatores, Giorgio Gosetti e Sandrone Dazieri con l'obiettivo di creare un filo diretto fra letteratura noir e cinema. L'interazione tra la casa di produzione Catleya e l'editoria libraria. Gli eccezionali risultati di vendita conseguiti dai romanzi di Andrea Camilleri tradotti in fiction televisiva. Sono solo alcuni dei fatti recenti che hanno alimentato l'interesse sull'entità del rapporto fra libro e altri media, e in particolare sul ruolo della narrativa italiana quale "bacino" cui i diversi mezzi di comunicazione possono attingere, effettuando trasposizioni di romanzi e racconti nel proprio linguaggio mediale.

Studiare la relazione libro/altri media con metodo quantitativo non significa risolverla, bensì costruire le basi necessarie a una riflessione qualitativa su una tendenza in atto, la quale non può essere spiegata in termini numerici, ma nemmeno dai dati può prescindere.

Per meglio comprendere le potenzialità della narrativa italiana all'interno del mercato audiovisivo nazionale, si è scelto di

focalizzare l'analisi sulle trasposizioni cinematografiche e televisive di romanzi e racconti prodotte e coprodotte in Italia tra il 1995 e il 2004, escludendo dall'indagine le traduzioni audiovisive di testi teatrali e quelle di produzione straniera.

Secondo i dati ANICA, sul mercato italiano l'offerta di film di origine nazionale è cresciuta tra il 1995 e il 2004 del 78,7%, passando da 75 a 134 titoli. L'incremento va letto e ridimensionato alla luce del termine di riferimento, il 1995, anno in cui la produzione cinematografica italiana ha toccato il punto più basso della propensione alla contrazione che ha caratterizzato i primi anni novanta. Solo nel 1991, infatti, il numero di titoli era pari a 129. Dunque, a partire dal 1995 si è verificata un'inversione di tendenza, che ha visto l'offerta crescere lentamente e in maniera non continua, attestandosi su livelli prossimi a quelli d'inizio anni novanta.

Il trend dei titoli con soggetto derivato da opere di narrativa italiana non ha seguito lo stesso corso e appare indipendente dall'andamento dell'annuale produzione cinematografica complessiva. Il numero delle trasposizioni è calato da 14 a 10 tra il 1995 e il 1996; è sceso a 9 nel 1997; si è mantenuto costante, a 11 titoli, tra il 1998 e il 2000; è calato di una unità nel 2001 e di altre due nel 2002; infine, ha ripreso a salire, a 13 titoli nel 2003 e a 16 nel 2004. Altalenante è anche la quota percentuale delle traduzioni filmiche sul totale dell'offerta, che mostra un andamento decrescente tra il 1995 e il 2002 (dal 18,7% al 6,2%), crescente nel 2003 (11,1%) e nel 2004 (11,9%) (Tabella1).

Tabella 1– Film di produzione e coproduzione nazionale derivati da opere di narrativa italiana

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	Totale	Δ %
Film (1)	75	99	87	92	108	103	103	130	117	134	1.048	78,7
Trasposizioni (2)	14	10	9	11	11	11	10	8	13	16	113	14,3
% (3)	18,7	10,1	10,3	12,0	10,2	10,7	9,7	6,2	11,1	11,9	10,8	-6,7

(1) Titoli cinematografici prodotti e coprodotti in Italia

(2) Trasposizioni cinematografiche derivate da opere di narrativa italiana

(3) Trasposizioni sul totale produzione nazionale

Fonte: elaborazione personale su dati di fonti diverse

In dieci anni sono stati distribuiti nelle sale 113 film derivati da 116 romanzi e racconti di autore italiano. Ciò significa che, mediamente, ogni anno il 10,8% della produzione cinematografica interna è costituito da trasposizioni di opere narrative nazionali.

È interessante notare come spesso gli scrittori non firmino solamente il soggetto, ma siano anche coinvolti nella realizzazione del film, o in qualità di sceneggiatori (34 occorrenze, pari al 30,1% sul totale), o di registi (12 occorrenze, pari al 10,6%). I due ruoli coincidono ben 9 volte. L'autore dell'opera "sorgente" risulta così al contempo ispiratore, sceneggiatore e regista della sua trasposizione nell'8% dei casi. Questi dati spingono a una prima riflessione: nella moderna "editoria dei contenuti" sono numerosi gli scrittori che operano per diversi media ed è lecito pensare che l'esperienza maturata utilizzando linguaggi differenti possa agire sul loro modo di narrare (proprio all'interazione tra i linguaggi si ispira il primo festival internazionale di cinema e letteratura, *Le parole dello schermo*, inaugurato a Bologna il 28 giugno 2005). Daniela De Rosa, nel saggio *Ciak, si racconti! Dal libro alla tv e viceversa*, in *Tirature '01*, sottolinea come «già da tempo all'estero si scrivono romanzi pensando al cinema e alla televisione, si creano strutture narrative che possano funzionare in entrambi i casi». Questa prassi non è diffusa in Italia, dove le narrazioni sono generalmente concepite per essere veicolate da un medium specifico e non da media differenti.

La maggior parte dei 116 titoli librari dai quali sono state tratte le 113 opere audiovisive è di recente prima pubblicazione. Il 32,8% di questi, infatti, è stato pubblicato in prima edizione tra il 1995 e il 2004, il 25% tra il 1991 e il 1995, il 18,1% tra il 1981 e il 1990. Precedente al 1981 è solamente il 24,1% dei titoli (Tabella 2).

Il primato per il maggior numero di opere trasposte sul grande schermo spetta, con 5 titoli, a Domenico Starnone, seguito da Silvano Agosti, Niccolò Ammaniti, Dacia Maraini, Luigi Pirandello, Giuseppe Pontiggia, Susanna Tamaro ed Elio Vittorini con 2 titoli ciascuno, e da uno stuolo di numerosi autori con un solo titolo.

Fra gli editori che hanno ceduto i diritti cinematografici, vanno segnalati Mondadori (18 titoli), Einaudi (16), Feltrinelli (14), Rizzoli (8), Sellerio (7), Baldini Castoldi Dalai (5), Bompiani (4), Adelphi (3), e/o (3), Garzanti (2) e L'Immagine (2).

Tabella 2 – Opere narrative italiane trasposte al cinema (1995-2004) per epoca di pubblicazione

Prima edizione	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	Totale	Δ %
	Prima del 1945	-	1	-	1	2	-	2	1	-	-	7
1945-1960	-	-	-	-	1	-	1	2	1	-	5	4,3
1961-1970	-	2	1	1	1	3	-	1	1	2	12	10,3
1971-1980	1	-	-	1	1	-	-	-	1	-	4	3,5
1981-1990	5	1	2	2	1	4	2	1	2	1	21	18,1
1991-1994	10	5	3	2	2	1	2	1	1	2	29	25,0
1995-2004	-	1	3	4	3	3	4	2	7	11	38	32,8
Totale opere trasposte	16	10	9	11	11	11	11	8	13	16	116	100,0

Fonte: elaborazione personale su dati di fonti diverse

Se l'andamento delle traduzioni filmiche è altalenante, non lo è meno quello dell'offerta televisiva. Secondo i dati dell'Osservatorio sulla Fiction Italiana (OFI), l'incremento di titoli e ore di fiction tv trasmessi non è stato accompagnato da un proporzionale aumento delle trasposizioni. La quota dei prodotti televisivi con soggetto derivato da romanzi e racconti italiani, rispetto alla produzione complessiva, è scesa dall'11,1% della stagione 1994-1995 all'1,9% della stagione 2003-2004. Il risultato parziale per il 2004-2005, aggiornato a maggio 2005, mostra una leggera ripresa, attestandosi al 4,7%. Complessivamente, nelle 11 stagioni comprese fra il 1994 e il 2005, 41 titoli su 542 (pari al 7,6%) sono stati tratti da libri di autore italiano (Tabella 3).

Le due principali emittenti nazionali non differiscono di molto nelle trasmissioni: la Rai, con 23 titoli (15 Raidue, 36,6% sul totale; 8 Raiuno, 19,5%), supera Mediaset di sole 5 unità (16 Canale 5, 39%; uno ciascuna Italia 1 e Rete 4). Tale concorrenza trova giustificazione nei dati relativi agli ascolti, che testimoniano il gradimento del pubblico per questo genere di prodotto (il 48,8% delle fiction tv in esame è stato seguito da oltre 5 milioni di telespettatori, il 19,5% da oltre 7 milioni e mezzo).

Tabella 3 – Fiction tv di produzione e coproduzione nazionale derivate da opere di narrativa italiana

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99	99-00	00-01	01-02	02-03	03-04	04-05*	Totale 94-05	△ % 05/94
Fiction tv (1)	36	29	35	58	53	57	56	54	47	53	64	542	77,8
Trasposizioni (2)	4	3	1	6	8	4	4	5	2	1	3	41	-25,0
% (3)	11,1	10,3	2,9	10,3	15,1	7,0	7,1	9,3	4,3	1,9	4,7	7,6	-6,4

(1) Fiction tv prodotte e coprodotte in Italia

(2) Trasposizioni televisive da opere di narrativa italiana

(3) % trasposizioni sul totale produzione nazionale

(*) I dati per la stagione 2004-2005 sono parziali, aggiornati al maggio 2005.

Fonte: elaborazione personale su dati OFI

Analogamente a quanto rilevato per il cinema, anche la gran parte delle trasposizioni televisive segue a breve la pubblicazione dell'opera sorgente. Dei 49 libri tradotti sul piccolo schermo negli ultimi dieci anni, infatti, 28 sono stati pubblicati per la prima volta tra il 1995 e il 2005, 7 tra il 1991 e il 1994, e solo 5 prima del 1945.

Andrea Camilleri (con 10 titoli) e Maria Venturi (con 4) guidano la classifica degli autori maggiormente trasposti in tv, mentre Mondadori (14), Rizzoli (6), Sellerio (6), Feltrinelli (3) e Baldini Castoldi Dalai (2) quella degli editori titolari dei diritti sulle opere tradotte.

Ma quanti spettatori, vedendo il film, riconoscono la relazione con il libro da cui è stato tratto? La comunicazione circa la parentela fra i prodotti audiovisivi e letterari non è sottolineata in maniera forte dalle industrie cinematografica e televisiva. Raramente, in fase di promozione della pellicola o della fiction tv, si citano i libri cui si deve il soggetto, a meno che questi non siano già di successo. Dal versante opposto, invece, gli editori si adoperano affinché crescano le sinergie: i primi accordi di comarketing tra case editrici e case di produzione, la commercializzazione di libri con fascette pubblicizzanti la trasposizione, gli sconti promossi da alcuni editori per l'acquisto dei titoli trasposti a chi presenti alla cassa il biglietto del cinema sono tutte iniziative che muovono in

questa direzione e che mostrano lo squilibrio di un rapporto sbilanciato a favore del prodotto audiovisivo.

Secondo i risultati di una ricerca Demoskopea, presentati alla Fiera Internazionale del Libro di Torino 2005 in occasione del convegno organizzato dall'AIE *Dal libro al film. Scrittori italiani, cinema italiano?*, esiste un legame stretto tra la pagina e lo schermo, ma in Italia è ancora poco produttivo dal punto di vista dello sfruttamento economico (il settore libro-film pesa per lo 0,8% sul totale delle vendite in libreria). Demoskopea individua due principali categorie di opere letterarie tradotte in immagini: bestseller "trainanti" la pellicola; longseller, "dimenticati" o "sconosciuti", rigenerati dall'uscita della trasposizione. In entrambi i casi, il prodotto cinematografico contribuisce a una forte promozione del libro, favorendo picchi di vendita duplicati o triplicati nei mesi immediatamente precedenti e posteriori alla distribuzione dei film nelle sale.

Il Book Film Bridge, promosso dalla Fiera del Libro e giunto nel 2005 alla seconda edizione, è una tappa importante nell'evoluzione dell'editoria nazionale verso la convergenza dei media. Si tratta di un mercato dedicato alle trattative e al commercio dei diritti tra gli editori di libri, di audiovisivi e nuovi media, aperto alle società e agli operatori professionali interessati ad acquisire o proporre progetti e titoli per adattamenti lineari o interattivi (editori e produttori audiovisivi, *broadcasters* e distributori, possessori e direttori di archivi, agenti letterari e cinematografici, autori e scrittori). Grazie a questo appuntamento, che nel 2005 ha raddoppiato le presenze rispetto alla prima edizione, la Fiera Internazionale del Libro di Torino si conforma alla tendenza avviata dal London Book Fair's International Rights Centre (principale evento per questo tipo di negoziazioni) e seguita dalle maggiori fiere internazionali del libro.

Il titolo dell'iniziativa (Book Film Bridge) e il suo logo (caratterizzato da un ponte) indicano metaforicamente gli obiettivi assunti dal mercato, strutturato al fine di favorire la costruzione di alleanze e piattaforme coproduttive in grado di assicurare sviluppo editoriale e distribuzione multi-media a titoli che mirano a imporsi sia sulla carta che sugli schermi, in lingue e territori differenti.

Progetti di tal genere mostrano la volontà degli operatori dell'editoria italiana, incentivati anche dalle potenzialità e dalle prospettive offerte dalle nuove tecnologie, di sviluppare sinergie con le altre industrie della comunicazione, cercando le soluzioni più efficaci ed efficienti volte a favorirle.

LE VIE
DELLA PROMOZIONE
Promozione del libro
e promozione
della lettura

di Paola Dubini

È l'editore che stabilisce quali titoli pubblicare e che orienta i gusti del mercato; ma è il canale distributivo che seleziona, rispetto all'offerta di titoli disponibile, quali proporre al cliente finale. L'attività di promozione è un modo per riavvicinare l'editore al pubblico dei lettori e per riappropriarsi del proprio ruolo di mediatore culturale e economico. Di fronte a una distribuzione in posizione di forza, i tempi sembrano maturi per un ritorno al contenuto: le nuove sfide sono l'educazione del mercato e la promozione della lettura.

La promozione è una delle attività che giustificano l'esistenza di una filiera editoriale che intermedia fra autore e lettore; in presenza di una offerta di libri di gran lunga superiore alla domanda, le attività connesse alla segnalazione al mercato della proposta editoriale creano valore economico e riducono la forte asimmetria informativa che caratterizza i rapporti fra chi scrive e chi legge. Dal punto di vista economico, un primo tema importante è riflettere su quanto valore è creato dall'attività di promozione – rispetto al suo costo – e chi se ne appropria; che i libri vadano promossi appare evidente, ma a giudicare dalle scelte organizzative degli editori sembra quasi che la promozione sia un male necessario rispetto alla attività editoriale, nonostante negli ultimi tempi la funzione marketing si sia rafforzata. Un capitolo a parte riguarda poi la promozione della lettura; da anni gli editori di libri cercano di sensibilizzare le istituzioni, Ministero dell'Istruzione in testa, perché realizzino campagne di promozione della lettura. Gli strumenti, gli attori e gli interlocutori nell'attività di promozione della lettura sembrano diversi rispetto a quelli attivati per la promozione del libro. Che un'azienda debba promuovere i propri prodotti per rendersi visibile, per allargare il proprio mer-

cato potenziale, per stimolare il riacquisto da parte dei suoi clienti sembra intuitivo: che cos'ha dunque di speciale il libro perché la sua promozione sia oggetto di riflessione specifica? In che cosa si esplicita questa attività? Crea valore? Per chi?

Ai fini di questa riflessione, due elementi di specificità del libro appaiono rilevanti: il primo è rappresentato dal fatto che la qualità dei libri, e questo è vero per tutti i prodotti creativi, non è determinabile in modo oggettivo. Nessun lettore potrà chiedere al libraio di rimborsarlo perché il libro che ha appena finito di leggere non gli è piaciuto, mentre può restituire un prodotto difettoso (e quindi anche un libro mal stampato o cui si scollano le pagine) o reclamare il rimborso per un servizio non in linea con quanto dichiarato. Se la qualità non è determinabile in modo oggettivo, è molto difficile spiegare *ex ante* ed *ex post* perché un titolo ha avuto o meno successo commerciale ed è molto difficile per il lettore orientarsi tra l'elevatissimo numero di novità presenti sul mercato. Dal punto di vista del lettore, quindi, l'attività di promozione genera valore perché semplifica il processo di selezione e valutazione prima dell'acquisto; dal punto di vista dell'editore, l'attività di promozione genera valore sia economico, sia culturale: tanti clienti che acquistano lo stesso titolo determinano un abbassamento significativo del costo medio di produzione di quel titolo. Se questi clienti poi leggono il libro, le idee in esso contenute diventano patrimonio collettivo, giustificando lo sforzo di selezione compiuto dall'editore e legittimando il suo ruolo di *gatekeeper*.

Il secondo elemento di specificità è rappresentato dalla tradizionale importanza del canale nel delimitare l'ambito competitivo delle case editrici: fino a poco tempo fa, lo stesso titolo proposto nel book club o in libreria aveva lettori differenti. L'iniziativa strategica nelle scelte di posizionamento spettava in larghissima misura all'editore: è l'editore che seleziona quali libri pubblicare, a che prezzo venderli e in quali canali. Alcuni canali per loro natura si rivolgono a un mercato di massa, altri a mercati specializzati. Le cose non stanno più così, in parte come effetto dell'eccesso di offerta rispetto alla domanda, in parte per i mutati rapporti di forza contrattuale fra editore e canale. Anche le librerie più grandi possono ospitare solo una parte della produzione editoriale; una superlibreria da 150.000 titoli accoglie meno della

metà dei titoli in commercio, molti dei quali in una sola copia, ordinariamente sconosciuti al lettore perché infilati di costa in uno scaffale. I processi di concentrazione in atto configurano dunque un ambito competitivo nel quale i rapporti di potere contrattuale favoriscono la distribuzione. Il mercato appare polarizzato tra pochissimi titoli molto promossi e l'offerta polverizzata; i titoli a maggiore rotazione sono disponibili in tutti i canali di vendita, mentre reperire tutti gli altri diventa sempre più difficile, a meno di ricorrere alle librerie on line o ai siti degli editori. Da tempo la distribuzione (ampiamente intesa) assorbe una percentuale elevata del valore creato dalle strutture di intermediazione fra autore e lettore: circa il 60% del prezzo di copertina. Una distribuzione in posizione di forza contrattuale non è solo destinata ad appropriarsi di una porzione crescente di valore, ma anche di attività storicamente attribuite all'editore: la selezione e il ruolo di *gatekeeping*. È l'editore che seleziona quali titoli pubblicare e che orienta attraverso questa selezione i gusti e il pensare del mercato; ma è il canale che seleziona, rispetto all'offerta di titoli presenti sul mercato, quali di questi proporre al cliente finale, e che quindi condiziona il processo di selezione dell'editore, appropriandosi di una parte consistente di valore. Se leggiamo in questi termini l'operazione dei libri abbinati ai quotidiani, appare evidente che il mercato ha dimostrato di apprezzare la selezione proposta dal canale (in questo caso il quotidiano), il quale a sua volta ha pesantemente condizionato le scelte di posizionamento degli editori di libri: per quanto il canale edicola e il canale libreria configurino ancora ambiti competitivi distinti e per quanto il forte lettore non rinunci a frequentare la libreria pur in presenza di un'offerta in edicola estremamente ricca e conveniente sul piano economico, i due canali insistono in buona parte sullo stesso mercato, con un netto rapporto di forza a favore del canale a proprietà più concentrata. È improbabile che il distributore si sostituisca all'editore nella selezione di titoli originali: è attività troppo costosa, aleatoria e lontana dalle sue competenze distintive. Può succedere (e infatti succede) che il distributore acquisisca editori, ma non è realistico immaginare che l'attività di scouting sugli autori e sui nuovi titoli sia disintermediata dal distributore. Per tornare al caso dei libri abbinati ai quotidiani, quando questo si è verificato

(ossia quando il quotidiano ha pubblicato titoli originali) i risultati non sono stati eclatanti.

L'attività di promozione appare dunque un modo per riavvicinare l'editore al cliente finale e per riappropriarsi del suo ruolo di fronte a una distribuzione in posizione di forza e che diventa l'interlocutore privilegiato nei rapporti con il consumatore finale. Tale attività si orienta in due direzioni: segnalazione al mercato dell'importanza del titolo, costruzione e proposta di marchi. Al crescere dell'importanza riconosciuta alle attività di marketing sono aumentati gli strumenti utilizzati dalle case editrici per indicare al mercato che proprio quel titolo merita l'acquisto: è nota l'importanza dell'ufficio stampa in una casa editrice, così come è nota la funzione strategica di segnalazione rappresentata da una pila di novità all'ingresso delle librerie. All'aumentare dell'intensità competitiva sono aumentati gli strumenti di marketing utilizzati dagli editori nei confronti dei punti vendita e del consumatore; poiché il conto economico di una casa editrice non permette che tutti i titoli siano promossi con la stessa intensità, la scelta dei titoli su cui concentrare gli sforzi di comunicazione e di promozione rappresenta un importantissimo segnale al mercato delle priorità assegnate ai propri titoli da parte dell'editore. Se l'editore vuole capitalizzare gli sforzi – inevitabilmente crescenti – di promozione, nonché mantenere e rafforzare il proprio ruolo di mediatore culturale ed economico nella filiera editoriale, deve sviluppare una politica aggressiva di marchi. Il punto diventa chiarire di quali marchi parliamo.

Si è detto che è difficile industrializzare la produzione di successi editoriali, per la difficoltà di valutare la qualità del libro in modo oggettivo; questo aiuta a spiegare perché il marchio della casa editrice svolge una funzione moderata nell'orientare le scelte del consumatore, mentre ha funzione più potente di segnalazione sul mercato degli autori. Sono pochi i lettori che conoscono l'editore di Eco o di Harry Potter e che orientano le proprie scelte di acquisto su libri Bompiani o Salani perché sono gli editori rispettivamente di Eco e di Harry Potter. Per valorizzare il proprio investimento, appropriarsi di una quota significativa di valore e ridurre l'incertezza sui risultati di mercato di ciascun titolo, la strategia di marchio più ambiziosa appare quella legata allo sviluppo di *cha-*

racter, ossia di personaggi, di generi e di situazioni che possano essere declinati su più mercati geografici e aprire la strada per lo sfruttamento di diritti secondari. È una strategia che pone con evidenza forti vincoli all'attività creativa e richiede grandi capacità progettuali nell'autore e nell'editore. Se vogliamo evitare che il libro ricada nella mediocrità culturale in cui è caduto il settore discografico e cinematografico per effetto di sequel infiniti, di riedizioni di classici e di prime opere non destinate a entrare in catalogo, è necessario capitalizzare sugli investimenti di marketing di prodotto per tornare a educare il mercato e a promuovere la lettura. Solo in questo modo il ruolo dell'editore come mediatore culturale tornerà a essere centrale. Le istituzioni possono e devono aiutare, ma è nell'interesse prima di tutto dell'editore non accontentarsi della rendita di posizione derivante dalla cessione di diritti, ma preoccuparsi che i libri non siano solo acquistati ma anche letti. Il marketing editoriale ha fatto grandi passi nella promozione del libro, un po' per scelta e un po' per necessità: ha reso più accattivanti le copertine, i titoli, le quarte, allargato il numero e la varietà di canali, ha giocato con la leva prezzo e ha prodotto materiali pubblicitari di varia natura. I tempi sembrano maturi per tornare al contenuto, ma questo richiede di collegare gli sforzi di promozione del libro con quelli di promozione della lettura.

I LETTORI

Lettura sotto inchiesta

Fotocopie ed equità dei compensi
di Pier Francesco Attanasio e Danilo Ferrando

Il pubblico delle biblioteche

Su misura dell'utente remoto:
i servizi informativi on line
di Chiara Faggiolo

LETTURA
SOTTO INCHIESTA
Fotocopie ed equità
dei compensi

di Pier Francesco Attanasio
e Danilo Ferrando

La legge che recepisce la norma europea che regola l'attività di reprografia nasce dal principio per cui ogni eccezione al diritto d'autore deve essere ripagata da un compenso equo a favore dei titolari dello stesso diritto. Nel 2005, la Siae ha iniziato a distribuire i proventi raccolti come "equo compenso" sulle fotocopie effettuate in copisterie e biblioteche. Cifre ancora molto lontane dalle altre realtà europee, ma che possono iniziare a proporre anche in Italia un modo diverso di guardare al fenomeno.

In un ideale diario editoriale del 2005 si inserisce a pieno titolo una notizia destinata ad avere un notevole rilievo nei prossimi anni e che da subito richiede alcune riflessioni e analisi. A partire da agosto la Siae ha iniziato a distribuire i proventi raccolti fin dal 2001 sulle fotocopie fatte in base alla norma introdotta con la legge 248 del 2000. Com'è noto, tale legge ha modificato l'art. 68 della legge sul diritto d'autore regolando in maniera diversa l'eccezione relativa all'attività di reprografia. Che è divenuta legittima entro precisi limiti (15% di ciascun libro o fascicolo di rivista e per il solo uso personale) a patto che si versi ad autori ed editori un *equo compenso*. La stessa legge ha previsto che la raccolta di tali compensi spetti in esclusiva alla Siae, con una decisione in verità unica nel suo genere, in quanto nel resto del mondo tale compito è affidato a organismi creati direttamente da autori ed editori letterari, distinti dalle società di autori ed editori musicali.

I soldi che la Siae ha cominciato a distribuire cinque anni dopo riguardano appunto questo *equo compenso*, che i soggetti obbligati a pagare (solo alcuni, in verità) hanno effettivamente versato. Le somme distribuite, al netto delle commissioni della stessa Siae, sono pari a circa 6,7 milioni di euro. Una goccia rispet-

to a quanto avviene negli altri paesi, ma abbastanza da far talvolta gridare allo scandalo, all'eccessiva esosità di un *compenso* mai visto come effettivamente *equo*.

Prima di analizzare alcuni dati relativi alla prima ripartizione italiana è forse opportuno richiamare quanto avviene nel resto del mondo. La Tabella 1 mostra quanto raccolgono le società di gestione europee e di alcuni significativi paesi extraeuropei. I diversi paesi possono essere suddivisi in quattro gruppi. Al primo appartengono i paesi scandinavi, più il Belgio e l'Australia: si tratta di paesi dove la raccolta supera un euro per abitante, fino agli oltre cinque euro della Norvegia. I maggiori paesi europei, analogamente a Stati Uniti e Canada, hanno una raccolta che varia dai 30 centesimi per abitante degli Usa ai quasi 90 del Regno Unito. L'Italia fa parte invece di un gruppo di paesi dove il meccanismo non è stato ancora avviato in modo significativo, con raccolte ampiamente inferiori ai 10 centesimi. Nell'Europa a quindici solo Grecia e Irlanda ci tengono compagnia in questo gruppo, mentre Portogallo e Lussemburgo appartengono al quarto gruppo, quello dei paesi che non hanno ancora sviluppato un sistema del genere, gruppo che comprende anche gran parte dei dieci nuovi paesi recentemente entrati a far parte dell'Unione, con la sola eccezione dell'Ungheria.

Il confronto è utile per inquadrare meglio il problema a livello nazionale. Se in Italia si raccogliessero pro capite quanto nel resto della "vecchia" Europa i proventi in distribuzione sarebbero ogni anno pari a circa 40 milioni di euro, e il risultato non sarebbe molto diverso (36,2 milioni) se il confronto fosse fatto solo con gli altri quattro grandi paesi europei (Germania, Regno Unito, Francia e Spagna).

Siccome la raccolta nel 2004 (l'anno migliore da quando la legge è entrata in vigore) è stata invece di 3,4 milioni si può tranquillamente dire che il *compenso* dato ad autori ed editori è ancora largamente *iniquo*, essendo meno di un decimo del potenzialmente dovuto.

Ciò detto, a chi vanno i proventi raccolti in Italia sulle fotocopie? È possibile intravedere nella loro destinazione, di nuovo con l'aiuto di un confronto europeo, gli estremi dell'*equità* del meccanismo? Innanzitutto, un accordo firmato nel 2004, in attuazione della legge, tra le associazioni di autori ed editori, ha previ-

sto che i proventi siano suddivisi, analogamente a quanto avviene nel resto nel mondo, al 50% tra gli autori e gli editori. Inoltre, per l'individuazione dei singoli beneficiari le stesse associazioni – su mandato della Siae – hanno condotto una complessa indagine statistica con la collaborazione dell'Istituto Tagliacarne, che ha permesso di analizzare i dati di oltre 350.000 righe di borderò e 140 giornate circa di rilevazioni nelle biblioteche.

Tabella 1 – Raccolta assoluta e pro capite di diritti sulle fotocopie in Europa e in alcuni paesi extraeuropei

Paese	Società di gestione	Popolazione (milioni)	Raccolta (milioni di euro)	Centesimi di euro per abitante
Danimarca	Copy-Dan	5,3	14,30	269,8
Finlandia	Kopiosto	5,1	9,10	178,4
Belgio	Reprobel	10,2	16,84	165,1
Svezia	Bonus Presskopia	8,8	12,94	147,1
Regno Unito	CLA	58,9	52,75	89,6
Spagna	CEDRO	39,3	26,50	67,4
Germania	VG Wort e VG Bild-Kunst	85,0	51,43	60,5
Austria	Literar-Mechana	8,1	4,68	57,8
Francia	CFC	58,6	21,56	36,8
Paesi Bassi	S, Reprorecht	15,6	5,25	33,6
Italia	Siae + AIDRO	57,5	3,40	5,9
Grecia	OSDEL	10,5	0,50	4,7
Irlanda	ICLA	3,6	0,13	3,5
UE 15 (*)		376,9	219,37	58,2
Norvegia	Kopinor	4,4	23,62	536,8
Svizzera	Pro Litteris	7,1	5,88	82,8
Ungheria	Harr	10,0	2,11	21,1
Romania	CopyRo	22,0	0,37	1,7
Usa	CCC	267,6	81,60	30,5
Canada	CanCopy e Copibec	30,3	22,63	74,7
Australia	CAL	18,5	37,90	204,9

(*) In Portogallo non esiste ancora una società di gestione collettiva per la reprografia, in Lussemburgo è stata da poco creata ma nel 2004 non aveva ancora iniziato la raccolta. I dati della popolazione di questi due paesi sono stati comunque inclusi nel totale della prima colonna.

Fonte: Elaborazioni su dati IFRRO, 2004

Come ci si poteva aspettare, il numero complessivo dei beneficiari è molto alto: oltre 1.000 editori e 17.000 autori, senza contare gli stranieri, cui complessivamente sarà destinato il 14% circa dei proventi (in cifre assolute, andranno all'estero 290.000 euro circa a editori stranieri e poco meno di 700.000 euro ad autori).

L'insieme di queste vicende spinge ad alcune riflessioni sulla natura del diritto di fotocopia e, in ultima istanza, sulla natura della stessa attività editoriale nell'attuale contesto economico e culturale. È un'acquisizione ormai consolidata il fatto che gli editori non sono più semplicemente produttori di libri ma produttori di contenuti incorporati all'interno di libri. E che possono trovare in successive utilizzazioni la loro ragion d'essere economica e culturale.

La cessione di diritti per utilizzi "secondari" è sempre meno "secondaria" nel mondo moderno, e questo è uno degli effetti dell'economia digitale. Tuttavia, alcune utilizzazioni non consentono una gestione individuale efficiente, in quanto i costi di transazione sono troppo alti (la necessità di chiedere singolarmente i diritti a ogni titolare comporta oneri spropositati). Sorgono allora società di gestione collettiva di tali diritti. Talvolta poi, per ragioni di opportunità sociale legate all'esigenza di favorire l'accesso alla cultura, si ritiene anche di accompagnare tale gestione con eccezioni al diritto d'autore, che impongono licenze obbligatorie entro limiti definiti e sistemi di pagamento del diritto di tipo perequativo. Ciò non significa tuttavia disconoscere il diritto d'autore, ma modificare soltanto il modo con cui viene esercitato, dalla forma individuale a quella collettiva e – entro certi limiti – dalla negoziazione libera a forme di licenza obbligatorie.

È di questo che stiamo parlando, e non di tasse sulla cultura o altri spropositi del genere, che di frequente si sentono stigmatizzare in questo ambito. Ed è sugli effetti reali che tali forme di gestione collettiva e vincolata dei diritti producono che si dovrebbe riflettere.

Vediamo allora qualche dato tratto dalla prima ripartizione Siae. Viene in genere sottovalutato il carattere perequativo che i modelli di gestione collettiva dei diritti introducono. Immancabilmente, infatti, essi appiattiscono le condizioni contrattuali tra le parti coinvolte garantendo uguaglianza di accesso a piccoli e grandi editori, autori famosi ed esordienti. Le condizioni contrattuali

sono infatti determinate per via collettiva e ciascun autore o editore da un lato e utente dall'altro dovrà adeguarsi a tali condizioni. A ciò va aggiunto il fatto che lo sfruttamento secondario delle opere finisce per premiare i libri meno effimeri: in biblioteca o nelle copisterie si fotocopiano testi pubblicati anche da tempo, non si è più schiavi dei tempi di rotazione che il commercio moderno impone alle librerie. Sono gli editori di catalogo, quelli con il respiro più lungo, ad avere maggiore forza competitiva su questo mercato.

Il risultato è che gli indici di concentrazione in questo specifico segmento sono più bassi di quelli generali. Se nell'insieme dell'editoria italiana i primi tre gruppi controllano oltre il 50% del mercato, nella ripartizione dei proventi delle fotocopie lo stesso indice si ferma al 27% e solo uno dei tre gruppi leader su questo mercato è anche leader nel settore editoriale nel suo complesso. Ci vogliono invece 10 editori (o gruppi) per raggiungere il 50% dei compensi ripartiti e 30 per arrivare al 75%.

L'effetto perequativo, evidentemente, è ancor più esaltato dalle politiche che comprendono utilizzi sociali di parte dei proventi raccolti. Non stupisce allora se in altri paesi ciò avviene regolarmente. In molti casi una quota fissa dei proventi, stabilita dalla legge o decisa dalle associazioni degli aventi diritto, viene destinata a tale scopo. Per esempio, in Spagna, i proventi delle fotocopie finanziano un ampio programma di assicurazione sanitaria per gli autori, nonché varie iniziative di promozione della lettura, di sostegno del sistema delle biblioteche, e così via. Nel Nord Europa, poi, il sistema di gestione dei diritti sulle fotocopie, grazie alle cifre consistenti che si raccolgono, consente di mantenere in vita un'editoria indipendente anche in presenza di mercati che – per ragioni linguistiche – sono inevitabilmente ristretti.

In Italia, le associazioni di autori ed editori hanno deciso di chiedere alla Siae di non distribuire le somme inferiori ai 20 euro, considerato che il costo della distribuzione supera di fatto il beneficio che ciascun soggetto ne riceverebbe. L'insieme di tali somme, pari a 200.000 euro circa, potrà essere destinato a iniziative a favore degli autori (borse di studio, premi ecc.), nonché ad attività di promozione della lettura o a ricerche sul diritto d'autore.

Certo, se si continuerà a raccogliere solo un decimo di quanto in media avviene nel resto d'Europa anche gli effetti sul

mercato saranno oltremodo limitati. E se non si inizierà a guardare con un'ottica diversa al problema, ciò sarà pressoché inevitabile.

Sotto questa luce forse anche i termini del dibattito sul diritto di prestito forse possono essere meglio compresi. La norma europea non nasce affatto dalla bizzarria di oscuri funzionari di Bruxelles. Ma dal principio per cui ogni eccezione al diritto d'autore deve essere ripagata da un compenso equo a favore dei titolari dello stesso diritto. In difesa della cultura alti laici si sono levati contro questa norma, provenienti da ogni parte politica, senza eccezioni, e culturale. Ma siamo proprio sicuri che la cultura si difenda riducendo le remunerazioni di chi la cultura produce? E in sede di elaborazione di una nuova norma sul diritto di prestito, che recepisca anche in Italia quanto previsto dalla direttiva comunitaria, non è il caso di puntare l'attenzione sugli effetti finali della norma, sulle modalità di attuazione, sulla distribuzione degli oneri e dei benefici, invece che limitarsi a gridare allo scandalo?

IL PUBBLICO DELLE BIBLIOTECHE Su misura dell'utente remoto: i servizi informativi on line

di Chiara Faggiolo

Anche quando alle biblioteche si accostano le mediateche e ai testi gli ipertesti, il bibliotecario di reference svolge un ruolo di mediazione che assicura l'interoperabilità tra il patrimonio documentale conservato nelle biblioteche e l'universo di Internet e delle banche dati. Intermediario tra i saperi depositati e gli utenti portatori di bisogni informativi, il bibliotecario ha attraversato il confine tra cartaceo e digitale ed è pronto per affrontare nuove sfide, come quella di un servizio di reference digitale via mail e chat.

