

Isotta Piazza

## I classici in tasca Osservazioni su canone, tascabile e mediazione editoriale

Dopo un breve inquadramento storico-bibliografico sulle questioni del canone e della mediazione editoriale, il saggio indaga le dinamiche di interferenza tra questi due ambiti a partire dal settore dei tascabili. Attraverso una serie di esempi (Bur, Oscar e Millelire), il saggio pone il problema di una storicizzazione dei processi di canonizzazione intercorsi nel Novecento, che contempra la pragmatica editoriale di tascabilizzazione quale perno di trasmissione e interpretazione dei classici (con esiti, a volte, persino anticanonizzanti) e di costruzione del canone letterario novecentesco.

*After a brief bibliographical-historical overview of the issues of canon and editorial mediation, the essay investigates the dynamics of interference between these two areas, starting from the paperback. Through some examples (Bur, Oscar and Millelire), the essay poses the problem of a historicization of the processes of canonization that took place in the twentieth century, which contemplates the editorial pragmatics of paperbacks as a pivot of transmission and interpretation of the classics (with results, at times, even anti-canonization) and of construction of the twentieth-century literary canon.*

### 1. Il crogiuolo degli anni Novanta

Com'è noto, la discussione sul canone si è imposta in Italia negli anni Novanta del Novecento, protraendosi per diverso tempo attraverso l'organizzazione di seminari, convegni,<sup>1</sup> numeri monografici di riviste e altre pubblicazioni.<sup>2</sup> Tra i motivi che

<sup>1</sup> Tra i numerosissimi eventi dedicati a questo argomento, ricordo almeno: il Convegno Internazionale *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (Roma, 20 ottobre-18 novembre 1996) i cui atti uscirono a cura di Alberto Asor Rosa, con il titolo: *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (Torino, Einaudi, 2000); il Colloquio organizzato a Sant'Arcangelo di Romagna (maggio 1997) dall'Associazione «Sigismondo Malatesta», i cui atti furono pubblicati a cura di Loretta Innocenti, con il titolo: *Il giudizio di valore e il canone letterario* (Roma, Bulzoni, 2000); il Convegno *Costellazioni italiane 1945-1999, libri e autori italiani del secondo Novecento* (Lucca, settembre 1999), da cui il volume con lo stesso titolo, a cura di Alba Donati e Giovanni Giovannetti, Firenze, Le Lettere, 1999; il Convegno organizzato dall'Università della Calabria, *Il canone letterario del Novecento italiano* (Arcavacata, 11-13 novembre 1999), i cui atti omonimi furono curati da Nicola Merola per Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000; il Convegno Nazionale dell'ADI, dedicato a: *Il canone e la Biblioteca* (Roma, 27-28 settembre 2001), da cui poi i due volumi collettanei, a cura di Amedeo Quondam, con il sottotitolo *Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Roma, Bulzoni, 2002; e ancora: *Il canone oscillante. La letteratura italiana negli ultimi trent'anni* (Palermo, 24-26 novembre 2004).

<sup>2</sup> Oltre alle pubblicazioni degli atti di convegno sopra citate, per dare un'idea della ricchezza di questo dibattito, ricordo a seguire i numeri monografici di rivista e le monografie dedicate a questo argomento: AA.VV., *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea*, in «Inchiesta» (numero speciale sull'argomento), 1995, 11; numero doppio di «Allegoria», dal titolo *Sul canone*, 29-30, 1998; *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, a cura di Vittorio Spinazzola; *Riflessioni sul canone della letteratura italiana*, numero speciale di «Quaderns d'Italia», 1999-2000; «Critica del testo», 2000, 1: *Il canone alla fine del millennio*; Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001. Altri saggi e singoli interventi verranno ricordati nelle pagine a seguire.

contribuirono ad avviare questo dibattito vi fu indubbiamente «il potente fascino del volgere del secolo»,<sup>3</sup> amplificato dalla coincidenza con il volgere di millennio che rese particolarmente ghiotta la tentazione di bilanci e consuntivi; ma il motivo per cui si continuò alacramente a ragionare di canone per una decina d'anni probabilmente dipese dal fatto di scoprirlo, in quel frangente, esposto a molteplici istanze di revisione e aggiornamento, da cui posizioni contrastive di arroccamento difensivo.<sup>4</sup> È forse meno scontato ricordare, invece, come, in quella stessa decade, anche il discorso attorno alla storia dell'industria editoriale italiana abbia acquisito rilevanza sia in termini di pubblicazioni e visibilità, sia in relazione ad una particolare declinazione critica: oltre a studi dedicati a case editrici o a momenti cruciali del panorama editoriale<sup>5</sup> s'impose allora anche un diverso modo di guardare all'editoria, più direttamente connesso alle discipline letterarie.<sup>6</sup> Se questa direttrice era stata percorsa in precedenza da alcuni pionieri (Gian Carlo Ferretti e Alberto Cadioli *in primis*),<sup>7</sup> fu soprattutto a partire dagli anni Novanta che il dibattito si pluralizzò, grazie al significativo apporto della scuola milanese di Vittorio Spinazzola, radunatasi (dal 1991) attorno a *Tirature*: «l'unico annuario in Italia che intende mettere in rapporto il mondo della letteratura e quello dell'editoria nelle loro diverse logiche e nell'interdipendenza delle rispettive responsabilità verso i lettori».<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Matteo di Gesù, *Palinnesi del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 17.

<sup>4</sup> Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (1994), trad. it. *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Milano, Bompiani, 1996.

<sup>5</sup> Cfr. ad esempio: Gabriele Turi, *Casa Einaudi: libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990; Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 1993 (2° Milano, Mondadori, 2007); AA.VV., *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Milano, Giunti, 1999; Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999, Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999. La centralità degli anni Novanta per gli studi di questo settore è stata sottolineata, tra gli altri, da Luisa Finocchi, in Laura di Nicola e Cecilia Schwartz (a cura di), *Il ruolo della mediazione editoriale. Le fonti*, in *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, Stockholm University Press, 2015, pp. 100-107.

<sup>6</sup> Sulla convergenza di queste diverse discipline cfr. Giovanni Ragone, *Gli studi sull'editoria moderna in Italia. Discipline umanistiche e comunicazione: un incontro recente*, in Luca Clerici e Bruno Falchetto (a cura di), *Calvino e l'editoria*, Milano, MarcosyMarcos, 1993, pp. 195-222.

<sup>7</sup> Gian Carlo Ferretti, *Il mercato delle lettere: industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni 50 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1979 (poi con il sottotitolo: *Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 1994); Id., *Il best seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza, 1983 (recentemente riproposto da Milano, Ledizioni, 2019, e recensito su OBLIO, 40, 2020, <https://www.progettoblio.com>); Alberto Cadioli, *L'industria del romanzo: l'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1981; Id., *La narrativa consumata*, Pesaro, Transeuropa, 1987. Dello stesso autore, negli anni Novanta, sarebbe apparso *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 1995 (2017<sup>3</sup>).

