

PATRIZIA LANDI

C'è un classico in questa collana?
Gli 'estremi' della manipolazione editoriale

Una breve premessa. Cosa può avere a che fare l'attività editoriale con il concetto di 'estremo/estremità'? Molto, in verità. Se, infatti, si tengono presenti alcuni dei significati dell'aggettivo e del sostantivo latini *extremus* ed *extremum*, risulta immediatamente evidente che il lavoro di un editore può intervenire in maniera *profonda* sul testo originale, non solo a livello di contenuto (invitando, per esempio, l'autore a tagli, riscritture, rimontaggio di parti ecc.), ma anche, e in modo particolare, a livello esteriore, occupandosi dell'*estremità* del testo stesso, ossia la sua 'confezione', il suo 'involucro', la sua 'collocazione' all'interno di questa o quella collana, curando, insomma, quella veste che sarà il veicolo primo e *ultimo* con cui il lettore deciderà se acquistare o meno proprio quel libro e non un altro.

Se è vero che il testo, letterario e non, non è altro che un atto linguistico e comunicativo in continuo movimento¹, ovvero ha un messaggio insito in sé, scritto da un mittente (l'autore) indirizzato sempre a un destinatario (il lettore), inserito in un contesto socio-economico-culturale e trasmesso attraverso un determinato canale linguistico e un determinato contatto², è allora pur vero che il reale motore del lavoro editoriale non può che essere il lettore³, insieme fruitore e consumatore dell'oggetto-libro, prodotto non solo della mente umana ma anche dell'industria culturale e per questo costretto a sottostare, come una qualsiasi altra merce, alle ferree leggi della vendita e della convenienza

¹ «L'oggetto letterario è [...] una strana trottola che esiste quando è in movimento: per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta. Ora, lo scrittore non può leggere ciò che scrive, a differenza del calzolaio, il quale può calzare le scarpe che ha fatto, se sono della sua misura, e dell'architetto, che può abitare la casa che ha costruito. Leggendo si prevede, si attende. Si prevede la fine della frase, la frase seguente, la pagina successiva; si attende che confermino o infirmo le nostre previsioni; la lettura si compone di una moltitudine di ipotesi, di sogni seguiti da risvegli, di speranze e delusioni; i lettori son sempre in anticipo sulla frase che leggono». J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura* (1947), trad. it. di D. Tarizzo, Milano, il Saggiatore, 1960 (ora Milano, Net, 2004, pp. 33-34).

² Così come sostiene R. Jakobson in *Linguistic and Poetics* (1960); cfr. *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di L. Heilman, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.

³ «Se l'autore fosse solo, potrebbe scrivere finché vuole, ma l'opera come *oggetto* non verrebbe mai alla luce, e lo scrittore dovrebbe abbandonare la penna e disperare. Ma l'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri». J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, cit., pp. 34-35.

economica. Ecco allora che l'editore finisce per avere la necessità di 'manipolare' questo stesso prodotto, spingendo le sue caratteristiche interne ed esterne sino alle sue estreme possibilità, per conquistare e/o mantenere il proprio pubblico e per indirizzarlo a quella, e soltanto a quella, lettura.

Due soli esempi, dalla nostra storia editoriale né troppo lontana né troppo vicina.

Maggio 2000. A cinque anni dal lancio della collana-madre, i supereconomici «Miti», la Mondadori avvia la pubblicazione di una sottocollana, «I Miti Novecento». Soltanto nove titoli, ovviamente di scrittori del cosiddetto 'secolo breve'⁴, sia italiani sia stranieri, editi nel giro di pochi mesi (sino al settembre dello stesso 2000) e proposti come testi adatti ad intercettare, e quindi accattivare, un pubblico molto vasto ed eterogeneo, e persino frettoloso come quello di un supermercato o di una stazione ferroviaria oppure di un *terminal* aeroportuale: è qui che risiede la possibilità di portare all'estremo un testo letterario e la conseguente manipolazione che un editore può fare intorno a quel medesimo testo.

Ma andiamo con ordine partendo con «I Miti»: quattro titoli al mese con tiratura fissa di 200.000 copie e un costo alquanto interessante di 5.900 lire (poi salite quasi subito a 6.900. I «Miti Novecento», cinque anni dopo, sarebbero costati 7.900 lire), formato *rack sized*, copertine originali e aggressive in cartonato leggero semiplastificato con impressioni in rilievo a freddo, il tutto con l'intento di offrire il meglio di autori di successo, dalla letteratura di intrattenimento alla narrativa di genere sino alla lirica e alla canzone (questi ultimi venduti a sole 3.900 lire, dal febbraio 1996, come una 'sorta di assaggio' all'attività complessiva di un poeta/cantante, senza note e senza alcun apparato critico con il semplice scopo di catturare l'attenzione e, magari, spingere all'acquisto dell'opera completa in edizione di lusso e 'super accessoriata'). Nessuna sperimentazione, dunque: titoli noti dei più grandi autori del Novecento o addirittura ultra contemporanei, che una volta esauriti non vengono più ristampati, perché si vuole soltanto ottenere la fidelizzazione del pubblico che, se pienamente convinto della validità dell'operazione, andrà in edicola o in libreria a cercarsi i titoli successivi, sicuro di trovare un prodotto tale da fargli trascorrere qualche ora di piacevole distrazione.

Allora perché parlare di 'manipolazione' o addirittura di 'estremizzazione' del lavoro editoriale? Un editore non ha forse il diritto di affondare le mani nel proprio catalogo storico e di riproporre un *suo* testo sotto le più svariate vesti, dall'edizione di lusso a quella supereconomica? Certamente sì, ma forse non di forviare il proprio pubblico, spacciando grandi capolavori della letteratura mondiale, spesso neppure di così facile lettura, come se fossero «qualcosa di nuovo e di ignoto», «uno squillo di tromba» capace di risvegliare dal sonno, come recitano gli 'strilli' di due dei «Miti Novecento». È quindi giunto il momento di svelare i nove titoli (in ordine di apparizione) e le strategie editoriali messe in campo per operare la manipolazione che sto cercando di illustrare:

⁴ Sto ovviamente facendo riferimento alla definizione di E.J. Hobsbawm nel suo notissimo volume del 1994, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991 (Il secolo breve. 1914-1991*, trad. it. di B. Lotti, Milano, Rizzoli, 1995).

Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine* (maggio); Italo Calvino, *I nostri antenati* (maggio); Hermann Hesse, *Narciso e Boccadoro* (maggio); Marcel Proust, *Dalla parte di Swann* (giugno); Saul Bellow, *Il re della pioggia* (giugno); Ray Bradbury, *Fahrenheit 451 & Cronache marziane* (luglio); Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari* (luglio); Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi Contini* (settembre); e Ernest Hemingway, *Addio alle armi* (settembre).

Volumetti dello stesso formato, con la stessa copertina in cartonato leggero con impressioni in rilievo a freddo e la stessa carta della collana madre, ma con qualcosa in più: una cura davvero particolare per quella *estremità* o, meglio, quella «soglia», per usare un termine caro a Gérard Genette, per quel «vestibolo», per quella «zona indecisa tra il dentro e il fuori» che sono fondamentali nell'indirizzare e nell'invogliare un lettore a comprare e, appunto, a leggere quel libro e non un altro. Per citare ancora Genette, il quale del resto ha lasciato le più interessanti e acute osservazioni sui «dintorni del testo», il cosiddetto paratesto, quella soglia appena ricordata, costituisce

tra il testo e ciò che ne è al di fuori, una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati⁵.

Proprio con il paratesto dei «Miti Novecento», anzi per essere più precisa e filologicamente corretta, il peritesto (copertina, frontespizio e loro annessi) insieme a tutti gli altri elementi che arricchiscono il testo originale (introduzione e biografia dello scrittore, per esempio), l'editore, o chi per lui, ha creato in maniera perfetta e insieme originale una *zona di transazione*, io direi una zona 'estrema' di transazione, attraverso cui indirizzare il proprio potenziale lettore all'acquisto, anche portandolo fuori strada e persino manovrandolo.

Prendiamo, per esempio, il caso di Proust e di Buzzati, cominciando da quella che il solito Genette definisce la «responsabilità *ufficiale*» dell'editore, in questo caso in realtà dell'art director, cioè la copertina, nella sua completezza di piatto, dorso e quarta. Per Proust un bel color viola (definitivamente sdoganato: cfr. in fondo, fig. 1), con il cognome dell'autore in verticale, per di più composto da lettere formate da pallini pieni in arancione, per renderlo in questo modo poco leggibile, collocato sul margine destro mentre il margine sinistro è occupato da una serie di piccole icone, racchiuse in una sottile cornice bianca, con lo scopo, per quanto non di immediata comprensione, di illustrare le numerose tematiche dell'opera (uomo/donna, tempo, viaggio, scrittura, memoria, amore, e così via) di cui si dà, ma solo tra parentesi rotonde e in un corpo così ridotto da essere difficilmente notato, il titolo complessivo *Alla ricerca del tempo perduto*; dorso con il cognome e il titolo, quest'ultimo però in un carattere talmente minuto da risultare praticamente illeggibile; quarta (cfr. in fondo, fig. 2) con la ripresa di una

⁵ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 4.

delle icone del piatto, la valigia del tema del viaggio, in nero con scritta in bianco che recita 'maliziosamente': «Il racconto di un folle amore regolato dai meccanismi di una memoria perfettamente imperfetta. Il libro che ha rovesciato per sempre le leggi del romanzo».

Per Buzzati, invece, copertina grigio-argento con l'immagine di un ufficiale in uniforme del 1871 (il colore di fondo della copertina è esattamente quello della divisa degli ufficiali del tempo), immagine proposta sulla quarta di fronte e sul piatto, invece, di profilo (cfr. in fondo, figg. 3 e 4), ritagliabile come una figurina da collezione e corredata dalle spiegazioni dei suoi vari elementi (fregio, coccarda, bottone, patta della tasca, sciabola, stivali ecc.); nome, cognome e titolo in nero dentro uno spazio rettangolare incorniciato sempre di nero ma dallo sfondo color della sabbia del deserto, che, dopo essere stato richiamato anche sul dorso, nella quarta racchiude infine la seguente frase ad effetto: «L'attesa infinita di un nemico misterioso con cui misurarsi. Un libro emblema, profondo come una caverna».

A questo punto è ipotizzabile una prima riflessione: se è vero che il peritesto ha una sua *funzione* specifica, se è vero – ed è sempre Genette a parlare – che la sua «azione equivale molto spesso a un'influenza, se non addirittura a una manipolazione, che viene subita in modo inconscio»⁶, compiuta per altro non sempre nell'interesse del lettore, è altrettanto vero che chi ha elaborato il peritesto dei due volumi appena descritti ha voluto intenzionalmente estendere sino all'estremo le potenzialità narrative insite in quel determinato romanzo e in questo modo *influenzare* il possibile acquirente-lettore, facendogli credere, a dispetto della effettiva entità altamente letteraria dei testi in questione, di essere sul punto di comprare libri maneggevoli nella forma e seducenti nella sostanza, tali da essere letti e gustati da chiunque e senza un grande sforzo. Non deve stupire, quindi, che *Narciso e Boccadoro* sia presentato come il «romanzo di un'amicizia che sembra la nostra storia», unendo così in un unico e significativo afflato autore e lettore (il tutto poi giocato, nella copertina, sull'affinità di suoni tra Hesse ed Esso; cfr. in fondo, figg. 5 e 6) il marchio della benzina di cui di riutilizza il notissimo logo); o che del *Giardino dei Finzi Contini* (con una meravigliosa copertina color 'terra rossa', sulla cui quarta è addirittura disegnato un campo da tennis con le relative misure, e il campo, come è noto, è il luogo centrale della storia di Micòl e del fratello Alberto) venga sottolineato soprattutto lo struggente lirismo e l'«atmosfera incantata» delle «ultime ore di libertà e d'amore» di un gruppo di giovani ferraresi che assisterà «nell'ombra allo scoppio della guerra e delle persecuzioni»; o che *Cent'anni di solitudine* sia proposto come «il romanzo di tutti i romanzi, un terremoto per i lettori del Dopoguerra», ambientato a Macondo, «città invisibile alla geografia, rapinosamente inventata dal talento» di uno scrittore capace, come nessun altro, di rappresentare l'America Latina, che poi è come dire che se non lo hai letto, non hai letto un pezzo di storia della cultura mondiale; oppure non è un caso che *I nostri antenati* (*Il cavaliere inesistente*, *Il Visconte dimezzato* e *Il barone rampante*) siano raccontati come «tre romanzi capolavori, tre favole, tre

⁶ *Ibid.*, p. 403.

non-storie» che hanno saputo, grazie alla «mira perfetta di Italo Calvino», attraversare la nazione «come una freccia leggera» rimanendo per sempre tappe fondamentali della «nostra memoria», una memoria che pertanto non può non essere nota e non essere posseduta.