Quanto è alta la “Madonnina” del Duomo di Milano? Dove trovo gli *Atti parlamentari*? Avete film sulle crociate? Mi servirebbe qualcosa di aggiornato sulle scoperte spaziali, faccio la terza media. Vorrei preparare una tesina di maturità sul rapporto tra psicanalisi e letteratura. Sto cercando materiale per la mia tesi, mi laureo sul terzo settore. Dovrei consultare la banca dati *Medline*... In Internet si possono leggere le opere di Pascal?

Il bibliotecario di reference, preposto ai rapporti con il pubblico nelle biblioteche che offrono servizi informativi, non si stupisce a questo genere di quesiti. Adusa a cimentarsi con le tecniche di reperimento dei testi, con i linguaggi di indicizzazione documentale e con la selezione critica delle risorse, questa figura professionale ha ormai da tempo attraversato il confine tra il cartaceo e il digitale, acquisendo nuovi spazi operativi e nuove competenze in rete, di pari passo con le esigenze sempre nuove manifestate dall'utenza.

Già nei servizi informativi tradizionali, grazie a una conoscenza approfondita delle collezioni, dei cataloghi e dei repertori bibliografici disponibili nella propria biblioteca, e all'aggiornamento sull'offerta culturale e documentale del proprio territorio,

il bibliotecario era in grado di orientare il cittadino verso la soluzione più consona alle sue necessità speculative. Con Internet non solo è aumentata la capacità di localizzare opere presso altre biblioteche ma – è noto – si è ingigantita la disponibilità di materiali *full text* e di risorse di qualità.

Per il grande pubblico, tuttavia, trovare autonomamente in rete notizie adeguate, aggiornate e affidabili non è sempre facile, nonostante l'apparente onnipotenza dei motori di ricerca. Spesso il risultato dell'interrogazione di questi strumenti può essere un eccessivo rumore o, al contrario, uno sconcertante silenzio, spie che lasciano presagire la necessità di ristrutturare la strategia di ricerca e di ricorrere, magari, all'aiuto di un esperto.

Rivolgendosi alla propria biblioteca, l'utente non solo ha la possibilità di trovare le notizie che gli occorrono, ma anche di usufruire dell'esperienza e delle conoscenze di persone reali, in grado di indirizzarlo alla fonte informativa più consona e affidabile, con imparzialità e obiettività. Una funzione, dunque, quella dell'intermediario tra i saperi depositati e gli utenti portatori di bisogni informativi, che non rischia tramonti se è vero che, nel pelago della rete, si continua a sentire il bisogno di approdi sicuri. Il compito del bibliotecario di reference è oggi proprio quello di salvaguardare la comunicazione e l'interoperabilità tra il patrimonio documentale tradizionale, conservato negli archivi e nelle biblioteche, e l'universo in espansione di Internet e delle banche dati e di saper consigliare a ciascuno un percorso di approfondimento personalizzato e specifico, da portare avanti in autonomia, giovandosi delle istruzioni ricevute.

Ben lontano dal cliché di austero guardasigilli di un sapere polveroso e inavvicinabile, che ancora fa breccia nella fantasia degli scrittori (vedi in proposito il sito AIB-WEB *Librarians: Cultura e umorismo in biblioteca* a cura di Rossana Morriello, <http://www.aib.it/aib/clm/clm.htm>), ma che per fortuna comincia a discostarsi dalla percezione collettiva, oggi il bibliotecario si adopera per migliorare costantemente l'accessibilità e l'efficacia dei servizi, rilevando con sistematicità gli interessi culturali e informativi espressi dal proprio pubblico. Giocando d'anticipo sulle esigenze documentarie e sulle richieste ricorrenti, cura l'ampliamento dei sussidi per la ricerca, arricchendo le proprie collezioni, ma anche

predisponendo strumenti ad hoc, come bibliografie e rassegne di siti utili, che vengono resi disponibili sui siti web delle biblioteche. Le risorse online della Biblioteca Sala Borsa di Bologna (www.bibliote-casalaborsa.it) raccolgono, per esempio, una ricca sezione di consigli di lettura e segnalazioni bibliografiche. Tra le rassegne di siti, una delle esperienze più significative è *SegnaWeb: risorse Internet selezionate dai bibliotecari italiani* (www.segnaweb.it), promosso dall'Associazione Italiana Biblioteche con l'intento di censire risorse Internet utili per rispondere alle domande che l'utente solitamente rivolge ai servizi di reference delle biblioteche pubbliche.

Ma le novità non si esauriscono qui. Anche i servizi di assistenza personalizzata prestati in biblioteca e – via telefono, posta o fax – all'utenza remota, traghettano sul web. Si aprono nuovi canali di interazione con il pubblico, nascono i servizi di reference digitale, che consistono nell'offrire risposte “su misura” e “a domicilio” utilizzando la rete. In pratica, a partire da una semplice e-mail o da un modulo presente sul sito della biblioteca, l'utente può formulare la sua richiesta, in qualunque momento e da qualunque luogo. La biblioteca risponde in tempi contenuti via e-mail o, addirittura, come sempre più spesso accade nelle realtà bibliotecarie anglosassoni, anche in tempo reale, attraverso sofisticati sistemi di chat.

Un aiuto virtuale che coinvolge ogni giorno nuove biblioteche, di diversa tipologia e collocazione geografica e si incontra sempre più frequentemente anche in Italia, in primis nelle biblioteche di pubblica lettura, è il presidio informativo gratuito a disposizione di ogni cittadino (una rassegna dei servizi attivati in Italia è quella curata da Paola Gargiulo, *Chiedi al bibliotecario / Chiedi alla Biblioteca / Chiedi in Biblioteca / Chiedilo a noi / Scrivici (Moduli Web per il servizio di informazione attraverso la posta elettronica)* <http://www.aidaweb.it/reference/chiedi.html>).

Avviato nel 2001, il *Cerca in Biblioteca* della Biblioteca Sormani di Milano (www.comune.milano.it/biblioteche) costituisce uno dei primi esempi italiani di reference digitale; solo nel 2004, ha risposto a più di 1.800 quesiti. Anche coloro che frequentano la biblioteca “a distanza” attraverso il sito web o che – lontani nello spazio – sono interessati a conoscerne approfonditamente le collezioni, hanno ricevuto così indicazioni e consigli per rintracciare testi, affrontare ricerche tematiche, muoversi agevolmente in

rete tra cataloghi, portali e banche dati, contattare biblioteche specialistiche per approfondimenti. Il gradimento del pubblico non è mancato, almeno a giudicare dai questionari di valutazione, spesso davvero lusinghieri, compilati da chi ha usufruito del servizio: tempestività, precisione, completezza e cortesia della risposta sono i fattori maggiormente apprezzati.

Considerati i tempi necessari per evadere adeguatamente le richieste (in media più di mezz'ora di lavoro per ogni quesito), le preoccupazioni circa la sostenibilità di servizi "artigianali" di domanda e risposta in rete non si sono fatte attendere, sia per le piccole biblioteche con budget e risorse limitate, sia per quelle di grandi dimensioni, raggiunte da un numero imponente di quesiti. Fortunatamente non sempre ciò ha comportato l'attuazione di strategie difensive, al contrario, alcune biblioteche hanno scelto di affrontare la sfida in modo costruttivo, aiutandosi reciprocamente e dando vita a progetti di reference digitale cooperativo. Per esempio nel Regno Unito *Ask a Librarian* (<http://www.ask-a-librarian.org.uk>); in Danimarca *Net Librarian* (<http://www.biblioteksvagten.dk/>); in Spagna *Pregunte, las bibliotecas responden* (<http://pregunte.carm.es>).

La prima esperienza italiana di questo genere è il *Chiedi in Biblioteca* promosso dalla Regione Toscana (Chiedi in Biblioteca: servizio di reference cooperativo a distanza, coordinato dalla Regione Toscana, http://www.cultura.toscana.it/biblioteche/servizi_web/chiedi_biblioteca/index.shtml), un servizio attivo dal 2003 cui partecipano attualmente 17 biblioteche pubbliche del territorio, che evadono a turno le richieste via e-mail.

La forte propensione verso il pubblico che caratterizza i servizi di reference digitale deriva dalla consapevolezza del ruolo che le biblioteche possono giocare nell'attuale società dell'informazione, divenendo il luogo dell'esplorazione, del sapere e dell'apprendimento senza pregiudizi, in cui si può esercitare la libertà di chiedere, in cui si può avere l'occasione di imparare a trovare una risposta.

Così, senza abbandonare la propria scrivania, nel bel mezzo di una ricerca, fra i molti tentativi da intraprendere, perché non provare con il sito di una biblioteca? Dietro l'interfaccia, proprio quando serve, c'è il bibliotecario, un professionista in carne ed ossa pronto a dare una mano.

I NOSTRI LIBRI

La poesia sperimentale

Confini, margini (e limiti) della poesia
in prosa
di Paolo Giovannetti

La poesia discorsiva

Voci che raccontano storie veridiche
di Bruno Falchetto

La poesia cantabile

Quelli che cantano dentro nei libri
di Umberto Fiori

La narrativa arcicolta

Rifiuti sperimentali
di Mario Barenghi

I romanzi ben fatti

Elegie del declino
di Elisa Gambaro

L'intrattenimento piacevole

Nero su nero
di Mauro Novelli

Le storie non inventate

Alla ricerca della felicità perduta
di Federico Bona

I fumetti più belli

La formula Bonelli non è esportabile
di Luca Raffaelli

LA POESIA
SPERIMENTALE
Confini, margini
(e limiti) della
poesia in prosa

di Paolo Giovannetti

Un'annata di poesia "senza"? Senza editori veri, cartacei (non è del resto una novità, e tanto adesso c'è il web), senza grandi idee (le troppe e inutili antologie di poesia che ci lasciano un po' perplessi) e anche senza versi. Ma quest'ultimo non è affatto un male, a ben vedere. Tre libri (di Marco Giovenale, Emilio Rentocchini e Eugenio De Signoribus) ribadiscono la vitalità della poesia in prosa, la sua capacità di suscitare scarti espressivi, ritmi paradossali, deformazioni (e sincopi) conosciute.

Più o meno tutti ce ne siamo accorti: i dodici-quindici mesi a cavallo tra 2004 e 2005 hanno costituito l'anno delle antologie poetiche. Non è questa la sede per un bilancio; anche se si ha l'impressione che – eccezion fatta per l'intelligentissimo scavo critico di Enrico Testa, *Dopo la lirica*, pubblicato nel maggio 2005 da Einaudi, e per il lavoro molto ricco e informato promosso nello stesso anno da Andrea Cortellessa e altri, *Parola plurale*, per l'editore Luca Sossella – l'immagine della poesia italiana contemporanea non ne esca particolarmente rafforzata. Tanto meno ne vien fuori bene la poesia cosiddetta sperimentale o d'avanguardia: mai come oggi così trascurata dai discorsi critici che "fanno" canone. Volete una piccola verifica, un sintomo fra i tanti? Connettetevi al sito di Lello Voce (www.lellovoce.it) e leggete la sconcertante storia editoriale dell'antologia curata da lui stesso e Aldo Nove, *Ma il cielo è sempre più blu*. Diffusa fuori commercio in tiratura ridotta (e per metà fallata), annunciata come prossima a una stampa "vera" nella prima metà del 2003 presso un piccolo editore romano, avvistata presso un altro paio di case (in particolare «Einaudi Stile libero»), ora si è arenata pare definitivamente nelle secche del web. Oddio, per lo meno non dob-

biamo pagarla, se la scarichiamo dalla URL citata; ma certo non è che il mondo editoriale italiano ci faccia una gran figura.

E il punto è magari proprio questo: sempre più spesso raccolte di poesia degnissime, *plaquettes* che una volta avrebbero trovato un piccolo, prestigioso editore cartaceo si rassegnano a una vita on line nell'attesa non troppo euforica di tempi migliori. Eppure in questo modo qualcosa si perde. A me piace per esempio pensare che i venticinque testi di Marco Giovenale, intitolati *Endoglosse*, "postati" nell'autunno 2004 nel sito di Biagio Cepollaro (www.cepollaro.it), consentano non solo a me ma anche a un possibile lettore comune un brevissimo percorso entro un modo d'essere della poesia contemporanea che troppo spesso viene dimenticato o sottovalutato. Dico della poesia in prosa; che peraltro taluni chiamano prosa lirica. Tanto per capirci, quasi nessun antologista, oggi, rischia di inserire nella propria selezione componimenti realizzati senza il segnale delle "righe mozze": al punto che il principale promotore di questa forma, Giampiero Neri, figura in certe scelte autorevolissime solo con testi in versi liberi (voi che cosa direste – fatte le debite proporzioni – se, in un libro scolastico, di Petrarca trovaste solo sonetti e neanche una canzone?).

Autori come Giovenale, oggi, viceversa mostrano come l'"informalità" del non-verso si è trasvalutata in una struttura al quadrato, capace di suggerire in negativo una particolarissima pratica di ritmo, forse di metro. Qui si tratta (la parentela, più che con Neri, credo sia con un certo Santagostini, e soprattutto con esperienze coeve non italiane, segnatamente francesi) di lavorare sulle falle della testualità, sul sabotaggio dei "normali" rinvii anaforici e cataforici, sui ritorni indietro cioè e i balzi in avanti. Molti nessi sono sincopati a tal punto da produrre effetti di straordinaria astrazione, pur su un fondamento di oggettualità, di materialismo. C'è, davanti a noi, un racconto ridotto a pochi fotogrammi che tratteggiano un percorso sempre sul punto di compiersi ma sempre in effetti eluso. Come nell'ultimo Beckett, un non-soggetto non può che balbettare ipotesi relative a un non-mondo di cui, pure, percepiamo i residui di ruvidezza. Anzi, in Giovenale, di orrore: «Se poi si lasciano sfuggire una nascita // – si rimedierà. (Dando: dolore)». Anche perché il discorso precario, lacunoso, rattappato dai traumi del reale, sonda qualche possibilità di ria-

pertura grazie a correzioni e precisazioni in fine di paragrafo o testo («Così via», «né della sorgente ora», «Altre forme, anche» ecc.): un vero e proprio scandaglio gettato per individuare storie che da qualche altra parte, con ogni evidenza, si stanno svolgendo.

Sotto parecchi punti di vista, le prose in lingua inserite da Emilio Rentocchini nel suo *Giorni di prova* svolgono un ruolo opposto. Qui comunque, secondo una tecnica che lo stesso Giovenale ha praticato (si veda il volumetto *Il segno meno*), siamo di fronte a un autentico prosimetro. Trenta racconti in prosa italiana alternati a quarantaquattro ottave scritte nell'emiliano di Sassuolo, in conformità a una scansione metronomica: ogni prosa è seguita (o preceduta) da una o due ottave, e spesso la coppia di opposti così definita è saldata da un richiamo tematico (anche lessicale). Ne deriva un organismo discretamente – anche se proficuamente – ripetitivo: motivi come la corporeità, la natura, il complesso suggestivo silenzio-suono-rumore, la riflessione sullo scrivere, sono declinati volta per volta in due modi linguistici e ritmici affatto diversi, anzi divergenti. Mentre la prosa è soprattutto sguardo ordinato, osservazione minimalistica, paratattica, di vite colte in un momento di trapasso, il metro, l'ottava di endecasillabi regolari puntualmente rimata (non senza qualche concessione virtuosistica, come nel caso delle serie sdruciole), fluidifica il mondo, costringendolo a un cortocircuito con la sfera interiore, con il pensiero. «La prua d'ogni sô idea adrê ch'la crèss / l'alèga l'ètra spènda e a la reinvèinta / liberamèint» («la prua d'ogni sua idea appena sboccia / allaga l'altra sponda e la reinventa / in libertà»): l'impulso della forma chiusa induce “allagamenti” semantici, muove la spola del significato per intrecciare gli opposti della materialità e dell'astrazione mentale, se non persino filosofica (nel racconto intitolato *Toc!* il programma è trasposto nel conflitto tra la scrittura incisa su marmo e il libero accostarsi di pensieri affidati a foglietti di carta). Non so quanto sia giusto allegorizzare il libro fino a questo punto: ma è probabile che una poesia tanto radicata nella natura, nella collina, nel paesaggio («mamma, quante lune ci sono qui!»), stia cercando di suggerirci l'utopia d'una possibile, nuova complementarità di città e campagna. Come se il vecchio-nuovo del dialetto in versi regolari – con il suo astuto batti e ribatti – potesse riscattare una realtà piccolo-

borgnese fatta di professori e impiegati sognanti, assorti proprietari di quote condominiali, donne divorziate con figli, single in crisi di perplessità. E – per parafrasare uno dei componimenti – il «vèc ragastàs», il ragazzo invecchiato che il poeta come tanti di noi è, in occasione del suo «sàbet d'un paiàs» («sabato di un pagliaccio»), anticiperà la festa del giorno dopo con il suono rock di una chitarra Fender che gli permetterà di «sberlucèr la scalvatura» – cioè di sbirciare le tette – alla Natura. Né è un programma privo di ambizioni, come si vede.

Certo che, quanto ad ambizioni, l'ultimo libro di Eugenio De Signoribus, *Ronda dei conversi*, non scherza affatto. E per fortuna. Intanto – anche se certo è il rilievo apparentemente meno importante – la ricerca prosastica è qui realizzata in modo persino inedito. È lo stesso autore a parlare di due entità distinte, dette rispettivamente “nonversi” e “quasiprose” – già peraltro sperimentate in altre raccolte, ma ora probabilmente meglio messe a fuoco. Tuttavia, per capire l'operazione dobbiamo rifarci alla nozione di “relazionalità” già vista in Rentocchini. Mi spiego: le particolari prose che sembrano versi ma non lo sono mai (le “quasiprose”) e quelle che invece ogni tanto contengono versi (i “nonversi”) hanno acquisito il loro attuale e acuminato senso per rapporto all'esistenza di metri chiusi, o prossimi alla chiusura, che sempre più chiaramente si orientano verso il sublime dell'inno e del coro – in senso addirittura manzoniano. La prosa per lo più soggettiva e comunque incline all'abbandono affabulante (pur se minacciata dall'incombere di a capo perfidamente casuali) prelude alla voce non di rado impersonale, appunto corale, di una versificazione che dice valori anche religiosi. È una strategia che le forme affianca e oppone plasticamente, ritmandole. Come un po' accade alla struttura del libro: che è delimitato da una doppia introduzione (“premessa”, e insieme profetica “promessa”) e da un congedo, in mezzo ai quali le sette sezioni isolano la quarta, formata da una sola quasiprosa in forma di dialogo, e rivelano un gioco di arsi e tesi costituito ora da momenti più concettualmente rilassati (le sezioni I, III, VI) ora da episodi in cui l'ambizione tematica s'impenna (II, V e VII).

A ogni modo, se dovessi dichiarare che cosa a mio avviso regge davvero l'intera operazione (a capire la quale certo aiuta la

lettura del volumetto *Memoria del chiuso mondo* uscito per Quodlibet nel 2002, dove la protesta contro la cultura globale di guerra era emersa con forza sempre manzoniana – ma anche un po' fortiniana – persino scomposta), additerei la splendida sezione seconda, *Détti dei conversi*. Qui, attraverso memorie che sembrano convocare persino un certo Palazzeschi – e ovviamente la poesia franco-belga di conventi e beghinaggi –, si assiste a una parodia in verità serissima dell'*hortus conclusus* poetico, del suo «cerchio di capi introversi», e magari anche delle – scusate – stronzate che certi “decani” del mestiere ogni giorno ci infliggono. La domanda non a caso è formulata – unica, straniante occorrenza – in dialetto: «se rmanéme tutti ècche / a vardacce tèste a tèste / e la lengue ncé se sècche / pò la face face feste?» («se restiamo tutti qui / a guardarci testa a testa / se la lingua non ci si secca / può la falce farci festa?»).

Insomma, un sano ritorno alla vergogna di essere poeti, alla consapevolezza dei propri privilegi e limiti («lingua di nostalgia / lingua di lunga scia / ancora un lusso è amarti»). Un tema, questo, che il secondo Novecento aveva progressivamente abbandonato, sostituendogli diverse soluzioni metaletterarie: ruotanti, se non sbaglio, intorno ai poli dell'“essere poeta *nonostante*” e della polemica esplicita contro gli *altri* – i cattivi scrittori, i critici incapaci, il pubblico che si aspetta troppo da noi...

E lo scopo, in *Ronda dei conversi*, è dare slancio e motivazione a temi sinceramente “civili”, concentrati in particolare nel conclusivo *Accorale per le terre sante*. In un percorso studiatamente modulato, vi si teorizza una possibile via di fuga (un «esodo»?) tracciata fra le rovine che un «armato dio» ha prodotto: contro il suo brutto potere – viene suggerito – la sola risposta è «offrirsi a una patria differente», dopo che siano state patite e in fondo accettate tutte le «demolizioni» di casa e identità.

Ma, appunto, De Signoribus ricorda a sé e ai propri conversi-*confrères* che a certe vette di significato e pathos ci avviciniamo solo se abbiamo capito quanto fragili siamo, e quanto inutile e magari anche fallimentare è la nostra impresa.

LA POESIA DISCORATIVA

Voci che raccontano storie veridiche

di Bruno Falchetto

Polifonia delle voci narranti e giustapposizione dei punti di vista caratterizzano i più recenti esempi di poesia discorsiva: narrazioni in versi fatte di parole che si affiancano, discorsi che si intersecano, voci che ricostruiscono percorsi della memoria e ragionano a strappi. I protagonisti di Cefalonia 1943-2001 di Luigi Ballerini raccontano i fatti della storia come la radiocronaca di una partita di calcio; i migranti contemporanei di Erri De Luca danno vita a un poemetto civile che alterna brevi componimenti corali a testimonianze individuali; mentre Alberto Bellocchio si affida a un narratore che tesse le fila di un'ampia saga familiare a più voci.

Ci sono due che parlano. Sono Ettore B., soldato italiano caduto a Cefalonia, e Hans D., uomo d'affari tedesco. Entrano in scena uno dicendo delle modalità incerte della propria morte: forse eroica in combattimento, forse no, finita spalle al muro; l'altro, presentandosi con un perentorio «scrupoli non ho», rivendicando la propria capacità di vincere «una volta per tutte la tentazione di figurare in prima persona». Le loro parole si alternano, a colate massicce e irte, in fitte lasse di versi lunghi, prosasticamente protratti, ritmati dalle iterazioni, marcati da giochi fonici: i loro discorsi si affiancano, si intersecano, confliggono. Parlano dei fatti di cui sono stati protagonisti diretti e indiretti, ma non solo. Più che rivolgersi l'uno all'altro, raccontano e ragionano a strappi fra sé e sé e per noi che leggiamo, oggi. Un oggi in cui ai più tocca un destino di clienti segnati dall'«umiliazione di un acquisto che amalgama tutti nel sodalizio punitivo / di un capitale detto storia», un adesso dove «l'uomo si evolve da burocrate a faccendiere». E infatti il titolo completo del poemetto d'apertura dell'ultimo libro di Luigi Ballerini suona *Cefalonia 1943-2001 (Monologo a due voci)*.

Ettore B. e Hans D. sono i primi e soli attori di uno stra-

volto poemetto civile d'impianto teatrale-narrativo, in cui anche gli eventi focali – come il sacrificio della divisione Acqui – sono evocati per barlumi, di scorcio, senza viste panoramiche. È sulla via della contraddizione, dell'accumulo e dello stridore che Ballerini trova i mezzi per raccontare la storia scansando le insidie della celebrazione impettita e dell'elegia lacrimosa. Ci riesce grazie alla contrapposizione delle due voci, a uno stile risentito che accosta in una tessitura ruvida diversi sottocodici, registri, lingue, che costella il discorso dei protagonisti di frammenti di parole altrui (testi letterari, canzoni, modi di dire). A offrire un filo conduttore al racconto è «il modello diegetico aberrante» (come dice Ballerini nella *Notizia* che accompagna il testo) della radiocronaca di una partita di calcio, in cui l'Italia batte la Germania quattro a uno, dove i goal sono i tradimenti e gli abbandoni. Con una forte torsione di registro, i fatti di Cefalonia e il loro destino nella memoria nazionale sono proposti in veste agonistica, e spettacolarizzata secondo i modi della nostra cultura mediatica: anche così Ballerini narra e ci fa ragionare su eventi con un nucleo tragico senza slittamenti verso il sublime. E il poemetto cerca di portarci nei pressi di quel nucleo tragico, vicino ai motivi riposti di un sacrificio collettivo imprevisto, fra i quali si annida forse anche una pulsione di morte. Pur nella consapevolezza che nessuna spiegazione riesce ad afferrare davvero il senso insito nella «materialità degli eventi».

Anche *Solo andata. righe che vanno troppo spesso a capo* di Erri De Luca è una sorta di poemetto civile a più voci. Racconta dei migranti del duemila in cammino nel Mediterraneo, verso una penisola con un nome che promette spazio («Eppure Italia è una parola aperta, piena d'aria» dice uno dei versi più riusciti), ma dove è difficile approdare. De Luca sceglie di sposare il punto di vista dei migranti, reso con un'alternanza di brevi componimenti corali (fatti di distici-istantanee sulle sensazioni di diversi viaggiatori) e testimonianze individuali più lunghe, i due *Racconto di uno* (ancora in distici-versetto), che seguono traversata e arrivo. Suonano però più persuasive, più esteticamente convincenti e “one-ste” le voci in frizione, in attrito, di Ballerini (nonostante qualche punto di opacità indotta dalla strategia dissonante ed ellittica) rispetto alla pluralità concorde, proposta da De Luca. Le voci di

solo andata sono modulazioni di un “noi” che sta a indicare l’unità intima del popolo variegato costretto a migrare, ma le loro parole si appoggiano a una scrittura che la costante trasfigurazione lirica delle metafore e la paratassi assorta rende un po’ troppo levigata per suggerire davvero la durezza di questi destini.

E convincono di più anche le molte voci piane che Alberto Bellocchio, in *Il libro della famiglia*, ampia saga familiare in versi, affida a una stilizzazione sobria, poco atteggiata sul piano stilistico, più marcata invece su quello strutturale, per il disegno generale e per l’allestimento differenziato dei singoli componenti-capitoli. Alla parola dei personaggi principali della storia novecentesca dei Bellocchio viene concesso risalto autonomo, ma sempre attorno alla voce ferma del narratore che tesse le fila di un organismo testuale ricco e complesso: storia di persone e di caratteri, ma anche di luoghi, di costumi e di valori, nella quale campeggiano le due figure dei genitori Bruno e Dora, sbalzate con particolare nettezza anche per la varietà di prospettive chiamate a descriverle.

LA POESIA CANTABILE

Quelli che cantano dentro nei libri

di Umberto Fiori

Perché cantanti celebri e strapubblicati, che hanno a disposizione mezzi ben più moderni e potenti e che hanno spesso vantato come un titolo di merito la propria alterità rispetto alla tradizione scritta, sembrano vedere nel supporto-libro il veicolo più adatto a raggiungere la fama eterna, ma soprattutto un riconoscimento di pregio estraneo al “successo”? Tra cultura alta e cultura popolare, una riflessione sulle parole senza musica (ma con introduzioni critiche, discografie, biografie, bibliografie): la “poesia” di Francesco De Gregori e le canzoni-canzonette di Enzo Jannacci.

Nel corso di un'intervista rilasciata a «la Repubblica» (23 marzo 2005) in occasione dell'uscita del suo nuovo disco *Pezzi*, Francesco De Gregori lamentava, tra l'altro, lo scarso prestigio di cui la canzone d'autore godrebbe in Italia: «Da noi – protestava – c'è una specie di embargo da parte della cultura ufficiale, ed è una cosa che col passare del tempo trovo sempre più insopportabile. Il primo comicaccio che fa un libro da noi diventa un intellettuale, molto più di quelli come me che fanno canzoni».

La denuncia del “principe” mi ha messo di buon umore: alle tirate livorose dei poeti contro i cantautori sono abituato; non avevo mai pensato che anche i poveri cantautori hanno le loro bestie nere: i comici («comicacci»!), che gli rubano tutta la gloria. E i comici, chissà, avranno i calciatori, i calciatori le pornostar, e così via. Ma quello che mi ha dato più da pensare, nella dichiarazione appena riportata, è che essere considerato «un intellettuale» dalla «cultura ufficiale» venga visto ancora oggi da qualcuno come un traguardo.

La “cultura ufficiale”. E che sarà mai? Il «Corriere della Sera»? «la Repubblica»? Mondadori? Garzanti? Magari Einau-

di? Proprio per i tipi della casa editrice torinese è uscito – poco prima di *Pezzi* – un cofanetto contenente un dvd e un volume in cui sono raccolte, col titolo *Battere e levare*, tutte le canzoni di Francesco De Gregori.

Vincenzo Mollica, giornalista televisivo e curatore dell'opera, scrive nella presentazione che i testi del cantautore vengono pubblicati «per la prima volta». Con questo non intende certo dire che *Alice* o *Generale* siano degli inediti. Ai suoi occhi, evidentemente, la loro vasta circolazione nei concerti o in tv, sulla busta del disco o sulle pagine di «Sorrisi e Canzoni tv», non ne faceva ancora dei testi “pubblicati” nel senso pieno del termine. Solo il libro, e in particolare quello garantito da un glorioso marchio editoriale, può rendere degnamente pubbliche queste composizioni che – ci informa Mollica – «hanno la forza e il dono dei classici, perché sono grate al tempo che non le usura». È interessante osservare come la canzone, che ha a disposizione mezzi ben più moderni e potenti, e che ha spesso vantato come un titolo di merito la propria estraneità alla tradizione scritta, finisca per vedere in un supporto tanto vetusto il veicolo più adatto a raggiungere la fama eterna. Dai cofanetti bianchi e gialli della Einaudi artisti strapubblicati e stracelebrati, da Guccini a Gaber, da Conte a Battiato, hanno ricevuto negli ultimi anni una speciale consacrazione, un riconoscimento di particolare pregio perché apparentemente estraneo alle volgarità del “successo”. Inutile cercare nella collana le opere complete di Gianni Bella o di Franco Califano, ma anche quelle di Cocciantè: «Parole e canzoni» consegna al futuro solo i cantautori che meritano davvero di restare, le opere da rileggere, da studiare. Il paragone che viene spontaneo è con i «Meridiani» Mondadori: anche in *Battere e levare* il lettore trova introduzioni critiche (in quella di Cesare G. Romana, De Gregori viene accostato ai lirici greci, a Dante, a Puccini, a Mozart; quella di Vasco Rossi è meno erudita ma non meno partecipe), discografie, bibliografie, un'ampia e dettagliata biografia dell'autore, e infine una sistemazione della sua opera, compresi gli scritti in prosa. L'opera in prosa di De Gregori – finora malnota persino agli esperti – consta di: una divagazione “teorica” sbarazzina quanto basta; un intervento di dieci righe su Piero Ciampi; un'intervista-autocommento; un elzeviro per

«Sorrisi e Canzoni»; otto articoli per «l'Unità» (ai tempi di Veltroni, precisa il curatore). Il resto è poesia.

La poesia di De Gregori. Sono trent'anni che se ne dibatte. Finalmente eccola qui tutta insieme, nero su bianco. Duecento pagine. Pagine vive, cantanti e sonanti, per chi sa a memoria le canzoni; io – lo confesso – conosco solo i pezzi più famosi; questo svantaggio comporta una lettura più fredda, ma forse anche meno distratta, di molti testi. La prima cosa che mi colpisce, sfogliando il volume, è la ricorrenza di certi schemi. Pasolini voleva dare alla sua opera in versi il titolo riassuntivo di *Bestemmia*; De Gregori potrebbe chiamare la sua *Anafora*. «Al di là dell'innocenza e al di là della pietà / al di là delle emozioni e al di là della realtà», comincia una canzone del 1973, *Suonatori di flauto*; sedici anni dopo, *Cose* inizia così: «È come il giorno che cammina, / come la notte che si avvicina / come due occhi che stanno a guardare...». Pescò ancora a caso. *Raggio di sole*, 1978: «Benvenuto raggio di sole / a questa terra di terra e sassi / a questi laghi bianchi / come la neve sotto i tuoi passi / a questo amore, a questa distrazione / a questo Carnevale...»; nel 1997, ecco *Il suono delle campane*: «Uomini senza terra / uomini senza città / uomini senza più cittadinanza / uomini senza umanità...». L'anafora è per il cantautore quello che la cazzuola è per il muratore. Se uno la sa maneggiare, ci può fabbricare dischi interi, riempire pagine e pagine. Certo, l'anafora da sola non fa poesia. E allora, che cosa fa poesia? Per esempio il circo, e in genere gli artisti di strada: acrobati, fachiri e simili. Anche gli aquiloni possono servire. L'infanzia è poetica. Poetici sono i pazzi, gli avventurieri, gli zingari. Bisogna stare attenti, poi, a non usare un linguaggio troppo diretto. Se si nomina Mussolini, per esempio, è più poetico dire «la mascella»: «la mascella al cortile parlava» (*Le storie di ieri*, 1975). Qua una sineddoche, là un ossimoro... Ma la poesia è ancora di più. È qualcosa di impalpabile, di inafferrabile. Prendiamo una frase come questa: «Se avessi potuto scegliere tra la vita e la morte avrei scelto l'America» (*Bufalo Bill*, 1976): quando uno si chiede che funzione abbia l'inserzione di una tale ipotesi in un racconto all'indicativo («A quel tempo io ero un ragazzo...»), in che senso l'America avrebbe potuto essere (ma fu, poi?) un'alternativa alla scelta tra vita e morte, e cosa c'entri tutto ciò con la

biografia di Bufalo Bill, resta alquanto perplesso; ma se mette da parte le domande e si lascia prendere dall'arte, ha un'impressione di grande profondità, un brivido di poesia. Per provocarlo, quel brivido, è raccomandabile complicare un po' le cose. «Fàmolo strano», diceva il marito alla moglie in un film di Verdone. Molte canzoni di De Gregori, a rileggerle attentamente, sono canzonette d'amore "fatte strane", smontate e ricomposte un pezzo qua, uno là, in stile "moderno": «Ora le tue labbra puoi spedirle a un indirizzo nuovo / e la mia faccia sovrapporla a quella di chissà chi altro / Ancora i tuoi quattro assi bada bene di un colore solo / li puoi nascondere o giocare con chi vuoi / o farli rimanere buoni amici come noi» (*Rimmel*, 1975). Da dove viene questa idea di poesia-sciarada, di poesia-puzzle? Ai suoi esordi, De Gregori veniva etichettato come "ermetico". Proviamo a rileggere *Cercando un altro Egitto* (1974): «Era mattina presto e mi chiamano alla finestra / mi dicono: "Francesco, ti vogliono ammazzare" / io domando: "Chi?" Loro fanno "Cosa?" / Insomma prendo tutto e come San Giuseppe / mi trovo a rotolare per le scale / cercando un altro Egitto». Più che Luzi o Bigongiari, a me l'atmosfera di sogno, le domande a cui rispondono altre domande, il riferimento alla Bibbia, ricordano molto Bob Dylan, *Ballad of a Thin Man*, *Highway 61 Revisited*; ma oltre a Dylan (e a Leonard Cohen), dietro certi testi di De Gregori si indovinano modelli più caserecci, come il Mogol di *Fiori rosa fiori di pesco* o *I giardini di Marzo*, coi suoi racconti frammentari, a lampi. Anche i massacri in Vietnam o la strage di Ustica, in bocca al "principe", perdono contorno, sfumano subito in poesia. Versi come «Vedo i ladri vantarsi / e gli innocenti tremare», che sembrano tratti da una ballata "di protesta" del 1965, arrivano solo più tardi, in piena maturità (1992), e restano comunque rari, galleggianti in un mare di allusioni, di gimcane semantiche, di «cuochi di Salò», di «celestini», di citazioni più o meno dotte.

Ermetico o no, dylaniano o mogoliano, De Gregori ha avuto un ruolo decisivo nella storia della musica italiana. La sua opera – che ora abbiamo modo di valutare nel suo insieme – riflette in modo esemplare i grandi sommovimenti del gusto negli anni settanta, con le loro implicazioni sociali, culturali, politiche: è a partire da dischi come *Rimmel* che trent'anni fa, rimuovendo

le differenze gerarchiche tra cultura “alta” e cultura popolare, si è cominciato a discutere se la canzone possa essere considerata poesia a pieno diritto. La questione può apparire irrilevante solo a chi non vede il nesso tra la grande spinta dal basso che incoronò poeta De Gregori e la cultura che oggi considera «il primo comicaccio» un intellettuale.