<sup>8</sup> Citazione tratta dalla quarta di copertina di *Tirature '99*. Oltre ai dibattiti e alla pubblicazione di questo annuario, ricordo anche l'organizzazione di una serie di incontri internazionali, indetti dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano, nei mesi di marzo, aprile e maggio 1997, poi raccolti nel volume *La mediazione editoriale*, a cura di Enrico Decleva, Alberto Cadioli, e Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999. Fondamentale in questa direzione anche l'apporto scientifico e organizzativo della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano.

### 1.1 *Il soggetto e l'oggetto della canonizzazione (ma anche editoria e pubblico)*

Tornando al dibattito sul canone, è bene precisare che l'obiettivo dell'ampia ed eclettica discussione non parrebbe essere stato, in quel contesto, il canone in sé, cioè l'operazione di selezione, la cui legittimità o, per lo meno, opportunità fu confermata anche dai più scettici, così come sottolineato da Giulio Ferroni:

In mezzo a tutte queste difficoltà, si usi o non si usi la parola “canone”, si decida o no di inserire la riflessione nel quadro problematico che ci è toccato in sorte, si pensi o non si pensi ad esiti didattici e scolastici (quali romanzi del Novecento italiano far leggere a scuola), resta il fatto che i critici e i lettori superstiti continuano ad avere le loro predilezioni, a fare scelte, a considerare degli autori più essenziali di altri, a ritenere eccessiva la fama e il prestigio di alcuni, magari a stilare classifiche e ad assegnare punteggi. Insomma, anche chi non parla di canone, propone modelli e rivendica preminenze.<sup>9</sup>

Nel dibattito italiano (che qui interessa), la crisi del canone riguardò invero, principalmente, il soggetto e l'oggetto di un'azione di selezione percepita, malgrado tutto, come necessaria.

Rispetto alla crisi del soggetto canonizzante, ricordo tra gli altri gli interventi di Romano Luperini, secondo il quale «il critico non sa più perché scrive e per chi scrive»,<sup>10</sup> quello di Cesare Segre che nel 2001, aggiornando il bilancio già sconsigliante del 1993,<sup>11</sup> convalida l'ormai conclamato mutamento nei «rapporti di forza tra le attività culturali»;<sup>12</sup> infine, la sintesi perentoria di Berardinelli: «a nessuno si riconosce l'autorità di fissare un canone».<sup>13</sup>

Ancora più radicale appariva (e appare) la crisi dell'oggetto dell'azione di canonizzazione, ovvero la letteratura, rispetto alla quale si registravano in simultanea diversi problemi: «la perdita di prestigio»<sup>14</sup> e la spietata concorrenza dei linguaggi audiovisivi, ma fu soprattutto la precarizzazione e relativizzazione dei suoi confini a minare l'ipotesi di un consuntivo di fine secolo e millennio. In effetti, per avvalorare come legittima un'operazione di cernita non è indispensabile condividere ogni scelta, ma è necessario concordare a monte lo spazio in cui si opera la selezione, ovvero (nel nostro caso) perimetrare ciò che possiamo unanimemente definire “letteratura”.

Ebbene, come sappiamo, attraverso le sollecitazioni dei *Cultural Studies*, dei *Gender Studies* e dei *Postcolonial Studies*, nel corso del Novecento i confini del letterario si ampliarono progressivamente, esponendo il concetto di letteratura ad una revisione

<sup>9</sup> Giulio Ferroni, *Sul canone del romanzo del Novecento*, in *Il canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, vol. I, cit., pp. 117-132, p. 127.

<sup>10</sup> Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. V.

<sup>11</sup> Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>12</sup> Id., *Introduzione a Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. VII-XI, la citazione a p. VII.

<sup>13</sup> Alfonso Berardinelli, *Alla ricerca di un canone novecentesco*, in *Il canone del Novecento letterario italiano*, cit., pp. 93-103, la citazione a p. 95.

<sup>14</sup> Segre, *Ritorno alla critica*, cit., p. VII.

antropologica e a quello che a taluni appare come una relativizzazione delle ragioni estetiche per lungo tempo ritenute fondative.<sup>15</sup>

Dall'insieme degli interventi recuperati emerge come all'interno di quello stesso dibattito sia stato dato scarso rilievo, invece, ad almeno due aspetti implicati con la canonizzazione: l'industria editoriale e il pubblico dei lettori. La prima stenta ad essere contemplata come mediatore attivo, co-protagonista dei processi di selezione, per essere confinata più spesso al ruolo di destinatario di scelte già effettuate e ratificate a monte dell'ingranaggio produttivo. Analoga sorte è toccata, del resto, al pubblico dei lettori, anch'essi sovente considerati riceventi assertivi e in certo quel senso passivi, designati per statuto alla pratica della condivisione. Non dimentichiamo, tuttavia, che proprio questa condivisione è necessaria affinché il canone da prescrizione di pochi si imponga come orientamento paradigmatico di molti. È da questo presupposto, del resto, che deriva l'importanza della scuola:

è l'istituzione scolastica quella che più di ogni altra concorre, se non alla elaborazione del canone, almeno alla sua costituzione in paradigma, e quindi alla sua validazione e trasmissione, nel fluire delle generazioni. Ed è per questo infatti che nelle nostre discussioni intorno al canone tanta parte ha avuto quella relativa ai programmi scolastici: in particolare per quanto riguarda il canone degli scrittori del Novecento.<sup>16</sup>

## 2. *Le collane di classici e la canonizzazione nel Novecento*

Se dunque nel corso degli anni Novanta le due direttive di ricerca qui considerate (quella sul canone e quella sulla mediazione editoriale) parrebbero percorrere traiettorie contigue ma parallele, senza approdare a visioni di sintesi, apporti significativi in questa direzione possono essere rintracciati estendendo l'orizzonte critico-bibliografico alle ricerche dei decenni successivi. In *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, postulato che «l'attività editoriale contribuisce al pari della scuola e di altre istituzioni culturali, a determinare lo spazio [del canone] e a indicarlo pubblicamente»,<sup>17</sup> Alberto Cadioli distingue due funzioni e ambiti precipui di influenza editoriale:

[...] occorre subito presentare una precisa distinzione, che individua due grandi aree (dentro le quali, naturalmente, si potrebbero porre ulteriori suddivisioni): da un lato [...] la scelta di singoli titoli, ripresi in funzione di una lettura "attualizzante"; dall'altra la definizione di un programma che suggerisce l'ambito dei "classici" e la costruzione di un canone attraverso un catalogo dall'identità definita, che seleziona ulteriori autori e testi.

<sup>15</sup> Cfr. Andrea Battistini, *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, in «Allegoria», X, 29-30, 1998, pp. 42-57.

<sup>16</sup> Amedeo Quondam, *Il canone dei classici italiani*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2012, pp. 3-25, la citazione a p. 16.

<sup>17</sup> Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 84. Dello stesso autore si veda anche: *L'editoria nella "costruzione" dei classici del Novecento*, in *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, cit., (oltre al saggio di Cadioli si veda tutta la sezione dedicata a *Questioni editoriali*, a cura di Laura Di Nicola, pp. 89-149).