Ma la ‘manipolazione’ va ben oltre. Se il probabile acquirente non è ancora convinto e decide di sfogliare le pagine e avventurarsi nel vero e proprio paratesto, non avrà più scampo e la «forza allocutoria» della cosiddetta prefazione colpirà nel segno, convincendolo in modo definitivo di essere in presenza di un libro che proprio non può non avere e non leggere. Del resto, questa forza allocutoria, «ultima caratteristica pragmatica del paratesto», come scrive il solito Genette,

può comunicare una pura e semplice informazione, per esempio il nome dell’autore o la data di pubblicazione; può rendere nota un’intenzione, o un’interpretazione autoriale e/o editoriale: è la funzione cardine della maggior parte delle prefazioni; è inoltre quella dell’indicazione generica che appare su alcune copertine o nel frontespizio: *roman* non significa «questo libro è un romanzo», asserzione definitiva che nessuno può permettersi, ma piuttosto: «Considerate questo libro come un romanzo»⁷.

E può fare anche molto di più, come nel caso dei «Miti Novecento»: può, intanto, non dare un nome alla sua prefazione o nota o esordio o introduzione dal momento che, in effetti, non introduce nulla, soprattutto perché non è rivolta, come dovrebbe, al lettore, cioè a colui che ha già acquistato il volume e che sta per iniziare a leggerlo, ma al pubblico multiforme del probabile compratore, quello stesso «compratore esitante» a cui Robert Louis Stevenson intitolava la prefazione in versi dell’*Isola del tesoro*. Scorrendo, infatti, le sei colonne di cui è composto questo paratesto ‘senza nome’, illustrato anche da quattro graziose foto in bianco e nero, il nostro «compratore esitante» non può proprio fare a meno di convincersi di essere di fronte a un testo imperdibile, sia per la storia che narra, sia per i significati che contiene; storia e significati tutti in qualche modo connessi alla vicenda e alla sensibilità dell’uomo moderno e della vita di tutti i giorni, insomma di ciascuno di noi. Così *Dalla parte di Swann*, pur ricordato come «il primo tassello di quella vasta costruzione architettonica-biologica – oppure di quella cattedrale o di quel mosaico – che si chiama *Alla ricerca del tempo perduto*», è, grazie a una sintassi capace di riprodurre il «ritmo del respiro», «la giovinezza del romanzo del Novecento; e insieme è il culmine, la sapienza illimitata, lo scrigno prezioso e struggente» attraverso cui l’autore ‘ritrova’ certi «colori, suoni, profumi» che pensava di aver irrimediabilmente perso. Così Italo Calvino con la sua trilogia fantastica è presentato, «nell’era di Internet, un’era di autostrade telematiche e curiosità fanta-tecnologiche che gli sarebbe stata congeniale», come il nostro «autore più conosciuto all’estero e il più cliccato sui motori di ricerca»; un autore tanto leggero per quanto profondo da essere stato capace di tramutare «il tradizionale e solenne romanzo di formazione» in «una parabola laica scritta con uno stile frizzante e popolata di figure-simbolo» e in una

⁷ *Ibid.*, p. 12.

«miniera di esperienze, contenuti e interrogativi morali rivestita da una superficie giocosa tanto sottile che persino il più giovane e distratto tra i lettori è indotto a porsi delle domande e a incontrare delle risposte». Così *Il re della pioggia* (anticipato da una originalissima copertina a strisce di zebra riprese anche nella quarta: cfr. in fondo, fig. 7), benché pubblicato ormai da alcuni decenni (1959) è la migliore satira mai scritta «sul mito dell'opulenza americana»: dominato da un personaggio «caracollante e clownesco, divorato da un'inesauribile sete di conoscenza, buffo eroe» di quella stessa America ricca e prepotente, è un libro tanto «pieno di comicità», dal ritmo tanto «vorticoso e incisivo, a pieno titolo erede del *Candide* di Voltaire, di Sterne, di Diderot, di Melville, di Twain» che «leggerlo è un'esperienza di pura felicità». Così *Addio alle armi*, per quanto ambientato ai tempi drammatici della prima guerra mondiale, riesce ancora, a dispetto del tempo trascorso, a «descrivere in modo semplice e chiaro cose che si conoscono», a rappresentare l'«essenza stessa dell'esistenza umana» e a far confidare «nell'amore, nell'innocenza, nella capacità di distinguere il giusto dall'ingiusto, anche nel cuore di una tragedia». E così *Fahrenheit 451*, storia immaginifica e perturbante, dimostrando acutamente come spesso «quel che ci ossessiona non è solo l'ignoto in quanto tale, ma ciò che sembra familiare e poi si rivela estraneo, ingannevole», e raccontando dei roghi dei libri che «noi sappiamo non essere solo fantasia», fa riflettere su interrogativi inquietanti per quanto basilari della nostra esistenza mortale: «Ma qui dove andiamo a finire? Ma insomma che futuro m'hai fatto?».