E a proposito di “comicacci”, vorrei segnalare un’altra uscita importante nella stessa collana «Parole e canzoni»: quella di un’antologia di Enzo Jannacci, sempre a cura dell’instancabile Mollica, con una bella introduzione di Gianni Mura. Leggendo i testi di De Gregori, si ha spesso la sensazione che sulla pagina incomba il fantasma della “vera” poesia; nel caso di Jannacci, il problema di un confronto non si pone nemmeno: queste canzoni non vogliono essere altro che canzoni, anzi canzonette, e proprio in questo consiste la loro forza. A parte i classici come *Andava a Rogoredo* o *Per un basin*, andate a leggere un pezzo meno noto come *E io ho visto un uomo* (1966) e vi accorgete come la canzone possa raggiungere un’altissima intensità senza bisogno di complicare le cose, semplicemente raccontando di «una sera, in via Lomellina». Un uomo per strada piange, ma non chiede l’elemosina: «si svuota di tutto il suo dolore». Un uomo «in giacca blu scuro». La gente non ha il coraggio di chiedergli che cos’ha. Una signora che faceva la spesa (è lei a raccontare) si ferma, non sa cosa fare per quell’uomo che piange, e finisce per arrivare tardi a casa, dove il marito la aspetta per cena. Tutto qui. La poesia di Jannacci («Poetastrica», l’ha voluta chiamare lui) sembra nascere direttamente dall’osservazione e dall’ascolto di quello che succede. Può essere buffa, assurda, stralunata, esagerata («l’importante è esagerare»), ma dietro la scena che fa si sente che c’è roba vera, viva, che preme. Certo, il testo sulla pagina non è mai la canzone, è sempre una sua versione azzoppata: nel caso di un performer come Jannacci la cosa risulta ancora più evidente (i dvd allegati ai libri rimediano solo in parte a questa mancanza); io credo però sia bene far circolare le canzoni anche in forma di libro, dare all’edizione dell’opera di un cantautore la dignità che hanno le opere letterarie. Per farlo davvero, però, occorrerebbe magari un po’ più di rigore nell’apparato critico e una maggior cura dei testi: il “milanese”

delle canzoni di Jannacci («ghe poeuss pensar sura») è una cosa che mette i brividi. Possibile che alla Einaudi nessuno se ne sia accorto? O forse, nonostante tutto, si parte ancora dall'idea che solo i poeti (Porta, Tessa, Loi) meritano di essere stampati come si deve?

LA NARRATIVA
ARCICOLTA
Rifiuti sperimentali
di Mario Barenghi

Da svariate opere in preparazione emerge la tendenza a ridurre il tasso di sperimentalismo linguistico e strutturale per un maggior impegno sul versante della definizione del soggetto (Walter Siti parla di «sperimentalità dell'io»), con significativi investimenti autobiografici. D'altro canto appare degno di nota che gli ultimi libri di Tommaso Pincio e Tiziano Scarpa, diversissimi tra loro, convergano nell'attribuire un'importanza cruciale al tema dell'immondizia, quasi un emblema della fine dei tempi e della dissoluzione di ogni speranza in un futuro migliore.

Alla rivista bolognese «Il Verrì», fondata da Luciano Anceschi nell'ormai lontano 1956, spetta una posizione di rilievo nella storia della letteratura italiana: molte delle esperienze più innovative del Novecento, a cominciare da quello che sarebbe diventato il Gruppo 63, sono state annunciate dalle sue pagine. Un nome, insomma, una garanzia. Di qui l'interesse del numero di maggio 2005, dal titolo *Il libro a venire*, composto da sedici brani di altrettanti narratori, diversi per età, gusto e formazione, tratti dalle opere alle quali stanno attualmente lavorando, e corredati da autocommenti. Per il vero, alcuni di questi autocommenti sono così ingombranti e compiaciuti da togliere respiro al testo: parrebbero quasi frammenti di autobiografie o contributi in fieri alla critica di se stesso. Ora, richiedere al lettore l'attenzione e la fatica di prender la misura di due stili diversi mi pare indiscrezione, quando non iattanza. Quello che vale per i libri, vale anche per gli stralci di *livres à venir*: uno alla volta basta, quando non è di troppo.

Più significativo è il rilievo dell'elemento autobiografico o pseudoautobiografico interno ai testi, anche per la varietà delle soluzioni. *Promemoria a Liarosa* di Pagliarani, indirizzato alla

figlia, si direbbe ispirato (come dice Andrea Cortellessa nell'introduzione) al *Manoscritto per Teresa* di Pietro Verri: ovvia la scelta per una scrittura piana e comunicativa. Anche *Resurrezione* di Marosia Castaldi è contraddistinto da un abbassamento stilistico rispetto all'uso dell'autrice, con esiti che, a questo assaggio, appaiono promettenti. Quanto a Walter Siti, che con *Troppi paradisi* sta per portare a compimento una trilogia, bisognerà un giorno riflettere sul moderno genere delle narrazioni in prima persona con un eroe la cui somiglianza con l'autore del libro mira non già a suggellare, ma a revocare in dubbio, se non proprio a scongiurare, implicazioni autobiografiche (lo stesso Siti parla di una «sperimentalità dell'io» volta a compensare il ridotto tasso di sperimentalismo linguistico e strutturale). Discorso simile varrebbe anche per Michele Mari, qui però presente solo per la riscrittura del romanzo d'esordio, *Di bestia in bestia*; il che pone un'altra questione, la sempre più diffusa tendenza degli scrittori a ritornare sulle proprie opere per aggiornarne la fisionomia. A volte, come in questo caso, si percepisce la fiducia nella possibilità di un progressivo perfezionamento estetico; altre volte si direbbe agisca una sorta di interiorizzazione dell'imperativo all'*update* (e va da sé che il nome più emblematico sarebbe quello di Alberto Arbasino).

Per il resto, alcune conferme, alcune incognite, qualche promessa. Gli estimatori di Tommaso Ottonieri ritroveranno nel brano delle future *Strade che portano al Fucino* – pure imputate di compromissioni autobiografiche – il suo impervio impressionismo barocco: quello stile frondosamente analogico che procede per accumulazione di apposizioni e sinonimie, volute di similitudini, arricciati neologismi, e che non di rado sembra tradire una segreta allergia per le proposizioni reggenti. Anche i lettori di Ermanno Cavazzoni riconosceranno l'indiafolato brio dei suoi momenti migliori, il gusto della vertigine paradossale e umoristica (il protagonista della storia, lasciata senza titolo, è un tale che viene ingaggiato come extraterrestre). Altri frammenti sono più difficili da giudicare. A Laura Pugno va riconosciuto il merito di conciliare l'attitudine sperimentale con la capacità di raccontare una storia, commisurando la tensione della scrittura alle dimensioni del testo (*Syberia* è l'anticipazione di una raccolta di racconti), mentre Ugo Cornia punta su un monologo torrentizio e non

di rado lutulento, che di per sé non ha molto di nuovo: tutto sta a vedere se ne sortirà un testo di sostanza, o no. E qualcosa del genere vale anche per *Jazzrusalem* di Giordano Meacci, che mostra comunque di avere un estro più vivace.

Considerazioni meno congetturali si possono fare su opere compiute. Un'uscita di rilievo è senz'altro *La ragazza che non era lei* di Tommaso Pincio. Evidente fin dal titolo il tema dello sdoppiamento o svuotamento dell'identità, a cui del resto l'autore fa risalire, al di là del plateale calco sul nome dell'americano Thomas Pynchon, il suo stesso pseudonimo: *Tommaso* in ebraico significa infatti «gemello», *Pincio* è variante d'una voce dialettale che sta per «uno qualunque», «un nessuno» (come nell'espressione «pinco pallino»). Particolarmente efficace la prima parte del romanzo, che riprende modi della fantascienza o della tradizione distopica. Una ragazza, che viene chiamata Laika Orbit, si ritrova in una città squallida e persa nella polvere, nel mezzo d'una pianura sterminata dove sorgono rumorosi, non meglio identificati escrementifici. Laika sa che il suo vero nome è un altro, ma non lo ricorda, e ignora come esattamente sia arrivata in quel luogo, salvo che a portarcela è stato un tipo bizzarro (un «alieno») che parla solo con le consonanti, dopo averla rimorchiata in un fast food. Cercando di sfuggirgli, Laika scopre che da quella città senza nome parte un pullman per Ghetto, da dove si può proseguire per Ghiaccia e Ghibli, e di lì per altre località che iniziano per «G»; tutt'intorno, il vuoto. Il resoconto delle sue disavventure è intercalato dalla voce di Little Big Om (altro nome allusivo, tra giaculatorie buddiste e miti western), che dai microfoni della «radio del karma» ammannisce considerazioni ironicamente desolate su quel regno della polvere – una polvere forse allucinogena, ma che sembra abbia gli occhi, e tenga ogni cosa sotto ferreo controllo per conto d'un potere anonimo e lontano. Tra la rassegnata e ipocrita umanità circostante vagano i cosiddetti giocatori di Runaway, vagabondi o fuggiaschi incasellati tuttavvia nel sistema da cui hanno cercato di liberarsi. Dopodiché il racconto risale indietro nel tempo per rievocare la storia della famiglia dell'accompagnatore-rapitore di Laika. Un bisnonno che negli anni venti aveva costruito una macchina per crittografare; un nonno che durante la Seconda guerra mondiale aveva collabora-

to con il controspionaggio per la decifrazione dei messaggi in codice tedeschi; e soprattutto una madre sciroccata che ha condito la vita randagia e velleitaria di una comunità hippy, mettendo al mondo senza volerlo un bambino al quale fino al terzo anno di età nemmeno si cura di dare un nome. Il piccolo, chiuso in un ostinato silenzio di protesta contro il disordine che lo circonda, diventa un genio matematico: una sorta di *beautiful mind*, sia per la mostruosa capacità di calcolo, sia per la coazione alla marginalità sociale.

Il finale della *Ragazza che non era lei* ricuce i due piani della storia; ma nell'insieme si ha l'impressione che Pincio, narratore dalla tecnica scaltrita e lettore curioso e onnivoro – i suoi riferimenti culturali sono tutti puntuali e ben informati – abbia sfruttato solo in parte la trovata iniziale. Anziché approfondire il suo *brave new world* ispirato al paesaggio non solo geografico dell'America profonda (l'America che nel 2004 ha decretato la rielezione di George W. Bush), ha preferito ripiegare sulla raffigurazione di un'epoca trascorsa: quegli anni sessanta del secolo ventesimo che si direbbero aver dilapidato con futile incoscienza le speranze in un mondo migliore, anche a nome delle generazioni successive. All'attivo di Pincio resta tuttavia la capacità di parlare di smarrimenti esistenziali e di rapporti tra genitori e figli attraverso panorami visionari, personaggi insoliti, svelti dialoghi. Su tutto s'impone il tema dell'immondizia e della deiezione, che ingloba la sorte dei singoli e lo stato del mondo: «Il passato è un ammasso di scarti che seminate in giro senza posa. In questo siete uguali al vostro corpo. Non fate che cospargere l'ambiente di rifiuti. [...] Macchie di parole indelebili, aloni di pensieri sporchi, grumi di dolori, lanicci di desideri, granelli di storie».

Diverso per ogni altro aspetto, incluso il ricorso a una verificazione (sia pur di stampo anti-lirico), anche l'ultimo libro di Tiziano Scarpa ruota intorno al tema dei rifiuti, con robusta presenza della componente fecale. A prendere la parola in *Groppi d'amore nella scuraglia* è un personaggio di nome Scatorchio, che in un colorito idioma centro-meridionale racconta come la moglie Sirocchia l'abbia lasciato per tale Cicerchio; causa dell'abbandono, il suo incauto appoggio all'idea del sindaco di consentire la costruzione di una grande discarica in cambio dell'installazione

sul campanile del paese di un ripetitore televisivo. La triste storia di Scatorchio – narrata con piglio a tratti spassoso – è intercalata da descrizioni di animali (*lu gattu gattaru, lu cane canaglio, lu bombu muscariu, lu scuiattulo, lu pepestrello*), nonché da furiose invettive contro Gesù, che non ha avuto il coraggio di instaurare il proprio regno in questo mondo («*tu ne sì pigliato spavento / de conquistà l'imperio. / Te ne sì morto sciantoso, / ce n'abbi lassati tutti ne la munnezza putra*»). La materia narrativa tiene alquanto della tradizione novellistica, sagacemente aggiornata: ma Scarpa la elabora in forma di litania medievaleggiante, quasi da mistero buffo, gremita di espressioni corpose e cadenze formulaiche.

Dalla letteratura del rifiuto alla letteratura dei rifiuti? Le vicende narrate da Pincio e Scarpa, malgrado i finali non tragici, sono accomunate da una medesima desolazione di fondo, dalla percezione di una radicale mancanza di prospettive: il primo la interpreta in chiave onirico-apocalittica, il secondo le dà veste di monologo scenico, bozzettistico e creaturale. Inoltre, ambedue operano una dislocazione contestuale e/o stilistica rispetto all'istituzione letteraria nazionale. *La ragazza che non era lei* è un racconto “americano”, sia per l'ambientazione – gli Stati Uniti degli anni del Vietnam, una futuribile orwelliana *Bible-belt* – sia per la scrittura, esemplata sulle spicce cadenze di certa narrativa d'oltreoceano («La vita può rivelarsi particolarmente difficile quando passi le tue giornate ad ascoltare le storie da matto di un genio dei numeri che si è bevuto il cervello»). *Groppi d'amore nella scuraglia* rinuncia all'italiano contemporaneo per attingere al giacimento dialettale di un abruzzese rustico, seppur non mimetico e forse parzialmente inventato, oltre che filtrato da modelli eroicomici colti (da Folengo a Fo). A conti fatti, e al netto del divario di registro, forse la distanza tra i due messaggi non è grande. E non c'è differenza sostanziale tra morire dilaniato da una bomba a mano nel Loop Restaurant di Cloaca Maxima (*loop*, per inciso, significa cappio), ovvero essere ammazzato da un folle armato di fucile che spara a casaccio in un fast food del Midwest, ed entrare di firifurfo dentro *lo camio attrasporto de munnezza, addopo lu scaricu de la mucchia putra*, e contemplare la crocetta di Gesù sulla collina, *innante a lu fallamentu de lu munnu*.

I ROMANZI BEN FATTI

Elegie del declino

di Elisa Gambaro

*Luttuose derive della mente, fallimenti educativi, tracolli industriali: i territori del romanzo medio sembrano privilegiare il resoconto di esistenze in perdita. Alle cadenze tragiche di *Il male* è nelle cose di Maurizio Cucchi e *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati, che indagano i grumi oscuri della psiche e i silenzi minacciosi dell'universo giovanile, si alterna la baldanza nostalgica di *L'età dell'oro* di Edoardo Nesi. Ma la più persuasiva elegia del declino, nutrita di sulfureo umorismo e soprattutto retta da un'instancabile voglia di raccontare, ci arriva da *Il tramonto sulla pianura* di Guido Conti, affresco a più voci sul secolo trascorso.*

Una cosa è certa: nell'affollata varietà di proposte di quest'annata romanzesca, il panorama della narrativa istituzionale non sembra davvero voler indurre nel lettore sentimenti di fiducioso ottimismo. Lontani dalle suggestioni dei paradigmi di genere e dagli ibridismi contaminatori, eppure decisamente propensi a una comunicatività distesa, molti degli autori che scelgono la strada del romanzo tradizionale paiono accomunati dalla predilezione per atmosfere intristite, oscillando fra malinconie soffuse e referti di raggelata drammaticità.

Uno sguardo ai titoli di alcune opere recenti conferma l'impressione di un generale ricorso a toni crepuscolari, quando non apertamente apocalittici: *Il tramonto sulla pianura* di Guido Conti, *Il male è nelle cose* di Maurizio Cucchi, *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati, esibiscono tutti, a partire dal paratesto, l'appartenenza delle storie narrate all'ambito retorico della mestizia elegiaca o del pessimismo più fosco. Vi si può accostare anche l'ultima opera di Edoardo Nesi, *L'età dell'oro*: un'epoca, s'intende, irrimediabilmente trascorsa, quella del successo economico di un piccolo imprenditore tessile pratese, a cui si guarda con intenerita nostalgia.

Diversi per scelte tematiche, strategie stilistiche e ordito compositivo, questi libri sono altresì accomunati da un'identica propensione a costruire la vicenda attorno agli assilli di un unico protagonista, il cui rilievo fisionomico assicura coesione e tenuta alla macchina romanzesca. L'esito narrativo tipico sarà l'illustrazione di una parabola discendente, una sorta di Bildung rovesciata dove il personaggio principale sembra progressivamente smarrire integrità identitaria e punti di riferimento. Difficile sostenere che si tratti di un segnale confortante, ma tant'è: per molti romanzieri italiani un terreno di prova prediletto continua a essere la cronaca amara di una sconfitta esistenziale. A variare è semmai l'intensità con cui si dà conto dello scacco subito, ovvero se a prevalere saranno le note della perplessità crucciata, intrisa di rassegnazione nostalgica, oppure quelle, oltranzisticamente più accese, di una tragicità senza scampo.

Senz'altro ascrivibili a quest'ultima opzione sono i romanzi di Cucchi e Scurati. Il primo è in realtà un testo scritto negli anni sessanta, e solo ora dato alle stampe in seguito a compiuta revisione. In una prosa tersa, ferocemente analitica eppure molto scorrevole, *Il male è nelle cose* narra dell'infernale deriva psichica del giovane protagonista Pietro, un trentenne sfaccendato progressivamente in balia dei propri inconsulti impulsi aggressivi. Cucchi non fa alcuna concessione a un immaginario cruento, la violenza del suo personaggio essendo tutta mentale: dapprima impercettibilmente, poi sempre più spesso, in un crescendo drammatico e necessitato, Pietro non sa trattenersi dal ferire chi gli sta attorno con parole e gesti sgradevoli, inopportuni e gratuitamente crudeli. Declinato sulle cadenze classiche del romanzo psicologico, dove l'ottica narrativa si affida esclusivamente alla turbata interiorità del protagonista, il racconto giunge senza scosse alla prevedibile conclusione luttuosa. Per quanto conti pagine efficaci e conturbanti, il dramma di questo abulico antieroe non riesce tuttavia a catturare fino in fondo il lettore, complice anche una sintassi romanzesca che tende ad avvilupparsi su se stessa. Alternando riflessioni esistenziali e minuziosi referti percettivi, la vicenda si snoda per sequenze iterate di arsi e tesi, dove l'implacabile messa a fuoco di frammenti di realtà si trasfigura puntualmente in allucinata vertigine.

Altrettanto cupo ma senz'altro più mosso è il quadro offerto da Scurati. Anche in questo caso, la narrazione sfrutta le risorse ipnotiche del soliloquio mentale facendo perno sull'unicità prospettica del protagonista; a differenza di quanto accade nel libro di Cucchi, interamente ritmato su private ossessioni, *Il sopravvissuto* adombra tuttavia un universo sociale ben riconoscibile. Il 18 giugno 2001, in procinto di sostenere l'orale di maturità, lo studente Vitaliano Caccia stermina a revolverate l'intera commissione d'esame: risparmia solo Andrea Marescalchi, il professore di storia e filosofia. Toccherà a quest'ultimo, nel corso di un'estate scandita dall'isteria dei media e dalle inchieste giudiziarie, cercare una spiegazione possibile della mattanza. Ancora una volta, ad accamparsi sulla scena è un'accorata meditazione sulla banalità del male, svolta nelle forme del processo di autocoscienza. Tramata da andirivieni memoriali, la ricerca del protagonista mira a sviscerare le zone d'ombra delle dinamiche educative e dei rapporti tra le generazioni, e lo fa con apocalittica veemenza: sullo sfondo, un paesaggio suburbano illividito, mentre la coincidenza dell'epilogo con la vigilia dell'undici settembre vale da ulteriore sigillo funereo alla vicenda.

Su ritmi assai più spavalidamente conversevoli punta Nesi in *L'età dell'oro*, un'altra storia di fallimenti ed errori. Se Scurati indagava le falle dell'istituzione scolastica, qui le luci si appuntano sul declino industriale italiano, in particolare quello della piccola impresa travolta dalla concorrenza globale. Fallito e malato di cancro, Ivo Barocci indugia con epica esuberanza sui bei tempi andati, quando il padroncino di provincia poteva versare sui tavoli del Crazy Horse intere bottiglie di Dom Perignon in sfida a un cameriere troppo altezzoso.

Il romanzo trova momenti di efficacia godibile proprio nell'autoritratto retrospettivo di questo personaggio, che alterna generosità e spaconeria, furbizia e candore in ossequio ai più noti tratti socioantropologici nazionali. Molto meno riuscite le sequenze collocate nel tempo di primo piano del racconto, un futuribile 2010 in cui il protagonista ormai allo sbando si affida a un'improbabile fanciulla nell'altrettanto improbabile tentativo di ricorrere alla fecondazione artificiale.

È del resto proprio lo squilibrio fra i due livelli temporali

della vicenda a rendere *L'età dell'oro* un romanzo inconcluso, che promette al lettore più di quanto infine non mantenga: convincente nella resa dell'autoaffermazione vitale dell'eroe, la storia perde plausibilità e mordente quando si tratta di sceneggiare la curva discendente della parabola, in bilico fra invenzioni narrative sfilacciate e cadute patetiche.

Chi invece ha saputo sondare con invidiabile tenuta romanzesca ed esiti di struggente umorismo gli eterni temi della malattia, della vecchiaia e della morte è stato Guido Conti in *Il tramonto sulla pianura*. Quasi interamente ambientato in una casa di riposo nella campagna parmense, il libro si struttura sulle alterne affabulazioni degli anziani ospiti, che trascorrono il tempo fra arguti battibecchi, rievocazioni memoriali e malinconie agrodolci. Ora tragici, ora amaramente burleschi, gli episodi si cadenzano su una griglia paratestuale molto marcata e ricca di rimandi interni, dove ogni capitolo introduce un nuovo segmento narrativo attraverso sulfurei sottotitoli di impronta ironicamente sapienziale. Con un artificio non certo nuovo, ma di sicura efficacia, il dipanarsi di ogni storia prende le mosse dalla curiosità irriverente eppure profondamente empatica del protagonista Eugenio: tipicamente, il gioco è teso a suscitare nel lettore analogo interesse per le vicende narrate, e in questo caso può dirsi riuscito. Al meccanismo della divagazione affabulatoria fa del resto riscontro la coesione dell'impianto spaziotemporale, tramato di echi simbolici altrettanto compatti: mentre l'estate del 1989 lascia il posto all'inverno e mutano i colori della campagna, nella villa ospizio, eden di malinconica separatezza, giungono attutite le «notizie del mondo in subbuglio». Nel riverbero di suggestioni vespertine, il tramonto di un secolo e lo spegnersi della generazione che lo ha vissuto compongono un affresco morbidamente elegiaco e paradossalmente vitale, pur nei succhi mortuari di cui è intriso. Ed è proprio la fiducia nel potere ludico e immaginativo della fantasia romanzesca a smorzare con calibrata autoironia i rischi del compiacimento catastrofista: in fondo, «mai fidarsi di ciò che si sogna o si vede... e soprattutto si racconta».

L'INTRATTENIMENTO PIACEVOLE

Nero su nero

di Mauro Novelli

A passare in rassegna la batteria nostrana di autori di genere, accanto ai troppi esaltati ben al di là dei meriti, si scovano diverse penne sottovalutate nonostante un mestiere indubbio, che spesso ha poco da invidiare ai modelli d'oltreoceano. È quanto si può dire per un professionista solido ed efficace come Alan D. Altieri, già maestro del techno-thriller, che con L'Eretico ha costruito un "romanzo storico d'azione" nerissimo, almeno quanto le tenebre in cui la critica sinora l'ha lasciato.

Turingia. Anno Domini 1630, 2 novembre, giorno dei Morti. Vento gelido, pioggia battente, immani corvi strepitanti sui cadaveri disseminati dalla Guerra dei Trent'anni e dalla peste. È allora che dalle nebbie fumanti emerge, «memento e incubo», un viandante a cavallo, avvolto in un mantello colore delle ombre. Chi sia costui, il lettore non lo scopre neppure al termine di *L'Eretico*, prima anta della trilogia di *Magdeburg*, con la quale Alan D. Altieri abbandona – ma solo in apparenza – il genere techno-thriller, nel quale per un quarto di secolo ha offerto forse i migliori prodotti di fabbricazione italiana. Il nostro Tom Clancy infatti (che all'anagrafe fa Sergio Altieri) non è affatto americano, come persino diversi addetti ai lavori credono. Nato nel 1952 a Milano, vi si è laureato in ingegneria prima di prendere il volo per gli States, dove ha vissuto dai primi anni ottanta, lavorando per lo più in California, da un lato come traduttore e autore nella lingua natia, dall'altro come sceneggiatore in inglese, ad alti livelli (tra l'altro, è uno dei pochi membri italiani della Writers Guild of America). Forte di questo bagaglio, dopo il romanzo d'esordio, *Città oscura* (1981), Altieri ha innalzato una solida muraglia di pagine, facendo stampare una decina di tomi in genere sopra le

trecento pagine, tra i quali vale la pena di estrarre *L'uomo esterno* (1989), tempestivo ritratto di una Milano tanto livida quanto corrotta, e *Kondor* (Premio Scerbanenco 1997), nel quale profetizzava l'irruzione nel Golfo Persico di tragedie belliche all'altezza di quelle che oggi riempiono le cronache.

Rispetto a libri simili, a ben guardare, in *L'Eretico* Altieri varia il luogo e il tempo dell'azione, ma resta fedele alla rappresentazione di un'umanità irrimediabilmente malvagia, immersa in una realtà violenta e desolante. Senza dire che il tema fondante dell'opera, una guerra senza fine e senza quartiere, in cui la religione è ridotta a pretesto per legittimare le peggiori sopraffazioni, con ogni evidenza vuole parlare ai nostri tempi. Per un altro verso, nel puntare sul medesimo Seicento dei *Promessi Sposi* e dei *Tre moschettieri*, la saga di *Magdeburg* tenta di dare consistenza a una variante sempre più affermata dell'action-thriller, ovvero a quello che si potrebbe definire "romanzo storico d'azione", appena aromatizzato da un sospetto di fantasy. In quest'ottica, è significativo notare come Altieri per rinnovarsi guardi soprattutto ad alcuni esempi nazionali freschissimi, che tuttavia già agiscono da capostipiti anche oltre i confini della penisola: alludo naturalmente a *Q* di Luther Blissett e alla serie di Eymerich creata da Valerio Evangelisti. Meno ambizioso, meno complesso, ma altrettanto godibile e documentato di questi lavori (non manca in entrata una cartina della Nazione Germanica al tempo dell'azione), *L'Eretico* è un libro lineare, senza sfumature, più nero della pece, ben introdotto dall'angosciante Bosch che incendia la copertina.

Papisti contro luterani. Capitani di ventura, soldataglia d'ogni risma, bavosi inquisitori spagnoli, ottusi bottegai, streghe salvate in extremis dal rogo, badesse coraggiose, un misterioso osservatore francese, un ottico ebreo, un cardinale Colonna. Questi, in sintesi, i fili principali di un ordito destinato a convergere, nei prossimi volumi, nello scontro frontale tra il crudele principe cattolico Reinhardt von Dekken e il classico Montecristo, amaro e spietato, che si profila nel citato inizio. Si tratta di un eretico senza nome – in mandarino Wu Ming, per l'appunto – proveniente dalla misteriosa Terra delle Lacrime (l'estremo Oriente), provvisto di un corredo di sconcertanti tatuaggi e tecniche di combattimento letali, per le quali Altieri si ispira a un'altra

misconosciuta firma italiana di genere, Stefano Di Marino, che ne ha fatto una specialità. Senza contare che l'idea di mettere in scena un indecifrabile guerriero ninja, in grado di maneggiare la *daikatana* con calma zen e precisione, rappresenta un tocco assai di moda, in omaggio alle ultime performance degli eroi di Quentin Tarantino. Altieri del resto è un autore da sempre piuttosto incline a una sorta di pulp scientifico, e se per l'occasione non può sbizzarrirsi con gli ultimi ritrovati della tecnologia mortifera, senza perdersi d'animo si volge alle armi dell'epoca – *pappenheimer*, daghe, moschetti, asce ecc. – per chiarire di volta in volta puntigliosamente modalità d'uso ed effetti strazianti sui corpi che le incontrano. Altro che cappa e spada, altro che i bravi! Basta l'epigrafe, tratta da un Vangelo apocrifo, a dare il tono dell'intero romanzo: «Nessuna carne verrà risparmiata».

E nessun respiro verrà concesso al lettore, nessun intermezzo ameno, nessun allentamento della tensione. In ogni pagina *deve* accadere qualcosa, come insegna Raymond Chandler, idolo indiscusso dell'autore (che di recente ne ha tradotto i racconti nel «Meridiano» Mondadori). Diramata su almeno quattro linee di azione, contemporanee e intrecciate tra loro, la narrazione è continuamente rilanciata a un ritmo forsennato, sostenuto da uno stile asciutto e plateale insieme, che non teme corsivi ed esclamazioni. Una maniera alla quale in verità avrebbe giovato qualche cambio di passo più deciso, poiché per esempio la giustapposizione enfatica di frasi brevissime, ormai dilagata nella pratica giornalistica, alla lunga finisce col mostrare la corda. Ma forse Altieri, come anni fa consigliava Luciano De Crescenzo, ha attivato nel computer un campanello che trilla ogniqualvolta il periodo supera le due righe.

LE STORIE
NON INVENTATE
Alla ricerca della
felicità perduta

di Federico Bona

Alcune delle più godibili prove narrative del 2005 raccontano la vita come un viaggio: per riconoscersi, per ricordare un passato prezioso e ineguagliabile, o provare a vivere con maggiore consapevolezza l'incerto presente. Se in Nessuno lo saprà un Enrico Brizzi ritrovato mescola i generi e disegna un efficace itinerario di crescita e avventura alle soglie della maturità, Ernesto Ferrero in I migliori anni della nostra vita restituisce con intensità e nitore l'atmosfera del periodo d'oro di casa Einaudi: un tempo mitico dell'editoria italiana cui si addice il superlativo.

«**M**La adesso eri sposato. Eri sposato da quindici mesi, e avevi un figlio. Avevi un figlio, e con tua moglie una serie di cose cominciavano a perdere quota». Inizia così *Nessuno lo saprà*, il più sorprendente libro di Enrico Brizzi e uno dei più meritevoli d'attenzione dell'annata trascorsa. Il presupposto è semplice quanto singolare: Brizzi, colto da un'acuta forma di "sindrome da ultimo bacio", decide per liberarsene di attraversare a piedi l'Italia dal Tirreno all'Adriatico, zaino e tenda sulle spalle. E decide, dopo, di raccontarcelo, questo pellegrinaggio laico di tre settimane, restituendoci uno scrittore che dopo *Jack Frusciante* temevamo di aver perso.

Perché *Nessuno lo saprà* mostra, prima di tutto, uno stile potente e, insieme, una rara capacità di mischiare i generi, dal racconto di viaggio al romanzo di formazione, dall'azione al picaresco. A tenerlo in piedi in maniera convincente sono l'abilità di costruire una struttura che, anziché inanellare semplicemente un'avventura dietro l'altra, assume quasi i modi del giallo, e una lingua precisa, capace di attingere a più gerghi e di imbastire efficaci sequenze di dettagli rivelatori, fuggendo da subito ogni diffidenza verso lo stratagemma di narrare in seconda persona.

È infatti grazie alla lingua che i personaggi che salgono alla ribalta per lo spazio di un paio di pagine riescono spesso indimenticabili, e i compagni-camminatori di Brizzi, tra i quali spicca il Vietnamita, vero *deus ex machina* della seconda parte del libro, guadagnano uno spessore a tutto tondo. Brizzi riserva ai contadini ritratti secchi, con pochi ma decisi dettagli, ed evoca i personaggi più intriganti ricorrendo ai temi del mito e del poema cavalleresco, come avviene per le due apparizioni a bordo di motociclette di un presunto tombarolo e di due turisti americani. Entrambi gli incontri iniziano con un'attenzione esagerata all'abilità di guida del pilota, puntellata con dettagli tecnico-meccanici che amplificano la naturalezza dei loro gesti. Poi la figura del tombarolo si avvolge di mistero grazie a un dialogo ai limiti del surreale, che si chiude in un lampo con una sparizione veloce almeno quanto l'apparizione, mentre l'immagine dei turisti a stelle e strisce vira verso il comico per toccare il suo apice quando i due iniziano a blaterare uno spassoso campionario di luoghi comuni.

Ma l'incontro con gli americani è importante anche perché introduce la prima figura femminile: «Un'amazzone dal portamento slanciato, fasciata per intero da una tuta in pelle color della notte. Le sue gambe sono lunghe e snelle, e la tuta aderente disegna i fianchi dell'amazzone». E qui Brizzi, oltre che genuino, come può apparire in larga parte del libro, si dimostra furbo. Alle donne, infatti, riserva il ruolo di motori della tensione immaginaria del libro, evocandole spesso e mostrandole poco, e giocandosi la partita con un linguaggio che pesca dall'amor cortese ma si inquina di esibiti quanto primordiali pruriti erotici. E se l'americana suscita nel narratore «qualcosa che somiglia a un brivido, o una puntura diffusa», la barista che appare qualche pagina dopo, Alena, si guadagna addirittura un progetto adulterino, preziosa divagazione che chiude il primo terzo del libro.

Non stupisce, quindi, che siano proprio due donne, Flora e Vanna, incontrate sui sentieri, a dar vita a uno degli episodi più significativi del racconto, quando il narratore cede ai suoi compagni di viaggio, Vietnamita in testa, il compito di rinnovare la tensione erotico-picaresca del racconto. Perché Flora e Vanna, apparentemente attratte, pur con difficoltà, nella ragnatela dei cammi-

natori, rubano loro soldi, cellulari e tenda ribaltando, con un colpo a sorpresa, il rapporto tra preda e cacciatore.

L'altro episodio che interviene a ravvivare il racconto, che dopo tanto camminare rischia di apparire ripetitivo, è quello che chiude il secondo terzo del libro, quando i nostri si introducono furtivamente nella casa di uno spacciatorucolo per rubare alcune foglie di una pianta miracolosa, il khat, vero oppio dei poveri del Madagascar, rispetto a cui il Viet dimostra una pericolosa dipendenza. Qui Brizzi ha l'opportunità di giocare i toni del thriller e la spende con pieno successo. Dopo, però, inizia la parte meno efficace del racconto: ormai lontana la tensione ascetica che accompagna la prima settimana di viaggio in compagnia del fratello, logorato il motivo della ritrovata complicità con i compagni di adolescenza, esaurite le varianti avventurose, la narrazione mostra un po' di stanchezza, forse naturale in oltre quattrocento pagine, anche perché Brizzi la avvolge di troppi richiami alla maturità e ai doveri che comporta. Insomma, per dirla chiara, eccede con la morale e un po' ci perde, anche perché abbandona, nel giudizio, i compagni di strada che invece, alla fine, risultano personaggi più riusciti di quello del narratore. Ma, va detto, tanto non basta a rovinare il sapore di un libro comunque sorprendente.

Altro viaggio, altro titolo: *I migliori anni della nostra vita* di Ernesto Ferrero. Qui non ci si sposta a piedi ma sulla più comoda macchina del tempo, destinazione via Biancamano, officina Einaudi, per diventare vicini di scrivania di Italo Calvino, Cesare Pavese, Natalia Ginzburg, Giulio Bollati, e sudditi dell'ultimo signorotto della nostra cultura: Giulio Einaudi. Perché l'abilità di Ferrero sta nel darci, senza concessioni alla nostalgia, un quadro vivo degli anni d'oro della casa dello Struzzo, costruito intorno a ritratti nitidi, aneddoti illuminanti e spunti di vera intimità. Il tutto servito con un tocco stilistico leggero e felice.