I titoli che entrano nella prima area sopra indicata sono indirizzati a comunità di lettori la cui lettura prescinde dallo spessore storico del testo, che viene collocato (attraverso scritti editoriali, quarte di copertina, fascette, slogan promozionali, eccetera) nel tempo presente del lettore, come se fosse “contemporaneo”.<sup>18</sup>

Tra le due strade indicate da Cadioli, quella più ampiamente ispezionata è senz'altro lo studio delle collane di classici, le cui potenzialità sono state indagate in relazione ad alcune importanti iniziative ottocentesche (come la collezione della Società dei Classici italiani)<sup>19</sup> e soprattutto novecentesche come, ad esempio, *Scrittori d'Italia*, ideata da Benedetto Croce per Laterza nel 1909,<sup>20</sup> con la «presunzione quasi pedantesca» (secondo Renato Serra) «di voler rifare il canone dei nostri scrittori»,<sup>21</sup> *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi e Alfredo Schiaffini per la Ricciardi,<sup>22</sup> *I meridiani Mondadori*.<sup>23</sup> Più recentemente, la riflessione si è arricchita di interventi focalizzati su questioni filologiche ed ecdotiche,<sup>24</sup> dai quali tuttavia è possibile estrapolare riflessioni più generali, come questa proposta da Paola Italia:

<sup>18</sup> Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 78.

<sup>19</sup> Sull'importanza di questa collana (avviata a Milano nel 1802) si vedano le riflessioni di Marino Berengo, in *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 8 e sgg. e i più recenti contributi in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit.; Alberto Cadioli e William Spaggiari (a cura di), *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1948). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni editore, 2015 (quest'ultimo volume allarga lo sguardo ad altre collane editoriali milanesi della prima metà dell'Ottocento).

<sup>20</sup> Gianfranco Folena, *Benedetto Croce e gli "Scrittori d'Italia"*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana Editrice, 1970, 2 voll., II, pp. 123-160; Maria Panetta, *Croce editore*, Napoli, Bibliopolis, 2006, 2 voll., I, pp. 62-95; e i seguenti interventi presentati all'XI Congresso ADI (Associazione degli Italianisti Italiani), Napoli, 25-26 settembre 2007, reperibili sul sito dell'Associazione (<http://www.italianisti.it/contents/pagina.aspx?idPagina=43>): Clara Allasia, «A gara con te»: il carteggio di Benedetto Croce e Vittorio Cian (1894-1951); Alessandro Caldarola, *Gli «Scrittori d'Italia» nel carteggio Luigi Russo – Casa Editrice Laterza*; Maria Panetta, *Gli «Scrittori d'Italia»: premesse filosofiche e significato culturale della collana Laterza*; Antonella Pompilio, *Le origini degli "Scrittori d'Italia" nel carteggio tra Benedetto Croce e Giovanni Laterza*; Carlo Caruso, *Gli scrittori d'Italia e la Carducciana*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 317-348. In chiusura di questo articolo, si è aggiunta la pubblicazione di un numero monografico di «Diacritica», VII, 37, 2021, interamente dedicato a Benedetto Croce.

<sup>21</sup> Renato Serra, *Per un catalogo*, in «La Voce», 22 dicembre 1910, qui citato da Id., *Scritti letterari morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 177-198, la citazione a p. 180.

<sup>22</sup> Dante Isella, *Per una collezione di classici. La letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1982; *La casa editrice Riccardo Ricciardi. Cento anni di editoria erudita*, Atti delle Giornate di studio “Testi, forme e usi del libro”, Università di Milano, Centro Apice, 26-27 novembre 2007, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

<sup>23</sup> Sui Meridiani si rimanda a: Patrizia Landi, *Come una Pléiade. Appunti per una storia dei "Meridiani"*, «Rivista di letteratura italiana», XXIII, 3, 2003, pp. 89-124; Renata Colorni, *I Meridiani Mondadori. Tradizione e innovazione nell'officina dei classici*, in *Almanacco Guanda*, Guanda, 2012, p. 95-108; Patrizia Landi, *C'è un classico in questa collana? Gli "estremi" della manipolazione editoriale*, in «Griseldaonline», 12, 2012, pp. 1-18; Gian Carlo Ferretti, *I meridiani*, in Id. e Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum fax, 2014, pp. 238-242; Elisabetta Risari, *Haute couture a prêt-à-porter. Cassola e altri scrittori italiani del secondo Novecento tra Meridiani e Oscar*, in «Studi (e testi) italiani», 33, 2014, pp. 103-109. A seguito del passaggio di consegna della direzione della collana da Renata Colorni ad Alessandro Piperno, sulla storia e sul ruolo di questa collana sono usciti diversi articoli di giornale in cui si confrontano posizioni alterne (c'è chi ne celebra l'istituzione e chi ne critica i cambiamenti e la progressiva involuzione).

<sup>24</sup> Si vedano, ad esempio: *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, numero monografico di «Studi (e testi) italiana», 33, 2014, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Roma, Bulzoni Editore, 2014; «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1, 2016 (che raccoglie gli interventi al Seminario di “Prassi Ecdotiche” 2015, intitolato *Quale edizione per quale lettore?*); «Prassi ecdotiche della Modernità letteraria», 2/2017, a cura di Virna Brigatti (che raccoglie gli atti del Convegno *Pubblicare i classici del Novecento*).

L'editore ha una parte determinante, quindi, non solo per *come leggiamo i classici* del Novecento, prima o ultima volontà dell'autore, ma per *quali classici leggiamo*, cosa l'autore decide di canonizzare, cosa elimina, a quali censure o modifiche formali sottopone i testi e, di conseguenza, quale deve essere l'atteggiamento dei curatori.<sup>25</sup>

E ancora, a seguire, questa di Maurizio Vivarelli:

Il libro [...] viene studiato in quanto oggetto unitario, in cui si integrano il supporto materiale, i diversi elementi paratestuali, verbali e visivi, il testo, uniti in un "discorso", estetico e comunicativo, destinato a produrre effetti lungo l'asse della ricezione.<sup>26</sup>

Ma è soprattutto Giulia Raboni a porre (in una prospettiva ecdotica) un problema cruciale anche per la nostra indagine letterario-editoriale, ovvero la relazione esistente tra la costruzione dell'edizione di un classico e la comunità di lettura cui è rivolta.<sup>27</sup> Rileggendo i suggerimenti di prima nella prospettiva editoriale, infatti, è soprattutto la prefigurazione del pubblico di riferimento a guidare le scelte relative a «*quali classici e come*» (vedi Italia) e alla materialità delle edizioni (Vitiello). Questo elemento non era certo sconosciuto agli editori di primo Novecento: Scrittori d'Italia, ad esempio, «si rivolgeva a una comunità di lettori non eruditi ma colti», mentre la coeva collana di Papini, Scrittori nostri «cercava lettori giovani, cui destinava titoli antiscolastici e autori collocati [...] nella "campagna" toscana».<sup>28</sup> E, tuttavia, nel corso della seconda metà del Novecento la situazione si complica, in ragione di un ulteriore allargamento nel numero dei lettori, di un avanzamento della loro scolarizzazione e, soprattutto, come sostenuto da Spinazzola, di un processo inarrestabile di pluralizzazione.<sup>29</sup>

### 3. Uno, nessuno, centomila: tascabili e supertascabili

Guardando ai processi di canonizzazione in una prospettiva di lunga durata, potremmo riflettere su come la continuità e resistenza nel tempo del canone occidentale sia stata agevolata per secoli dalla sostanziale unità e coesione<sup>30</sup> tra i soggetti preposti alla selezione e quelli atti alla sua ricezione. Se questa condizione ha

<sup>25</sup> Paola Italia, *Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale*, in «Prassi ecdotiche della Modernità letteraria», 2/2017, pp. 7-18, la citazione a p. 9.