In definitiva il paratesto, quantunque la sua azione possa andare oltre alla sua reale ed essenziale funzione, quella cioè di essere un ausiliario e un accessorio del testo, «potere inutile» senza il suo testo «come un elefante senza il suo cornac», e al di là della sua «intenzione estetica», dovrebbe avere quale suo unico e principale scopo non tanto quello di «abbellire» il testo medesimo ma quello

di assicurargli una sorte conforme al disegno dell'autore. A tal fine, esso costituisce tra l'identità ideale, e relativamente immutabile, del testo e la realtà empirica (socio-storica) del suo pubblico, [...] una specie di chiusa che permette a questi due mondi di restare allo stesso livello, o, se preferiamo, un compartimento stagno che aiuta il lettore a passare senza troppa difficoltà respiratoria da un mondo a un altro, operazione a volta delicata, soprattutto quando il secondo si trova ad essere un mondo di finzione. Essendo immutabile, il testo è di per sé incapace di adattarsi alle modificazioni del suo pubblico, nello spazio e nel tempo. Più flessibile, più versatile, sempre transitorio perché transitivo, il paratesto è una specie di strumento di adattamento: da qui le modificazioni costanti della «presentazione» del testo (cioè della sua modalità di presenza nel mondo) a cura dell'autore prima, e dei suoi editori postumi, volenti o nolenti, poi⁸.

Nel caso dei «Miti Novecento» il paratesto, nella sua accezione più vasta, diventa proprio quello *strumento di adattamento*, capace di trasformare il testo in un perfetto prodotto 'di mercato' più che in prodotto 'culturale', uno strumento estremo, ultimo e persino perverso in grado di «travalicare» la sua stessa funzione e diventare in tal modo

⁸ *Ibid.*, pp. 401-402.

«uno schermo», e dunque «giocare la sua partita a scapito di quella del suo testo», ad esclusivo vantaggio delle regole del marketing e della vendita a tutti i costi. Allora, a questo punto, cosa resta da fare al pubblico, all'acquirente-lettore più o meno avveduto? «Andarci piano», essere cauto nel fidarsi ed essere contemporaneamente pronto a ricordarsi, come scrive Genette, di un semplice slogan: «Attenzione al paratesto!»⁹.



Riguardo all'attenzione che noi lettori dovremmo mettere nel considerare la funzione e il ruolo del paratesto, è possibile fare riferimento anche ad un'altra esperienza editoriale, sempre della Mondadori: in questo secondo caso, tuttavia, la questione si fa più complessa, perché si vanno a toccare aspetti teorici in qualche modo legati all'annosa discussione intorno al canone e al concetto di opera letteraria. (Apro subito una parentesi: non intendo affatto soffermarmi sul concetto di canone, fin troppo noto, e tanto meno sul concetto di opera letteraria e di esemplarità del testo letterario, o su quello di soggettivizzazione del giudizio, oppure di letteratura come rituale in contrasto con letteratura come esperienza estetica, perché il mio non è e non vuole affatto essere uno studio sui valori intrinseci del testo letterario, ma solo una riflessione sul rapporto stretto che esiste in epoca moderna e ancor più contemporanea tra il testo letterario medesimo e la sua 'confezione' editoriale e tra il prodotto culturale e il guadagno che da esso può derivare.) Devo, comunque, tornare indietro di qualche decennio, ma solo per ricondurmi all'attualità: in questo modo spero di dimostrare che un editore possiede anche un altro strumento per spingere alle estreme conseguenze il testo letterario e, quindi, il proprio pubblico di riferimento.

Nel 1969 nasceva la prestigiosa, e ancora attiva, collana dei «Meridiani»: progettata da Vittorio Sereni, allora direttore editoriale della casa editrice, ma subito affidata alle sapienti mani di Giansiro Ferrata¹⁰. L'intento di Sereni era quello di creare

Una collana di volumi elegantissimi stampati su carta India, rilegati in skivertex con impressioni in oro, sovraccoperta in cellophan pesante, segnalibro e custodia. [...] Una collana che raccoglie i maggiori scrittori italiani e stranieri, i più famosi prosatori e poeti di ieri e di oggi, fornendo un ampio panorama dei «classici sempre contemporanei» della letteratura mondiale. Vasti ma agili corredi di note biografiche e di chiarimenti storico-critici e filologici rendono possibile al lettore un nuovo orientamento sugli autori e sui testi¹¹.

⁹ *Ibid.*, pp. 403-404.

¹⁰ Sulla storia della collana, mi permetto di rimandare al mio saggio *Come una Pléiade. Appunti per una storia dei «Meridiani»*, «Rivista di letteratura italiana», XXI, 2003, 3, pp. 89-124.

¹¹ La citazione viene da un rarissimo depliant a colori stampato in occasione dell'uscita dei primi due volumi della collana. Il volantino su otto colonne serviva a illustrare le caratteristiche editoriali dei «Meridiani», a presentare i volumi di Kafka e Ungaretti e ad anticipare i titoli in preparazione.

«I Meridiani» sarebbero dovuti diventare una «biblioteca ideale», sul modello della celeberrima «Bibliothèque de la Pléiade», con l'intento di attrarre tanto lo studioso quanto l'amatore e persino il «vasto pubblico di chi ama le grandi letture» e «i capolavori della letteratura»¹² (cfr. in fondo, figg. 8 e 9): insomma, una collana per conoscere «le vie maestre della letteratura mondiale» in cui ogni volume, di circa 1.000 pagine ciascuno, era venduto al competitivo prezzo di 6.000 lire, inferiore a quello di libri con un corrispondente numero di pagine ma dalla veste editoriale assai meno raffinata e maneggevole. I primi due volumi venivano dedicati ai romanzi di Franz Kafka (*America*, *Il processo* e *Il Castello*) a cura di Ervino Pocar con traduzioni anche di Alberto Spaini e Anita Rho, il tutto accompagnato da una ricca bibliografia e da «inedite, interessantissime appendici comprendenti gli abbozzi, i capitoli incompiuti e i brani soppressi dall'autore»; e da *Vita d'un uomo* di Giuseppe Ungaretti, l'intera produzione poetica curata da Leone Piccioni e illustrata da quattro studi di mano dello stesso Piccioni, Giuseppe De Robertis, Alfredo Gargiulo e Piero Bigongiari, con l'aggiunta di rilevanza «eccezionale» delle nuove note di Ungaretti medesimo e dell'apparato critico con le varianti del sopracitato De Robertis (con aggiornamenti di Mario Diacono). E, dopo questi, in breve tempo, sarebbero seguiti «una raccolta di poesie e di prose di Ezra Pound, il "Faust" di Goethe nella nuova traduzione di Franco Fortini, tutta l'opera poetica di Quasimodo (anch'essa con inediti); e via via numerosi altri testi di capitale o singolare importanza», il tutto accompagnato da «vasti ma agili corredi di note bibliografiche e di chiarimenti storico-critici e filologici» pensati e costruiti in modo da offrire un «nuovo orientamento sugli autori e sui testi»¹³.