Non a caso il primo tema enunciato dal libro è proprio la felicità, quella che Giulio Einaudi persegue con immutata voracità ogni giorno e quella di guadagnarsi da vivere con un mestiere privilegiato, in compagnia di persone uniche. Da qui quelli che già Guido Davico Bonino, coscritto e amico di Ferrero, aveva definito gli «anni migliori della mia vita» in *Alfabeto Einaudi*, altra imperdibile galleria di personaggi einaudiani. La differenza

tra i due libri? Che quello di Davico inanella programmaticamente ritratti brevissimi e gustosi, spesso costruiti su un unico episodio, mentre quello di Ferrero è più organico. La struttura del racconto di Ferrero, che sembra procedere solo per ritratti successivi, nasconde infatti dietro le apparenze elencatorie una netta tripartizione. L'apertura è dedicata ai nomi fondanti della casa editrice, visti però in relazione con gli altri personaggi di via Biancamano, primo tra tutti Giulio Einaudi, vero protagonista in filigrana del libro, in modo da abbozzare subito un quadro d'insieme. I capitoli centrali, invece, mettono in scena i personaggi che permettono alla "macchina" della casa editrice di funzionare. L'ultima parte, infine, raccoglie i rapidi ritratti di tutti gli attori non protagonisti, ma non per questo minori, di casa Einaudi, per raccontarne prima il crollo e poi l'epilogo, con il sopraggiungere dell'amministrazione controllata. In questo modo Ferrero ottiene il duplice risultato di mantenere sempre a fuoco la foto di gruppo e di conservare insieme desta l'attenzione. Perché a scortare il lettore pagina dopo pagina è proprio la curiosità alimentata dai ritratti, che Ferrero, come già Davico Bonino, riesce spesso a rendere in modo fulmineo, sia quando evoca un personaggio per poche righe, sia quando si tratta di fissare in un'immagine i protagonisti di cui parla diffusamente. Valgano per i primi Luigi Einaudi, che praticava «le virtù della sobrietà, del risparmio, del sacrificio», raccontato con un aneddoto lampo: «Il presidente che durante un pranzo al Quirinale taglia una pera in due, e la offre all'ospite: "Ne vuole metà?"». E per i secondi Italo Calvino, meravigliosamente racchiuso nell'incontro, insieme alla moglie, con Jorge Luis Borges: «Italo si tiene come al solito in disparte, tanto che lei ritiene opportuno avvertire: "Borges, c'è anche Italo...". Appoggiato al bastone, Borges solleva in alto il mento, dice quietamente: "L'ho riconosciuto dal silenzio"». Così, con una sola frase, Ferrero dipinge perfettamente, insieme a Calvino, il maestro argentino.

E non deve essere un caso se il tasso di fulmineità descrittiva si alza nei capitoli centrali, quelli nodali, dove, dopo un illuminante passaggio in cui si chiarisce che «lavorare per Einaudi è un onore che basta a se stesso. Parlare di denaro, in via Biancamano, è considerato sconveniente, quasi una volgarità»,

entriamo nelle mitiche riunioni del mercoledì, lungo le quali sfilano consulenti e numi tutelari dello Struzzo.

È qui che si palesa in maniera più netta il meccanismo di scelta della casa editrice, modellato e presieduto dalla figura di Giulio Einaudi, uomo capace di tenere insieme gli opposti: «L'unanimità lo allarma, gli fa fiutare pigrizie mentali, superficialità, accordi sottobanco. Quando il dibattito deflagra, i contrasti si fanno aspri, è contento: significa che il libro di cui si discute tocca un nervo scoperto, un ganglio vitale». Tant'è che sempre a Giulio Einaudi si deve l'idea di chiudere l'annata raccogliendo redattori e consulenti per sette giorni in una baita valdostana. Da dove, nel 1976, lo stesso editore chiarisce la fonte della sua ispirazione, pronunciandosi con un velo di nostalgia per «una cultura fatta da persone un po' estrose, capricciose. Oggi di matti ce ne sono pochi, e se ne sente la mancanza». Certo, anche il libro di Ferrero, come quello di Brizzi, soffre un po' nel finale: i ritratti cominciano ad affastellarsi un po' troppo, come se l'autore soccombesse davanti al dovere morale di ricordare, nessuno escluso, i tanti nomi che hanno contribuito alla gloria dello Struzzo, e la chiusa in presa diretta su Giulio Einaudi mostra come fosse più efficace raccontarlo in chiaroscuro attraverso i suoi grandi collaboratori, piuttosto che in piena luce. Ma anche qui, in fondo, si tratta di peccati veniali, annegati in un contesto imperdibile.

I FUMETTI PIÙ BELLI

La formula Bonelli non è esportabile

di Luca Raffaelli

L'editore Sergio Bonelli riceve la laurea honoris causa: è il riconoscimento a una carriera dedicata al fumetto, ma anche il segno di una ricezione dei suoi comics profondamente mutata. Oggi il fumetto Bonelli appare come una gloria italiana da preservare, un godimento della cultura alta, una specie da proteggere; ma non funziona fuori dai confini nazionali, dove si privilegiano prodotti diversi come gli album e i manga. Che il "modello Tex Willer" sia sostanzialmente un unicum senza concorrenti, è in fondo il vero problema (e forse, il motivo della crisi) del fumetto italiano.

La grande notizia del fumetto 2005? Senza dubbio quella più accademica: la laurea *honoris causa* che la cattedra di Scienze della Comunicazione dell'Università "La Sapienza" di Roma (con la collaborazione dell'Università del fumetto di Romics) ha consegnato a Sergio Bonelli, all'editore, allo sceneggiatore, al simbolo del fumetto italiano. È stato un avvenimento, un grande avvenimento. Che ha visto il mondo del fumetto, compatto, a omaggiare uno dei suoi maggiori protagonisti. E i professori Alberto Abruzzese e Mario Morcellini elogiare puntualmente e con argomenti precipuamente cattedratici la cultura popolare di Tex, Zagor, Mister No, Dylan Dog, Martin Mystère, Nathan Never, Magico Vento e di tutti gli altri, cioè del fumetto di successo italiano. Bonelli rappresenta uno dei pilastri dell'industria culturale italiana. È stato bello sentirlo ripetere nel corso di una cerimonia tanto solenne. Sergio Bonelli con la toga era uno spettacolo: emozionato come un bambino al primo giorno di scuola, un pesce fuor d'acqua felice di essere in quell'acquario. Ha ascoltato, ogni tanto dando segni di un allegro nervosismo, come se dovesse sostenere un esame conoscendone il felice esito. E poi, nel suo discorso, ha sventolato il suo libretto universitario

che testimoniava appena un paio di prove, per niente brillanti, quasi il fumetto dovesse per sua scelta, quaranta e passa anni fa, rimanere fuori dalla cerchia degli intellettuali; e ha detto di poter accettare la laurea solo in quanto rappresentante del fumetto italiano, dei suoi autori ed editori, e di tutto ciò che questo (lui, il fumetto) ha passato nel corso della sua storia. Perché oggi una cerimonia del genere non desta scalpore più di tanto, ma ci pensate se qualcuno l'avesse pronosticato negli anni cinquanta, e anche fino a una decina di anni fa, quando le storie disegnate erano messe all'indice come le maggiori responsabili della delinquenza giovanile, quando le interpellanze parlamentari contro il fumetto erano un'abitudine, quando nelle sue vignette Bonelli doveva censurare pistole e donne scollate? Oggi il fumetto Bonelli appare al contrario qualcosa da preservare, un godimento della cultura alta, una specie da proteggere. Da una parte l'accademia si accosta e cerca di capire la cultura giovanile, dall'altra nel sentire comune i demoni che corrompono l'adolescenza vengono ricercati altrove: tv, videogiochi, telefonini, cartoni animati, considerati peraltro, non a caso, i responsabili del calo di vendite dei fumetti. Bonelli aveva previsto fin dagli anni settanta, nel suo ufficio, e con un cartello bene in vista, la fine del fumetto per colpa delle televisioni private. In fondo già così è andata meglio, molto meglio di quanto non immaginasse. E comunque senza dubbio oggi il fumetto italiano si trova in una situazione assai particolare, perché isolata rispetto al resto d'Europa, e soprattutto all'Europa che conta. Le vendite nelle nostre edicole calano, lentamente ma costantemente, mentre c'è un miglioramento tra gli scaffali delle librerie. Infatti anche alcuni grandi editori (tra cui Mondadori ed Einaudi) stanno facendo capolino con libri disegnati, anche grazie ai successi di «la Repubblica», poi ripresi da «Corriere della Sera», «Panorama» e «Sorrisi e Canzoni tv».

Così Bonelli è sempre più l'icona del fumetto italiano, ma solo italiano, non riuscendo più (perché le formule editoriali sono troppo diverse) a vendere i suoi personaggi nei paesi dei grandi numeri: in primo luogo la Francia, dove l'edicola, in confronto alla libreria, quasi non esiste. Oltralpe funzionano gli album e i manga. I primi grandi, belli, costosi e colorati; i secondi piccoli e in bianco e nero. Non funzionano gli albi "alla Tex".

E Bonelli gli album non li ama affatto (li fece, a suo tempo, per la collana «Un uomo un'avventura», che fu soprattutto una grande operazione d'immagine). Questa situazione, più che preoccupante, è di stallo. Perché finora è stato così: gli italiani vogliono affezionarsi a un personaggio di cui leggere storie lunghe e frequentemente (una volta al mese, come, appunto, per gli albi Bonelli, ma anche quelli Eura, Star Comics o delle Edizioni If). I francesi invece vogliono maggiore varietà di titoli e l'evento, l'albo che arriva ogni anno, o anche di più, come è accaduto quest'anno per Asterix, o come avviene per una storia di Bilal, pubblicizzata con i manifesti per strada. Ed è inutile andargli a dire che qualche volta l'evento accade anche con l'albo mensile (quest'anno abbiamo visto Dylan Dog in *Oltre quella porta*, scritto da Paola Barbato, offrire la più incredibile e sorprendente delle sorprese finali, in una storia in cui si attende tutto il tempo di capire cosa stia davvero accadendo. O magari l'evento è un nuovo personaggio, come il Brad Barron di quest'ultimo anno). Niente. Sono proprio due maniere diverse di vivere il fumetto, e sembrano inconciliabili (per certi versi si tratta di una differenza simile a quella della periodicità televisiva dei cartoni animati: in Italia funzionano – o almeno sembra – se trasmessi tutti i giorni e non settimanalmente, come avviene invece negli Usa e in Giappone). Difficile prevedere come il fumetto italiano potrà uscire da questa impasse. Se non conoscessimo Bonelli potremmo consigliargli di provare a diversificare i suoi prodotti editoriali più di quanto già non faccia e di cercare in maniera diretta canali per la distribuzione libraria; di stringere accordi con editori stranieri accettando anche compromessi; di rinunciare alla purezza di cui tanto e giustamente è andato e va fiero, accogliendo qualche pagina pubblicitaria e proponendosi come editore multimediale: ma sarebbe pretendere l'impossibile. Mica per altro, ma perché Bonelli ha sempre cercato di difendere il suo modo di vedere il fumetto, perché ha fatto l'autore e l'editore (come fosse a capo di una grande famiglia di redattori, scrittori, disegnatori) soprattutto per una passione innata per il fumetto del dopoguerra, quando questo era popolare davvero (chissà se ora baratterebbe la sua laurea per ritornare ai tempi in cui il fumetto era bandito dalle pagine della cultura). A ogni modo, il problema del fumetto ita-

liano non è il dottor Sergio Bonelli, ma il fatto che nessuno sia riuscito a fargli davvero concorrenza.

C'è anche il manga, a essere differente dalla formula Bonelli. Anche qui per una scelta di formula editoriale. Bonelli ama sempre di più le storie che si chiudono alla fine di un albo (o anche di due). I suoi personaggi, Tex compreso, devono comunque chiudere una vicenda prima di cominciarne un'altra. Anche così avranno il dono di rimanere immortali, vendite permettendo. Il manga, invece, ama la storia lunga, quella che va avanti indefinitamente (e in questo caso, ancor più che in quello italiano, le vendite influiscono sulla longevità della serie). Qualche anno fa in queste pagine segnalammo *La storia dei tre Adolf* di Osamu Tezuka, un manga lungo e straordinario di colui che è stato il primo grande autore di fumetti avventurosi in Giappone. Ma nell'ultimo anno è scoppiato il caso Naoki Urasawa. Un autore di cui Planet Manga ha pubblicato (e sta pubblicando) due romanzi a fumetti lunghissimi, infiniti: *Monster* e *20th Century Boy*. Nel primo si racconta l'odissea di un chirurgo che un giorno ignora l'ordine di un suo superiore e, per puro spirito umanitario, salvò un bambino. Le conseguenze di quest'azione l'autore le racconta in diciotto libri di duecento pagine ciascuno. Tremilaseicento tavole appassionanti, in cui il lettore avverte la gioia di Urasawa di mantenere sempre alto l'interesse nell'avanzare vignetta dopo vignetta, pagina dopo pagina. Non si tratta solo di tensione, di suspense, per quanto spesso i personaggi finiscano sull'orlo di un baratro, ma anche della capacità di costruire un mondo e di saper descrivere con cura, a volte strabiliante, architetture, atmosfere e personaggi di contorno. È il contesto a creare spesso situazioni dalle quali sembra non esserci alcuna possibilità di salvezza, anche se poi Urasawa sa creare quello scarto, quell'invenzione, dal quale partire per un'altra lunga fuga. Successivo a *Monster* è *20th Century Boy*, ancora più complesso, perché qui protagonista è un gruppo, e la storia si dipana attraverso il confronto tra il passato adolescenziale e il presente (datato 1997). Il plot si sviluppa intorno a una misteriosa catena di omicidi senza motivo apparente e una setta, il cui simbolo era stato creato proprio tra i ragazzi di quel gruppo. I volumi pubblicati per ora sono otto, in attesa che Urasawa prosegua

nella realizzazione di quest'altra opera monumentale che si legge, anche in Italia, da destra verso sinistra.

Un tempo c'erano le ristampe, quelle degli editori amatoriali. Si svilupparono negli anni settanta e andarono avanti per un bel po', proponendo soprattutto gli eroi americani degli anni trenta, gli stessi che compratori ed editori avevano amato nella loro infanzia (e le cui collezioni di «Avventuroso», «Audace» ecc. si erano smarrite chissà dove). Negli ultimi dieci anni questo fenomeno si è andato spegnendo del tutto. Dei vari Mandrake, Uomo mascherato, Cino e Franco, Flash Gordon anche le ristampe cronologiche e anastatiche cominciano a essere roba da collezionisti. Eppure, a confermare un interesse sempre più vario verso il fumetto, Freebooks ha proposto quest'anno due ristampe eccezionali: il *Krazy Kat* di George Herriman e lo *Steve Canyon* di Milton Caniff. *Krazy Kat* è il personaggio umoristico famoso per venire colpito dal mattone del topo Ignatz: un fumetto assai complesso (spesso presentato come uno dei massimi capolavori della striscia disegnata) che da noi si era visto solo in alcuni «Linus» o in poche altre occasioni. *Steve Canyon* è famoso soprattutto perché Umberto Eco ne analizzò la prima tavola domenicale nel suo *Apocalittici e integrati*. E quella tavola appare nel primo volume dopo le sei strisce giornaliera che inaugurano la vita di questo secondo personaggio dell'autore di *Terry e i pirati*. Infine, la Cocconino Press ha pubblicato un volume dedicato a Little Nemo, straordinario e onirico personaggio di Winsor McCay. Perché sono particolari e diverse queste ristampe, a confronto con quelle amatoriali di qualche tempo fa? Perché non sono legate alla memoria, alla nostalgia, al ricordo della Misteriosa fiamma della Regina Loana, ma, finalmente, solo al loro interesse e alla loro qualità.

MONDO LIBRO

Calendario editoriale

Bestseller 2.0
di Raffaele Cardone

Almanacco ragionato delle classifiche

I codici del successo
di Giuseppe Gallo

Diario multimediale

Il mondo va al contrario?
di Cristina Mussinelli

Cruscotto europeo

Mutamenti progressivi dell'immobilità
di Giovanni Peresson

CALENDARIO EDITORIALE Bestseller 2.0

di Raffaele Cardone

Cadono uno dopo l'altro i record dei più venduti, e si fanno largo nuove logiche di produzione e di vendita che coinvolgono tutta la filiera. Primi passi verso il bestseller di seconda generazione.

L'industria del libro è sempre alla ricerca della pietra filosofale: come innescare e controllare il passaparola. I potentati di Internet cercano di usare il libro come leva di marketing, per conquistare nuovi utenti, battere la concorrenza, accrescere il proprio valore azionario: una nuova avventura – che divide l'editoria – è appena iniziata. Mercati calmi, sia in Italia, sia all'estero.

Il guinness dei primati editoriali benedice, a modo suo, il 2005. La sesta puntata di Harry Potter ha venduto, solo nella prima ora e solo nelle librerie di Barnes & Noble, 105 copie al secondo; +40% nei primi due giorni di vendita rispetto al precedente episodio; 6,9 milioni di copie nelle prime ventiquattro ore negli Stati Uniti. In Gran Bretagna Harry giocava in casa: ha venduto oltre 2 milioni di copie nelle prime ventiquattro ore, più di quanto abbia fatto *Il codice da Vinci* in tutto l'anno. Ma anche *Il codice da Vinci* non è da meno; negli Stati Uniti la versione hard cover (in un mercato dove le novità diventano presto un tascabile) è rimasta per 86 settimane consecutive in testa o nelle primissime posizioni delle classifiche del «New York Times»; a novembre 2005 è ancora in decima posizione della fiction hard cover, dopo 137 settimane. In Francia, *Le ciel lui tombe sur la tête*, la trentatreesima avventura della saga di Asterix, è uscita con una prima tiratura di 3,2 milioni di copie (ottobre), polverizzando i precedenti record della serie e guadagnando in pochi giorni la palma di bestseller dell'anno.

Dietro alle classifiche si nascondono però fatti più interessanti, i prodromi di un campionato che i superbestseller potrebbero correre su una pista tutta per loro. In questo senso, *Harry Potter*, *Il Codice* e *Asterix* non sono i soli, non sono i primi e non saranno gli ultimi, ma raccontano storie diverse nei consumi, nella lettura, nella produzione e nel commercio grazie alle quali si può fare qualche ipotesi sul ruolo dei “gigalibri” (secondo la iperbolica definizione di una ricerca Ipsos/Mon-

dadori) in un arco che parte dalle strategie dei grandi editori, attraversa tutta la filiera e finisce sui banchi di una libreria indipendente.

Il primo libro, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (*Harry Potter e la pietra filosofale*), esce nel 1997. I primi quattro libri sono già diventati film. Con l'ultimo titolo, la saga – tradotta in oltre 60 paesi – ha superato i 300 milioni di copie vendute nel mondo; solo questo dovrebbe far pensare che ogni libraio del pianeta abbia acceso una candela devzionale. Ma così non è.

Per questo megabestseller (e in parte anche per *Harry Potter e l'ordine della Fenice*) sono state infatti confezionate nuove strategie commerciali e di marketing che hanno modificato le dinamiche distributive e di vendita dei mercati editoriali anglosassoni, quelli cioè a prezzo libero. Come?

Nutrita ad arte nel corso degli anni, la pottermania ha progressivamente dato a ogni nuova avventura della saga la capacità di vendere un numero altissimo di copie in pochi giorni. 2005: Bloomsbury in Inghilterra (2 milioni di copie la prima tiratura), Scholastic in Usa (10 milioni di copie la prima tiratura) hanno giocato la carta del “tutto e subito”, accendendo le polveri di una guerra degli sconti già in parte inevitabile (e pianificata) per le differenti condizioni commerciali offerte (o imposte) ai vari protagonisti del retail, ovvero librerie indipendenti e di catena, grande distribuzione, on line.

Regno Unito. *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (*Harry Potter e il Principe Mezzosangue*), prezzo di copertina (consigliato) 16,99 sterline; prezzi sul mercato il primo giorno di vendita (16 luglio): i supermarket delle catene Asda e Tesco hanno venduto a 7,99 sterline, e Kwik-Save addirittura a 4,99 sterline. WH Smith e Waterstones (prima e seconda catena libraria) si sono barcamenate su un prezzo inferiore a 10 sterline; Amazon, come gran parte della grande distribuzione, aveva già venduto le prenotazioni a 8,99 sterline. Ottakars (terza catena libraria) non ha potuto scendere sotto 11,99 sterline: una settimana dopo Ottakars ha ammesso di aver venduto solo il 70% delle 100.000 copie che si era data come obiettivo e, complice una semestrale in flessione, ha perso di botto il 10% del proprio valore azionario. Passa qualche giorno e il gruppo HMV, che controlla la concorrente Waterstones, lancia un'OPA ostile proprio su Ottakars. Va da sé: le numerose piccole catene librerie e le librerie indipendenti sono state tagliate fuori dalla competizione commerciale. Nielsen BookScan (la più accreditata società di rilevamento) ha registrato una percentuale media di sconto di oltre il 45%. Venduto nelle prime due settimane: 3,1 milioni di copie; incremento rispetto a *Harry Potter e l'ordine della Fenice* sullo stesso periodo: +16,5%. Al lancio del quinto volume della saga (2003), si erano bruciati in sconti nei primi giorni oltre 11 milioni di sterline: nel 2005 sono stati oltre 15 milioni.

Stati Uniti. Oltreoceano cambia l'ordine di grandezza ma la storia è molto simile. Scholastic, l'editore americano, dichiara di aver ven-

duto 6,9 milioni di copie il primo giorno; Nielsen BookScan ne rileva 4,1 milioni, ma il panel di rilevamento Usa non include i giganti della grande distribuzione come Wal-Mart che, insieme alle altre catene, potrebbero aver venduto 2,8 milioni di copie. Al tempo stesso, Barnes & Noble, la gigantesca catena di librerie americana, ha dichiarato di aver venduto 1,3 milioni di copie nelle prime 48 ore (il 32% del panel Nielsen). Sempre secondo Nielsen, nell'area di Los Angeles, la grande distribuzione vince a mani basse: le copie vendute nel primo giorno dalle librerie – prevalentemente quelle di catena – sono state solo 207.000. Negli stati meno popolati – dove regnano i centri commerciali e la grande distribuzione – le piccole catene e le librerie indipendenti hanno venduto solo alcune decine di migliaia di copie.

Il nuovo megabestseller è dunque passato, come una cometa, ben alto sopra la testa di gran parte delle catene medie e piccole, della maggioranza delle librerie indipendenti, e ha messo nelle curve anche una grande catena come Ottakars che, evidentemente, non ha potuto negoziare le condizioni commerciali (per esempio la quota massima di reso) e i sovrascosti necessari per competere nella guerra dei prezzi con i suoi diretti concorrenti.

E come una cometa, il megabestseller ha attraversato le top ten.

L'andamento delle classifiche in Usa e UK dall'uscita alla settimana che si chiude il 25 settembre, quando il grosso dei giochi erano fatti, sottolinea il secondo fenomeno peculiare di questo bestseller.

A *Harry Potter and the Half-Blood Prince* basta un giorno per essere in testa alla *list* americana. Ma già alla sesta settimana perde il podio; a fine settembre è sesto.

In UK, *Harry Potter* resta primo per qualche settimana, come in Usa; ma a fine settembre è già in ventunesima posizione. In Australia, un mercato che si è mosso in sincronia con UK e Usa, *Harry Potter* ha tenuto la testa della classifica per poco più di due settimane, subito scalzato da un manuale di fitness. Eppure, a fine settembre era ancora in terza posizione. Il confronto fra il peso dei canali di vendita in UK, Usa e Australia spiega tutto: nella terra dei koala le librerie coprono il 67% del mercato, la grande distribuzione solo l'8%.

«Harry e il Principe del Metà Prezzo», come è stato definito dalla stampa anglosassone, è dunque il primo caso di megabestseller che, a dispetto di quanto ci si dovrebbe aspettare, non trasforma in oro tutto ciò che tocca. La guerra degli sconti ha eletto arbitri del mercato la grande distribuzione e solo alcune tra le grandi catene, passando magicamente sopra a tutti gli altri. È inoltre chiaro che per vendere un libro così atteso a un prezzo medio così scontato, una parte della filiera abbia dovuto rinunciare a un'importante quota di margine. Se il bestseller è troppo “mega” – sembra raccontare il maghetto – si rischiano distorsioni del mercato che abbattano i margini di tutta la filiera. Ma

questa è la strada indicata, per adesso, da un bestseller seriale, un successo annunciato e planetario che non ha bisogno né di passaparola, né di un colpo di fortuna, né di investimenti pubblicitari: basta amministrare le vendite nei vari canali e “fare cassa” il più in fretta possibile.

Molto più in fretta, per esempio, di un superbestseller come *Il codice da Vinci*, il cui manoscritto è rimasto ignorato per mesi sui tavoli degli editori di mezzo mondo (come a suo tempo *Harry Potter*) e che anche (soprattutto?) grazie al passaparola ha realizzato una delle più brillanti performance degli ultimi anni.

Il codice da Vinci – uscito in Usa nel marzo 2003 – è diffuso in decine di milioni di copie in tutto il mondo e può fregiarsi a buon diritto del titolo di “mega”; nei mercati non anglosassoni è certamente il primo record di vendite del ventesimo secolo. Dan Brown aveva avuto un discreto successo con un titolo precedente, ma la conquista della prima posizione in classifica sorprende tutti, alla fine del tour promozionale e a mesi di distanza dall’uscita in libreria. Da quel giorno è una strada tutta in discesa, dove le polemiche spontanee su questioni storiche, morali e religiose non fanno che alimentarne la fama e produrre un’incredibile serie di libri che diventano anch’essi bestseller, in patria e all’estero. Un esempio per tutti: in Francia – territorio neutro – *Le Code da Vinci décrypté* ha venduto oltre 300.000 copie in hard cover e alla fine di ottobre 2005 era da 25 settimane nella top 20 dei tascabili (Ipsos/Livres Hebdo), e un altro paio di titoli simili hanno venduto dalle 100.000 alle 200.000 copie. Più modeste le performance in Italia: dei tre titoli a commento del *Codice* solo *La verità sul Codice da Vinci* di Bart D. Ehrman arriva alle 26.000 copie nel primo semestre del 2005. Ma tant’è, a parte l’indotto librario che è riuscito a generare, il bestseller di Dan Brown continua a vendere a ritmi elevati anche dopo anni, senza il volano della serialità che rappresenta uno degli atout di *Harry Potter*.

Asterix, quasi cinquantenne – passerà il mezzo secolo nel 2009 – merita una citazione tra i bestseller per vari motivi: è l’unico fumetto con un successo così duraturo, pur conservando un carattere marcatamente nazionale; ha una diffusione planetaria (8 milioni di prima tiratura cumulativa fuori dai mercati francofoni); continua a battere i propri record nonostante l’appeal delle storie sia piuttosto appannato e, non ultimo, ha fatto sue le strategie di marketing di alcuni bestseller seriali: segretezza del contenuto (per alimentare le aspettative, come *Harry Potter*, scalzato subito dalla vetta delle classifiche), pubblicazione contemporanea in 27 paesi e il lancio di una grande mostra itinerante partita da Bruxelles a gennaio 2006 e in arrivo quattro anni dopo a Parigi, per il gran finale dell’anniversario. Su tutto, un investimento in marketing di 700.000 euro: non pochi, considerando che potrebbe essere un libro che si vende da solo.

Bestseller per caso, partenza lenta e discesa altrettanto lenta, il *Codice* ha un comportamento in parte speculare a quello di *Harry Potter* e differente da *Asterix*. Al di là delle variabili nel contesto e nel contenuto, questi tre “mega” sembrano confermare i risultati di un’insolita e sorprendente ricerca condotta sul passaparola, la nuova pietra filosofale dell’editoria libraria internazionale.

Le dinamiche del “word of mouth” hanno acceso l’interesse di un gruppo composto da tre fisici e un economista. L’obiettivo, totalmente extraeditoriale, era trovare nuovi contributi alle teorie che analizzano i sistemi fisici complessi: una questione squisitamente teorica che si domanda se, in un “sistema non in equilibrio”, la risposta ad atti esterni possa essere messa in relazione a fluttuazioni spontanee interne al sistema. I “sistemi fisici” (come valanghe o terremoti) impediscono, per le loro caratteristiche, l’analisi di alcune variabili. E così i ricercatori hanno trovato nel mercato librario un “sistema non fisico” che andava a pennello: in particolare nelle dinamiche dei bestseller. Ovvero, dinamiche commerciali di crescita e flessione delle vendite in relazione a un sistema “sociale” dove gli acquirenti esprimono un certo grado di interazione, cioè il passaparola. La base statistica di riferimento è stata il database delle vendite di Amazon.com, un campione piuttosto attendibile, visto che Amazon copre tutto il territorio statunitense, ha una quota del 10% del più grande mercato librario del mondo, ed è senza dubbio la libreria con il più ampio assortimento e la più completa disponibilità sia per quanto riguarda il catalogo sia per i bestseller.

Al vaglio, una selezione dei bestseller entrati – nell’arco di dodici mesi – nella top 50 di Amazon. Lo strumento, un modello matematico simile a quello applicato per le ricerche sulle epidemie, integrato da un modello che studia le diffusioni delle onde telluriche. Analizzato il flusso delle vendite prima e dopo il momento di picco, la ricerca ha individuato due titoli campione; uno rappresentativo di quei titoli che avevano raggiunto un picco grazie a spinte esogene (pubblicità, marketing, recensioni ecc.), l’altro rappresentativo dei titoli spinti dal passaparola (spinta endogena).

Le conclusioni è che i bestseller per così dire “esogeni” raggiungono il picco di vendita molto rapidamente, ma escono di scena con una certa rapidità. I bestseller guidati dal passaparola raggiungono il picco con un’accelerazione progressiva delle vendite, dopo di che il flusso delle vendite rimane significativo per un periodo maggiore rispetto ai bestseller spinti da azioni promozionali. La dinamica della flessione delle vendite di tutti i bestseller dopo il raggiungimento del picco è quindi comandata molto più dal passaparola che dall’effetto diretto di pubblicità, operazioni di marketing, passaggi sui media.

Non è difficile riconoscere molti aspetti delle dinamiche del

Codice da Vinci e di *Harry Potter*, così come di molti bestseller “ordinari”, ancor più al centro degli interessi del mondo editoriale. È anche evidente perché il passaparola abbia aperto una breccia nei sogni del marketing librario; il problema è come innescarlo, ma questo la ricerca non lo dice. Siti letterari, chat, blog, gruppi di lettura on line: la rete è gravida di promesse, per quanto sia – rispetto al passaparola – un territorio di sperimentazione poco conosciuto, e insidioso, perché “forzare” un blog, un gruppo di lettura con un messaggio che potrebbe essere smascherato come “commerciale” può trasformarsi facilmente in un boomerang.

E da Internet è arrivata anche la novità assoluta dell'anno passato, quella che pochissimi editori considerano un'opportunità e molti altri una minaccia mortale: i “books on line”, le grandi biblioteche pubbliche, tostate da scanner velocissimi, che forniscono il potenziale accesso libero e gratuito a milioni di libri. Le vibranti proteste parlano di tracollo dell'editoria libraria così come l'abbiamo fino adesso concepita, della smaterializzazione del libro, della vaporizzazione del diritto d'autore: l'apocalisse dell'industria editoriale.

Insomma, quando si tocca un nervo scoperto, svanisce il contesto – che pure è sotto gli occhi di tutti – e le reazioni diventano incontrollate. In altre parole, se non nascono in seno all'editoria – ovvero se non sono sotto il totale controllo delle case editrici – tutti i prodotti editoriali in formato digitale, tanto più se trasmessi attraverso la rete, puzzano subito di zolfo. È successo così per il libro elettronico e per il print on demand, diventati ferri vecchi per lo sfortunato incrocio di bolle speculative, tecnologia inadeguata, timore della “napsterizzazione”. Eppure, mentre dai pulpiti mediatici gran parte degli editori si infervorava di fronte alle promesse del digitale, la stessa editoria non era in grado di produrre uno straccio di modello di business che avesse un senso. E-book e print on demand sono affondati velocemente.

Oggi, non sono hacker genialoidi o industrie informatiche di seconda fila a mettere i piedi nel piatto dell'editoria, ma i pezzi da novanta di Internet: i portali usati da tutto il mondo, i motori di ricerca, le grandi società di software, il più grande retailer on line.

Breve cronistoria. Parte Google, da poco in Borsa, a metà del 2004; propone agli editori «vi metto on line tutti i testi che volete, gratis, alle condizioni che volete». Cosa ci guadagna Google? Traffico Internet, contatti con utenti, fidelizzazione, vendita di spazi pubblicitari e soprattutto contenuti, servizi, perché si può essere anche il motore di ricerca più sofisticato, quello con l'algoritmo segreto più efficace, ma non basta per competere nell'arena mediatica e produrre valore per i propri azionisti. *Google Print*, il progetto rivolto agli editori, parte ma non decolla, per le ragioni già illustrate. Siamo nel 2005 e Google alza il

tiro. Il nuovo progetto (nuovo per modo di dire, si verrà a sapere che ha richiesto due anni di lavoro) si chiama *Google Print Library*, salta a piè pari gli editori e si allea con cinque grandi biblioteche, quelle delle università del Michigan, di Harvard, di Stanford, di Oxford, oltre alla New York Public Library. Con la collaborazione delle biblioteche – già ideologicamente orientate e felici di risolvere grossi problemi di spazio e di gestione – vuole digitalizzare e mettere on line tutti i libri possibili, decine di milioni, con una piena ricerca full text. Il sogno di ogni bibliotecario, l'incubo degli editori. *Google Library*, infatti, fa subito storcere il naso ad autori, agenti, editori; non risponde alle lettere ufficiali delle varie associazioni di categoria che chiedono lumi su cosa intenda fare dei testi sotto copyright. Alcuni la prendono sottogamba perché con la tecnologia corrente ci vorrebbero decenni per digitalizzare i libri delle biblioteche partner. Ma Google ha un altro alleato, Kirtas Technologies, una società fondata nel 2001 dall'ex direttore di Xerox Venture Labs (il fiore all'occhiello del centro di ricerca Xerox di Palo Alto) che ha inventato una macchina estremamente sofisticata, capace di sfogliare e "fotografare" libri di qualsiasi dimensione, con qualsiasi spessore di carta e qualsiasi legatura, libri antichi compresi, e di correggere – grazie a un network di computer e a software dedicati – gli eventuali refusi digitali in 177 lingue. Pagine danneggiate: tre ogni tre milioni. Velocità: quaranta pagine al minuto, quasi una al secondo. Nel 2006 la macchina sarà ancora più veloce.

Google viene trascinata in tribunale dall'Associazione degli autori (Author's Guild) spalleggiata dall'Associazione degli editori (Association of American Publishers), e impugna il "fair use", l'uso leale previsto dalla legge sul copyright. Google, infatti, non mette on line integralmente i testi sotto diritti, per quanto sia questa l'immagine che passa. Al 6 novembre 2005 (data di chiusura di questo articolo), la causa è ancora in corso, ma Google tira dritto. Levata di scudi anche in Europa. Per i francesi – manco a dirlo – *Google Library* è una minaccia alla varietà culturale perché metterà on line prevalentemente testi in inglese, monopolizzando il patrimonio linguistico mondiale; per inglesi e tedeschi la questione centrale è il diritto d'autore. Si annunciano varie controffensive europee (per adesso solo un'intenzione), una sponsorizzata dall'Unione Europea, l'altra del Börsenverein, l'associazione di editori e librai tedeschi. Non è finita. Nel giro di qualche settimana scendono in campo anche Yahoo! con un progetto identico, limitato ai titoli di pubblico dominio e con il rassicurante nome di *Open Content Alliance*; Microsoft, che stringe un accordo con la British Library per digitalizzare 100.000 libri. Infine, la potente Amazon, pioniere dei "books on line" (da quando, nel 2003, attivò il servizio *Search Inside the Book*), ha in cantiere *Amazon Pages*, un servizio a pagamento, sia per gli edito-

ri sia per i clienti, che è una sorta di pay per view, a pagina, a pacchetto, a libro intero; e inoltre, *Amazon Upgrade*, che dovrebbe permettere a chi ha già il libro cartaceo di poter fare ricerche full text sullo stesso testo on line. Varo previsto nel corso dell'anno. Buoni ultimi gli editori: Random House, la più grande casa editrice libraria del mondo, e HarperCollins, da sempre alfiere senza pregiudizi dei libri digitali, che vorrebbero far da soli.

Ma l'obiettivo di questa accolta di finti bibliofili digitali, non è – non può essere – la libera diffusione del sapere. La posta in gioco è un motore di ricerca più efficace, all'interno di un portale di informazioni più ricco possibile. Secondo un'indagine di Microsoft («The Economist», 10 novembre 2005), a fronte di circa dieci miliardi di documenti in rete, il 50% delle ricerche su Internet non soddisfa le esigenze dell'utente. Google ha il migliore motore di ricerca, ma non ha un portale informativo; Yahoo! ha un portale, ma il motore non è efficiente; Microsoft ha in cantiere da anni un motore di ricerca, da integrare nel proprio portale e, soprattutto, da offrire in bundle con i suoi software, per conquistare il mondo. Amazon è praticamente monopolista delle vendite di libri via Internet, e una biblioteca on line non potrebbe che incrementare e fidelizzare i suoi clienti. Davvero si deve pensare che questi quattro mogul di Internet siano interessati ai libri e al sapere?