<sup>26</sup> Maurizio Vivarelli, *La forma del libro: immaginare i "classici" del Novecento*, in *ivi*, pp. 41-60, la citazione a p. 41.

<sup>27</sup> Giulia Raboni, *E quale lettore per quale edizione?*, «Prassi Ecdotiche della Modernità», 1, 2016, pp. 3-11.

<sup>28</sup> Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 82.

<sup>29</sup> Cfr. Vittorio Spinazzola, *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in *Id.*, *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 62-82.

<sup>30</sup> Cfr. Cesare De Michelis, *Il mercato delle lettere*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava, Pisa, Ets, 2011, pp. 9-14 (Atti del XI Convegno Internazionale di Studi della MOD, Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria, 16-19 giugno 2009, Università degli Studi di Padova - Università Ca' Foscari di Venezia).

generato, in letteratura, la creazione di uno spazio relativamente stabile, caratterizzato dalla «presenza incombente» di «forme consolidate»,<sup>31</sup> analogamente essa ha incentivato anche la permanenza di autori e opere già selezionate.

La condizione novecentesca e quella più specificatamente secondo-novecentesca è caratterizzata, viceversa, dalla presenza di fasce scalari di pubblico (dal quello di professione a quello occasionale, da quello altamente acculturato a quello dotato di competenze di lettura elementari), le cui esigenze, intercettate da una più moderna e spregiudicata industria editoriale, sono assecondate attraverso una moltitudine di collane, edizioni e iniziative, altrettanto diversificate e stratificate.

Guardando ai classici nella prospettiva del loro pubblico di riferimento secondo-novecentesco, potremmo individuare quattro modelli di edizione: al lettore specialista si rivolgono le edizioni nazionali dei grandi classici; al lettore colto, le prestigiose collane come I millenni Einaudi o I meridiani Mondadori; al lettore medio le collane di classici in edizione tascabile; infine, ci sono i supertascabili che possono essere intercettati anche dal cosiddetto “lettore intermittente”, che acquista d’impulso a prescindere dalla conoscenza della tradizione in cui quel titolo è inserito.

Poste queste coordinate generali, è bene chiarire con Brioschi che

queste tradizioni non vivono, d’altra parte, in vicendevole isolamento. Non solo i confini appaiono comunque sfumati, rendendo in molti casi impossibile una classificazione rigida. Non solo la distinzione, oltre che diastratica e verticale (tra gusti più o meno sofisticati o ingenui) è anche una distinzione di ordine orizzontale (tra abitudini e occasioni di lettura variamente e liberamente esercitate).<sup>32</sup>

Questa riflessione dedicata alle articolazioni dei livelli letterari è quanto mai valida anche per l’ambito qui indagato: possiamo ad esempio considerare come I meridiani Mondadori possano fungere, a seconda delle circostanze, da edizione di riferimento per il lettore specialista o da libro di lettura per il lettore colto. Ma ancora più articolato è il pubblico del tascabile che, soprattutto a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si espande enormemente, arrivando a coincidere con una fascia di lettori più consapevoli e più assidui rispetto al pubblico degli *hardcover*, spesso costituito da lettori occasionali.

Inizia a fare il suo ingresso in libreria quella che possiamo definire paperback-generation: giovani scolarizzati che sono diventati lettori sul libro economico a scuola o durante le letture estive per i quali l’immagine del libro si identifica in quella del paperback.<sup>33</sup>

Negli anni Novanta, il settore tascabile e quello (appena nato) del supertascabile avrebbero corrisposto ai nuovi bisogni di consumo editoriale, strutturando un’offerta

<sup>31</sup> Alberto Cadioli, Giuliano Vigini, *Storia dell’editoria italiana dall’Unità ad oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, qui citato dalla 2° edizione, 2012, p. 14.

<sup>32</sup> Franco Brioschi, *La tradizione della modernità*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per Generi e Problemi. Dall’Unità d’Italia alla fine del Novecento*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 3-20, la citazione a p. 17.

<sup>33</sup> Giovanni Peresson, *Gli Oscar e gli altri*, «Il Giornale della Libreria», 1989, n. 2, pp. 7-11, la citazione a p. 11.

per livelli di lettura sempre più precisa e diversificata, che da un lato affina la cura di classici tascabili destinati alla formazione scolastica e universitaria,<sup>34</sup> e dall'altro attualizza titoli già canonizzati per un pubblico che chiede di essere intrattenuto. Considerando il parametro della condivisione del canone su larga scala (cioè del suo inverarsi in paradigma), nel corso del secondo Novecento l'edizione tascabile svolge dunque un ruolo di primo piano, sia a livello di trasmissione e di interpretazione dei classici (già considerati tali), sia, come vedremo, a livello di selezione e canonizzazione del patrimonio letterario novecentesco.

### 3.1 Per una democratizzazione dell'accesso ai classici: la Bur (1949)

Pensiamo, ad esempio, alla funzione strategica incarnata da una collana come la BUR (Biblioteca Universale Rizzoli),<sup>35</sup> avviata nel 1949, che attraverso una serie di scelte grafiche e tipografiche oculate (piccolo formato, copertina grigio sporco, veste grafica dimessa) abbassò drasticamente il prezzo d'acquisto (50 lire ogni 100 pagine),<sup>36</sup> portando i classici «a un pubblico che attendeva forse da anni di possedere quei volumi e non li poteva acquistare».<sup>37</sup> Sarebbe interessante confrontare l'impatto sui lettori degli anni Cinquanta della Bur Rizzoli (avviata nel 1949 con *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni con una tiratura di 10.000 copie)<sup>38</sup> con quello della collana La letteratura italiana. Storia e testi della Ricciardi (inaugurata nel 1951 con il volume: Croce: *Filosofia Poesia Storia* di 1248 pagine),<sup>39</sup> per capire quanta parte della diffusione delle opere canonizzate trasmigri dalle serie di prestigio a quelle tascabili, anche e non secondariamente come edizioni di riferimento per le letture scolastiche (obbligatorie o consigliate).<sup>40</sup> La Bur propose, infatti, edizioni povere ma rispettose del testo, senza tagli né adattamenti, in controtendenza rispetto alle collane

<sup>34</sup> Guardando a questa medesima varietà in una prospettiva ecdotica, Virna Brigatti sottolinea come, in alcuni casi, «la distanza tra un'edizione scientifica e un'edizione di lettura può essere più apparente che reale» (Virna Brigatti, *Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1/2006, pp. 215-230). Si veda, inoltre, Pasquale Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, «Ecdotica», 5, 2008, pp. 245-248.