È proprio su quest'ultima osservazione che mi voglio soffermare per analizzare cosa siano diventati «I Meridiani» nel corso del tempo e se abbiano, o non abbiano, rispettato gli aspetti sopra elencati. Sin dal primo volume apparso, la collana ha effettivamente evidenziato una vocazione per la letteratura del Novecento, ma con una iniziale attenzione per quegli autori, italiani e stranieri, prosatori e poeti, ormai pienamente e universalmente annoverati nel cosiddetto canone letterario occidentale¹⁴, nel solco di un'altra collana storica della Mondadori, in via di lento ma progressivo ridimensionamento, «I Classici contemporanei Italiani e Stranieri»: da Joyce a Kafka, da Ungaretti a Quasimodo, da Fitzgerald a Hemingway, da Grazia Deledda a Pirandello, da Palazzeschi a Vittorini, da Buzzati a Piovene, da Mann a Hesse, da Virginia Woolf a Proust, non senza qualche significativo inserimento in catalogo di autori dell'Ottocento come Poe, Baudelaire e Hofmannsthal e di epoche anche più lontane come il 'maledetto *avant-lettre*' Villon o il sempreverde Cervantes. L'idea era, in sostanza, quella di offrire un ventaglio di autori 'classici' (insisto su questo aggettivo perché rappresenta il cuore della faccenda) e ben riconoscibili sia a lettori colti sia a lettori più ingenui, in volumi ampiamente commentati ma senza le pretese filologico-erudite della collana dei «Classici

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ho naturalmente 'rubato' il sintagma ad H. Bloom e al suo più che famoso *The Western Canon. The Books of the Ages*, del 1994 (*Il canone occidentale*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 2005²).

Italiani», avviata da Francesco Flora nel 1946 e aperta con la fondamentale edizione di *Tutte le opere* di Giacomo Leopardi.

Nel corso del tempo, invece, soprattutto dopo la morte di Sereni e l'arrivo di nuovi direttori, «I Meridiani» hanno messo in luce un'anima nuova e diversa, in parte in antitesi con quanto avviato e voluto da Sereni stesso. Per quanto sia vero che ormai «I Meridiani» sono l'unica collana di classici in Italia che si possa fregiare di tale titolo, considerato che via via sono sparite le altre collezioni simili come gli «Scrittori d'Italia» di Laterza o come quelle di Ricciardi e di UTET e che altre case editrici come Guanda o Salerno non hanno un catalogo così ampio da poter vantare una collana di così ampie proporzioni (inoltre, almeno per quanto riguarda Guanda, i cosiddetti 'classici' selezionati sono spesso le opere minori o meno note dei grandi autori), è pure vero che «I Meridiani» sono diventati una collana *estremamente* multiforme, in cui si trovano insieme testi di letteratura italiana, greca, latina, ebraica, inglese, francese, tedesca, iberica, scandinava, russa, nordamericana, latinoamericana, indiana e giapponese, una multiformità in cui è spesso difficile trovare un 'filo rosso' per quanto il cataloghino (cfr. in fondo, fig. 10), che ogni anno la casa editrice prepara gratis per i librai e i potenziali lettori, presenti una serie di possibili percorsi di lettura (ben diciotto, a dire il vero) dai «Classici latini e greci» agli «Scrittori italiani dell'Ottocento», dai «Poeti italiani del Novecento» ai «Classici della letteratura europea», da «Racconti, Novelle, Fiabe» agli «Scrittori americani dell'Ottocento e del Novecento» sino a «Viaggi e Viaggiatori», solo per citarne alcuni (vorrei anche sottolineare, a onor di cronaca, che questi cosiddetti percorsi in alcuni casi sono risibili perché formati da due soli nominativi come «L'Oriente», con Kawabata Yasunari e Mishima Yukio).

Forse, avanzo una ipotesi che mi sembra sufficientemente suffragata dai titoli in catalogo, nel corso degli oltre quarant'anni di attività, più che una collana «I Meridiani» sono diventati come una sorta di officina in cui, volume dopo volume, si è voluto fornire l'idea della complessità della letteratura mondiale, non tanto però nella sua diacronia quanto nei suoi rappresentanti scelti talora perché davvero esemplificativi di quell'epoca e di quella storia culturale nazionale e talora perché nomi di richiamo capaci di attirare e, quindi, *semplicemente* di vendere. In più, e a differenza di quegli «agili corredi di note biografiche e di chiarimenti storico-critico e filologici» voluti da Sereni, nei volumi dei «Meridiani» sempre più il testo dell'autore e il commento del curatore (nel più ampio significato del termine) hanno acquisito pari e uguale dignità: anzi, gli apparati o, meglio, il vero e proprio paratesto (ossia prefazione, note, commenti, bibliografia, varianti ecc.), sono cresciuti così a dismisura, sono stati portati a così estreme conseguenze, che la collana non può più in alcun modo essere considerata una collana «per tutti», per 'riusare' la famosa espressione di manzoniana memoria, che era poi l'intento originario di Sereni e dei suoi collaboratori: chi è interessato al testo d'autore, non disgiunto da una serie di commenti e apparati però di facile e leggera consultazione e confezionato in una edizione ben curata, con bella carta, con caratteri ben leggibili come il Simoncini Garamond, con una bella e resistente rilegatura, si deve dimenticare dei «Meridiani», vi-

sto il costo di ogni singolo volume e l'eccessiva pesantezza in numero di pagine (non è certo il libro da portarsi a letto e, francamente, neppure da usare come libro di lavoro su cui appuntare osservazioni e note a margine) e può soltanto rivolgersi alle collane economiche come gli «Oscar», che, però, pur proponendo un'edizione filologicamente corretta e accompagnata da più agili introduzioni e/o postfazioni, mancano di tutti quegli aspetti *esterni* che rendono il libro anche un bell'oggetto da conservazione.