L'oggetto del contendere sui “books on line” sembra dunque prescindere dal ruolo e dal contenuto dei libri, e proprio per questo – paradossalmente – può essere un'opportunità per l'editoria. Il commercio on line è in crescita esponenziale e se qualcosa di librario può essere venduto in rete non è certo un bestseller di narrativa. Il fallimento dell'e-book lo ha già dimostrato: non si può leggere un romanzo al computer, ma si può comprare – e leggere – un saggio breve, una ricerca o una ricetta del gourmet alla moda. O un fuori catalogo. Pagando, nel caso, quel che si deve pagare. La carta, si sa, rimane ancora la miglior tecnologia per molti testi, mentre l'editoria scientifica si è già attrezzata da tempo per mettere on line studi e riviste, a pagamento. Non sembra difficile. Il problema è che “books on line” non sembra neanche questo grande affare: se i vari potentati dell'Internet dovessero verificare che hanno preso un abbaglio, che il libro – per quanto un concentrato di contenuti – non intercetta adeguatamente i bisogni informativi degli utenti, non produce traffico, non muove pubblicità, il sogno di immense biblioteche on line svanirebbe in un battito di ciglia. La vera competizione su Internet, inoltre, si sta giocando su telefonia, posta elettronica gratuita, motori di ricerca, accesso ai contenuti televisivi. I “books on line” sono solo una delle aree sulle quali competere, e non certo la più importante.

Alti e bassi editoriali

MERCATI INTERNAZIONALI. Dopo un 2004 discreto il 2005 dovrebbe chiudersi in linea con l'anno precedente, la Spagna in leggera sofferenza e la Germania in lento ma costante recupero con +1,3% previsto per il 2005 (dati più precisi, come consuetudine, solo verso marzo). Nuovi mercati: in espansione, ma si ridimensiona l'interesse per la Cina e cresce quello per l'India che, in un futuro non molto lontano, sarà il primo paese anglofono del globo. Fermissimo, invece, il mercato russo, nel quale gli editori tedeschi hanno investito non poco. Avviati anche nuovi progetti per rilanciare l'editoria ispanofona in Sudamerica e negli Stati Uniti. Senza novità di rilievo l'attività di merger & acquisition, eccezion fatta per il retail: nel Regno Unito la già citata OPA di HMV (Waterstones) su Ottakars (che porterebbe ad una super catena con oltre 300 librerie e superstore di qualità), mentre, in Francia, France Loisirs, il club del libro di proprietà di Bertelsmann con 200 punti vendita, ha acquisito due catene librerie indipendenti, Alsatia e Privat, e fa sentire il proprio fiato sul collo di Fnac, la numero uno.

EDITORIA ITALIANA. Poche le novità di rilievo anche nel panorama italiano, il cui mercato, dopo un buon 2004 (Aie) ha registrato un primo semestre 2005 completamente fermo, +0,6% a valore (Demoskopoea).

L'unico *frisson* è data dalla nascita di Cairo Editore che, forte dei mezzi di Cairo Communications (concessionaria di pubblicità, editore di settimanali a grandissima tiratura, come «DiPiù», e di tutte le testate nobili della Giorgio Mondadori – «Airon», «Bell'Italia», «Arte» ecc.), si mette in diretta concorrenza con i big. A capo della neonata casa editrice Gianni Vallardi, per anni amministratore delegato di Rcs Libri e quindi di Rcs Quotidiani, e dunque manager di grande esperienza e ampie conoscenze. Vallardi chiama alla direzione editoriale Marcella Meciani, editor in chief di Sperling & Kupfer-Frassinelli; il progetto prevede 50-60 titoli l'anno, tra fiction, non fiction e manualistica, e una struttura agile e dinamica.

A gennaio 2005, Feltrinelli festeggia i 50 anni con una riorganizzazione aziendale che mette una nuova holding (controllata dalla famiglia) a capo di tutte le attività: di andare in Borsa ancora non se ne parla. Giuseppe Antonini, storico amministratore delegato, da 25 anni al timone di Feltrinelli, si ritira; Monica Randi Segre, editor della narrativa straniera, lascia via Andegari per il Gruppo Saggiatore.

A ottobre si riorganizza anche la cosiddetta "Galassia Longanesi": scambio di quote tra le famiglie Mauri e Spagnol e creazione di Gems (Gruppo editoriale Mauri Spagnol), nuova holding messa in testa a tutte le sigle e le attività del gruppo (presidente Stefano Mauri e ammi-

nistratori delegati lo stesso Mauri e Luigi Spagnol), controllata per il 73,77% da Messaggerie, e con le quote restanti alla famiglia Spagnol (23%) e al fotografo Andrea Micheli (3,23%). Buone le previsioni per il 2005; forti dei 10 milioni di volumi venduti come collaterali (4 milioni solo di Garzantine), Gems prevede un fatturato di 108 milioni di euro (+6,9% sul 2004). Anche per loro non si parla di Borsa.

Mondadori dichiara di essere “in linea” per quanto riguarda il fatturato (+1,7% nella semestrale), acquisisce Radio 101 per 39,6 milioni di euro e porta le librerie in franchising a quota 155. Ad aprile lancia, a Verona, un proprio, grande festival dedicato alla letteratura per ragazzi, il *Mondadori Junior Festival*. Vari i rimescolamenti interni nella Libri; fra i principali: Luigi Sponzilli alla direzione degli «Oscar», Giuseppe Strazzeri alla fiction. Mondadori Libri perde due persone preziose: Marco Garavaglia, editor di varia tra i più brillanti, va a lavorare insieme a Beppe Caschetto, agente di comici (Littizzetto, Volo ecc.) e celebrities tv, mentre Stefano Magagnoli, editor navigato e di ottimo fiuto (suo, fra l'altro, l'acchiappo di Dan Brown), entra in Rizzoli.

Rcs Libri – che nella semestrale 2005 dichiara ricavi in crescita del 4% (Flammarion inclusa, dove è arrivata alla direzione Teresa Cremisi, già numero uno di Gallimard) – rinnova editor e dirigenti: il direttore editoriale Rosaria Carpinelli lascia, per mettersi al timone di Fandango Libri (la segue Baricco, che insieme a Lucarelli, Nesi e Veronesi formano un'inedita squadra di consulenti scrittori); Paolo Zaninoni passa alla guida di Rizzoli: oltre a Magagnoli, recluta il direttore editoriale di Piemme, Francesca Cristoffanini, e chiama Annamaria Guadagni a capo dell'ufficio stampa.

Giunti acquisisce le 58 Librerie del Centro (Gruppo Minerva) che si aggiungono alle 85 di Giunti al Punto (e ai 119 corner fra Toy Center e Prenatal): nel complesso vuol dire 90 milioni di ricavi e 550 dipendenti. Obiettivo per il 2005, 155 negozi (corner esclusi) che dovrebbero diventare almeno 180 entro il 2007.

ALMANACCO RAGIONATO DELLE CLASSIFICHE I codici del successo

di Giuseppe Gallo

Unico titolo a comparire senza interruzioni in tutte le quarantaquattro settimane prese in esame, Il codice da Vinci stravolge il format del bestseller di stagione e conferma la propria tenuta tra i libri più venduti, mentre proliferano le opere volte a chiosare, approfondire e contestare le tesi adombrate nel romanzo. Ma nelle classifiche della saggistica si fa strada anche l'alternativa alle suggestioni "alla Dan Brown", con i richiami alle coscienze nei testi dei due papi, il lucido scetticismo ragionato di Giulio Giorello e l'indagine socioeconomica di Il secolo cinese.

P

er il secondo anno consecutivo, l'onda lunga del *Codice da Vinci* travolge le classifiche dei libri più venduti, rafforzando l'impressione che talvolta i successi in letteratura siano frutto di beffarde coincidenze che sfuggono alla comprensione razionale. Certo, il romanzo di Dan Brown, lasciato al suo corso nei primi mesi dalla comparsa in libreria, ha potuto giovare poi degli effetti di risonanza dei numerosi servizi che stampa e media gli hanno dedicato sull'onda del consenso ottenuto. Ma, anche considerando la straordinaria capacità promozionale di questo circolo virtuoso, il risultato va ben oltre il più ottimistico dei pronostici. E – conviene chiarirlo subito – si tratta d'un risultato a tratti imbarazzante per la sciatteria dello stile e la debolezza di una struttura, ricalcata sugli schemi della fiction televisiva, che alterna in maniera troppo programmata scene parallele di breve misura.

Nondimeno, la gigantesca fortuna editoriale del *Codice da Vinci* impone un'attenzione senza preclusioni snobistiche. Se non altro perché l'anomalia rispetto agli standard del mercato nordamericano, costituzionalmente regolato dalla logica del successo di stagione, è troppo importante per essere taciuta. Finora la longevità libraria nel nostro paese è stata piuttosto una prerogativa del bestseller all'italiana, nelle varie articolazioni assunte dagli anni sessanta in poi. Basta ricordare i casi arcinoti di *Un uomo* di Oriana Fallaci, *Il nome della rosa* di Umberto Eco, *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro, *Novecento* di Alessandro Baricco o, in tempi più recenti (con esiti di vendita più modesti, ma signi-

ficativi), quelli di *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti e *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini. È normale che questi libri abbiano una strategia di conquista dei lettori a lungo termine: sono stati confezionati nel rispetto dei canoni della letterarietà istituzionale, ambiscono a un riconoscimento critico che li sottragga all'opera divoratrice del tempo e li innalzi al rango di modelli da proporre alle nuove generazioni. La stessa strategia non è normale per la narrativa d'oltreoceano, più spregiudicatamente volta al consumo, e perciò tesa a massimizzare i profitti in pochi mesi o settimane, per agevolare il ricambio delle novità librarie. Sotto questo profilo, *Il codice da Vinci* rappresenta un'eccezione, che lo distingue dall'abbondanza di thriller made in Usa sfornati ogni anno.

Ma veniamo ai risultati. Unico titolo a comparire senza interruzioni in tutte le quarantaquattro settimane esaminate tra il 2 settembre 2004 e il 30 luglio 2005, il romanzo di Dan Brown totalizza con la sola versione hard cover ben 2.810 punti (con una media vertiginosa di 64 punti a settimana e ben 1.000 punti in più rispetto a quelli con cui aveva dominato la stagione 2003-2004), ai quali si sommano i 164 dell'edizione speciale illustrata e i 375 di quella nei «Miti».

Per avere misura dell'entità del punteggio, si può considerare che è poco meno del doppio del secondo classificato e quasi il triplo del terzo. Rispettivamente, *Angeli e demoni* dello stesso Dan Brown (1.526 punti con ventisette presenze settimanali) e *Lo zahir* di Paulo Coelho, 944 punti in quattordici settimane.

Gli altri titoli della top ten sono i seguenti: *Niente di vero tranne gli occhi* di Giorgio Faletti (941 punti), *La pazienza del ragno* di Andrea Camilleri (894 punti), *Un altro giro di giostra* di Tiziano Terzani (786 punti), *Memoria e identità* di Giovanni Paolo II (768 punti), *Con le peggiori intenzioni* di Alessandro Piperno (667 punti), *Memoria delle mie puttane tristi* di Gabriel García Márquez (667 punti), *Privo di titolo*, ancora di Camilleri (649 punti). I dati sono ricavati dall'esame delle classifiche realizzate per conto di «Tuttolibri» dall'Istituto Demoskopoea sulla scorta dei rilevamenti statistici effettuati in un campione di 120 librerie scelte a rotazione. La graduatoria è compilata assegnando 100 punti alla novità più venduta della settimana e agli altri titoli un proporzionale punteggio inferiore.

D'altra parte, ogni invenzione narrativa dimostratasi in grado di incidere sull'immaginario collettivo genera tentativi di emulazione. Non meraviglia, dunque, che la fortuna del *Codice da Vinci* sia stata seguita dal moltiplicarsi delle opere romanzesche dedicate ai cavalieri del Tempio e alla leggenda del Santo Graal: il tema, per le sue implicazioni storiche e l'alone di mistero che lo avvolge, si presta a molteplici sviluppi in cui religione, avventura e scienza s'intrecciano in diversa proporzione. Semmai stupisce la gran mole di opere saggistiche volte a chiosare,

approfondire o contestare le tesi del romanzo. I titoli sono scontati quanto eloquenti: *I segreti del Codice. Guida non autorizzata a fatti, personaggi e misteri del Codice da Vinci* di Simon Cox (174 punti), *Il segreto del Codice. La verità dietro il Codice da Vinci* a cura di Dan Burstein (102 punti), *La verità sul Codice da Vinci* di Bart D. Ehrman (76 punti), *Il Codice da Vinci, verità e menzogne* di Darrell L. Bock (34 punti), *Guida completa al Codice da Vinci* di Michael Haag e Veronica Haag (32 punti), *Contro il Codice da Vinci* di José Antonio Ullate Fabo (31 punti).

Al di là delle ovvie differenze, questi testi romanzeschi o saggistici presi nel loro insieme sembrano essere debitori del loro successo al candore privo di complessi con cui tentano di rispondere ai grandi interrogativi ontologico-metafisici a cui si sottrae la cultura più accreditata, erede del disincantato criticismo novecentesco. La prosa esibisce un potere di ambigua fascinazione che ricava la sua autorevolezza dalla frequentazione che i cavalieri del Tempio hanno con la fonte della Conoscenza e del Mistero: la divinità. La vicinanza alle sorgenti del sapere tuttavia, anziché rasserenare gli animi dei temerari adepti, tende a incupire ancora di più la coscienza dei mali che l'uomo causa a se stesso nel suo colpevole accecamento. Siamo agli antipodi dello spiritualismo naïf degli ottimisti profeti come Celestino. A venire trasmessa è piuttosto la persuasione che solo pochi eletti abbiano accesso all'illuminazione e costoro, nell'era delle tenebre, sono autorizzati dalla Suprema Legge a operare nella difesa del Bene al di fuori del controllo della comunità, facendo ricorso se necessario alla violenza.

È vero che le potenzialità antisociali sottese a tali presupposti sono moderate nel *Codice da Vinci* e in *Angeli e demoni* dalla mitezza del protagonista Robert Langdon, uomo di studi e amante dell'arte, educato a sottoporre i dati di realtà all'esame della logica investigativa. Ma è ugualmente legittimo essere preoccupati per le suggestioni extraletterarie che questa narrativa esercita: la tradizione cavalleresca insegna, appunto, che gli strumenti che attingono alle pulsioni aggressive conservano un diabolico potere inquinatore anche quando sono usati a fin di bene. L'aspra polemica anticattolica conferisce peraltro alle detective story di Dan Brown una parvenza di radicalismo contestatore che ne irrobustisce la forza persuasiva presso quella parte del pubblico che assiste con allarme alle ambizioni *teocon* di influenzare le scelte della vita consociata. Senonché le ragioni che legittimano tale allarme sono vanificate dalla reazione di pura ostilità emotiva in cui la critica si esaurisce.

D'altra parte, la statistica è spassionata per definizione: come rende conto della fortuna delle suggestioni mistico-individualistiche, così registra l'ampio consenso popolare raccolto dall'appello alla comunione attorno al Verbo di Cristo, così come è custodito dalla Chiesa cattolica. Il fenomeno è editorialmente inedito: a spartirsi i favori del pub-

blico sono due pontefici, il papa polacco e il papa tedesco. Il primo non è nuovo al successo letterario. Ma nella stagione 2004-2005 sono ben cinque i libri di Karol Wojtyła entrati in classifica: il già menzionato *Memoria e identità, Alzatevi, andiamo!* (155 punti), *Aprite i vostri cuori* (140 punti), *Varcare la soglia della speranza* (62 punti) e *Non uccidere in nome di Dio* (14 punti). Due invece quelli di Joseph Ratzinger: *Senza radici* (in collaborazione con Marcello Pera), 214 punti, e *La mia vita. Autobiografia*, 42 punti. Ma il teologo bavarese è anche responsabile della redazione del nuovo *Catechismo della Chiesa cattolica*, promulgato nel 1992 e riproposto in libreria prima dell'estate con esiti imprevedibili, 85 punti in quattro settimane.

Certo, tali risultati sono stati condizionati dal forte impatto emotivo suscitato dagli avvenimenti occorsi nel mondo cattolico durante l'anno trascorso. Ma non per questo è lecito sottovalutare l'adesione popolare al messaggio "politico" che il complesso di questi testi trasmette. Attraverso di essi, in effetti, la Chiesa di Roma ribadisce la sua aspirazione a presentarsi come unica istituzione sopravvissuta, dopo il tramonto del socialismo "reale", in grado di contrastare le forme attuali dell'alienazione umana. L'impegno assunto di fronte ai fedeli è quello di correggere gli effetti distorti del processo di modernizzazione, agendo da contrappeso alle forze che da esso sono uscite vincitrici: la tecnica e il capitalismo neoliberista, entrambi impegnati a modellare in funzione dei propri scopi il contesto in cui si svolgono i rapporti umani e si producono i valori.

Ai rischi di involuzione totalizzante che le ambizioni di egemonia neoclericale tuttavia sottendono, risponde l'esile ma vibrante *Di nessuna chiesa. La libertà del laico* di Giulio Giorello. A venire proposti sono i principi di un illuminismo aggiornato che, ispirandosi al magistero di Karl Popper (con qualche curiosa consonanza con il Leopardi "progressivo"), non si ritira di fronte all'incertezza derivata dalla rinuncia programmatica a ogni presunzione di infallibilità ma, anzi, riconosce in essa una sollecitazione alla verifica e al confronto continuo. Proprio questa attitudine problematica e solidaristica agli occhi di Giorello fa di un laicismo così inteso il candidato ideale a governare i conflitti all'interno di una "società aperta" quale è quella contemporanea. La risposta dei lettori è solo apparentemente modesta: i 106 punti guadagnati in sette settimane sono molti, se si mettono in conto l'impegno argomentativo dell'autore, i misurati per quanto mirati investimenti pubblicitari di un editore universitario come Cortina e, soprattutto, il carattere minoritario che connota da sempre la storia del laicismo.

Soffocata dalla discussione attorno ai principi guida dell'esistenza quotidiana, la saggistica più propriamente d'attualità rimane fuori dalla top ten. Solo al quattordicesimo posto s'incontra l'intervista

a se stessa di Oriana Fallaci, che in ventidue settimane totalizza 555 punti. Ma ciò che più colpisce è forse la tendenza, comune ai maggiori protagonisti del settore, ad ammorbidire l'analisi delle contraddizioni del presente, proiettandola nel passato recente (è quello che fanno Bruno Vespa in *Storia d'Italia da Mussolini a Berlusconi*, 269 punti, e Massimo D'Alema in *A Mosca l'ultima volta. Enrico Berlinguer e il 1984*, 87 punti) o inquadrandola in un'ottica di confessione personale (*Vincere la paura. La mia vita contro il terrorismo islamico e l'incoscienza dell'Occidente* di Magdi Allam, 139 punti). Anche *Regime* di Marco Travaglio e Peter Gomez (diciassettesimi con 415 punti) rivela un'incisività inferiore a quella che l'impavida ditta ha manifestato in altre occasioni. Il libro affronta sì una delle più gravi questioni irrisolte della nostra democrazia: l'autonomia del sistema televisivo. Ma si concentra su casi ampiamente e tristemente noti di discriminazione e di censura ai danni di giornalisti e uomini di spettacolo critici nei confronti del governo Berlusconi (Biagi, Santoro, Luttazzi, Guzzanti). È la scelta più semplice, utile a rinsaldare le convinzioni dei lettori di sinistra, ma che fa avanzare poco la discussione attorno a quel macigno che è il conflitto di interessi.

La prova saggistica che meglio di altre sa rispondere alle esigenze di informazione approfondita sui problemi che assillano il nostro tempo sembra piuttosto *Il secolo cinese. Storie di uomini, città e denaro dalla fabbrica del mondo* (312 punti) di Federico Rampini. Prima d'ora estraneo alle classifiche librerie, il giornalista di «la Repubblica» indaga con acume le ragioni e le caratteristiche del miracolo economico del nuovo gigante asiatico, muovendo da una fertile provocazione che riconosce un'anomalia non nel ritorno dell'antico impero cinese al centro del mondo, bensì nella sua prolungata assenza.

Le classifiche confermano, infine, il positivo trend della narrativa italiana, che piazza quattro titoli fra i dieci *best performers* e sette nelle prime venti posizioni. I motivi degni di approfondimento critico sono più d'uno: la riconferma tutt'altro che scontata di Giorgio Faletti; la tenuta di Camilleri (due romanzi nella top ten generale, quattro tra i primi dieci italiani) che, nonostante le molte, troppe novità annuali, non sembra mostrare segni di cedimento; il felice ritorno nelle posizioni di testa di uno scrittore di nicchia come Stefano Benni, undicesimo con *Margherita Dolcevita* (637 punti).

Ma, dal punto di vista sociologico, l'interesse maggiore lo suscita la perentoria affermazione di due opere prime di un certo decoro letterario: *Con le peggiori intenzioni* di Alessandro Piperno, ottavo con 667 punti, e *Tre metri sopra il cielo* di Federico Moccia, quindicesimo con i 488 punti dell'edizione tascabile (a cui si sommano i 177 dell'edizione rilegata che ripropone la versione integrale del romanzo, apparso in forma semiclandestina nel 1992). Anche senza inoltrarsi nell'esame dei

testi, il risultato è apprezzabile di per sé: i nomi nuovi infatti sono merce rara, molto rara nel mercato dei successi italiani. Nonostante i segni di dinamismo che le classifiche immancabilmente registrano, il problema storico della nostra narrativa rimane quello di sempre: la scarsità degli autori disponibili senza pregiudizi al dialogo con i lettori di massa.

Le cifre lo documentano senza equivoci. Delle sei aree merceologiche in cui «Tuttolibri» suddivide i testi che hanno ottenuto un punteggio utile, la narrativa italiana è quella che conta il minor numero di titoli: solo sessantasei, contro gli ottantadue della narrativa straniera, gli ottantanove della saggistica, i centosei della varia, i centouno dei tascabili e i settantotto della letteratura per ragazzi. Colpa dei lettori che ai loro connazionali preferiscono i più corrivi narratori d'oltreoceano? Niente affatto: le risposte positive incontrate dalle opere di Faletti, Camilleri, Benni, Piperno, Moccia dimostrano l'esatto contrario. D'altra parte, il successo letterario non si consegue mai una volta per tutte, nemmeno quando l'autore è vezzeggiato da giornali e tv. Lo ricorda il caso di Melissa P., che il pubblico non ha seguito nella conversione dal diario erotico al romanzo di indole intimistico-sentimentale: con 224 punti il suo *L'odore del tuo respiro* si arresta su posizioni di mezza classifica.

DIARIO MULTIMEDIALE

Il mondo va al contrario?

di Cristina Mussinelli

Sono gli sviluppi paradossali e inattesi della seconda oralità informatica: le tecnologie si muovono verso i media tradizionali, e la smaterializzazione del supporto si coniuga al ritorno al testo. Google Print e Open Content Alliance puntano a rendere disponibili in rete migliaia di libri, file multimediali, materiali multilingue; Amazon annuncia nuove soluzioni per acquistare contenuti editoriali in modo flessibile, con un'integrazione sempre più stretta tra cartaceo e digitale. E a fronte di una crescente affidabilità dei contenuti, aumentano gli utenti che hanno già pagato per un servizio on line.

Il mito della biblioteca universale

Il 2006 potrebbe essere l'anno in cui il mito della biblioteca universale diventa realtà. Molti sono i progetti innovativi che aziende provenienti dal mondo di Internet e delle tecnologie stanno lanciando, in questo ultimo scorcio di 2005, in grado di accelerare il processo di accesso ai contenuti digitali.

È di questi giorni la notizia che Wikipedia, la famosa enciclopedia interamente scritta e aggiornata da una community di autori in logica di licenze *creative commons* – un insieme di licenze standardizzate che consentono la diffusione di opere creative protette dal diritto d'autore con modalità che prevedono, di volta in volta e a seconda delle intenzioni dell'autore, una maggiore flessibilità rispetto alla protezione dei «tutti i diritti riservati», incoraggiando la condivisione, il riuso e il riadattamento dei contenuti digitali a scopo personale da parte di chi sottoscrive la licenza (per maggiori informazioni, vedi www.creativecommons.it) –, consultabile finora solo on line, ha deciso di pubblicare una versione cartacea o su cd rom da distribuire a costi bassi in quei paesi in via di sviluppo in cui le connessioni a Internet non sono ancora disponibili in modo diffuso, con l'obiettivo di diventare poi il punto di riferimento dei lettori anche nella versione on line.

Solo pochi mesi fa Google, il motore di ricerca Internet più utilizzato al mondo, ha lanciato con un'ampia campagna di comunicazione

il suo progetto di digitalizzazione *Google Print*, nato per facilitare il reperimento dei libri desiderati, grazie alla possibilità di effettuare tramite Internet ricerche su informazioni fino a oggi disponibili solo off line.

Per raggiungere tale scopo Google ha offerto alle biblioteche delle università del Michigan, di Harvard, di Stanford, alla New York Public Library e a quella della Oxford University, che sono tra le più ricche e fornite del mondo, di digitalizzare e indicizzare il loro patrimonio librario.

In una recente intervista gli inventori di Google hanno dichiarato che il loro fine ultimo è quello di «creare una biblioteca virtuale completa e disponibile per la ricerca, che consenta agli utenti di scoprire nuovi libri e agli editori di trovare nuovi lettori»; in realtà il loro intento è anche quello di vendere pubblicità collegata alle ricerche effettuate.

Il progetto ha però dovuto fare i conti con la controffensiva dell'Associazione degli editori Usa che, convinti che con la digitalizzazione dei volumi presenti nelle biblioteche senza una specifica richiesta agli editori e/o agli autori vengano lesi i loro diritti di copyright, nel mese di ottobre hanno promosso un'azione legale contestando tale violazione.

Google Print ha dovuto quindi modificare in parte la sua strategia e in questa prima fase si possono effettuare ricerche solo sui libri di alcuni editori e/o autori che ne hanno concesso l'autorizzazione, e in migliaia di opere letterarie e storiche americane del diciannovesimo secolo, i cui diritti d'autore sono invece scaduti.

Una volta effettuata la ricerca gli utenti, nel caso dei testi fuori diritti e quindi di dominio pubblico (Grafico 1) possono sfogliare tutte le pagine del libro senza dover richiedere la copia cartacea, mentre nel caso di testi di case editrici e/o autori ancora coperti da diritti (Grafico 2) possono accedere solo alla visualizzazione di alcuni stralci di testo che includono il termine ricercato e solo successivamente, sulla base di questi, valutare l'opportunità di ricercare in biblioteca o di richiedere all'editore una copia cartacea del libro.

La strada però è stata aperta e nel mese di ottobre Yahoo!, The Internet Archive con molte altre aziende e organizzazioni internazionali tra cui Microsoft, Adobe Systems, The European Archive, Hewlett Packard Labs, The National Archives (UK), O'Reilly Media Inc, e le Università della California e di Toronto hanno annunciato la creazione della *Open Content Alliance* (OCA) che intende anch'essa rendere disponibili on line e interamente ricercabili via Internet migliaia di libri, file multimediali, altri materiali testuali e multimediali multilingue.

Grafico 1 – Google Print. Esempio di visualizzazione di libro non protetto da copyright

1 Search bar

2 Search results: nature photography

3 Book Pages: About this Book, Copyright, Table of Contents, Search result, Index, Previous, Next

4 Buy this Book: Thomson Course Technology, Amazon.com, BN.com, BookSense, Froogle

5 Book title: Mastering Digital Photography by David D Busch

6 Sponsored Links: Find Photography Schools, HP Digital Photo Courses, Digital Photography

Page 282

282 Macro Photography

Some Final Tips

I'll close out this chapter with a few final tips that might come in handy for specific types of photography.

- **Chill out.** Some nature photographers looking to increase the patience of their inattentive subjects put the little creatures in an incubator for a few moments before posing them carefully back in more natural surroundings. Chilled butterflies, for example, will remain in one spot long enough for an interesting series of pictures. A brief visit to colder climes (a suitable ice chest may work fine in the field) doesn't harm them in the least.
- **Have a spritz bottle handy.** Flowers, vegetables, fruit, and spiderswebs often look better when dappled with a light mist, as you can see in Figure 9.29. Don't over-dew (itcheh) the moisture and your photos can be enhanced.
- **Make creative use of reflections.** I spent a lot of time in this chapter telling you how to avoid reflections, but this is one rule that deserves to be shattered from time to time. Some interesting close-up photos have been produced when the photographer accidentally or intentionally included a reflection of something in the shiny surface of the subject being photographed. It might have been a photographic umbrella or even the photographer. When photographing spoons, chromium bumpers, or anything imprinted with an "Object is closer than they appear" warning, see what you can do creatively with the reflection. Check out Figure 9.30 for an example.

Figure 9.29: A spritz of water can add interest to a fruit or vegetable picture.

Thomson Course Technology - ISBN: 1592001149

1 Il termine di ricerca in corrispondenza del quale è stato restituito il presente è evidenziato nella pagina.

2 Immetti nuove parole chiave per eseguire altre ricerche all'interno del libro.

3 Leggi stralci del libro e visualizza informazioni di riferimento sul libro.

4 Il link "Compra questo libro" ti collega alle librerie on line presso le quali puoi acquistare immediatamente il libro di tuo interesse.

5 Leggi ulteriori informazioni sull'editore e visualizza gli altri libri offerti.

6 Gli annunci mirati e pertinenti forniscono i link ai prodotti e ai servizi correlati.

Fonte: Google Print

Grafico 2 – Google Print. Esempio di visualizzazione di libro protetto da copyright

1 63 references to **gatt** in this book

2 Search within this book

3

4 Buy this book

- [Abebooks](#)
- [Alibris](#)
- [Froogle](#)

5 [Find this book in a library](#)

6 [About Google Print](#)

The Role of GATT in Relation to Trade and Development
by The Contracting Parties to the General Agreement on Tariffs and Trade

GATT publications are sold by:

Page 4

...GATT is a multilateral treaty embodying reciprocal rights and obligations designed to achieve certain objectives. These objectives are set out in the preamble to the Agreement where the CONTRACTING PARTIES

Page 7

¹ Article XXXIII provides that governments possessing full autonomy in the conduct of their external commercial relations may accede to the GATT "on terms to be agreed between such governments and the CONTRACTING PARTIES". Countries requiring full

[Where's the rest of this book?](#)

Related information

- [Web search for reviews of The Role of GATT in Relation to Trade and Development](#)
- [Other web pages related to The Role of GATT in Relation to Trade and Development](#)

Bibliographic information

Title	The Role of GATT in Relation to Trade and Development
Author(s)	The Contracting Parties to the General Agreement on Tariffs and Trade
Publisher	Geneva
Publication Date	March, 1964
Pages	56

1 Numero totale di volte in cui il termine di ricerca immesso compare in questo libro. Puoi solo visualizzare tre esempi per ciascun termine.

2 Il termine di ricerca che ha prodotto come risultato il presente libro è evidenziato.

3 Immetti nuove parole chiave per eseguire altre ricerche all'interno del libro.

4 Se il libro è fuori *stampa*, cercane una copia usata.

5 Trova questo libro in una biblioteca di zona.

6 Trova informazioni correlate sul web.

Fonte: Google Print

Per evitare i problemi in cui è incorso il progetto di Google, l'*Open Content Alliance* digitalizzerà solo testi di pubblico dominio o quelli per i quali sia stato possibile ottenere un'espressa autorizzazione dai legittimi detentori, a cui verrà garantito il rispetto dei diritti.

In questo caso, inoltre, i contenuti digitalizzati potranno essere ricercati tramite ogni motore di ricerca e non solo tramite Google, come invece accadrebbe per i testi digitalizzati nel progetto *Google Print*.

Microsoft si accollerà i costi relativi alla digitalizzazione di 15.000 volumi nel primo anno, per un importo stimato di 5 milioni di dollari. L'impegno di Yahoo! coprirà invece la digitalizzazione di altri 18.000 testi.

I testi saranno digitalizzati da Internet Archive (www.archive.org), ente no profit creato con l'obiettivo di dare accesso ad archivi storici di contenuti e prodotti culturali in formato digitale, che oggi comprendono libri, musica, immagini in movimento, pagine web e programmi software. Uno dei progetti più noti è *The Wayback Machine*, grazie alla quale è possibile accedere alla storia del web fin dai suoi inizi e navigare nelle pagine dei principali siti Internet dal 1996 a oggi.

I primi a essere digitalizzati saranno i circa 100.000 volumi forniti dalla British Library, che verranno messi a disposizione del pubblico entro la metà del 2006.

Oltre a collaborare a questo progetto Microsoft lancerà sul suo sito MSN il servizio *MSN Book Search* con cui sperimenterà diversi modelli di business per l'accesso ai contenuti presenti: pay per page, abbonamenti mensili, annuali, vendita di libri in formato e-book, vendita di spazi pubblicitari. I modelli varieranno sia in funzione del fatto che i testi a cui si accede siano o meno coperti da copyright, sia sulla base di altri servizi che potranno essere richiesti dagli utenti, quali per esempio possibilità di inserire note e commenti, esportare i testi in altre applicazioni, creare gruppi di discussione e/o community.

In questo nuova arena competitiva è scesa in campo anche Amazon.com che, già due anni fa e per prima, aveva offerto ai suoi clienti la funzionalità *Search Inside the Book*, con cui era possibile fare ricerche all'interno dei testi disponibili nel sito e visualizzarne l'indice e alcune pagine, replicando così on line le modalità di consultazione dei libri che i lettori utilizzano in libreria prima di procedere all'acquisto. I lettori ne hanno approfittato subito e con molta soddisfazione. Oggi metà dei libri venduti sul sito di Amazon Usa propongono questa soluzione e anche gli altri siti nazionali si sono attivati in tal senso.

Sono due i progetti annunciati da Amazon che offriranno nuove soluzioni per acquistare on line contenuti editoriali digitali in modo flessibile.

Il primo, denominato *Amazon Pages*, permetterà ai lettori di acquistare i libri non più solo nella loro versione integrale ma anche

limitatamente a singole pagine, capitoli, o sezioni in base alle diverse necessità. Il costo, sulla scia di quanto già avviene per la musica, sarà di pochi centesimi di dollaro a pagina.

Il secondo, *Amazon Upgrade*, metterà invece i lettori che hanno acquistato la versione cartacea di un testo in condizione di disporre anche della versione on line, accedendo al sito di Amazon tramite Internet da qualsiasi parte del mondo, con un sovrapprezzo di 1,99 dollari.

I progetti sviluppati da Amazon possono contare, contrariamente a quanto avviene per il progetto di Google, sulla collaborazione degli editori che già distribuiscono il loro catalogo tramite la libreria on line, che in questo modo potranno sperimentare nuovi modelli di business per la commercializzazione dei loro contenuti in formato digitale e otterranno un'equa remunerazione per i loro diritti.

L'evoluzione dei lettori

Queste nuove forme d'offerta di contenuti editoriali digitali vanno incontro alle esigenze di una nuova generazione di consumatori: i lettori stanno cambiando rapidamente, l'utilizzo di Internet per la consultazione e l'accesso a contenuti è sempre più diffusa e modelli di business che fino a qualche anno fa erano impensabili cominciano a essere applicabili con successo (Tabella 1).

Tabella 1 – Evoluzione nell'accesso ai contenuti editoriali e informativi

	2002	2005
<i>Libro</i> (Libri letti in un anno)		
Media sulla popolazione	2,3	3,2
Media sui lettori	6,4	7,3
<i>Internet</i>		
Internauti	17.442.000	23.016.000
% sulla popolazione	35%	46%
% su utilizzatori pc	74%	83%
Visitatori di almeno un sito a contenuto informativo	14.700.000	18.660.000

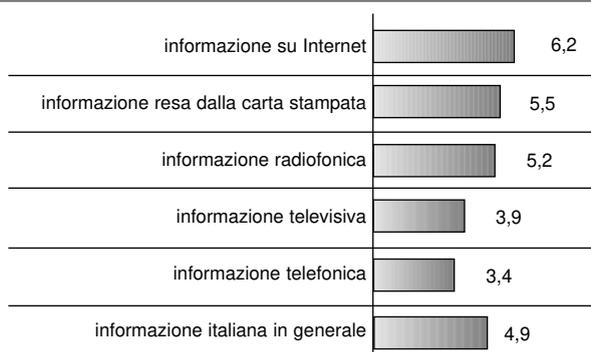
Fonte: Elaborazione personale su dati di fonti diverse

Dalle più recenti indagini emerge che più di un quinto dei navigatori compra contenuti on line e più di due terzi guarda video o ascolta audio, musica e radio via Internet.