<sup>35</sup> Sulla collana BUR, si vedano i contributi raccolti nel volume *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, a cura di Alberto Cadioli, Rizzoli, Milano 2009; Oliviero Diliberto, *Nostalgia del grigio. 60 anni di Bur*, Macerata, Bibliohaus, 2009; la testimonianza di Evaldo Violo, *Ah la vecchia BUR! Storie di libri e di editori*, a cura di Marco Vitale, Unicopli, Milano 2011; il volume di Michela Cervini, *La prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972) Con il Catalogo completo della collana*, Unicopli, Milano 2015.

<sup>36</sup> Secondo il principio della modularità importato dalla collana tedesca Reclam.

<sup>37</sup> Cervini, *La prima BUR*, cit., p. 15. La citazione è tratta da una lettera di Luigi Rusca (ideatore della BUR) ad Arnoldo Mondadori, del settembre del 1949, riportata da Enrico Decleva, in *Arnoldo Mondadori*, UTET, Torino 1993, poi Mondadori, Milano 2007, pp. 407-408. Sul progetto di «democratizzazione dell'editoria» espresso dalla BUR, si vedano soprattutto le riflessioni di Alberto Cadioli, in *Luigi Rusca, la «Bur», la «letteratura universale»*, in Id., *Letterati editori*, cit., pp. 142-158.

<sup>38</sup> Il volume di 580 pagine fu venduto al prezzo di 500 lire. La tiratura della serie raggiunse nel febbraio del 1950 la cifra (record) di 30.000 copie. Cfr. Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 31.

<sup>39</sup> Poi a seguire: Petrarca: *Rime · Trionfi e poesie latine*, cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Spaegno; Parini: *Poesie e prose. Con Appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di L. Caretti; *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a cura di E. Bonora (tutti i volumi sono di circa 1000 pagine).

<sup>40</sup> Sulla strettissima relazione tra la progettazione della collana Bur e le esigenze di studio e lettura provenienti dalla scuola, si rimanda a Cervini, *La prima Bur*, cit., in particolare pp. 49-69.



universali tascabili allestite fino a quel momento.<sup>41</sup> Non a caso, nella quarta di copertina di alcuni volumi Bur è rimarcato l'intento di «offrire a tutti, anche ai meno abbienti, l'opportunità di possedere integralmente i testi principali delle letterature di tutti i tempi»<sup>42</sup>.

La prima serie Bur (1949-1972) si propose dunque, anzitutto, quale strumento di democratizzazione di una cultura tradizionalmente intesa come esperienza di studio o lettura altamente formativa, e, per quello che riguarda il «canone della letteratura italiana [...] assolutamente rispettosa della tradizione affermatasi tra Ottocento e primo Novecento».<sup>43</sup> Ma accanto a questa funzione di democratizzazione culturale che le valse il riconoscimento dell'Unesco di «iniziativa di importanza e interesse mondiale», la collana introdusse anche altri cambiamenti forse meno evidenti, ma non meno pervasivi per quanto concerne la trasmissione e la ricezione del canone nel secondo Novecento.

La prima novità riguarda la pubblicazione dei singoli titoli disgiunti dalla restante produzione di un autore. Nel tempo, poteva accadere che di uno stesso autore venissero pubblicate varie opere, ma il criterio prioritario di selezione (da parte degli editori) e di acquisto (da parte dei lettori) riguardava le singole opere. Sulla scelta dei titoli, inoltre, vigono due distinti principi: quello dei classici «delle letterature di tutti i tempi» e quello di «scelti libri di amena lettura».<sup>44</sup> Se è vero che i secondi spesso attingono all'ampio ventaglio dei grandi romanzi ottocenteschi già in odore di classicità (con titoli di Zola, Wilde, Tolstoj, Flaubert, Balzac), si creano tuttavia accostamenti alquanto curiosi, come ad esempio: Emily Brontë, *La voce nella tempesta* (nn. 43-46) vicino a Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)* (nn. 47-48); Gaio Valerio Catullo, *Carmi* (nn. 89-90) e a seguire Alessandro Dumas, *I tre moschettieri* (nn. 91-94); e ancora: Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, (n. 183) affiancato a Jerome K. Jerome, *Tre uomini a zozzo* (nn. 184-185).

In secondo luogo, non bisogna dimenticare che questa collana (voluta e ideata da Luigi Rusca) si colloca all'interno di una casa editrice a chiara vocazione commerciale.<sup>45</sup> Significativo, sotto questo punto di vista, come in una lettera inviata ad Arnoldo Mondadori, Rusca spieghi che «tutto sta a dare dei testi che siano

<sup>41</sup> Nelle collane popolari universali che precedono la Bur, anche i classici erano sottoposti ad una “popolarizzazione”, così come accade ad esempio alle opere incluse nell'Universale Sonzogno, i cui testi erano tagliati e riammodernati ad uso e consumo del pubblico di riferimento (cfr. Laura Barile, *Un fenomeno di editoria popolare: le edizioni Sonzogno*, in Gianfranco Tortorelli (a cura di), *L'editoria tra Otto e Novecento*, Bologna, Edizioni Analisi, 1986, pp. 95-105).

<sup>42</sup> «Caratteristiche peculiari della B.U.R. sono: selezione accurata dei testi, desunti da attendibili edizioni critiche e tutte integrali; preparazione rigorosa delle traduzioni, sempre integrali, fedeli, controllate e conformi al gusto moderno; una chiara ed esauriente nota introduttiva è contenuta in ogni volume, nonché note, indici, lessici, repertori e appendici che ne fanno i più attendibili testi popolari». La presentazione editoriale, qui citata a stralci, è interamente riportata da Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 24.

<sup>43</sup> Alberto Cadioli, *La prima Bur: i libri che tutti dovrebbero leggere, 1949-1972*, in *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, cit., pp. 11-27, la citazione a p. 23.

<sup>44</sup> Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 22.

<sup>45</sup> Nella fondamentale ricostruzione di Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, la casa editrice di Angelo Rizzoli non a caso è denominata “L'impero”. Cfr. (oltre a Ferretti) Alberto Mazzucca, *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Milano, Longanesi, 1991.

redazionalmente il più vicino possibile alla perfezione (ed è proprio questo che conta), in modo che per molti anni sia possibile ristamparli».<sup>46</sup> Insomma, quella cura al testo, che è uno dei tratti distintivi della Bur rispetto alle precedenti collane universali, persegue anche la logica economica dell'investire nell'edizione tascabile per avere un titolo che duri (e frutti) nel tempo. Così, analogamente, la scelta di rispettare il canone consolidato della letteratura italiana assicurò agli editori la pubblicazione di titoli esclusi dal diritto d'autore.