L'idea di Sereni di creare una collana elegante che potesse andare in mano a chiunque è stata cioè alterata a vantaggio di una collana signorile e accuratissima, duratura nel tempo, da collezionare, ma certamente non per tutti, proprio per la complessità degli apparati inseriti, non sempre tuttavia all'altezza della situazione, come nell'edizione delle opere di Giacomo Leopardi, autore a me particolarmente caro e su cui lavoro da molto tempo¹⁵. Proprio per questo motivo preferisco evitare riferimenti troppo specifici all'edizione, perché potrei apparire tendenziosa e partigiana, e mi concedo solo una breve considerazione: in un'edizione completa di Leopardi, come vorrebbe sembrare quella proposta dai «Meridiani» – *Poesie, Prose, Zibaldone e Lettere* –, che senso ha 'dimenticarsi' di inserire gli scritti giovanili oppure pubblicare le sole epistole di Giacomo, privando così il lettore della opportunità di gustare nella sua completezza uno dei carteggi più significativi dell'Ottocento, e non solo italiano?¹⁶ Mi rivolgo, pertanto, ad un altro «Meridiano» abbastanza recente, quello dedicato a Giuseppe Ungaretti, rifatto nel 2009 per i quarant'anni della collana (cfr. in fondo, fig. 11), precisando che il mio non vuole affatto essere un discorso sul valore, indubbio e scientificamente elevato, del commento e del paratesto: nel volume su un totale di 1.435 pagine, soltanto poco più di 500 sono occupate dai testi del nostro poeta, senza contare che le 154 iniziali, in numero romano, sono dedicate a *Introduzione, Cronologia e Nota dell'edizione*. Poi dalla pagina 559 sino alla fine del volume, oltre a ripresentare i commenti e tutti gli apparati dell'edizione del 1969, di per sé già corposi, il curatore Carlo Ossola, con la collaborazione di Francesca Corvi, Giulia Radin e Ariodante Marianni, offre una serie molto articolata e completa di apparati critici e di varianti a stampa, che, però, nel suo amplissimo insieme, non mi sembrano sempre capaci di rendere più facile o più inedita la lettura delle poesie ungarettiane. L'apparato, infatti, in quel minuscolo corpo con cui «I Meridiani» offrono tutto quanto non rientra nel testo d'autore, finisce per sopravanzare il testo stesso e risulta per lo più rivolto ad un pubblico esperto, se non addirittura iperspecialista, e quindi poco utilizzabile da quanti vogliono godere unicamente dei testi.

Accanto a ciò, un'altra, più macroscopica e per questo ancora più estrema manipolazione: preferendo la contemporaneità alla classicità nel senso più esteso che si può

¹⁵ Tra i miei lavori sul 'continuo recanatese', mi permetto di ricordarne soltanto due: G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, 2 tt., Bollati Boringhieri, Torino, 1998; e P. Landi, *Con leggerezza ed esattezza. Studi su Leopardi*, Bologna, CLUEB, 2012.

¹⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, 3 tt., Milano, Mondadori, 2003; *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2005; *Lettere*, a cura e con saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006 (il tutto acquistabile dal 2006 anche in un unico cofanetto in sei volumi).

dare al concetto, preferendo i 'premi Nobel' o gli autori 'di cassetta', per usare un termine desueto ma ancora di grande impatto semantico, la collana in primo luogo è venuta meno alla sua originale struttura e al suo originale intendimento e in secondo luogo è diventata altro da sé: se si presenta come una collana di classici, di classici senza tempo, giustamente ormai non solo del mondo occidentale, ma ritenuti dalla comunità intellettuale come i rappresentanti più alti delle diverse forme e realtà letterarie, come è possibile trovarci anche scrittori che, pur di grande successo, non possono ancora essere definiti di fama certa come, solo per fare un esempio, Andrea Camilleri?¹⁷ (Attenzione non sto dando un giudizio sulla scrittura di Camilleri, scrittura per altro molto interessante e molto originale, in quel *pastiche* tra lingua e dialetto, ma solo sul fatto che ancora il tempo non ha potuto stabilire, essendo Camilleri vivente, se il suo è appunto solo successo del momento e legato a un genere 'evergreen' come il giallo/poliziesco o al romanzo storico, o vera gloria letteraria). E come è possibile che ancora oggi in catalogo non figurino autori, solo per fare qualche nome senza alcun ordine e senza alcuna pretesa di esaustività, quali Omero, Erodoto, Seneca, Tacito, Molière, Marino, Alfieri, Parini, Foscolo, Pavese, Hugo, Hoffman, Dumas, Beckett, Dostoevskij, Čechov, Ibsen, Jane Austen e le sorelle Brönte, Whitman, Twain, George Eliot, Neruda, oppure che di Manzoni siano stati editi solo *Il Fermo e Lucia* e *I promessi sposi* ma non l'altra sua ricca produzione letteraria e teorica, o ancora che di Tolstoj ci siano solo i *Racconti* e non i romanzi tra cui capolavori indiscussi come *Guerra e Pace* e *Anna Karenina*, o che non siano state fatte edizioni dei poeti classici greci, dei provenzali o degli stilnovisti?

In poche parole, in quello che Harold Bloom chiama il «programma di lettura per la vita», è evidente che mancano moltissimi scrittori fondamentali. Per quanto, infatti, poi lo stesso Bloom finisca per ragionare solo su ventisei scrittori «selezionati sia per la loro sublimità sia per il loro carattere rappresentativo», un numero comunque davvero esiguo di fronte alla varietà e complessità della storia letteraria anche del solo mondo occidentale, è anche vero che egli stesso, pur giustificando la sua scelta e pur dichiarando di aver cercato di delineare «canoni nazionali mediante le loro figure fondamentali» (e io aggiungerei anche attraverso i loro generi più emblematici), si domandava quasi a scusarsi: «Ma dove sono rimasti Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Puškin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoevskij, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Čechov, Yeats, D.H. Lawrence e tanti altri?»¹⁸.