Secondo i dati di una ricerca su imprenditori, liberi professionisti e manager italiani realizzata a maggio di quest'anno da Swg (indagine commissionata dalla società di comunicazione Chiappe-Revello in occasione del suo ventesimo anno di attività, presentata nel corso del dibattito su *L'etica nella comunicazione e nell'informazione* a Genova), Internet è il miglior modo per informarsi e le notizie fornite dalla rete sono più credibili anche rispetto a quelle proposte da quotidiani, radio e televisioni (Grafico 3).

Queste tendenze sono confermate anche dai dati 2005 dell'Osservatorio Aie sull'editoria digitale realizzato per il terzo anno consecutivo in collaborazione con Ispo.

Grafico 3 – Livello medio di affidabilità/credibilità attribuito all'informazione (indice medio in scala 1-10)

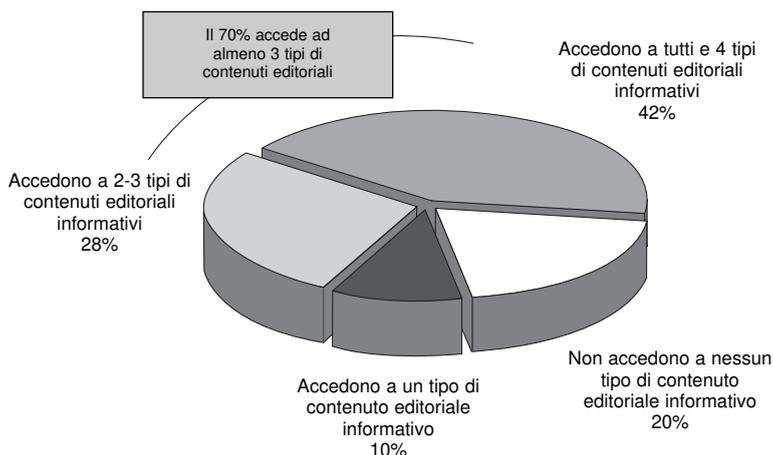


Fonte: SWG per Chiappe-Revello

L'indagine è stata condotta on line nel mese di maggio. Il campione di riferimento era costituito da 300 soggetti appartenenti alla "classe dirigente" (dirigenti 34,5%; imprenditori 32,0%; liberi professionisti 33,5%) sull'intero territorio italiano (nordovest 30%; nordest 26%; centro 24%; sud e isole 20%).

Il 70% delle persone che navigano in rete consulta almeno tre delle quattro tipologie di contenuti editoriali attualmente presenti in Internet: contenuti per lo svago e il tempo libero; materiale informativo quali news, articoli di giornali, riviste; materiali per lo studio e la ricerca; materiali per l'attività professionale (Grafico 4).

Grafico 4 – Accesso ai contenuti editoriali on line (valori in percentuale)



Fonte: Istituto per gli Studi sulla Pubblica Opinione su committenza Aie

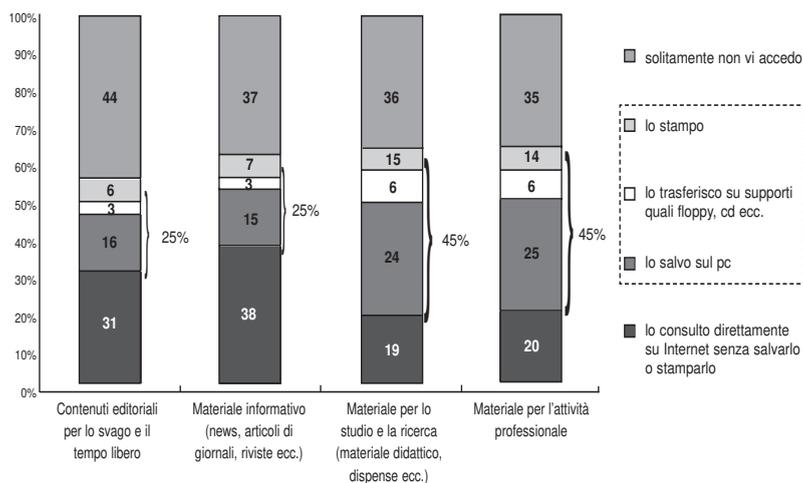
Dall'analisi dei dati sono poi emerse diverse modalità di consultazione (Grafico 5) che evidenziano quattro tipi di internauti:

1) I "curiosi" (37%): persone a cui piace navigare in Internet e che lo fanno per tenersi informati un po' su tutto. Non hanno l'abitudine di stampare, né di salvare i contenuti digitali sul pc o su altri supporti, generalmente li consultano direttamente on line. Sono soprattutto maschi, 18-39enni, con livelli di istruzione elevati (diploma/laurea), forti lettori di libri e quotidiani, si caratterizzano per un livello tecnologico individuale elevato.

2) I "funzionali" (22%): usano Internet soprattutto per lavoro/studio e generalmente conservano i contenuti digitali in un archivio temporaneo per poi buttarli quando non ne hanno più bisogno. Sono soprattutto i giovanissimi (14-17enni), le persone con livelli di istruzione inferiore e i pensionati.

3) I "basici" (24%): non manifestano particolare interesse per Internet e i contenuti digitali, navigano di rado, nella maggior parte dei casi non salvano i contenuti che consultano on line e quando lo fanno non salvano mai in modo sistematico. Si tratta delle persone meno giovani

Grafico 5 – Modalità di consultazione dei contenuti editoriali on line (valori in percentuale)



Fonte: Elaborazione personale su dati Ispo

(>50 anni), con livello di istruzione inferiore, casalinghe, con un livello tecnologico familiare basso, con scarsa attitudine alla lettura di quotidiani.

4) Gli “ultimi arrivati” (17%): usano Internet con maggiore frequenza rispetto ai “basici”, tuttavia si presume che non abbiano molta dimestichezza con la tecnologia e per questo tendono a salvare tutto ciò che trovano in rete. Si tratta soprattutto di 50-59enni, residenti al Sud e nelle isole, poco propensi alla lettura.

Rispetto agli scorsi anni, emerge anche una maggiore propensione all’accesso a pagamento a servizi/siti di interesse, in particolare per quei contenuti editoriali che sono più legati allo studio e al lavoro, a ulteriore dimostrazione del fatto che Internet non è più considerata solo come strumento “di perdizione” e di distrazione, ma anche e soprattutto come mezzo per aggiornarsi e tenersi informati.

Un atteggiamento particolarmente positivo nei confronti dell’ipotesi di pagamento è manifestato soprattutto dai “curiosi”, che ritengono che al giorno d’oggi fare acquisti on line sia molto sicuro (e parliamo del 58% di loro). Si tratta di coloro che dichiarano più degli altri di aver già pagato per accedere a qualche tipo di servizio on line e, se potessero sce-

gliere tra le forme di pagamento, preferirebbero l'abbonamento, in modo tale da poter utilizzare i servizi liberamente, ogni volta che vogliono.

Il quadro che emerge dall'Osservatorio lascia pertanto intuire come si sia ormai giunti a una nuova consapevolezza dell'importanza dei contenuti digitali disponibili on line e come questi siano oggi considerati elemento fondamentale del panorama dei media disponibili.

Un capitolo a parte riguarda poi il mondo dei giovani: i ragazzi navigano in rete sempre più spesso e iniziano a farlo sempre prima.

Secondo i dati di una indagine condotta da Swg per conto del Comitato regionale per le comunicazioni del Friuli Venezia Giulia in collaborazione con Studenti.it (su un campione di 1.000 ragazzi sparsi in tutta Italia e un campione di 800 concentrati nella sola regione Friuli Venezia Giulia, di ambo i sessi, compresi tra i 14 e i 21 anni) il 43% dei ragazzi che attualmente ha tra i 14 e i 16 anni ha cominciato a navigare prima dei 12 anni, mentre l'età cambia se si prendono in considerazione invece i ventenni, tra cui il 54% ha cominciato dopo il sedicesimo compleanno.

Anche in questa fascia d'età il web è lo strumento privilegiato per moltissimi scopi: in primis viene utilizzato per fare ricerche necessarie per lo studio o il lavoro (90%); per approfondire argomenti (78%), per svagarsi e rilassarsi (44%); per ampliare i propri orizzonti (46%), e non ultimo per passare il tempo divertendosi (52%).

La tv mantiene il predominio (54%) solo quando si tratta di avere notizie aggiornate; per il resto, viene giudicata dai più di bassa qualità, inaffidabile, faziosa, superflua e da alcuni anche diseducativa, mentre Internet risulta innovativa, indipendente e stimolante.

Il tempo di connessione è un elemento che rivela in modo inequivocabile i cambiamenti in atto: la media è di 20 ore e 35 minuti settimanali; decisamente tanto, soprattutto se si confronta questo dato con il tempo dedicato alle altre occupazioni: 14 ore e 25 minuti impiegati nello studio, 13 ore e 25 minuti assorbiti dalla tv, 8 ore spese al telefono, 6 ore e 20 minuti dedicati allo sport, 4 ore e 10 minuti impegnati nella lettura di libri non di studio e 2 ore e 20 minuti ritagliati per la lettura di quotidiani e riviste. Probabilmente questo fatto dipende dalla disponibilità di una vasta scelta di connessioni flat a basso costo: il 72% degli interpellati infatti utilizza già la banda larga (il 56% con una Adsl flat, il 12% con una Adsl a tempo, il 4% con fibra ottica o satellite), solo il 23% fa affidamento sul "vecchio" modem analogico a 56 K.

Sicuramente poi la parte del leone la fa la musica; il tempo impegnato ad ascoltare musica è di 34 ore settimanali, di cui il 38% con il tradizionale cd e già il 39% con gli innovativi lettori di Mp3; a queste vanno aggiunte altre 7 ore e 40 di ascolto della radio. Anche il modo di ascoltare musica è cambiato: secondo quanto rilevato, i ragazzi scaricano dalla rete

una media di 21 brani musicali al mese (non è però indicato con quale rispetto della legalità!) contro una media di 1 o 2 cd acquistati nei negozi o in edicola.

Sarà importante monitorare questi fenomeni nei prossimi anni, per verificare se e come atteggiamenti ormai divenuti abituali per questi media avranno delle ripercussioni anche in altri segmenti del mercato dei contenuti.

CRUSCOTTO EUROPEO Mutamenti progressivi dell'immobilità

di Giovanni Peresson

Se chi legge di più (da 11 a 20 titoli all'anno) ha letto e comprato ancor di più, mentre tra i deboli lettori si è assistito a un processo in senso opposto, ci si deve chiedere se l'exploit del 2004 sia stato poi così positivo, soprattutto per chi istituzionalmente dovrebbe pensare a come allargare strutturalmente la base dei lettori. Se il 2004 e il primo trimestre 2005 sono andati bene lo si deve al semplice fatto che gli editori – con gli strumenti tipici di qualsiasi azienda, e forse per una congiuntura favorevole – hanno stressato il mercato e gli acquirenti tradizionali, non già perché sono state poste le basi per un reale ampliamento dell'area di lettura.

Può apparire sorprendente l'andamento che nel 2004 ha fatto registrare il mercato del libro in Italia. O almeno di quello della libreria, che rappresenta il canale di vendita meglio (e stabilmente) monitorato nel suo sell-out di vendita al pubblico, e che comunque ha una quota di mercato del 78,8% sulle vendite di "varia".

Ed effettivamente è sorprendente veder segnare a fine anno un +5,5% a valore e un +2% a copie vendute in libreria, nel quadro dei consumi e degli altri indicatori economici (reddito, andamento dei prezzi, indice di propensione al consumo/risparmio ecc.) che hanno caratterizzato lo scorso anno il nostro paese. Come non è da poco il fatto che, in una generale stagnazione dei consumi, nelle librerie si sono vendute il 2% di copie in più e i lettori hanno speso il 5,5% in più per comprare libri. Non considerando – per ora – quanto i lettori italiani hanno speso nell'edicola sottocasa per comprare alcune decine di migliaia di copie di collaterali.

Certo poi complessivamente quel +5,5% a valore si riduce a un +4,1% se consideriamo nel loro insieme tutti i diversi canali e prodotti editoriali: per esempio lo scolastico di adozione cresce dell'1,1%; le vendite rateali dell'1,7%; le vendite per corrispondenza calano dell'1,4%, e quelle tramite book club rimangono sostanzialmente stabili crescendo di un modesto 0,9% ecc. Sono tutti valori di crescita inferiori al tasso medio di inflazione, che è stato del 2,3% (Fonte: Eurostat, Commissione europea, *Previsioni di primavera*, 2005).

In realtà credo che l'andamento del 2004 lo si possa comprendere guardandolo, come dire, dal punto di vista del 2005. Cioè dell'anno che, per chi sta leggendo, sta concludendosi o si è appena concluso. Anzi, proprio guardandolo da questo particolare punto di vista possiamo forse porci alcune domande meno scontate del solito («in Italia si legge di più?») e giungere ad alcune considerazioni più generali sul mercato.

Tabella 1 – Andamento delle vendite in libreria a copie e a valore (valori in percentuale)

	2003 ¹			2004			2005			
	Primo Trimestre	Primo Semestre	Anno	Primo Trimestre	Primo Semestre	Anno	Primo Trimestre	Primo Semestre	Terzo Trimestre	Anno
Valore	-	-0,7	+3,8	-	+10,6	+5,5	+3,8	+0,6	+1,3	nd
Copie	-	+1,5	+1,8	-	+5,9	+2,0	+2,6	-0,5	-0,5	nd

¹ Nel 2002 Demoskopie aveva modificato criteri e panel di rilevazione, così che i dati non sono perfettamente confrontabili con quelli dell'anno precedente (2002)

Fonte: Demoskopie

Come si vede (Tabella 1) il 2004 è stato un anno che dobbiamo considerare “anomalo” nel panorama degli ultimi anni. Nel primo semestre le vendite erano cresciute del 5,9% a copie e del 10,6% a valore. Mentre l'anno precedente la crescita della libreria, sempre calcolata sul corrispondente periodo, fece registrare un andamento addirittura, anche se di poco, negativo (-0,7%), recuperato con un +1,5% a copie. Già questo primo semestre del 2005 ricorda più il corrispondente periodo del 2003 che il 2004: -0,5% a copie, +0,6% a valore. E il terzo trimestre del 2005 va solo un po' meglio. Detto in altro modo, un mercato nuovamente ad andamento piatto.

In sostanza quello che è avvenuto in libreria è che, grosso modo, a partire dalla seconda metà del 2003 e per tutto il primo trimestre del 2005, il mercato si è mosso decisamente meglio rispetto a quello che è avvenuto nei periodi precedenti e in quelli successivi. Oltre che rispetto ad altri settori dell'industria dei contenuti.

E forse dovremmo chiederci le ragioni.

Tra l'altro, se prendiamo in considerazione il fenomeno dei libri venduti allegati a quotidiani e periodici, il 2004 evidenzia ancor più i suoi aspetti di (apparente) anomalia rispetto agli anni precedenti.

Nel 2004 sono state venduti “collaterali” (almeno) per 76,5

milioni di copie (+23,2%), con una spesa del pubblico sul punto vendita di almeno 480 milioni di euro. Diciamo “almeno” perché risultano di difficile se non impossibile monitoraggio le iniziative avviate a livello regionale da parte di molti quotidiani locali e dai mensili (specializzati, “maschili” o “femminili”). In sintesi la situazione è quella rappresentata nella Tabella 2: una crescita del mercato dell'editoria di varia del 4,5% nei diversi canali di vendita (grandi librerie di catena e non, piccole librerie, GdO, edicola ecc.), ma che complessivamente (libri + collaterali) si traduce in un +13,2% a valore e un +10,3% a copie.

Tabella 2 – Andamento a copie e a valore del mercato di varia, comprese le vendite da allegato ai quotidiani

	2001		2002		2003		2004	
	Valore	Valore	Δ%	Valore	Δ%	Valore	Δ%	
Libri di varia adulti e ragazzi venduti in libreria, GdO, edicola, Internet, spazi temporanei (fiere e saloni del libro)								
Valore	1.193.400	1.209.800	+1,4	1.246.200	+2,9	1.302.700	+4,5	
Stima delle copie ¹	93.500	93.605	+0,1	95.600	+2,1	97.500	+2,0	
Libri abbinati a quotidiani e periodici²								
Stima del valore	–	220.000		328.000	+49,1	480.000	+46,3	
Stima delle copie	–	44.200		62.100	+40,4	76.500	+23,2	
TOTALE MERCATO								
Stima del valore	1.193.400	1.429.800	+19,8	1.574.200	+10,1	1.782.700	+13,2	
Stima delle copie	93.500	137.805	+47,4	157.700	+14,4	174.000	+10,3	

¹ Il dato si riferisce alle stime delle vendite in libreria, e non considera oltre ai libri scolastici, quelli acquistati da enti pubblici, studi professionali ecc. in questo canale.

² Nel 2001 il fenomeno era pressoché assente dalle edicole se si escludono operazioni promozionali di alcuni mensili di viaggi e turismo, settimanali familiari («Famiglia cristiana» ecc.).

Fonte: Ufficio studi Aie da fonti diverse

Se scorriamo l'elenco delle iniziative che si sono succedute in edicola tra 2004 e 2005 abbiamo evidente il ruolo che, dopo un primo momento di sconcerto se non di avversione, hanno svolto le case editrici di libri. Soprattutto, ma non solo, quelle che occupano il segmento delle opere

di reference: enciclopedie, storie della letteratura, dell'arte, della scienza (Utet, Motta, Salerno, Garzanti, Electa-Mondadori, Einaudi ecc.). Tra l'altro, come è stato più volte confermato, il fenomeno si è svolto in assenza di effettivi processi di cannibalizzazione tra canali, e dell'allegato rispetto al prodotto da libreria. L'editore, tutt'al più si è limitato a spostare qualche novità da una parte all'altra dell'anno, in modo da non essere presente in libreria in simultanea con l'operazione che veniva condotta in edicola. Soprattutto sembrerebbe che mentre in libreria i singoli titoli (anche se sono gli stessi dell'edicola) vengono proposti e comprati dal lettore singolarmente per rispondere a una puntuale necessità di consultazione (o di lettura: si pensi all'operazione «Meridiani» con «Panorama» e altre testate del Gruppo Mondadori), le decine di migliaia di persone che comprano la serie completa in edicola hanno interessi, e motivazioni d'acquisto, diversi: il desiderio di avere in casa una qualificata e completa opera di reference da consultare, la presenza in famiglia di bambini e ragazzi in età scolare (S. Mauri, *Guardare al 2003 per leggere il 2005*, «Giornale della Libreria», 1, gennaio 2005, pp. 22-23).

E questo è avvenuto (è continuato ad avvenire) anche per la narrativa, dato che si continuano a trovare nelle prime posizioni di classifica di vendita in libreria titoli che vengono proposti anche in allegato. Era avvenuto con le prime iniziative della «Biblioteca di Repubblica» o del «Corriere della Sera» nel 2003, continua oggi. *Il codice da Vinci* a febbraio era in edicola come allegato a «la Repubblica» nella collana «Strade del Giallo» al prezzo di 5,90 euro e contemporaneamente in classifica in quarta posizione nell'edizione hard cover a 18,60 euro, e al primo posto nell'edizione economica dei «Miti» a 5,00 euro. Il romanzo di Valerio Massimo Manfredi *L'impero dei draghi* è uscito come allegato a «Panorama» lo stesso giorno in cui veniva lanciato in libreria a 18,60 euro, facendo circa 150.000 copie di venduto. Per non parlare della contiguità tra i libri sul papa usciti in edicola come allegati a quotidiani e settimanali tra aprile e maggio e il loro andamento in libreria.

Numeri imponenti non solo nelle copie e nel valore di fatturato prodotto, ma anche in termini di articolazione dell'offerta. Cioè di scelta per il pubblico. Tra i 1.659 titoli proposti nell'anno 2004-2005 – per avere un ordine di grandezza il Gruppo Mondadori nel 2004 ha pubblicato 2.022 titoli (fonte: A. Mondadori editore spa, *Bilancio d'esercizio al 31 dicembre 2004. Relazione sulla gestione*, 2005) – la quota maggiore (36,4%) è costituita da opere di reference, seguite da narrativa (25,1%), manuali (15,4%), saggistica (11,0%), poesia (5,8%), fumetti e libri per bambini.

Accanto al successo delle enciclopedie – *La storia* di «Repubblica» ha venduto 283.000 copie a numero, l'*Enciclopedia di Repubblica* ha superato i 4,8 milioni di copie, ecc. (fonte: Gruppo Editoriale L'Espresso spa, *Bilancio d'esercizio e consolidato al 31 dicembre 2004, 2005*) –

si è assistito ad almeno due altri, forse inaspettati, successi. Tra febbraio e marzo 2004 i volumi di «La grande poesia» («Corriere della Sera») hanno realizzato una media di 200.000 copie di venduto a titolo e le antologie di «Repubblica» hanno superato negli stessi mesi le 100.000 (quella sulla *Poesia araba*, un titolo originariamente pubblicato da una piccola casa editrice siciliana come Mesogea, ha venduto 90.000 copie).

C'è poi stato il successo dei libri e dei cataloghi d'arte. «I Classici dell'arte» in edicola con il «Corriere della Sera» (e realizzati da Skira) hanno venduto 21 milioni di copie in tre anni (e 90 titoli) per un fatturato complessivo di 123 milioni di euro (dalle 300.000 copie del primo titolo su *Caravaggio*, si è scesi a 250.000 per attestarsi poi su un venduto medio a titolo di 150.000); ma anche «I dizionari dell'arte» («L'Espresso») hanno riproposto per l'edicola la fortunata collana Electa-Mondadori.

Nell'insieme possiamo stimare che questo mercato, nel 2004, abbia raggiunto un valore tra 55,6 e 59,8 milioni di euro. Se confrontiamo questa stima con quella relativa alla vendita di libri d'arte, cataloghi e illustrati nelle librerie (46,2 milioni di euro) e nei bookshop (almeno 19,7 milioni di euro; ma restano esclusi i ricavi di vendita di cataloghi in occasioni di grandi mostre) vediamo che al consueto e tradizionale mercato (65,9 milioni di euro) si sono aggiunti almeno 55,6 milioni di euro, e probabilmente si tratta di un pubblico che avvertiva il bisogno di avere nella propria biblioteca di casa monografie d'arte agevoli e snelle, graficamente ben curate e confezionate, con una buona qualità di stampa, con buoni apparati critici; il tutto, a un prezzo ragionevole.

D'altra parte se ci chiediamo se è dai “bit” o dagli “atomi” che si fa oggi fatturato, vediamo che Kataweb (i “bit” del Gruppo L'Espresso-la Repubblica) nel 2004 ha dichiarava un fatturato di 13,7 milioni di euro (+26,5%), a fronte di 145 milioni di euro derivanti da solidi atomi di libri e dvd venduti come complementari insieme a quotidiani e settimanali dallo stesso gruppo editoriale. Nei dodici mesi del 2004, gli “atomi” dei collaterali (libri + cd + dvd) hanno portato a un fatturato di 227,2 milioni di euro (è un margine seriore al 35%!); i “bit” di 67,4 milioni di euro (fatturato Divisione Elemedia).

Dunque il 2004 sembrerebbe esser stato “il migliore degli anni possibili”. O uno dei “migliori” degli ultimi anni. Dopotutto la Divisione libri di Mondadori ha chiuso il suo bilancio consolidato 2004 con un +10% (fonte: A. Mondadori editore spa, *Bilancio*, cit.), la Divisione libri italiana di RcsMediaGroup con un +13,7% (fonte: RcsMediaGroup spa, *Bilancio e relazione al 31 dicembre 2004*, 2005). E basta scorrere le pagine della rubrica Attualità del «Giornale della Libreria», o le News di «Bookshop» tra marzo e maggio per leggersi i positivi risultati dichiarati da molti editori, grandi e piccoli, per lo stesso periodo.

Per rispondere però alla domanda che ci siamo posti – quali ragioni possono spiegare l'andamento del 2004? – dobbiamo guardare ad altri elementi strutturali del mercato italiano, e innanzitutto a quello della lettura e dei comportamenti d'acquisto.

Se potevano restare ancora dubbi, gli ultimi dati resi noti dall'Istat sulla lettura degli italiani relativi al 2003 (*Cultura socialità e tempo libero. Indagine multiscopo sulle famiglie «Aspetti del tempo libero»*, 2005, Informazioni, 12; l'indagine prevede un campionamento a due stadi con stratificazione delle unità di primo stadio, i comuni; le interviste sono state condotte su 20.574 famiglie per un totale di 53.708 individui; la lettura considera la popolazione con più di 6 anni di età) li ha profondamente ridimensionati.

I libri venduti allegati ai quotidiani nel 2002 (anno “uno” dell'operazione) e nel 2003 (anno “due”) – complessivamente si è trattato di 106.300.000 copie – hanno avuto effetti trascurabili sulla diffusione della lettura nel nostro paese. Il perimetro del mercato è restato in buona sostanza quello che avevamo prima. Comunque non si è avuta corrispondenza tra le persone che dobbiamo supporre essere venute a contatto con i libri in edicola, e quanti si sono aggiunti al precedente parco lettori.

In buona sostanza i dati Istat ci dicono (fermandosi al 2003) che chi già leggeva ha approfittato dell'offerta proposta dall'edicola. Chi non leggeva o leggeva poco e occasionalmente, di questa offerta non ha saputo cosa farsene, o ne ha fatto un uso molto limitato. C'è stata una leggera crescita di pochi decimi di punto percentuale, continuando il recupero (ma non tutto) di quella voragine che si era aperta tra 1998 e 1999 (Tabella 3). Come si vede a partire dal 1998, anno in cui la lettura aveva raggiunto il 41,9% della popolazione con più di sei anni, si sono lasciati rapidamente per strada quasi quattro punti percentuali, per poi invertire questa tendenza. La lettura ha ripreso a crescere, ma con grande fatica e lentezza. Tanto che ancora nel 2003, con il 41,4% di lettori, non si sono raggiunti i livelli del 1998.

Questi i dati fino al 2003.

Ma negli anni successivi è cambiato qualcosa? Le molte iniziative di promozione e animazione della lettura e del libro – da Festivaletteratura di Mantova alla Fiera del Libro di Torino, dal Festival di Filosofia di Modena al Premio Nonino, dal Festival di Gavoi a Casa delle letterature di Roma, dai Presidi del libro a Nati per leggere, al Festival della mente di Sarzana ecc. – organizzate a livello locale da Comuni, Regioni, biblioteche talvolta in collaborazione con editori; le numerosissime presentazioni fatte nei multistore delle principali catene editoriali e grandi librerie indipendenti; la stessa prosecuzione del fenomeno dei libri allegati ai quotidiani; fenomeni editoriali quali Dan Brown, Oriana Fallaci, Giorgio Faletti, Joanne K. Rowling, Giovanni

Paolo II, ecc. e le strategie editoriali e di marketing delle case editrici, hanno o no sollecitato un trend maggiormente positivo?

Tabella 3 – Andamento della lettura di libri in Italia*
(valori in percentuale e in milioni)

	Lettori di almeno un libro		Lettori da 1 a 3 libri		Lettori da 4 a 11 libri		Lettori di oltre 12 libri	
	%	Stima	%	Stima	%	Stima	%	Stima
1998	41,9	23,026	47,8	11,006	40,5	9,326	11,7	2,694
1999	38,0	21,073	48,2	10,157	38,9	8,198	12,9	2,718
2000	38,3	21,140	49,5	10,464	38,4	8,118	12,1	2,558
2001	40,9	22,575	48,1	10,859	39,0	8,804	12,9	2,912
2002	41,2	22,834	48,3	11,029	39,1	8,928	12,6	2,877
2003	41,4	22,840	48,9	11,169	38,8	8,862	12,3	2,809

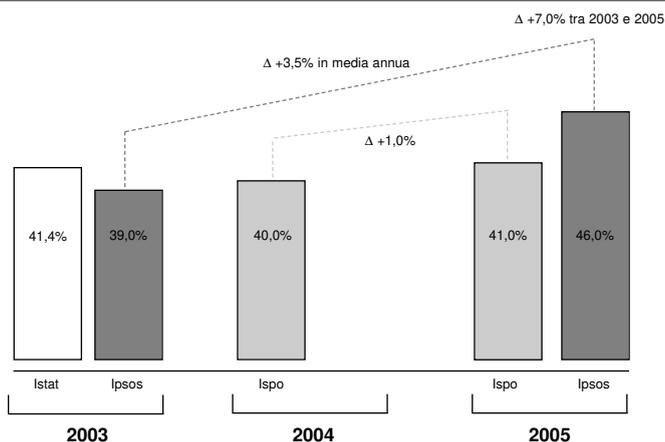
* Escluso il fenomeno della “lettura morbida”. Lettori negli ultimi 12 mesi nella popolazione > 6 anni
Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati Istat, *Indagine multiscopo 2003*

Dobbiamo attendere l'uscita della prossima indagine Istat sulla lettura per avere un dato omogeneo di confronto, ma intanto possiamo provare a vedere quello che potrebbe essere accaduto utilizzando altre indagini condotte tra 2004 e 2005.

Come si vede (Grafico 1), confrontando indagini condotte con tecniche di rilevazione, universi di campionamento, formulazione delle stesse domande diverse rispetto a quelle Istat, si starebbe delineando un processo di relativo ampliamento del mercato (ma non si tratta certo del “crollo di una diga” come è stato scritto). Anche se dovremmo chiederci di quale tipo di ampliamento stiamo parlando.

Ispo, nel realizzare per conto di Aie l'indagine sulla diffusione delle tecnologie informatiche in famiglia per accedere a contenuti editoriali (e che sono in esame da parte di un Osservatorio dedicato a questi fenomeni) ha in questi ultimi anni monitorato anche il fenomeno della lettura di libri. Se nel 2002 (novembre) il 34% del panel di intervistati dichiarava di aver letto almeno un libro nei 12 mesi precedenti con una media di 6,4 libri letti tra i lettori, nel marzo 2004 (aprile) il valore risultava salito al 40%, con 6,7 libri letti tra i lettori (2,9 tra la popolazione). Quest'anno (aprile 2005) il valore passava al 41%, con 7,3 libri letti tra i lettori e 3,2 tra la popolazione.

Grafico 1 – Andamento della lettura in Italia tra 2003 e 2005 (valori in percentuale)



	Lettori	Universo popolazione	Fonte	
2003	41,4%	> 6 anni	Istat	Campionamento a due stadi con stratificazione delle unità di primo stadio (comuni); interviste su 20.574 famiglie per un totale di 53.708 individui, margine d'errore 0,7%
	39,0%	> 15 anni	Ipsos per Ame	
2004	40,0%	> 13 anni	Ispo per Aie	4.616 interviste (supportate da computer); margine d'errore 1,5%
2005	46,0%	> 15 anni	Ipsos per Ame	2.019 interviste (supportate da computer)
	41,0%	> 13 anni	Ispo per Aie	4.336 interviste (supportate da computer)

Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati Istat, Ispo, Ipsos

Questo dato, e quello – sostanzialmente convergente nelle linee di tendenza generali – indicato da una indagine condotta da Ipsos per conto di Mondadori nel 2003 e ripetuta nel 2005, non solo non cambia la collocazione del nostro paese rispetto agli altri paesi con i quali l'Italia deve

confrontarsi, ma lascia immutati – e se mai accentua – le disarmonie e gli squilibri presenti all'interno del nostro mercato della lettura.

Proprio la ricerca di Ipsos mette ben in luce come si sia «ampliata quella forbice che caratterizza il mercato, come se l'allargamento altro non avesse fatto che accentuare i divari già esistenti». Così:

- L'aumento degli indici di lettura ha riguardato soprattutto il Nord Italia, che già presentava i valori più alti nel nostro paese (dal 46% dei residenti che si dichiarava lettore nel 2003 si passa al 56% nel 2005). Invece le regioni del Sud sono rimaste sostanzialmente ferme ai livelli del 2003 (dal 32% al 33%). Se nel 2003 erano 14 i punti percentuali che separavano le due aree, oggi questo valore è salito a 23!
- Le donne, già lettrici in misura significativamente maggiore rispetto all'universo maschile, e nonostante gli allegati siano stati proposti da quotidiani o settimanali a lettura (e acquisto) soprattutto maschile, hanno ulteriormente aumentato la loro propensione a leggere (dal 40% al 50%), mentre tra i maschi il valore passa dal 38% al 41%. Anche qui il divario si accresce in due anni, passando da 2 a 9 punti percentuali!
- La fascia di età in cui la lettura è cresciuta maggiormente è quella dei 45-54enni (dal 38% al 50%), seguita da quella dei 25-34enni (dal 42% al 51%). Se in termini assoluti la fascia dei giovani 15-24enni è quella in cui più alta è la diffusione della lettura (53%), in proporzione è però anche quella che è cresciuta di meno (nel 2003 era del 48%).
- La lettura poi è cresciuta maggiormente tra chi ha un titolo di studio superiore (dal 65% al 77%), e dove era già più elevata rispetto ad altre fasce; minima è stata invece la crescita nella fascia di popolazione con titolo di studio più basso (dal 22% al 25%). Dai 43 (!) punti percentuali che separavano due anni fa queste due fasce di cittadini italiani si è passati a 52 punti di differenza.
- La lettura è aumentata tra chi appartiene alla classe socioeconomica superiore (dal 66% all'80%) e si è addirittura ridotta tra chi appartiene a quella inferiore: dal 23% del 2003 si scende al 21% del 2005.
- Soprattutto chi leggeva di più (da 11 a 20 titoli all'anno) ha letto ancora di più (dal 4% al 7%), e scostamenti rilevanti (dal 10% al 17%) si sono verificati anche tra i medi lettori (6-10 libri). Una crescita che non si è verificata tra i deboli lettori dove anzi si assiste a un calo: dal 49% al 38% tra chi legge 1-2 libri all'anno. In altri termini si è verificato uno slittamento verso l'alto della frequenza di lettura che ha lasciato ai margini i deboli e occasionali lettori.
- Chi possiede un titolo di studio inferiore, da una media di 4,0 libri

letti nel corso dell'anno passa a 4,1 (+2,5%). Chi ha un'istruzione superiore non solo già leggeva di più (5,2 libri all'anno nel 2003 rispetto a 4,6 di valore medio) ma passa a leggerne 7,2 ventiquattro mesi dopo (5,6 di valore medio) con un incremento del 38,5%.

Cosa significa tutto questo?

L'uscita di quelli che sono stati definiti "superbestseller", con l'eco mediatica che li ha circondati, il fenomeno dei libri allegati ai quotidiani, lo sviluppo di una rete di manifestazioni diffuse sul territorio che hanno posto al centro della loro attività il libro e la lettura (più quest'ultima che il primo), lo stesso rinnovamento avvenuto nei canali commerciali e in primo luogo la libreria ecc. aiutano a inquadrare e leggere quei numeri che abbiamo appena visto. E, non ultima – almeno sulla fascia dei lettori più forti e abituali –, una domanda di lettura e di informazione, di strumenti per capire e inquadrare fatti e vicende del vivere contemporaneo («Limes» e «Micromega» stabilmente in classifica alla loro uscita in libreria) che né televisione né quotidiani o settimanali sono più capaci di svolgere (Qualcuno ci farà il piacere di spiegarci il successo di un settimanale come «Internazionale»?).

Ma ci dicono anche – anzi lo confermano – che senza politiche istituzionali capaci di porre al centro della loro attenzione il ruolo e la funzione che la lettura e il libro hanno per lo sviluppo sociale e civile di un paese – e per la sua capacità di competere a livello internazionale – i divari e le forbici più che a ridursi tenderanno ad allargarsi in maniera sempre più irreversibile.

Il 2004 va in archivio con risultati tutto sommato positivi sul fronte delle vendite, ma in maniera ben più contraddittoria su quello della lettura. Cioè su uno degli elementi strutturali sui quali si fondano le future possibilità di sviluppo del mercato.

Ma già i primi sei mesi di questo 2005 preannunciano risultati – almeno sul fronte delle vendite in libreria – certamente non all'altezza di quelli raggiunti nello stesso periodo dell'anno precedente: +0,6% a valore, -0,5% a copie.

Tornando al 2004, i risultati positivi sul fronte del fatturato si erano tradotti in un +3,2% su tutto il complessivo settore (libri + editoria digitale, sia on line sia di banche dati), trainato soprattutto dalla libreria, e in particolare da quella di varia, che mette a segno un positivo +4,5% a valore (Tabella 4). Addirittura, se consideriamo le librerie maggiori (almeno 100 mq di superficie di vendita e 10 mila titoli in assortimento) la performance positiva sale a un +5,2% a valore per effetto di un diverso mix di titoli acquistati dal pubblico: più rilegati da 16-18 euro, meno tascabili ed economici tanto che le copie vendute sono alla fine solo il 2,5% in più.