Infine, a differenza di collane come, ad esempio, *Classici italiani*, *Scrittori d'Italia* e *La letteratura italiana. Storia e testi*, che nascono con un progetto di pubblicazione già definito, ovvero "chiuso", strettamente correlato ad un disegno culturale che intende proporsi al lettore come «nuova tavola assiologica del passato»,<sup>47</sup> la Bur, sulla scia del proprio successo, moltiplica le pubblicazioni nei decenni successivi, arrivando a 801 titoli (per un totale di 912 volumi)<sup>48</sup> solo per la prima serie (1949-1972). Questo comporta inevitabilmente un progressivo allargamento dei titoli e dei criteri (sempre meno stringenti) con cui si scelgono le opere. Curioso, ad esempio, notare come all'altezza del 1986 Carlo Bo (in occasione della morte di Rusca) scriva che la Bur «ha consentito a innumerevoli famiglie di lettori di affrontare testi fino allora sconosciuti, sottovalutati o dimenticati».<sup>49</sup> Insomma, non esattamente quello che ci aspetteremmo da una collana di classici.

### 3.2 Oscar Mondadori (1965): la canonizzazione del ludus

Quando nell'aprile del 1965 uscì in edicola il primo titolo della collana Oscar Mondadori, fu un successo di pubblico senza precedenti nell'editoria italiana (*Addio alle armi* di Ernest Hemingway vendette 210.000 copie nel giro di una settimana).<sup>50</sup> Gli Oscar, come noto, non furono propriamente una collana di classici, quanto piuttosto una collana tascabile che miscelò romanzi già classici con titoli della narrativa italiana e straniera contemporanea. Per l'ambito letterario nazionale, ad esempio, autori già entrati nei programmi scolastici come D'Annunzio, Verga e Pirandello furono affiancati a prestigiosi contemporanei come Elio Vittorini (*Uomini*

<sup>46</sup> Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 15.

<sup>47</sup> Isella, *Per una collezione di classici*, cit., p. 9.

<sup>48</sup> Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 36.

<sup>49</sup> Carlo Bo, *Rusca, L'uomo che inventò la Bur*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1986.

<sup>50</sup> Sulla storia degli Oscar Mondadori e più in generale del tascabile italiano, si rimanda a Oreste Del Buono, *La rivoluzione in tasca. Appunti sugli economici in Italia*, in «Pubblico. Rassegna annuale di fatti letterari», 1978, pp. 284-290; Evaldo Violo, *L'economia dei tascabili*, «Pubblico. Rassegna annuale di fatti letterari», 1982, pp. 241-245; Giorgio Grossi, *Tascabili e scelte editoriali: gli Oscar dal 1965 al 1979*, «Problemi dell'Informazione», VII, 3, 1982, pp. 391-421; Peresson, *Gli Oscar e gli altri*, cit.; Maria Iolanda Palazzolo, *L'editoria verso un pubblico di massa*, in Gabriele Turi, Simona Soldati (a cura di), *Fare gli italiani*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 287-317; Giovanni Ragone, *Tascabili e nuovi lettori*, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1998, pp. 449-477; Gian Carlo Ferretti, *Oscar*, in Ferretti e Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, cit., pp. 225-230; infine, il volume, a cura di Alberto Cadioli, *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, Milano, Unicopli, 2015.

e no) e Cesare Pavese (*Il compagno*), insieme a voci affermatesi in tempi più recenti, ma che potevano vantare un largo seguito di lettori, come Mario Soldati (*La verità sul caso Motta*), Carlo Cassola (con *La ragazza di Bube* fresco della vittoria al Premio Strega del 1960), Piero Chiara (*Il piatto piange*) e Dino Buzzati (*Un amore*).<sup>51</sup> Questi accostamenti, decisi da Alberto Mondadori, Vittorio Sereni e Raffaele Crovi, funzionarono egregiamente per definire il carattere duttile e moderno della collana, riverberando (come scrive Ferretti) «sul classico una luce di attualità e modernità, e valorizzano il contemporaneo nella prospettiva della *durata*».<sup>52</sup> La capacità di omogenizzare titoli molto distanti tra loro fu subito riconosciuta alla serie dai suoi stessi ideatori. Vittorio Sereni, ad esempio, in un *Appunto per il Presidente* Arnoldo Mondadori, stilato il 27 luglio del 1965, scrisse:

Abbiamo ormai potuto constatare che la collezione è richiesta per se stessa, indipendentemente dai singoli titoli. D'Annunzio e Gogol convivono tranquillamente con Cassola e Hemingway. Non si sono sin qui avute prove palesi di maggior interesse per un titolo piuttosto che per un altro. [...] Affermato il primato dell'interesse della collezione rispetto ai singoli titoli, non è difficile, credo, arrischiare un passo più in là e continuare ad avere fiducia nel valore di attrazione che la collana per se stessa e i titoli della collana stessa esercitano nei confronti del pubblico.<sup>53</sup>

L'appunto di Sereni coglie quanto il «raddoppiamento del marchio editoriale»<sup>54</sup> si estenda, nel caso degli Oscar, anche alle opere già canonizzate, mutandone la percezione, secondo interferenze di lettura che attendono di essere indagate.<sup>55</sup> Alberto Mondadori parlerà di una cernita che doveva in qualche modo funzionare come «un sondaggio: in breve noi dovevamo eseguire una indagine di mercato non preventiva, ma contemporanea alla rischiosa operazione editoriale e commerciale».<sup>56</sup> L'operazione di selezione rispose, dunque, ad una pragmatica di discussione aperta all'aggiornamento, all'attualizzazione nonché alla corrispondenza dei bisogni di lettura incarnati, in quel particolare frangente storico, nella «forma-romanzo [...]»

<sup>51</sup> Sul fronte della narrativa italiana, fu importante, per Mondadori, poter attingere sia al proprio amplissimo catalogo sia al ricco catalogo di casa Einaudi, grazie a un accordo siglato nel 1957 per una durata decennale e poi, a partire dal 1967, rinnovato con periodicità biennale.

<sup>52</sup> Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria*, cit., p. 167, il corsivo nel testo.

<sup>53</sup> Vittorio Sereni, *Appunto per il Presidente*, 27 luglio 1965, in FAAM, AME, fondo Direzione letteraria - Vittorio Sereni, b. 2, fasc. 10, 27 luglio 1965, pp. 1-2 (alcune citazioni dal documento sono riportate da Vittore Armanni, in *Tradizione e modernità nei tascabili: gli "Oscar" dal 1965 al 1973*, in Santo Alligo, *Tutti gli Oscar di Pinter*, Little Nemo, Torino 2011, pp. 45-49, in particolare pp. 46-47. Per una più ampia disamina dei fattori che decretarono il successo di questa iniziativa, ci si permette di rinviare a Isotta Piazza, *Cinquant'anni di Oscar. 1965-2015*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, cit., pp. 29-76.

<sup>54</sup> Sull'idea della collana come raddoppiamento del marchio editoriale, cfr. Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (ed. or. Edition du Seuil, Paris, 1987), Torino, Einaudi, 1989, p. 23.