Ecco, allora anche io mi sono chiesta come sia possibile che manchino ancora tante importanti personalità e che si sia preferito scegliere una strada diversa da quelle delle origini, estremizzando in questo modo lo spirito con cui era stata avviato il progetto, e ciò soltanto per inseguire le mode o gli interessi, preferendo autori di facile richiamo

¹⁷ A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2004; e *Storie di Montalbano*, a cura di M. Novelli, con un saggio introduttivo di N. Borsellino, cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, 2008⁴.

¹⁸ H. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 2.

come, per fare un unico nome ma alquanto emblematico, quello di Fosco Maraini, personaggio poliedrico di etnologo, antropologo, fotografo, orientalista, poeta, documentarista e viaggiatore che, in maniera simile a quella di Tiziano Terzani, è capace di attrarre un pubblico variopinto ma di solito poco propenso a spendere in edizioni di lusso e quindi costose; o scrittrici pur pregevoli come Alba de Céspedes e Maria Bellonci, che, essendo già autrici di catalogo della Mondadori, richiedevano il minimo dispendio di energie e il minimo impegno economico. Certo, e questo non intendo disconoscerlo in alcun modo, «I Meridiani», forse anche grazie alla loro veste tipografica e alla loro confezione editoriale facilmente distinguibile in mezzo al profluvio di libri che ogni settimana escono nelle librerie, hanno contribuito a rendere più interessante e quindi più smerciabile la letteratura cosiddetta 'alta' (poesia, prosa, teatro, novellistica, fiaba, saggistica, scritti giornalistici e resoconti di viaggio, testi sacri e testi profani, classici e contemporanei, italiani e stranieri; filosofia e testi di religione; edizioni critiche e ordinate dall'autore; poeti tradotti da altri poeti; letterati commentati da altri letterati; scrittori consacrati da tempo e altri ancora da decifrare; opere complete e raccolte antologiche capaci di restituire da un lato l'intera fisionomia artistica di un autore, dall'altro la varietà di un genere). Tuttavia, ed è ciò che a pieno diritto rientra nella manipolazione che un editore con le sue strategie estreme, e non solo commerciali, può mettere in atto, proprio per quel loro aspetto esteriore di collana di lusso e per il loro ricchissimo e sofisticato paratesto, adatto più allo studioso che al lettore comune, «I Meridiani» fanno appunto pensare di essere il luogo editoriale più idoneo e più giusto per la 'letteratura d'arte' per sua natura elitaria e colta: e in tale senso vanno, in effetti, tutti i volumi, alcuni anche recenti, dedicati ad autori/scuole poetiche centrali nella vicenda letteraria dei singoli stati nazionali come, tanto per ricordarne alcuni particolarmente rappresentativi, il *Teatro e gli scritti scelti* di Racine, il cofanetto dei *Poeti della Scuola siciliana* e le *Opere minori* di Dante. Eppure, nel momento in cui, per inseguire le ragioni economiche e di mercato, hanno inserito nel loro catalogo la cosiddetta 'letteratura di consumo', i cui prodotti rispondono alle dure regole del profitto commerciale più che al principio democratico della cultura per tutti, volendo far credere di essere una collana di classici come tante, capace di raggiungere qualunque tipo di lettore e qualunque tipo di pubblico, «I Meridiani» si sono dimenticati del loro motto iniziale, motto che illustrava correttamente la loro intrinseca natura di raccolta di 'testi d'autore' arricchiti da altri 'testi d'autore': «I Meridiani valgono più di un libro».

★ ★ ★

Quale, dunque, la conclusione di questo mio discorso? Compito dell'editore sarebbe quello di promuovere, far circolare e persino produrre cultura nel senso più ampio attribuibile a questo termine. E anche quello di creare un *trait d'union* tra autore e lettore attraverso quell'oggetto che ancora oggi, pur in tutte le modificazioni intercorse nei secoli, è riconoscibile come libro. Per quanto il paratesto, la confezione e tutti gli apparati

di contorno servano all'editore a rendere più appetibile, e quindi acquistabile, questo suo prodotto, non per questo l'editore dovrebbe usare gli strumenti in suo possesso, quegli stessi strumenti illustrati magistralmente dal più volte nominato Genette, per spingere ben oltre i suoi limiti quello stesso prodotto: benché, appunto, anche il libro sia a tutti gli effetti una merce, è pur vero che è una merce molto particolare perché è innanzitutto 'contenuto' che «esiste *prima* di ogni lettura e che continua ad esserci anche dopo»¹⁹, e che, come tale, non dovrebbe essere alterato/manipolato dalla 'materialità' con cui è possibile rivestirlo.

patrizia.landi@iulm.it
(Università IULM di Milano)

¹⁹ M. Lavagetto, *Il testo e le sue moltiplicazioni*, in Id. (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. VIII.

Landi – C'è un classico in questa collana?