Bene, comunque.

Tabella 4 – Andamento del mercato editoriale in Italia: 2002-2004
 (valori in migliaia di euro e in percentuale)

	2002		2003		2004	
	Valore	%	Valore	%	Valore	%
Libreria ¹	958.600	79,2	980.000	78,6	1.026.000	78,8
GdO ²	186.300	15,3	195.000	15,6	202.500	15,5
Edicola ³	36.700	3,0	34.700	2,8	25.300	1,9
Altre forme di vendita al dettaglio ⁴	15.900	1,3	16.000	1,3	17.500	1,3
Internet ⁵	12.300	1,0	20.500	1,6	31.400	2,4
[A] Totale	1.209.800	100,0	1.246.200	100,0	1.302.700	100,0
	+1,4%*		+2,9%*		+4,5%*	
[B] Libri scolastici di adozione	642.000		652.000		659.000	
	+0,2%		+1,6%		+1,1%	
[C] Libri in bookshop museali	14.500		17.000		19.000	
	+3,6%*		+17,2%*		+11,8%*	
[A+B+C] Totale	1.866.300		1.915.200		1.980.700	
	+1,0%*		+2,5%*		+3,3%*	
Rateale	312.500		315.500		321.000	
Vpc	144.000		145.000		143.000	
Book Club	80.500		82.000		82.700	
Vendite dirette a biblioteche	67.500		70.000		72.200	
Export	180.000		185.000		191.000	
[D] Totale	784.500		797.500		809.900	
	+1,4%*		+1,7%*		+1,5%*	
Collezionabili	347.100		363.000		381.000	
Editoria elettronica (cd-rom, Dvd)	317.400		317.500		321.700	
Editoria elettronica on line (banche dati)	35.000		39.000		41.000	
Libri usati a metà prezzo	70.200		73.000		75.000	
Non book	19.800		23.000		27.000	
Ricavi e vendite per iniziative speciali	120.800		115.000		123.700	
[E] Totale	910.300		930.500		969.400	
	+1,6%*		+2,2%*		+4,1%*	
[A+B+C+D+E] TOTALE	3.561.100		3.643.200		3.760.000	
	+1,23%*		+2,31%*		+3,21%*	
Libri allegati a quotidiani	220.000		328.000		480.000	
			+49,1%*		+43,2%*	

¹ Il dato si riferisce alla vendita di libri nuovi di varia adulti (narrativa, saggistica, manualistica, Stm, universitario, guide, arte e illustrati) e ragazzi (117.400.000 euro).

² Banchi libri continuativi in supermercati, grandi magazzini, autogrill. Sono escluse le librerie nelle gallerie dei centri commerciali.

³ Esclusi i libri venduti abbinati a quotidiani e periodici e le opere a fascicoli e collezionabili.

⁴ In occasione di fiere, vendite in spazi temporanei, bancarelle, negozi, ecc.

⁵ Vendite da siti Internet italiani.

* Δ% rispetto all'anno precedente

Fonte: Ufficio studi Aie

Tanto più che su questo mercato si sono aggiunti, senza apparentemente fare per ora danni (ma portando margine ai conti economici delle case editrici), 76,5 milioni di copie di libri allegati a quotidiani e settimanali (+23,2%) per il non indifferente valore di 480 milioni di euro (+43,2%).

Le ragioni di questo buon andamento del 2004 sono già state indicate nelle pagine precedenti. Proviamo però a riassumerle per trarre qualche conclusione che vada al di là di una semplice considerazione contingente.

Un potente motore della crescita è stata la presenza – congiuntamente inaspettata ma abilmente cavalcata da editori e uffici stampa e commerciali – di numerosi titoli di libri che sono diventati formidabili macchine di vendita, non solo di se stessi ma anche di altri titoli (dello stesso autore) o di altri libri (si pensi al fatto che a seguito del caso Dan Brown in classifica tra i più venduti troviamo titoli come *Vangeli apocrifi* o *Le parole dimenticate di Gesù* con testo greco o latino a fronte). Senza dimenticare quanto ha sempre affermato Luciano Mauri: «Chi entra in libreria mediamente [...] compra 1,8 copie di libro. Si può presumere con buona approssimazione che l'uno è la novità che sono andati a cercare, lo 0,8 il libro in cui si sono imbattuti per caso. Di conseguenza un bestseller [di 500.000 copie] è responsabile della vendita di altri 400.000 libri di ogni genere» (L. Mauri, *La lettura è legata alla modernità*, intervista di Fabio Gambaro, in *Dalla parte degli editori. Interviste sul lavoro editoriale*, 2001, pp. 51-52).

In secondo luogo una parte di lettori, soprattutto quelli forti e più attenti a capire i fatti e la realtà che li circonda non solo attraverso le pagine dei giornali (la televisione qui è già stata abbandonata da tempo, e se mai è diventata il terminale per guardarsi un film comprato o noleggiato su dvd), lettori con discrete o buone capacità di spesa (o che non considerano l'acquisto di un libro come un significativo decurtamento del proprio reddito) ha cercato proprio nei libri e nei titoli che gli sono stati proposti approfondimenti informativi. Spesso alcuni titoli e alcuni autori provenienti dal mondo del giornalismo sono a loro volta diventati tema di dibattito sulle pagine di giornali e in rubriche televisive. Lo stesso andamento negativo del reddito a disposizione delle famiglie ha giocato (come sempre in questi casi) un ruolo positivo: il libro resta tra gli articoli regalo – in tutte e le più diverse situazioni, non solo natalizie – un prodotto che garantisce di non fare brutte figure.

Il fenomeno dei libri allegati ai quotidiani ha poi contribuito a polarizzare l'attenzione sul libro portando in libreria o su Internet alcuni acquirenti di romanzi in edicola, per cercare altri titoli di quell'autore (o su quell'argomento).

Infine, si è iniziato anche a raccogliere quanto è stato seminato

negli anni scorsi in termini di rinnovamento della rete di vendita, negli ampliamenti degli spazi delle librerie, nella comunicazione del punto vendita verso il pubblico, nel rinnovo dell'arredo e della gestione, nelle stesse attività di promozione di prezzo.

In questo elenco manca – continua a mancare – qualsiasi iniziativa di promozione della lettura che non siano i diversi e numerosi festival e letture pubbliche che ormai costellano i comuni del nostro paese.

Detto in una battuta: se il 2004 è andato bene lo si deve al semplice fatto che gli editori – con gli strumenti tipici di qualsiasi azienda (prodotto, distribuzione, prezzo, comunicazione), e forse per una congiuntura favorevole nelle scelte editoriali – hanno stressato il mercato e i tradizionali acquirenti, non già perché sono state poste le basi per un reale allargamento della base di lettura e quindi di allargamento progressivo e strutturale del mercato. Anche perché gran parte, se non tutte le leve per operare in questa direzione richiedono interventi e scelte di tipo politico e istituzionale: sulla scuola, sulle biblioteche e sul loro patrimonio ecc.

Difatti i risultati sulla lettura appaiono ben più contraddittori. È cresciuto il numero assoluto di lettori anche se i diversi istituti danno dimensioni diverse al fenomeno. Istat indica tra 2002 e 2003 un modesto +0,2%; Ipsos una crescita media annua (ma tra 2004 e 2005) del +3,5%; Ispo del +2,5%. Indagini condotte con metodologie e tecniche di campionamento diverse e che spiegano i diversi risultati. Anche se, è bene chiarirlo sempre, nulla cambia nel rapporto e nelle distanze tra il nostro mercato e quello di altri paesi europei.

Tant'è che la crescita della lettura (e dell'acquisto) che si è registrata nel 2004 è stata portata avanti, in buona sostanza, da chi già leggeva e frequentava la libreria, apparteneva a quelle classi sociali che per titolo di studio, classe di reddito, residenza geografica, attività di lettura aveva già un rapporto stabile e consolidato con il libro e la libreria. Anzi, come abbiamo visto, i deboli e occasionali lettori, le fasce sociali a minor reddito affermano di aver letto meno libri.

D'altra parte se guardiamo alla tiratura media – cioè alle aspettative di vendita che gli editori ricevono dal mercato – vediamo proseguirne la riduzione ormai scesa a 4.500 copie, bestseller inclusi (era a 4.900 nel 2000 e dieci anni prima a quota 5.800). E questo è tutt'altro che un buon segnale. Un segnale che il mercato alla fine non si allarga. Chi legge e compra libri ne compra altri e di nuovi, ma su altri argomenti. Il catalogo non esiste più se non come gigantesco archivio da cui attingere per una edizione in una nuova collana.

Inoltre, anche se con numeri e percentuali diverse, secondo moltissime indagini condotte in questi anni abbiamo che il 3% dei forti lettori genera il 31% dei libri acquistati, il 6% dei medi acquirenti un

altro 26% del mercato (Fonte: Ipsos per Mondadori, 2005; AcNielsenCra per Aie, 2004).

Questi due dati ci possono forse portare a trarre una conclusione non semplicemente occasionale perché – proprio nella positività che il 2004 ha mostrato – rivela paradossalmente tutti i limiti del settore. Gli editori, le librerie, tutti i soggetti coinvolti nella filiera editoriale possono fare tutti gli sforzi possibili attraverso gli strumenti che qualunque azienda possiede (comunicazione e pubblicità, prezzo, promozione ecc.) per pensare e realizzare dei prodotti che vadano meglio incontro al variegato mondo della domanda: nella fascia bassa del mercato come in quella alta e sofisticata. E nel 2004 lo hanno indubbiamente fatto. Ma quando vediamo che chi legge di più (da 11 a 20 titoli all'anno) ha letto e comprato ancor di più, mentre tra i deboli lettori si è assistito a un processo in senso opposto ci si deve chiedere se questo 2004 che abbiamo archiviato sia stato poi così positivo. Certamente ha continuato a non esserlo per chi istituzionalmente dovrebbe pensare a come allargare strutturalmente la base dei lettori.

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.

- ABATE, C. 59
ABBATE, F. 75, 76
 Il rosa e il nero (Editrice Zona, 2001), 75
 Teledurruti (Baldini & Castoldi, 2002), 75
 Zero maggio a Palermo (Theoria, 1990), 75
ABRUZZESE, A. 217
ACNIELSENCRÀ, 264
ACTORS STUDIO, 149
ADDICTION, 62
ADELPHI, 67, 134, 163
ADOBE SYSTEM, 241
ADORNO, T.W. 121, 123
ADRIATICO, A. 150
AGNELLO HORNBY, S. 63, 66, 74
 La mennulara (Feltrinelli, 2002), 63
AGOSTI, S. 163
AIB (Associazione Italiana Biblioteche), 182
AIB-WEB, 181
AIDRO, 176
AIE, 166, 232, 246, 247, 253, 257, 258, 262, 263
 Dal libro al film. Scrittori italiani, cinema italiano?, convegno, 166
«Airone», 232
ALACRÀN, 62
ALAJMO, R. 76, 77
 Cuore di madre (Mondadori, 2003), 76, 77
 È stato il figlio (Mondadori, 2005), 77
ALBANESE, A. 146
ALBINATI, E. 59
ALDO GIOVANNI E GIACOMO, 147
«Alias», 66
ALIGHIERI, D. 127, 195
ALLAM, M. 238
 Vincere la paura. La mia vita contro il terrorismo islamico e l'incoscienza dell'Occidente (Mondadori, 2005), 238

- ALSATIA, 232
- ALTIERI, A.D. 209, 210, 211
Città oscura (Tea, 2001), 209
Kondor (Tea, 1999), 210
L'eretico (Corbaccio, 2005), 209, 210
L'uomo esterno (Corbaccio, 2001; Tea, 2003), 210
- ALTIERI, S. vedi ALTIERI, A.D.
- AMAZON, 156, 225, 228, 230, 240, 244, 245
Amazon Pages, 230, 244
Amazon Upgrade, 231, 245
- AMAZON.COM, 228, 244
Search inside the Book, 230, 244
- AMBROSECCHIO, V. 16, 79
Cico c'è (Einaudi, 2004), 79
- AMMANITI, N. 13, 57, 63, 163, 235
Io non ho paura (Einaudi, 2001), 64, 235
- ANCESCHI, L. 200
- ANGELINI, F. 148
- ANGUISSOLA, S. 76
- ANICA, 162
- ANTONINI, G. 232
- APPIANO, A. 33
Amiche di salvataggio (Sperling & Kupfer, 2002), 37
Scegli me (Sperling & Kupfer, 2005), 37
- ARBASINO, A. 74, 201
- ARCURI, C. 130
Colpo di stato. Storia vera di una inchiesta censurata. Il racconto del golpe Borghese, il caso Mattei e la morte di De Mauro («Bur», 2005), 130
- «Arte», 232
- ASDA, 225
- ASENSI, M. 88
L'ultimo Catone (Sonzogno, 2005), 88
- ASSOCIATION OF AMERICAN PUBLISHERS (Associazione degli editori americani), 230, 241
- Atti parlamentari*, 180
- «Audace (L)», 221
- AUGÉ, M. 119
- AUGIAS, C. 97
I segreti di Londra (Mondadori, 2003), 97
I segreti di New York (Mondadori, 2000), 97
I segreti di Parigi (Mondadori, 1997), 97
Telefono giallo, serie televisiva, 97
- AUSTEN, J. 33, 37
- AUTHOR'S GUILD (Associazione degli autori americani), 230
- AVAGLIANO, G. 12, 126
- AVOLEDO, T. 63, 83
L'elenco telefonico di Atlantide (Sironi, 2003; Einaudi, 2005), 63
- «Avventuroso (L)», 221
- BABLET, D. 148
- BAGUTTA OPERA PRIMA, premio, 147
- BALDINI CASTOLDI DALAI, 163, 165
- BALDINI E CASTOLDI, 60
- BALESTRERI, M. 90
La ricerca sugli embrioni in Europa e nel mondo. Leggi e documenti (Zadig, 2005), 90
- BALLANI, M. 66, 144, 145, 147, 149
Corpo di stato. Il delitto Moro (Rizzoli, 2003), 146
Francesco a testa in giù (Garzanti, 2002), 146
Nel regno di Acilia (Rizzoli, 2004), 146
- BALLARD, J.G. 122
- BALLERINI, L. 191, 192
Cefalonia 1943-2001 (Monologo a due voci) (Mondadori, 2005), 191
- BALLESTRA, S. 59
- BALZAC, H. DE 105
- BANCARELLA, premio, 37
- BARBATO, P. 219

- Oltre quella porta*, 219
- BARBERA, A.M. 33, 36
Sono stata spiegata (Kowalski, 2003), 36
- BARBERO, A. 57
- BARESANI, C. 27, 33, 35
L'imperfezione dell'amore (Bompiani, 2005), 27, 35
Sbadatamente ho fatto l'amore (Bompiani, 2002), 35
- BARICCO, A. 59, 60, 61, 121, 161, 233, 234
Novecento (Feltrinelli, 1994), 234
Oceano mare («Bur», 1999), 60
- BARMAN, E. 111
New York («City Book», «Corriere della Sera», 2005), 111
- BARNES & NOBLE, 224, 226
- BARSOZZI, A. 150
- BASA DI NARDÒ EDITORE, 62
- BASILE, F. 76
Le rughe di Sofonisba (Edizioni della Battaglia, 2004), 76
- BATAILLE, G. 39
- BATTIATO, F. 195
- BEAUVOIR, S. DE 41
Una donna spezzata, 41
- BECCARIA, G. 149
Tre più due uguale a zero (Garzanti, 2004), 149
- BECKETT, S. 75, 187
 «Bell'Italia», 232
- BELLA, G. 195
- BELLENTANI, M.P. 95
- BELLOCCHIO, A. 191, 193
Il libro della famiglia (il Saggiatore, 2004), 193
- BENE, C. 145, 150
Opere, 150
- BENFANTE, M. 75
Ballata triste della città dei topi (Coppola, 2004), 75
- BENJAMIN, W. 145
- BENNI, S. 59, 60, 238, 239
Bar Sport, 59
La compagnia dei celestini, 60
Margherita Dolcevita (Feltrinelli, 2005), 238
- BERLINGUER, G. 115
- BERLUSCONI, S. 238
- BERNI, A. 46
Primi passi, 46
- BERTELSMANN, 232
- BERTINI, F. 34
- BERTOLA, S. 33, 37
Biscotti e sospetti (Salani, 2004), 38
Ne parliamo a cena (Tea, 1999), 37, 38
- BERTONE, T. 88
- BESA EDITORE, 126
- BETTIN, G. 57
- BEVILACQUA, A. 159
La califfa, 159
- BIAGI, E. 238
- BIANCHI, C. 29, 30
Icaro nella mente (peQuod, 2005), 29
- BIANCHI, L. 67
La messa dell'uomo disarmato (Sironi, 2003), 67
- BIANCONI, G. 98
- BIANCONI, G. 98
Bibbia (La), 114, 197
 «Biblioteca di Repubblica (la)», «la Repubblica», 109, 254
- BIGONGIARI, P. 197
 «Bill-Dung-Sroman», e/o, 13, 67
- BIONDILLO, G. 83
- BLOGSTREET, sito Internet, 152
- BLOOMSBURY, 225
 «Bluemoon», Mondadori, 12
- BOCK, D.L. 87, 236
Il codice da Vinci. Verità e menzogna (Armenia, 2005), 87, 236
- BOL, 156
- BOLLATI, G. 214
- BOMPIANI, 126, 150, 163, 171

- BOMPIANI, G. 123
- BONAVIRI, G. 72, 73
Il sarto della stradalunga (Einaudi, 1954), 72
Il vicolo blu (Sellerio, 2003), 72
- BONELLI, S. 217, 218, 219, 220
- BONGIORNO, M. 71
- BONSIGNORI, S. 89
Si può. Procreazione assistita, norme, soggetti, poste in gioco (Manifesto-libri, 2005; con I. Dominijanni e S. Giorgi), 89
- BONUS PRESSKOPIA, 176
- BOOK FILM BRIDGE (Torino), 160, 166
 «Bookshop», 255
- BORELLI, M. 149
Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media (Carocci, 2004; con N. Savarese), 149
- BORGES, J.L. 215
- BORGESE, G.A. 73
- BORRELLI, 19
- BÖRSENVEREIN, 230
- BOSCO, F. 28
Mi piaci da morire (Newton & Compton, 2005), 28
- BOSIO, L. 59
- BOSSAGLIA, R. 65
 «Boston Globe», 93
- BRANCATI, V. 73
- BRIZZI, E. 13, 57, 60, 212, 213, 214, 216
Jack Frusciante è uscito dal gruppo (Transeuropa, 1994), 60, 212
Nessuno lo saprà (Mondadori, 2005), 212
- BROCCA, commissione ministeriale, 115
- BROLLI, D. 57
- BRONTÈ, C. 102, 104, 106, 108
Jane Eyre, 102, 104
- BROWN, D. 85, 86, 87, 130, 227, 233, 234, 235, 236, 256, 262
Angeli e demoni (Mondadori, 2005), 86, 235, 236
- Digital Fortress* (Bantam Press, 2005), 85
- Il codice da Vinci* (Mondadori, 2004), 85, 87, 88, 130, 224, 227, 228, 229, 234, 235, 236, 254
- BRUEGEL, P. 79
- BRUNETTO, C. 149
Training! (Dino Audino Editore, 2005; con N. Savarese), 149
- BRUNO MONDADORI, 149
- BUCHMESSE (Francoforte), 160
- BUFALINO, G. 74, 76
- BUFALO BILL, 197
- BULZONI, 145, 149
 «Bur», 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137
Catalogo Bur 2005, 133, 134
 «Bur Narrativa», 135
 «Bur Scrittori contemporanei», 135
- BURSTEIN, D. 236
Il segreto del codice. La verità dietro il codice da Vinci (Sperling & Kupfer, 2004; Sperling «Paperback», 2005), 236
- BUSH, G.W. 203
- BUSI, A. 59
- BUTTAFAVA, G. 144
- BUZZATI, D. 95, 96, 98, 101
- CACCIATORE, G. 76, 77
L'uomo di spalle (Flaccovio, 2005), 76, 77
- CADIOLI, A. 66
- CADMO, 62
- CAIRO COMMUNICATIONS, 232
- CAIRO EDITORE, 232
- CAL, 176
- CALACIURA, G. 75
Malacarne (Baldini & Castoldi, 1998), 75
Sgobbo (Baldini & Castoldi, 2002), 75
- CALASSO, R. 67

- CALIFANO, F. 195
- CALVINO, I. 50, 119, 124, 134, 214, 215
Se una notte d'inverno un viaggiatore, 59, 119
- CAMILLERI, A. 16, 56, 72, 73, 123, 135, 138, 157, 159, 161, 165, 235, 238, 239
Il medaglione (Mondadori, 2005), 138
La forma dell'acqua (Sellerio, 1994), 57
La luna di carta (Sellerio, 2005), 16
La pazienza del ragno (Sellerio, 2004), 235
Privo di titolo (Sellerio, 2005), 235
- CAMPO, R. 28, 33, 35, 59
Duro come l'amore (Feltrinelli, 2005), 28, 35
L'uomo che non ho sposato (Feltrinelli, 2003), 35
- CAMUNIA, 62
- CAMUS, A. 75
- CANALE 5, 164
- CANALINI, M. 60
- CANCOPY, 176
- CANIFF, M. 221
Steve Canyon (1ª ed. 1956; Freebooks, 2005), 221
Terry e i pirati (Corno Edizioni, 1971), 221
- CANNES, festival del cinema, 100
- CANZIANI, R. 150
Comunicare spettacolo (FrancoAngeli, 2005), 150
- CAPOSSELA, V. 65
- CAPOTE, T. 99
A sangue freddo, 99
- CAPPA, F. 146
- CARAVAGGIO, 74
- CARBONE, R. 59
- CARCASI, G. 14, 26, 28
Ma le stelle quante sono (Feltrinelli «SuperU», 2005), 14, 26, 27
- CARDELLA, L. 59
- CARDONE, R. 56, 66, 67
Altre storie (Marcos y Marcos, 1996), 56, 66
- CARDUCCI, G. 34, 70
- CARLOTTI, G. 22
Klito (Fazi, 2005), 22
- CARLOTTO, M. 57, 62
- CAROCCI, 149
- CAROFILIO, G. 66
- CARONNA, G. 76
- CARPI, G. 57
- CARPINELLI, R. 159, 233
- CARRARO, T. 59
- CARVER, R. 79
- CASA DELLE LETTERATURE (Roma), 256
- CASA USHER, 144, 149
- CASCETTO, B. 233
- CASELLA, A. 37
Un anno di Gloria (Salani, 2001; Rizzoli «SuperPocket», 2003), 37
- CASINI, C. 89
In difesa della madre (Piemme, 2005), 89
- CASTALDI, M. 53, 54, 201
Che chiamiamo anima (Feltrinelli, 2002), 53
Dava fine alla tremenda notte (Feltrinelli, 2004), 53
Resurrezione, 201
- CASTELLUCCI, C. 150
Epopoea della polvere (Bompiani, 2001), 150
- CASTELLUCCI, R. 150
Epopoea della polvere (Bompiani, 2001), 150
- CASTELVECCHI, 62, 63
- CATTLEA, 161
- CAVATONE, M. 66
- CAVAZZONI, E. 59, 201
- CCC, 176
- CECHOV, M. 149
- CEDRO, 176

- CELESTINI, A. 144, 146, 147, 150
Storie di uno scemo di guerra (Einaudi, 2005), 146
- CEPOLLARO, B. 187
- CERRETO, R. 142
- CERRI, P. 144
- CESARI, S. 62, 130
- CFC, 176
- CHAGALL, M. 79
- CHANDLER, R. 211
- CHE GUEVARA, 120
- CHERUBINI, L. vedi JOVANOTTI
- CHIAPPE-REVELLO, società di comunicazione, 246
- CIAMPI, C.A. 69
- CIAMPI, P. 195
- CIRANT, E. 89
Non si gioca con la vita (Editori Riuniti, 2005), 89
- «City Book», «Corriere della Sera», 109, 110, 111, 112
Barcellona e la Catalonia, 112
Sardegna, 112
Sicilia, 112
Venezia e il Veneto, 112
- CLA, 176
- CLANCY, T. 209
- «Classici dell'arte (I)», «Corriere della Sera», 109, 255
Caravaggio, 255
- COCCIANTE, R. 195
- COCONINO PRESS, 221
- COEHLO, P. 88, 235
L'Alchimista (Bompiani, 1995; Bompiani «Bestseller», 2005), 88
Lo Zabir (Bompiani, 2005), 235
- COLASANTI, A. 62
- COLOMBATI, L. 155
Perceber (Sironi, 2005), 155
- COLOMBO, L. 89
Il sogno di essere madre (Guerini e Associati, 2005), 89
- COLORADO NOIR, 157, 159, 161
- COMENCINI, C. 64, 158, 159
La bestia nel cuore (Feltrinelli, 2005), 64
La bestia nel cuore, film, 158
- CONOSCENTI, D. 75
La stanza dei lumini rossi (e/o, 1997; e/o «Tascabili», 2002), 75
- CONSOLO, V. 73, 76
- CONTARELLO, U. 65
- CONTE, P. 195
- CONTI, G. 205, 208
Il tramonto sulla pianura (Guanda, 2005), 205, 208
- COOPER, 62
- COPIBEC, 176
- COPY-DAN, 176
- COPYRO, 176
- CORDELLI, F. 66
- CORNIA, U. 201
- «Corriere della Sera», 63, 68, 69, 70, 71, 95, 96, 109, 110, 111, 112, 194, 218, 254, 255
Dizionario geografico, 111
L'enciclopedia Geografica, serie, 109, 110, 111, 112
La storia universale, serie, 109
Luzi parla di poesia e fa il tutto esaurito (12 aprile 2000), 71
Siena capitale del gusto. Jovanotti e il poeta Luzi testimonial del cibo sicuro (6 dicembre 2000), 71
- CORTELLESA, A. 66, 186, 201
Parola plurale (Luca Sossella, 2005), 186
- CORTINA, 237
- «Corvi (I)», Dall'Oglio, 134
- COSIMI, E. 150
- COSTA & NOLAN, 144
- COSTANZO, S. 158
Private, film, 158
- COURIER, P.-L. 76
Pamphlets, 76
- COVACICH, M. 57

- COVITO, C. 59
- COX, S. 236
*I segreti del codice. Guida non auto-
 rizzata a fatti, personaggi e misteri
 del codice da Vinci* (L'Età del-
 l'Acquario, 2004; Mondadori,
 2005); 236
Le Code da Vinci décrypté (Le Pré-
 aux-Clercs, 2004), 227
- CREMISI, T. 233
- CRISTOFFANINI, F. 233
- CRONOPIO, 62
- CROSS, H. 159
- CUCCHI, M. 205, 206, 207
Il male è nelle cose (Mondadori,
 2005), 205, 206
- CULICCHIA, G. 57
- D'ADAMO, A. 150
- D'ALEMA, M. 238
*A Mosca l'ultima volta. Enrico Ber-
 linguer e il 1984* (Donzelli, 2004),
 238
- D'ANNUNZIO, G. 70
- D'ARRIGO, S. 73, 76
- D'ORRICO, A. 63
- DALL'OGGIO, 134
- DANDINI, S. 130
- DAVICO BONINO, G. 214, 215
Alfabeto Einaudi (Garzanti, 2003),
 214
- DAZIERI, S. 159, 161
- DE AGOSTINI EDITORE, 110, 112
- DE CARLO, A. 59
Treno di panna (Einaudi, 1996), 59
- DE CATALDO, G. 64, 66, 95, 97, 158
Crimini (Einaudi «Stile libero»,
 2005), 10
Romanzo criminale (Einaudi «Stile
 libero», 2003), 64, 97
- DE CRESCENZO, L. 211
- DE FILIPPO, E. 145
- DE GREGORI, F. 194, 195, 196, 197, 198
- Alice*, canzone, 195
Battere e levare (Einaudi, 2005), 195
Bufalo Bill, canzone, 196
Cercando un altro Egitto, canzone,
 197
Generale, canzone, 195
Il suono della campane, canzone,
 196
Le storie di ieri, canzone, 196
Pezzi, album discografico, 194,
 195
Raggio di sole, canzone, 196
Rimmel, album discografico, 197
Rimmel, canzone, 197
Suonatori di flauto, canzone, 196
- DE LAURENTIIS, D. 158
- DE LILLO, A. 158
Il resto di niente, film, 158
- DE LUCA, E. 59, 191, 192
*Solo andata. righe che vanno troppo
 spesso a capo* (Feltrinelli, 2005), 192
- DE MARCHI, A. 57
- DE MARCHI, C. 59
- DE MARINIS, M. 148
Semiotica del teatro (Bompiani,
 1982 e 2003), 148
- DE MAURO, M. 75
- DE ROBERTO, F. 73, 74
- DE ROSA, D. 163
*Ciak, si racconti! Dal libro alla tv e
 viceversa* (in V. Spinazzola, *Tirature
 '01*, il Saggiatore-Fondazione Mon-
 dadori, 2001), 163
- DE SICA, V. 157
Il giardino dei Finzi Contini, film,
 157
- DE SIGNORIBUS, E. 186, 189, 190
Ronda dei conversi (Garzanti,
 2005), 189, 190
- DE SILVA, D. 66
- DECROUX, E. 149
- DEL GIUDICE, D. 59

- Lo stadio di Wimbledon* (Einaudi, 1996), 59
- DELISA, M.C. 159
- DEMOSKOPEA, 166, 232, 235, 252
- DERIVEAPPRODI, 62
- DI CARA, P. 73
L'anima in spalla (e/o «Noir», 2004), 73
- DI GRADO, A. 73
Finis Siciliae (Bonanno, 2005), 73
- DI LASCIA, M. 57
- DI MARINO, S. 211
- DI SILVESTRO, P. 74
La fuga, la sosta (Rizzoli, 2002), 74
- DI STEFANO, P. 57, 76
Tutti contenti (Feltrinelli, 2003), 76
- DIABASIS, 62
- DICK, P.K. 122
- DINO AUDINO EDITORE, 149
- «DiPiù», Cairo Editore, 232
- «Dizionari dell'arte (I)», «L'Espresso», 255
- DOMINIJANNI, I. 89
Si può. Procreazione assistita, norme, soggetti, poste in gioco (Manifestolibri, 2005; con S. Bonsignori e S. Giorgi), 89
- DONINELLI, L. 59, 66
- DONZELLI, 118
- DORLING KINDERSLEY LIMITED, 111
- DOSTOEVSKIJ, F.M. 75, 122
- DUMAS, A.
I tre moschettieri, 210
- DYLAN, B. 197
Ballad of a Thin Man, canzone, 197
Highway 61 Revisited, canzone, 197
- E/O, 13, 62, 67, 118, 125, 126, 163
- ECO, U. 58, 59, 63, 87, 119, 171, 221, 234
Apocalittici e integrati, 221
Il nome della rosa (Bompiani, 1980), 58, 60, 63, 81, 87, 119, 234
- «Economist (The)», 231
- EDITORIA & SPETTACOLO, 149
- EDITRICE ZONA, 150
- EDIZIONI ETS, 150
- EDIZIONI IF, 219
- EDIZIONI PENDRAGON, 62
- EHRMAN, B.D. 87, 88, 227, 236
La verità sul codice da Vinci (Mondadori, 2005), 87, 227, 236
- EINAUDI, 62, 97, 124, 126, 132, 147, 160, 163, 186, 194, 195, 199, 214, 215, 218, 254
- EINAUDI, G. 214, 215, 216
- EINAUDI, L. 215
- EINSTEIN, A. 116
- ELECTA-MONDADORI, 254, 255
- ELEMEDIA, 255
- ENIA, D. 146
Italia-Brasile 3 a 2, 146
maggio '43, 146
Scanna, 146
Teatro (Ubulibri, 2005), 146
- ESPRESSO-LA REPUBBLICA (L'), gruppo editoriale, 255
- ETCHEGOIN, M.-F. 87
Inchiesta sul codice da Vinci (Mondadori, 2005), 87
- ETIMA, 111
- EURA, 219
- EUROPEAN ARCHIVE, 241
- EUROPA CINEMA, premio, 160
- EUROSTAT, 251
Previsioni di primavera (2005), 251
- EVANGELISTI, V. 57, 123, 210
- «Eyewitness Travel Guides», 111
- FAENZA, R. 40, 158
I giorni dell'abbandono, film, 158
- FALETTI, G. 63, 83, 158, 235, 238, 239, 256
Io uccido (Baldini & Castoldi, 2002; «Le strade del giallo», «la Repubblica», 2004), 63, 168

- Niente di vero tranne gli occhi* (Bal-
dini Castoldi Dalai, 2004), 235
- FALLACI, O. 234, 238, 256
Un uomo (Rizzoli, 1974), 234
«Famiglia cristiana», 253
- FANDANGO, 61, 126, 157, 159, 161,
233
- FANNY & ALEXANDER, 148
- FANUCCI, 126
- FAZI, 126
- FAZI, E. 62
- FAZIO, L. 129, 130, 132, 134, 135, 137
- FELLINI, F. 79
- FELTRINELLI, 10, 11, 14, 100, 118, 124,
132, 142, 160, 163, 165, 232
- FELTRINELLI, librerie, 139
- FERNANDEL, 62
- FERRANDINO, G. 67
- FERRANTE, E. 39, 41, 42, 45, 46, 47, 59,
62, 64, 158
I giorni dell'abbandono (e/o, 2002),
39, 40, 41, 43, 46, 64
L'amore molesto (e/o, 1992), 39, 40,
46
La frantumaglia (e/o, 2003), 41, 42
- FERRARI, A. 90
*La ricerca sugli embrioni in Europa e
nel mondo. Leggi e documenti*
(Zadig, 2005), 90
- FERRERO, E. 212, 214, 215, 216
I migliori anni della nostra vita
(Feltrinelli, 2005), 212, 214
- FERRETTI, G.C. 66, 100
- FERRUCCI, F. 24, 25
Se davvero fossi nata (Fazi, 2005), 24
- FESTIVAL DEL CINEMA (Berlino), 160
- FESTIVAL DELLA MENTE (Sarzana), 256
- FESTIVAL DI FILOSOFIA (Modena), 256
- FESTIVAL DI GAVOI, 256
- FESTIVAL LETTERATURA (Mantova), 256
- FIELDING, H. 33, 37
- FIERA INTERNAZIONALE DEL LIBRO
(Torino), 160, 166, 256
- FIORE, A. 75
- IORELLO, 71
- FLAMMARION, 233
- FNAC, 232
- FO, D. 145, 204
Mistero buffo, 145
- FOFI, G. 118
*L'avventurosa storia del cinema ita-
liano*, 118
Le nozze con i fichi secchi, 118
Narrare il sud, 118
Pasqua di maggio, 118
Prima il pane, 118
Strade maestre, 118
- FOLENGO, T. 204
- FOREST, P. 39, 45
Il romanzo, il reale («Bur», 2003), 40
Il romanzo, l'Io («Bur», 2004), 40
Tutti i bambini tranne uno (Alet,
2005), 39
- FORT, D. 95
- FOSCHI EDITORI, 62
- FOSTER, L. 88
Il patto (Diabasis, 2005), 88
- FRANCHINI, A. 59
- FRANCOANGELI, 149
- FRASSINELLI, 232
- FREEBOOKS, 221
- FRONTE, M. 94
Figli del genoma (Avverbi, 2005), 94
- FRUTTERO, C. 77
- FUSINI, N. 57
- FÜSSLI, J.H. 134
Futurdestra, convention, 71
«Futurpassato», «Bur», 130
- GABER, G. 195
- GADDA, C.E. 75
- GALATO, F. 56
Altre storie (Marcos y Marcos,
1996), 56
- GALLIAZZO, M. 57
- GALLIMARD, 233