<sup>55</sup> «Non esiste uno studio sullo stato dei testi delle edizioni tascabili: un'indagine approfondita sarebbe significativa per mettere in risalto come sono stati pubblicati e letti, nelle collane di maggior diffusione, i testi degli scrittori classici e di quelli contemporanei» (Alberto Cadioli, *La storia e lo studio di una collana editoriale*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, cit., pp. 9-27, la citazione a p. 24).

<sup>56</sup> Mondadori, *I tascabili della Mondadori*, cit., p. 41. Dalle parole di Alberto emerge come non solo la scelta dei titoli ma l'iniziativa Oscar, nel suo insieme, avesse i contorni di una impresa molto "avventurosa": «noi avevamo, forse, il vantaggio di scendere per primi in gara, ma scendevano su un terreno sconosciuto ed in veste sì di pionieri, ma anche come cavie» (ivi, p. 40).

funzione determinante per l'esperienza sociale dell'io come spazio di elaborazione dialogica di saperi, di miti, di paradossi sulla realtà sempre in movimento».<sup>57</sup> Altrettanto interessanti e indicative sono le trattative intrecciate da Alberto Mondadori con alcuni autori per un possibile ingresso negli Oscar. Da una lettera ad Italo Calvino deduciamo, ad esempio, che Alberto insistette per avere il *Barone rampante* tra i primi titoli della collana, ma che Calvino rifiutò considerando più vantaggioso (in termini di diritti d'autore) lasciare il titolo in esclusiva ad Einaudi.<sup>58</sup> Diversa, invece, fu la negoziazione con Vasco Pratolini, cui Alberto scrisse (nel settembre del 1965) di avere ritenuto opportuno sostituire *Metello* con *Le ragazze di San Frediano* per esaudire le aspettative dei lettori: «il pubblico oggi chiede *Le ragazze di San Frediano* e noi dobbiamo accontentarlo, riservando il *Metello* per i programmi degli Oscar futuri».<sup>59</sup> Questi esempi dimostrano come ogni operazione di cernita editoriale sia sempre mediata da valutazioni extra-letterarie, compromessa da questioni di diritti, condizionata da opportunità commerciali. Anche una selezione destinata (come quella degli Oscar) a lasciare una traccia nei percorsi di canonizzazione del Novecento letterario è scarsamente interessata alle indicazioni istituzionali e fortemente sbilanciata verso il polo dei lettori che, nel loro duplice ruolo di acquirenti e destinatari, vanno ascoltati, blanditi e assecondati. Non a caso, se lo slogan della Bur recitava «Una biblioteca di classici in ogni casa», quello degli Oscar suona in tutt'altro modo: «i libri per tutti scelti con criteri assoluti di qualità; le storie più avvincenti, i romanzi più interessanti, la soluzione più intelligente del tempo libero».<sup>60</sup> Insomma, nella prospettiva degli Oscar, la qualità dei titoli (classici e non) è funzionale all'intrattenimento dei lettori, e non alla loro acculturazione (che può avvenire, certo, ma non è questo lo scopo).

Il nuovo economico in sostanza tende a far proprio il ruolo ludico delle collane di romanzi di destinazione borghese, che un tempo era distinto dal ruolo formativo delle collane universali di destinazione popolare, realizzando su di sé la parziale confluenza tra livelli più moderni di quelle diverse destinazioni sociali e culturali.<sup>61</sup>

Ma una volta attirati i classici entro la «forza gravitazionale del *ludus*»,<sup>62</sup> i principi di selezione (editoriale) e quelli di fruizione (da parte del pubblico) conoscono bruschi cambiamenti.

<sup>57</sup> Ragone, *Tascabili e nuovi lettori*, cit., p. 450.

<sup>58</sup> Virna Brigatti, *Gli Oscar tra testimonianze, articoli e cataloghi*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, cit., pp. 77-108, in particolare cfr. p. 91.

<sup>59</sup> Ivi, p. 92.

<sup>60</sup> La frase è tratta da una pubblicità agli Oscar Mondadori, apparsa sulle riviste Mondadori, per annunciare il lancio dei primi titoli.

<sup>61</sup> Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 157.

<sup>62</sup> Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, cit., p. 453.

### 3.3 L'eredità degli Oscar

Il solco tracciato dagli Oscar ha imposto una nuova traiettoria editoriale di canonizzazione della letteratura novecentesca, che avrebbe raccolto proseliti non solo tra i tascabili, ma anche in un «pendant editorialmente alto» e prestigioso come I meridiani. Questa collana, nata nel 1969 per volontà di Vittorio Sereni, riprese «almeno in parte gli accostamenti tra classici e contemporanei tipici degli Oscar» allo scopo (esplicitato in brochure) di «fornire un panorama [...] di “classici sempre contemporanei”». <sup>63</sup> Rispetto all'apertura della collana ad autori «promossi» più dal mercato che dalla critica (Camilleri e Scalfari), Ferretti parla di un'«evoluzione quasi naturale di una collana impostata appunto fin dall'inizio secondo criteri editoriali». <sup>64</sup> Ma il modello degli Oscar fu replicato anche all'esterno della Casa Editrice e importato, tra le altre, dalla collana Bur, grazie al rilancio della serie (a partire dal 1974) dopo una sua profonda ristrutturazione. <sup>65</sup> Anche il catalogo di questa collana si aprì ad esempio alla narrativa contemporanea di successo del marchio Rizzoli (Cassola, Bevilacqua, Prisco ma anche Guareschi), alle grandi firme del giornalismo (Montanelli e Fallaci), nonché a generi “nuovi” come la manualistica e i fumetti. La modernizzazione della proposta Bur coinvolse anche i classici propriamente intesi, come dimostra la versione del *Decamerone* riscritta da Aldo Busi (*Decamerone. Da un italiano all'altro*, 1993), che raccolse impietosi giudizi critici, <sup>66</sup> e soprattutto il lancio nel 1989 della sottocollana dei Superclassici (tra cui apparvero, ad esempio, *I dolori del giovane Werther* di Goethe, *Gente di Dublino* di Joyce e *Le metamorfosi* di Kafka). Se la Superbur (inaugurata nel 1985) si propose al lettore come un contenitore elastico ed eterogeneo, «il cui unico criterio discrezionale sembra essere quello della vendibilità e spendibilità dei volumi sul mercato», <sup>67</sup> anche il raddoppiamento dell'etichetta di classico in Superclassico seguì un criterio (editoriale) eminentemente economico, divenendo garanzia (per il lettore) di leggibilità e fruibilità, non di una selezione ancora più oculata. Così, analogamente, gli Oscar lanciarono nel 1983 la collana Oscar Bestsellers, sovrapponendo all'etichetta di tascabile la logica dei grandi successi incarnati dalla narrativa d'evasione straniera e italiana (come *Il codice Rebecca* di Ken Follett, *Gli eredi* di Harold Robbins e *La califfa* di Alberto Bevilacqua). Un ulteriore aggiornamento sarebbe stato imposto negli anni Duemila per fare fronte alla concorrenza dei collaterali. Nel 2006, ad esempio, sono state varate tre

<sup>63</sup> Ferretti, *I meridiani*, cit., p. 238. Nata per proseguire (e unificare) le due collane mondadoriane, I classici contemporanei italiani e I classici contemporanei stranieri, I meridiani hanno acquisito nel tempo «una fisionomia compressivamente meno specialistica e più editoriale. Di qui una più aperta destinazione alla lettura e all'uso, ma anche il rischio di criteri troppo diseguali e non sempre rigorosi nelle scelte e nelle cure» (ivi, p. 239).