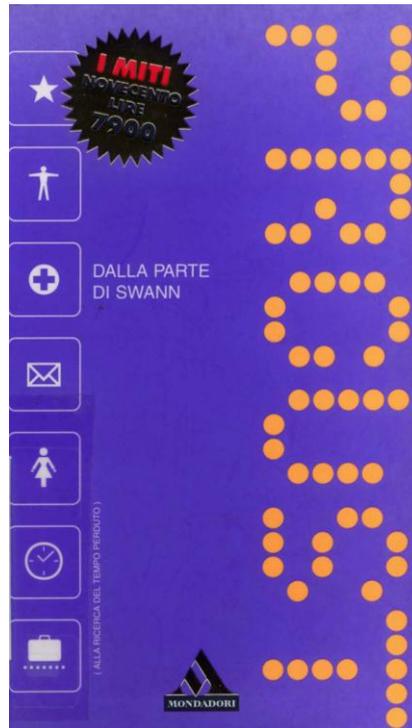


Fig. 1

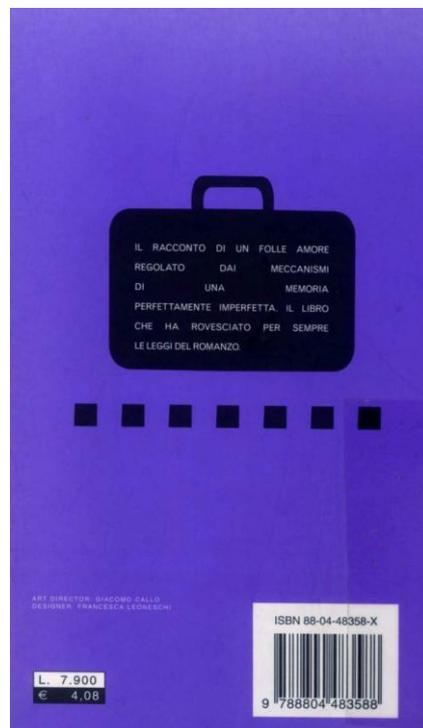


Fig. 2

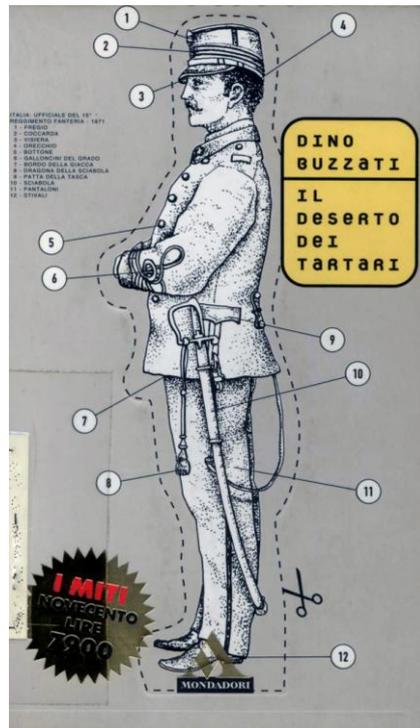


Fig. 3



Fig. 4

Landi – C'è un classico in questa collana?



Fig. 5

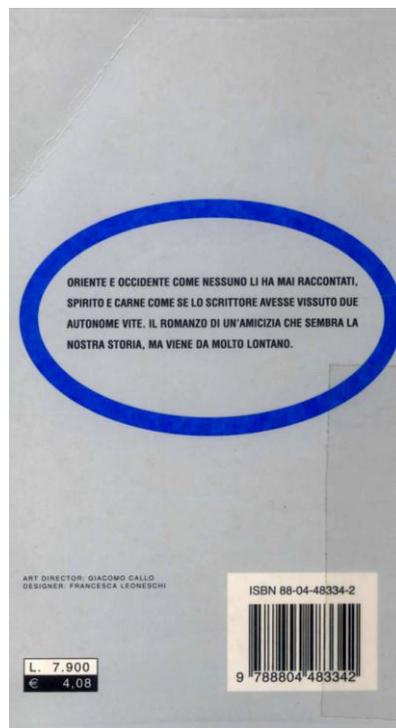


Fig. 6

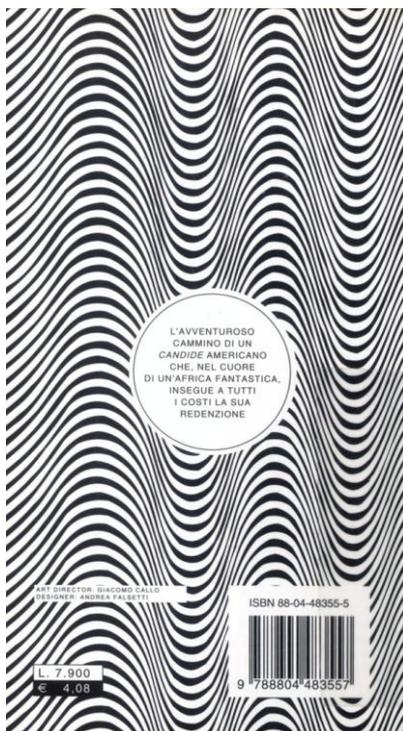


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Landi – C'è un classico in questa collana?

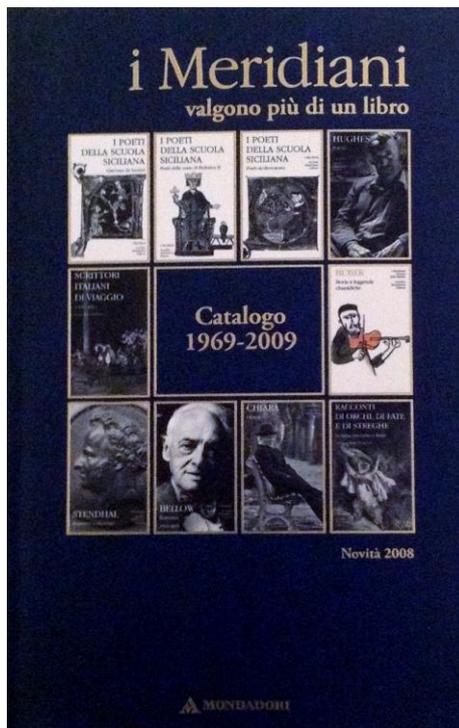


Fig. 10

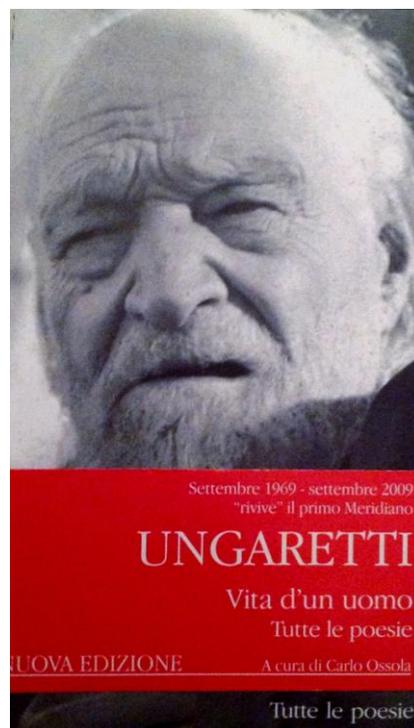


Fig. 11