- GALLINA, M. 150
Il teatro possibile (FrancoAngeli, 2005), 150
- GAMBARO, F. 78, 262
Dalla parte degli editori. Interviste sul lavoro editoriale (Unicopli, 2001), 262
- GARAVAGLIA, M. 233
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. 120, 235
Memoria delle mie puttane tristi (Mondadori, 2005), 235
- GARGIULO, P. 184
Chiedi al bibliotecario / Chiedi alla Biblioteca / Chiedi in Biblioteca / Chiedilo a noi / Scrivi (Moduli Web per il servizio di informazione attraverso la posta elettronica) (in <http://www.aidaweb.it/reference/chiedi.html>), 182
- GARGOYLE, 159
- GARGOYLE VIDEO, 159
- GAROFANO, L. 98
Delitti imperfetti (Tropea, 2004), 98
Delitti imperfetti atto II (Tropea, 2005), 98
- GARZANTI, 118, 163, 194, 254
- GARZANTI, L. 119
Garzantine, 233
- GASPARRI, M. 71
- GASPERINI, B. 13
- GEBBIA, V. 76, 77
L'estate di San Martino (e/o, 2004), 76
- GEMS (Gruppo editoriale Mauri Spagnol), 232, 233
- GENNA, G. 123, 154
- GENTILUOMO, P. 150
- GEONEXT-ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI, 110
 «Gialli (I)», Mondadori, 136
- GIANNI VALLARDI EDITORE, 232
- GIANO EDITORE, 62, 126
- GINEPRO, R. 142
- GINO & MICHELE, 30
- Neppure un rigo in cronaca* (Rizzoli, 2000), 30
Quella volta ho volato. Storie d'amore (Kowalski, 2005), 30
- GINZBURG, N. 119, 214
Lessico famigliare, 119
- GIORDANA, M.T. 158
Quando sei nato non puoi più nasconderti, film, 158
- GIORELLO, G. 234, 237
Di nessuna chiesa. La libertà del laico (Cortina, 2005), 237
- GIORGI, S. 89
Si può. Procreazione assistita, norme, soggetti, poste in gioco (Manifestolibri, 2005; con S. Bonsignori e I. Dominijanni), 89
- GIORGIO MONDADORI EDITORE, 232
 «Giornale della Libreria», 254, 255
- GIOVANNI PAOLO II, papa, 69, 235, 236, 256
Aprite i vostri cuori (Armenia, 2005), 237
Memoria e identità. Alzatevi, andiamo! (Rizzoli, 2005)
Non uccidere in nome di Dio (Piemme, 2005), 237
Varcare la soglia della speranza (Mondadori, 2004), 237
- GIOVENALE, M. 186, 187, 188
Endoglosse (in <http://www.cepolaro.it>), 187
Il segno meno (Manni, 2003), 188
- GIUNTI, 233
- GIUNTI AL PUNTO, 233
- GIVONE, S. 65
- GOLDONI, C.
La locandiera, 150
- GOMEZ, P. 130, 238
Regime. Biagi, Santoro, Massimo Fini, Freccero, Luttazzi, Sabina Guzzanti, Paolo Rossi, tg, gr e giornali: storie di censura e bugie nell'Italia di Berlusconi. Postfazione di Beppe

- Grillo* («Bur», 2005; con P. Trava-
 glio), 130, 238
 GOOGLE, 229, 230, 231, 241, 244, 245
Gloogle Print, 229, 240, 241, 242,
 243, 244
Google Print Library, 230
 GOSCINNY, R.
Asterix. Le ciel lui tombe sur le tête
 (Albert René, 2005; con A. Uderzo),
 224, 227, 228
 GOSETTI, G. 159, 161
 GOZZANO, G. 74
 GRANATA PRESS, 62
 «Grandi Classici Oscar Mondadori
 (I)», 134
 «Grandi libri Garzanti (I)», 132
 GRANIERI, G. 153
Blog generation (Laterza, 2005), 153
 GRASSO, S. 72, 74
La pupa di zucchero (Rizzoli, 2001),
 74, 76
 GRECO, P. 94
Figli del genoma (Avverbi, 2005), 94
 GREMESE EDIZIONI, 147
 GROSSO, A. 65
 GROTOWSKI, J. 148
 GRUPPO 63, 200
 GRUPPO MINERVA, 233
 GUADAGNI, A. 233
 GUCCINI, F. 65, 195
 GUGLIELMI, A. 158
 «Guide blu», «la Repubblica», 109, 110
 «Guide rosse», Touring Club Italiano,
 110
 GUIDI, C. 150
Epopèa della polvere (Bompiani,
 2001), 150
 GUZZANTI, C. 130
 GUZZANTI, S. 130, 131, 238
 HAAG, M. 87, 236
Guida completa al codice da Vinci
 (Vallardi, 2005), 87, 236
 HAAG, V. 87, 236
Guida completa al codice da Vinci
 (Vallardi, 2005), 87, 236
 HARDT, M. 100
Impero («Bur», 2003; con A. Negri),
 100
 «Harmony», Mondadori, 12, 136
 HARPERCOLLINS, 231
 HARR, 176
 HEGEL, G.W.F. 153
 HENRY, J. 108
 HERRIMAN, G. 221
Krazy Kat (Madison Square Press,
 1969; Milano Libri, 1974; Free-
 books, 2005), 221
 HEWLETT PACKARD LABS, 241
 HMV, 225, 232
 HOWARD, R. 159
Cinderella Man, film, 159
<http://pregunte.carm.es>, 183
Pregunte, las bibliotecas responden,
 183
<http://segnaweb.it>, 182
*SegnaWeb: risorse Internet selezio-
 nate dai bibliotecari italiani*, 182
<http://www.aib.it/aib/clm/clm.htm>,
 181
[http://www.aidaweb.it/reference/
 chiedi.html](http://www.aidaweb.it/reference/chiedi.html), 182
<http://www.archive.org>, 244
<http://www.ask-a-librarian.org.uk>,
 183
Ask a Librarian, 183
<http://www.bibliotecacasalabora.it>,
 182
<http://www.biblioteksvagten.dk>, 183
Net Librarian, 183
<http://www.cepollaro.it>, 187
[http://www.comune.milano.it/
 biblioteche](http://www.comune.milano.it/biblioteche), 182
Chiedi in biblioteca, 182
<http://www.creative-commons.it>,
 240

- http://www.cultura.toscana.it/biblioteche/servizi_web/chiedi_biblioteca/index.shtml, 183
Chiedi in biblioteca, 183
- HUGO, V. 105
- IBS (InternetBookShop), 156
 ICLA, 176
 IFRRO, 176
 IL MAESTRALE, 62, 67, 126
 IL MULINO, 149
Indice dei libri proibiti, 87
 INTERNET, 21, 22, 87, 131, 152, 155, 180, 181, 224, 229, 231, 240, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 261
 INTERNET ARCHIVE, 241, 244
The Wayback Machine, 244
 IPERBOREA, 125
 IPSO, 246, 257, 258
 IPSOS, 134, 224, 258, 259, 263, 264
 ISELLA, D. 146
 ISHIGURO, K. 92
Never Let Me Go (Random House, 2004; Faber & Faber, 2005), 92
 ISTAT, 256, 257, 258
Cultura socialità e tempo libero. Indagine multiscopo sulle famiglie «Aspetti del tempo libero» (2005), 256, 257
 ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI, 110
 ITALIA 1, 164
- JANNACCI, E. 194, 198, 199
Andava a Rogoredo, canzone, 198
E io ho visto un uomo, canzone, 198
Per un basin, canzone, 198
- JOVANOTTI, 65
- KAFKA, F. 79
 KATAWEB, 255
 KENNEDY, J.F. 95
 KIRTAS TECHNOLOGIES, 230
- KLEIN, N. 100, 125
No Logo. Economia globale e nuova contestazione (Baldini Castoldi Dalai, 2001), 100
 KLOTZKO, A.J. 91, 92
Cloni di noi stessi? (Utet, 2005), 91
 KOPINOR, 176
 KOPIOSTO, 176
 KWIK-SAVE, 225
- L'ANCORA DEL MEDITERRANEO, 62, 126
 L'ESPRESSO, gruppo editoriale, 254
Bilancio d'esercizio e consolidato al 31 dicembre 2004, 254
 L'IMMAGINE, 163
 LA ROCHEFOUCAULD, F. 37
 LA SPINA, S. 59, 74
La creata Antonia (Mondadori, 2001), 74
 LACAN, J. 39
 LAGIOIA, N. 66
 LAIN, 157, 159
 LAIN RECORDS, 159
 LANZETTA, P. 59
 LATERZA, 148
 LE GOFF, J. 116
 LE LETTERE, 62, 149
 LE ROY, P. 88
L'ultimo testamento (Baldini Castoldi Dalai, 2005), 88
 LECALDANO, P. 129
 «Leggere i classici», «Oscar Mondadori», 130
 LENOIR, F. 87
Il codice da Vinci. Verità e menzogne (Mondadori, 2005), 87
 LEONARDO DA VINCI, 86
 LESKOV, N.S. 145
 LETERAR-MECHANA, 176
 LIALA (pseud. di A.L. Negretti), 15
Signorsì, 12, 14, 15
 LIGABUE, L. 65
 «Limes», 260

- «Linea d'ombra», 118
 «Linus», 221
 LIPPERATURA, sito Internet (a c. di L. Lipperini) 154
 LIPPERINI, L. 155
 La notte dei blogger (Einaudi, 2005), 155
 LITIZZETTO, L. 33, 36, 233
 Col cavolo (Mondadori, 2004), 36
 La principessa sul pisello (Mondadori, 2002), 36
 Sola come un gambo di sedano (Mondadori, 2001), 36
 LODOLI, M. 59, 66
 LOI, F. 198
 LOMBARDI, S. 146
 Gli anni felici (Garzanti, 2004), 146
 LOMBARDO RADICE, M. 59
 LONDON BOOK FAIR'S INTERNATIONAL RIGHTS CENTRE, 166
 LOUVRE, museo, 85
 LUCA SOSSELLA EDITORE, 186
 LUCARELLI, C. 57, 59, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 159, 161, 233
 Almost Blue (Einaudi, 1997), 57
 Blu notte, serie televisiva, 96
 La mattanza (Einaudi, 2004), 97
 La mattanza, serie televisiva, 99, 100
 Misteri d'Italia (Einaudi, 2002), 97
 Misteri d'Italia, serie televisiva, 96
 Misteri in blu, serie televisiva, 96
 Mistero in blu (Einaudi, 1999), 97
 Nuovi misteri d'Italia (Einaudi, 2004), 97
 Scena del crimine. Storie di delitti efferati e di investigazioni scientifiche (Mondadori, 2005; con M. Picozzi), 98
 Serial Killer (Mondadori, 2003; con M. Picozzi), 98
 LUDLUM, R. 135
 LUPIERI, E. 88
 Il patto (Diabasis, 2005), 88
 LUTHER BLISSET, 63, 64, 210
 Q (Einaudi, 1999), 63, 210
 LUTTAZZI, D. 238
 LUZI, M. 68, 69, 70, 71, 197
 Dopo la prova («Corriere della Sera», 19 luglio 1992), 70
 Cosmografia improvvisa («Corriere della Sera», 18 novembre 1998), 70
 Un minuto nel tempo («Corriere della Sera», 10 agosto 1999), 70
 Scelus («Corriere della Sera», 27 marzo 2003), 70, 71
 MAGAGNOLI, S. 57, 233
 MAGGIANI, M. 59, 60
 Il coraggio del pettirosso (Feltrinelli, 1996), 60
 MANFREDI, V.M. 59, 65, 254
 L'impero dei draghi (Mondadori, 2005), 254
 MANFREDINI, D. 150
 MANGHI, L. 150
 Piuma di piombo (Principe Costante Editore, 2003), 150
 MANNOIA, F. 131
 MANSFIELD, K. 45, 108
 La lezione di canto, 45
 MANZONI, A.
 Ipromessi sposi, 210
 MARAINI, D. 123, 135, 163
 MARCOS Y MARCOS, 62
 MARI, M. 49, 50, 59, 201
 Rondini sul filo (Mondadori, 1999), 49
 Di bestia in bestia (Longanesi, 1989), 201
 MARINI, V. 152
 MARINO, M. 149
 Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale (Carocci, 2004), 149
 MARTINI, C.M. 69

- MARTONE, M. 40, 150
Chiaroscuro. Scritti tra cinema e teatro (a c. di A. D'Adamo, Bompiani, 2004), 150
- MASTROCOLA, P. 66
- MATTEUCCI, R. 67
- MAURI, famiglia, 232
- MAURI, L. 262
La lettura è legata alla modernità (in F. Gambaro, *Dalla parte degli editori. Interviste sul lavoro editoriale*, Unicopli, 2001), 262, 263
- MAURI, S. 232, 233, 254
Guardare al 2003 per leggere il 2005 («Giornale della Libreria», 1, gennaio 2005), 254
- MAZZANTINI, M. 57, 63, 64, 138, 235
Non ti muovere (Mondadori, 2003), 63, 64, 235
Zorro. Un eremita sul marciapiede (Mondadori, 2004), 138
- MAZZUCATO, F. 19
Enigma veneziano (Borrelli «Pizzo Nero», 2004), 19
- MAZZUCCO, M.G. 57
- MCCAY, W. 221
- MCDONALD'S, 51, 120
- MEACCI, G. 202
Jazzrusalem (minimum fax, 2005), 202
- MECIANI, M. 232
 «Mediamorfosi», Nistri-Lischi, 149
- MEDIASET, 164
- MEDLINE, banca dati, 180
- MELISSA P., 15, 18, 26, 62, 63, 159, 239
100 colpi di spazzola prima di andare a dormire (Fazi, 2003), 15, 18, 63
L'odore del tuo respiro (Fazi, 2005), 15, 239
- MELOTTI, F. 134
Memoria del chiuso mondo (Quodlibet, 2002), 190
- «Meridiani (I)», Mondadori, 195, 211, 254
- MERIDIANO ZERO, 62, 126
- MERISI, M. vedi CARAVAGGIO
- MESOGEA, 255
- MICHELI, A. 233
 «Micromega», 260
- MICROSOFT, 230, 231, 241, 244
- MIHAILEANU, R. 159
Vai e vivrai (Feltrinelli, 2005), 159
Vai e vivrai, film, 159
- MILANO, G. 90
La rivoluzione delle cellule staminali (Feltrinelli, 2005), 90
- MINIMUM FAX, 62, 67, 126, 159
- MINIMUM FAX MEDIA, 157, 159
- MISERABILI (I), sito Internet, 154
- «Miti (I)», Mondadori, 132, 133, 235
- MOCCIA, F. 10, 11, 12, 16, 26, 64, 238, 239
Tre metri sopra il cielo (Feltrinelli «SuperUe», 2004; Feltrinelli «Fuori collana», 2005), 10, 11, 12, 13, 15, 64, 238
- MOGOL (pseud. di G. Rapetti), 197
Fiori rosa fiori di pesco, canzone, 197
I giardini di marzo, canzone, 197
- MOLLIKA, V. 195, 198
- MONDADORI, 15, 87, 111, 127, 130, 131, 132, 134, 142, 163, 165, 194, 218, 224, 233, 254, 255, 258, 264
Mondadori Junior Festival, 233
Bilancio d'esercizio al 31 dicembre 2004. Relazione sulla gestione, 254, 255
- MONDADORI, A[rnoldo] 129
- MOORE, M. 100
Fahrenheit 9/11, 100
Stupid White Man, 100
- MORANTE, E. 46, 47, 119, 124
La storia, 119
Lo scialle andaluso, 46
- MORATTI, L. 113, 115

- MORAVIA, A. 124
 MORCELLINI, M. 217
 MORESCO, A. 52, 53, 59
 Canti del caos (parti I e II: Feltrinelli, 2001; Rizzoli, 2003), 52, 53
 MORETTI, N. 124
 MORRIELLO, R. 181
 Librarians: Cultura e umorismo in biblioteca (in <http://www.aib.it/aib/clm/clm.htm>), 181
 MOTTA, 254
 MOZART, W.A. 195
 MOZZI, G. 59, 154
 MSN, sito di Microsoft, 244
 MSN Book Search, 244
 MTV, 13
 MUGNO, S. 79
 Mecca maledetta (Il Pozzo di Giacobbe, 2005), 79
 Opere terminali (Jaka Book, 2001), 79
 MURA, G. 198
 MUSSOLINI, B. 198
- «Narrare la scena», Edizioni ETS, 150
 NATA, S. 66
 NATIONAL ARCHIVES, 241
 NATI PER LEGGERE, 256
 «Nature», 91
 NAVARRO, J. 88
 La fratellanza della Sacra Sindone (Mondadori, 2005), 88
 NAZIONE INDIANA, sito Internet, 154
 NEGRI, A. 100
 Impero («Bur», 2003; con M. Hardt), 100
 NERI, G. 187
 NESI, E. 161, 205, 207, 233
 Letà dell'oro (Bompiani, 2004), 205, 207, 208
 «New York Times», 40, 224
 NEWTON COMPTON, 126
 NIELSEN, 226
 NIELSEN BOOK SCAN, 226
 NIFFOI, S. 67
 NISTRI-LISCHI, 149
 NOBEL, premio, 69
 NONINO, premio, 256
 NORSEGIAN, J. 93
 Noi e il nostro corpo (Feltrinelli, 2005), 93
 NOTTETEMPO, 126
 NOVE, A. 50, 51, 57
 Amore mio infinito (Einaudi, 2000), 50
 NUOVI EQUILIBRI, 62
- O'REALLY MEDIA INC., 241
 OFFEDDU, L. 98
 OFI (Osservatorio sulla Fiction Italiana), 164, 165
 OMNITEL, 36
 ONOFRI, M. 75
 ONORI, S. 59, 66
 ONU, 90
 OPUS DEI, 87
 Organizzare musica (FrancoAngeli, 2003), 150
 Organizzare teatro (FrancoAngeli, 2001), 149
 ORTESE, A.M. 124
 ORWELL, G. (pseud. di E. Blair), 121
 «Oscar Bestseller», 133, 135
 «Oscar Classici moderni», 135
 «Oscar Lo specchio», 130
 «Oscar Mondadori», 95, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 233
 «Oscar Scrittori del Novecento», 135
 OSCAR, premio, 158, 159
 OSDEL, 176
 «Osservatore romano», 71
 OTTAKARS, 225, 226, 232
 OTTONIERI, T. 201
 Strade che portano al Fucino, 201
 OVADIA, M. 146

- Ballata di fine millennio* (Einaudi, 1999), 146
Contro l'idolatria (Einaudi, 2005), 146
L'ebreo che ride. L'umorismo ebraico in otto lezioni e duecento storielle (Einaudi, 1998), 146
Perché no? L'ebreo corrosivo (Bompiani, 1996), 146
Speriamo che tenga (Mondadori, 1999), 146
Vai a te stesso (Einaudi, 2002), 146
- PACE OTTIERI, M. 158
- PADOVANO, M. 75
Il bisarcista (Edizioni della Battaglia, 2003), 75
Mosaico siciliano (Edizioni della Battaglia, 1998), 75
- PAGLIARANI, E. 200
Promemoria a Liarosa, 200
- PALANDRI, E. 59
Boccalone, 59
- PALAZZESCHI, A. 190
- PALMERINI, C. 90
La rivoluzione delle cellule staminali (Feltrinelli, 2005), 90
«Panorama», 109, 218, 254
- PANZERI, F. 56
Altre storie (Marcos y Marcos, 1996), 56
- PAOLINI, M. 100, 144, 145, 147, 149
Bestiario italiano (Einaudi, 2000), 146
Gli Album (Einaudi, 2005), 146
Il racconto del Vajont (Garzanti, 1997; con G. Vacis), 147
I-TIGI canto per Ustica (Einaudi, 2001), 146
Questo radichchio non si tocca (Einaudi, 2003), 146
Teatro civico (Einaudi, 2004), 146
Vajont (Einaudi, 1999), 100, 145
- PAOLUCCI, L. 161
«Paralleli», «Oscar Mondadori», 130
- PARAVIDINO, F. 147
- PARENTE, M. 22
La macinatrice (peQuod, 2005), 22
- PARINI, G. 74
Parole dello schermo (Le), festival internazionale di cinema e letteratura, 158, 163
Parole dimenticate di Gesù (Le) (Mondadori, 2004), 262
«Parole e canzoni», Einaudi, 195, 198
- PARRELLA, V. 67
- PASCAL, B. 180
- PASOLINI, P.P. 124, 196
- PAVESE, C. 214
- PAWLIKOWSKI, P. 159
My summer of love, film, 159
«Pedane mobili. Quaderni per la ricerca teatrale», Editrice Zona, 150
- PEGASO D'ORO, premio, 70
- PENNAC, D. 121
- PEQUOD, 62
«Per Approssimazione», 78
- PERA, M. 237
- PERAP, 78
- PERUGINA, 16
- PETRARCA, F. 25, 187
- PIAZZESE, S. 72, 77, 78
Il soffio della valanga (Sellerio, 2002), 78
- PICCA, A. 59
- PICCIOLI, G. 144, 145
il Patologo nove (Ubulibri, 1986), 144
«Piccola Biblioteca Oscar», 133, 134
- PICCOLO, L. 57
- PICOZZI, M. 98
Scena del crimine. Storie di delitti efferati e di investigazioni scientifiche (Mondadori, 2005; con C. Lucarelli), 98

- Serial Killer* (Mondadori, 2003; con C. Lucarelli), 98
- PIEMME, 233
- PIERO MANNI EDITORE, 62
- PIERSANTI, C. 59
Casa di nessuno (Feltrinelli, 1981; Sestante, 1993), 59
- PINCIO, T. 80, 200, 202, 203, 204
La ragazza che non era lei (Einaudi, 2005), 80, 202, 203, 204
- PINK FLOYD, gruppo musicale
The Wall, canzone, 73
- PINTO, R. 142
Nota sulla realtà libraria di oggi (in C. Branduani, *Memorie di un libraio*, Instar Libri, 2005), 142
- PIO DI PIETRALCINA, padre, 120
- PIOVANI, N. 131
- PIPERNO, A. 63, 80, 81, 82, 83, 84, 155, 235, 238, 239
Con le peggiori intenzioni (Mondadori, 2005), 63, 80, 81, 82, 83, 235, 238
- PIPPO DELBONO, 148
- PIRANDELLO, L. 73, 163
- PITTI, V. 19
Momenti (Borrelli «Pizzo Nero», 2004), 19
- PITZORNO, B. 102, 103, 104, 105, 106, 107
Ascolta il mio cuore (Mondadori, 1991), 103
Extraterrestre alla pari (La sorgente, 1979), 104
L'incredibile storia di Lavinia (Einaudi Ragazzi, 1995), 102
La bambina col falcone (Bruno Mondadori, 1982), 103
La bambinaia francese (Mondadori, 2004), 102, 103, 107
Re Mida ha le orecchie d'asino (Mondadori, 1996), 104
Tornatras (Mondadori, 2000), 102, 104
- «Pizzo Nero», Borrelli, 12, 19, 20
- PLACIDO, M. 158
Romanzo criminale, film, 158
- PLANET MANGA, 220
- POE, E.A. 75
 «Poesia del Novecento», «Oscar Mondadori», 130
- PONTIGGIA, G. 163
- POPPER, K. 237
- PORTA, C. 198
- PRENATAL, 233
- PRESIDI DEL LIBRO, 256
- PRINCIPE COSTANTE EDITORE, 150
 PRIVAT, 232
- PRO LITTERIS, 176
- PROCACCI, D. 159, 161
- PROCHEDDU, A. 150
L'invenzione della memoria (Principe Costante Editore, 2005), 150
- PROUST, M. 82
- PUCCINI, G. 195
- PUGNO, L. 201
Syberia, 201
- PULCE, G. 66
- PYNCHON, T. 202
- «Quaderni piacentini», 118
- QUADRI, F. 144
- «Qui Touring», 110
- QUIRITTA, 62
- QUODLIBET, 190
- Ragazze che dovreesti conoscere. The Sex Anthology* (Einaudi «Stile libero-Big», 2004), 20
- RAI, 131, 164
- RAIDUE, 164
- RAIUNO, 164
- RAMPINI, F. 238
Il secolo cinese. Storie di uomini, città e denaro dalla fabbrica del mondo (Mondadori, 2005), 234, 238
- RANDI SEGRE, M. 232

- RANDOM HOUSE, 231
- RATZINGER, J. 237
Catechismo della Chiesa cattolica (San Paolo Edizioni, 2005), 237
La mia vita. Autobiografia (San Paolo Edizioni, 2005), 237
Senza radici (Mondadori, 2004; con M. Pera), 237
- RAVENNA TEATRO, 148
- RAVERA, L. 59
- RAYMOND, D. 123
- RCS LIBRI, 159, 232, 233
- RCS QUOTIDIANI, 110, 111, 232
- RCS MEDIA GROUP, 255
Bilancio e relazione al 31 dicembre 2004, 255
- «Real Cinema», Feltrinelli, 100
- REALI, J. 67
- RECLAM, 129
- REDFIELD, J. 88
La profezia di Celestino (Corbaccio, 1994), 88
- REICHS, E. 135
- RELLA, F. 65
- RENTOCCHINI, E. 186, 188, 189
Giorni di prova (Donzelli, 2005), 188
- REPETTI, P. 62, 130
- REPROBEL, 176
- REPRORECHT, 176
- «Repubblica (la)», 63, 109, 110, 194, 218, 238, 254, 255
L'Enciclopedia di Repubblica, serie, 254
La storia, serie, 254
Poesia straniera. Araba, 255
- RETE 4, 164
- RHYS, J. 107
Il grande mare dei Sargassi (Adelphi, 1980), 107
- «Rivista di libri (La)», 56
La metamorfosi del giovane autore (maggio 2002), 56
- «Rivisteria (La)», 142
- RIZZI, A. 19
Passione sospesa (Borrelli «Pizzo Nero», 2004), 19
- RIZZOLI, 129, 163, 165, 233
 «Rizzoli Oro», 133
- ROBERTS, J. 91
- ROBIN EDIZIONI, 62
- ROCCO E ANTONIA, 59
Porci con le ali, 59
- ROHMER, E. 79
- ROMAGNOLI, G. 59
- ROMANA, C.G. 195
- ROSI, F. 157
Cristo si è fermato a Eboli, film, 157
- ROSSI, P. 130, 131, 147
- ROSSI, V. 195
- ROWLING, J.K. 256
Harry Potter e il calice di fuoco (Salani, 2001), 224, 227
Harry Potter e il prigioniero di Azkaban (Salani, 2000), 224, 227
Harry Potter e il Principe Mezzosangue (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*; Bloomsbury, 2005; Salani, 2006), 224, 225, 226, 227, 228, 229
Harry Potter e l'Ordine della Fenice (Salani, 2003), 224, 225, 227
Harry Potter e la camera dei segreti (Salani, 1999), 224, 227
Harry Potter e la pietra filosofale (Salani, 1998), 224, 225, 227
- RUBETTINO, 150
- RUSCA, L. 129
- RUSSO, L. 147
- SAGGIATORE, gruppo, 232
- SALADINO, G. 76
Romanzo civile (Sellerio, 2000), 76
- SALANI, 171
- SALERNO, 254
- SALVATORES, G. 158, 159, 161

- Quo vadis baby*, film, 158
- SAMONÀ, C. 73
- SAND, G. 105
- SANGUINETI, E. 71
- SANSA, F. 98
- SANTACROCE, I. 16, 20
- SANTAGATA, A. 150
- SANTAGOSTINI, M. 187
- SANTANGELO, E. 79
- Il giorno degli orsi volanti* (Einaudi, 2005), 79
- L'occhio cieco del mondo* (Einaudi, 2000), 79
- La lucertola color smeraldo* (Einaudi, 2003), 79
- SANTORO, M. 238
- SAVARESE, N. 149
- Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media* (Carocci, 2004; con M. Borelli), 149
- Training!* (Dino Audino Editore, 2005; con C. Brunetto), 149
- SAVATTEI, G. 74, 76
- La congiura dei loquaci* (Sellerio, 2005), 74
- La ferita di Vishinskij* (Sellerio, 2004), 74
- SCABIA, G. 147
- SCALDATI, F. 150
- SCARPA, T. 21, 22, 57, 66, 200, 203, 204
- Groppi d'amore nella scuraglia* (Einaudi, 2005), 203, 204
- Kamikaze d'Occidente* (Rizzoli, 2003), 21
- SCERBANENCO, G. 15
- SCERBANENCO, premio, 210
- SCHOLASTIC, 225
- SCHWARZENEGGER, A. 91
- SCIASCIA, L. 74, 75, 78, 95, 98
- Favole della dittatura*, 75
- Il consiglio d'Egitto*, 74
- Il teatro della memoria*, 95
- L'affaire Moro*, 96
- «Science», 93
- «Scienza», «Oscar Mondadori», 130
- SCURATI, A. 66, 205, 206, 207
- Il sopravvissuto* (Bompiani, 2005), 205, 207
- SEGRE, C. 74
- «Segretissimo», Mondadori, 136
- SELLARS, P. 150
- SELLERIO, 163, 165
- SETTIS, S. 149
- Quale eccellenza? Intervista sulla Normale di Pisa* (Laterza, 2004), 149
- SHAKESPEARE, W. 134
- Amleto*, 150
- La tempesta*, 150
- SIAE, 174, 176, 177, 178
- SIMENON, G. 73
- SINGER, 46
- SIRONI EDITORE, 62, 67
- SITI, W. 57, 200, 201
- Troppi paradisi*, 201
- SKIRA, 255
- SOCCI, A. 89
- In difesa della madre* (Piemme, 2005), 89
- SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 148, 150
- SONZOGNO, 12
- «Sorrisi e Canzoni Tv», 195, 196, 218
- SOYINKA, W. 150
- Le Baccanti*, 150
- SPAGNOL, famiglia, 232, 233
- SPAGNOL, L. 233
- SPAZIANI, M.T. 71
- SPERLING & KUPFER, 232
- SPINAZZOLA, V. 13
- Pubblico '77* (il Saggiatore, 1977), 13
- Tirature '05* (il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2005), 20, 113
- SPONZILLI, L. 233
- SQUAT THEATRE, 150
- STAR COMICS, 219

- STARNONE, D. 59, 66, 163
 «Stile libero Einaudi», 11, 62, 130, 131
- STOCK, G. 93, 94
Riprogettare gli esseri umani (Orme, 2005), 93
 «Strade del giallo (Le)» «la Repubblica», 254
- STRASBERG, L. 149
- STRAUB, J.-M. 124
- STRAZZERI, G. 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 233
- STREHLER, G. 150
- STRIANO, E. 158
- STUDENTI.IT, 249
 «SuperBur», 130
 «Supermiti», Mondadori, 133
- SWG, 246, 249
L'Etica nella comunicazione e nell'informazione, 246
- TABUCCHI, A. 51, 52
Si sta facendo sempre più tardi (Feltrinelli, 2001), 51
- TAGLIACARNE, istituto, 174
- TAMARO, S. 59, 60, 163, 234
Va' dove ti porta il cuore, 60, 63, 81, 234
- TANI, C. 97
Assassine, serie televisiva, 97
Coppie assassine, serie televisiva, 97
Nero di Londra, serie televisiva, 97
- TARANTINO, Q. 211
- TEATRINO CLANDESTINO, 148
- TEATRO DEL LEMMING, 150
- TEATRO DELLA VALDOCA, 150
 «Teatro e spettacolo», Laterza, 148
- TECHNORATI, sito Internet, 152
- TEOBALDI, P. 31, 32
La badante. Un amore involontario (e/o, 2004), 31, 32
 «Terra vista dalla luna (La)», 118
- TERZANI, T. 235
- Un altro giro di giostra* (Longanesi & C., 2003), 235
- TESCO, 225
- TESSA, D. 198
- TESTA, E. 186
Dopo la lirica (Einaudi, 2005), 186
- TESTA, G. 78
- TEZUKA, O. 220
La storia dei tre Adolf (Hazard, 1997), 220
- THEORIA, 62
- TIEZZI, F. 146
- TITIVILLUS, 149
- TONDELLI, P.V. 59
Altri libertini, 59
- TOSCANO, S. 78
Il museo degli oggetti (perap, 2001), 79
- TOTTI, F. 36
- TOTTI, M. 159, 161
- TOURING CLUB ITALIANO (T.C.I.), 109, 110
- TOY CENTER, 233
- TOZZI, F. 43, 57
- TRANCHIDA, 62
- TRANSEUROPA, 60, 62
- TRAVAGLIO, P. 130, 238
Regime. Biagi, Santoro, Massimo Fini, Freccero, Luttazzi, Sabina Guzzanti, Paolo Rossi, tg, gr e giornali: storie di censura e bugie nell'Italia di Berlusconi. Postfazione di Beppe Grillo («Bur», 2005; con P. Gomez), 130, 238
 «Travel & Leisure», 111
- TREVI, E. 62
 «Tuttolibri», 235, 239
- UBULIBRI, 144, 147
- UDERZO, A.
Asterix. Le ciel lui tombe sur le tête (Albert René, 2005; con R. Goscinny), 224, 227, 228

- ULLATE FABO, J.A. 236
Contro il codice da Vinci (Sperling & Kupfer, 2005), 236
- UNA CHI, 18
E duro campo di battaglia il letto (ES, 1994), 18
- «Unità (I)», 196
- «Uomo un'avventura (Un)», Bonelli, 219
- «Urania», Mondadori, 136
- URUSAWA, N. 220
Monster (Planet Manga, 2003-2005), 220
20th Century Boy (Planet Manga, 2000-2002), 220
- UTET, 149, 254
- VACIS, G. 147
Il racconto del Vajont (Garzanti, 1997; con M. Paolini), 147
- VAGINA'S WOLDS, sito Internet, 22
- VALENTINI, C. 89
La fecondazione assistita (Feltrinelli, 2005), 89
- VALENTINI, V. 150
- VALLA, R. 85
- VALLORANI, N. 59
Vangeli apocrifi, 262
- VARGAS LLOSA, M. 120
- VAZZOLER, F. 150
- VECCHIO, L. 79
Mia madre non chiude mai (Bonnanno, 2004), 79
- VECCHIONI, R. 65
- VELTRONI, W. 196
- VENTAGLIO E CAPASSO, 10
- VENTURI, M. 14, 15, 165
Incantesimo, 15
La bambina perduta (Rizzoli, 2005), 14
- VENTURINI, G. 110
Grazie a tutti gli italiani («Qui Touring», giugno 2005), 110
- VERASANI, G. 158
- VERDONE, C. 197
- VERGA, G. 73
- VERONESI, S. 59, 161, 233
- «Verri (II)», 200
Il libro a venire (maggio, 2005), 200
- VERRI, P. 201
Manoscritto per Teresa, 201
- VESCOVI, A. 90, 93
La cura che viene da dentro. La grande promessa delle cellule staminali e le alternative alla clonazione (Mondadori, 2005), 90
- VESPA, B. 238
Storia d'Italia da Mussolini a Berlusconi. 1943 l'arresto del Duce 2005 la sfida di Prodi. Con la testimonianza di Giulio Andreotti (Mondadori, 2004), 238
- VESPA, M. 74, 76
La maniera dell'eroe (minimum fax, 2000), 74
- VG BILD-KUNST, 176
- VG WORT, 176
- VIAREGGIO, premio, 160
- VIGANÒ, L. 95
- VIGNARCA, F. 130
Mercenari S.p.A. I nuovi soldati dell'era globale: chi sono e chi li paga. Dall'America agli stati africani, dall'Iraq all'Italia, gli affari d'oro della guerra privata («Bur», 2005), 130
- VINCI, S. 16
- VIRGILIO MARONE PUBLIO
Eneide, 41
- VISCONTI, L. 150, 157
Il Gattopardo, film, 157
- VITRUVIO POLLIONE, 86
- VITTORINI, E. 73, 163
- VIVANTI, A. 34
Naja tripudians, 34
Vae victis, 34
- «Voies de la création théâtrale (Les)», CNRS francese, 148

- VOLO, F. 233
VOLONTÉ, G.M. 131
VOLTOLINI, D. 59
VONNEGUT, K. 122
- WAL-MART, 226
WATERSTONES, 225, 232
WH SMITH, 225
WIKIPEDIA, 240
WOO SUK HWANG, 93
WOYTILA, K. vedi GIOVANNI PAOLO II,
papa
WRITERS GUILD OF AMERICA, 209
WU MING, 64
- XEROS VENTURE LABS, 230
XEROS, 230
- YAHOO!, 230, 231, 241, 244
Open Content Alliance (OCA), 230,
240, 244
YEHOSHUA, A.B. 120
- ZANINONI, P. 233
ZANZOTTO, A. 71
ZARDO, F. 29
Cuori infranti (Cooper, 2005), 29
ZOCCHI, C. 57

Tirature 2006 : di cosa parlano i romanzi d'amore? / a cura di Vittorio Spinazzola. - Milano : il Saggiatore ; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006. - 288 p. ; 22 cm. - ISBN 88-428-1329-X

1. Editoria - Italia - 2005

I. Spinazzola, Vittorio II. Tit.

070.5 (Editoria)

Scheda bibliografica a cura del Sistema Bibliotecario Brianza

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2006 2007 2008 2009

Finito di stampare nel gennaio 2006
presso Milanostampa / A.G.G., Farigliano (CN)