<sup>64</sup> Ivi, p. 240.

<sup>65</sup> Su questa seconda stagione della Bur ci si permette di rimandare a Isotta Piazza, *La nuova Bur: le sfide della modernità, 1974-1999*, in *Biblioteca Universale Rizzoli: 60 anni in 367 copertine*, cit., pp. 29-47.

<sup>66</sup> Per ulteriori indicazioni, cfr. ivi, p. 42.

<sup>67</sup> Ivi, p. 46.

sottocollane Bur, che hanno attinto titoli dal repertorio dei classici, proponendoli attraverso «un approccio più informale e rassicurante»,<sup>68</sup> all'interno di un unico progetto denominato “Bur best classici”:

Un rifugio, un'isola, una bussola per tutti i lettori. Quei libri che compri a colpo sicuro quando, dopo aver girato in libreria ed esserti perso in un mare di novità, dici: beh adesso che cosa posso scegliere? Siamo noi che facciamo diventare classico un autore, leggendolo e rileggendolo. Questo progetto è un invito a scegliersi il proprio classico. Qui si entra nel cuore della letteratura e del sapere ma senza timori riverenziali.<sup>69</sup>

La collana Bur dei «Grandi romanzi», ad esempio, recita: «Quando un classico è un romanzo best seller», insomma, come dire che anche *L'asino d'oro* di Apuleio (uno dei titoli proposti) può essere scelto assecondando dinamiche di acquisto simili a quelle sollecitate dalle classifiche di vendita dei giornali o dalle fascette editoriali che inneggiano al numero strabiliante di copie vendute.

### 3.4 *Durata editoriale e canonizzazione del Novecento*

Dall'esempio degli Oscar e delle collane sue eredi possiamo anzitutto ricavare informazioni sui processi di interpretazione e ricezione dei classici intercorsi dal secondo Novecento a oggi, ma non solo. A partire dagli anni Sessanta, il tascabile da medium di trasmissione del canone consolidato si è imposto nell'editoria italiana, divenendo esso stesso «uno strumento di cultura, o, in parte, di costituzione, e naturalmente di diffusione, di uno sfondo relativamente permanente di opere *ipso facto* considerate “classici”». <sup>70</sup> Per comprendere questo cambiamento occorre considerare come, dopo il boom economico, il pubblico avesse cambiato fisionomia e non fosse più distinto né distinguibile per fasce sociali.

La polarizzazione tra edizione tascabile ed edizione rilegata tese così a perdere la connotazione economica, per rappresentare invece la contrapposizione tra due distinte logiche editoriali: quella della novità (incarnata nella prima edizione rilegata) e quella della durata, spesso sancita dalla riproposta di un titolo in edizione economica. Il passaggio di un titolo dall'edizione in *hardcover* a quella *paperback*, assecondando il criterio economico della “resistenza” di quel titolo sul mercato, suggerisce o impone anche una funzione culturale di «classicizzazione dei titoli» selezionati:<sup>71</sup>

il formato tascabile [...] non è più principalmente un formato, ma un vasto insieme o una nebulosa di collane - poiché chi dice tascabile dice sempre collana - dalle più popolari alle più distinte, addirittura alle più snob, il cui marchio, molto più delle dimensioni, veicola due significati fondamentali. Uno, puramente economico, è la garanzia di una selezione che si basa sulla *reprise*, vale a dire la riedizione. [...] L'edizione tascabile

<sup>68</sup> Marco Fumagalli, *La Bur di oggi. Tra futuro e passato*, in *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, cit., pp. 49-59, la citazione a p. 52.

<sup>69</sup> Dall'opuscolo pubblicitario allestito dagli editori.

<sup>70</sup> Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, cit., p. 452.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

resterà sicuramente a lungo un sinonimo di consacrazione. Solo per questo, essa è in se stessa un formidabile (per quanto ambiguo, e proprio perché ambiguo) messaggio paratestuale.<sup>72</sup>

Ovviamente, questo discorso chiama in causa la produzione novecentesca progressivamente accolta nella proposta tascabile. Attraverso la promozione dall'*hardcover* al *paperback*, i titoli evitano di cadere nell'oblio di una moltitudine di novità editoriali destinate a sostare in libreria un arco di tempo sempre più breve. Come scrive Spinazzola, nel secondo Novecento

C'è stata anzitutto una crescita quantitativa straordinaria: mai erano stati pubblicati tanti libri che avessero o aspirassero ad avere il crisma della letterarietà. È vero che a questo incremento della produzione non ha corrisposto un'espansione adeguata del consumo librario. Ma in compenso si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili. Difficile dunque la compilazione di rendiconti a tutto raggio, davvero attendibili.<sup>73</sup>

Se anche il critico, posto di fronte a questa proliferazione, non è più «in grado di discriminare adeguatamente entro la produzione letteraria contemporanea»,<sup>74</sup> la sua selezione risulta inevitabilmente condizionata dalla stabilizzazione editoriale di un'opera attraverso pratiche quali: la riedizione, l'inclusione tra i tascabili e l'attribuzione dell'etichetta editoriale di *long seller* che traduce in termini economici il precetto della resistenza nel tempo, condizione indispensabile (anche se non esclusiva) per la cernita valoriale, storica e culturale. Ovviamente, con questo non si vuol certo stabilire che tutti i tascabili *long seller* si trasformino in classici della letteratura italiana, né si vuole sminuire l'influenza esercitata da altri soggetti protagonisti o mediatori di canonizzazione. Con il discorso qui sviluppato si vorrebbe invitare a riflettere, tuttavia, su quanto la selezione (canonizzante) del Novecento risenta della dialettica editoriale *hardcover/paperback*, novità/catalogo, quali perni storicamente caratterizzanti dell'attuale declinazione oblio/memoria.

### 3.5 *Supertascabili e decanonizzazione*

La quarta di copertina della *Lettera a Meneceo* di Epicuro proposta da Stampa Alternativa (con il titolo *Lettera sulla felicità*) nel gennaio 1992, all'interno della collana Millelire (fig. 1), recita:<sup>75</sup>

Uno fra i pensatori più amati e odiati di tutti i tempi, senz'altro il più mistificato, equivocado, vilipeso, il cui pensiero è come un incubo nella storia del cristianesimo.

<sup>72</sup> Genette, *Soglie*, cit., p. 22.

<sup>73</sup> Vittorio Spinazzola, *Oltre il Novecento*, in *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, cit., pp. 10-17, la citazione a p. 10.

<sup>74</sup> Giulio Ferroni, «*Quindici anni di narrativa*», in Nino Bersellino e Lucio Felici (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento, IV, Scenari di fine secolo I*, Milano, Garzanti, 2001, p. 191, ma si veda anche Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>75</sup> [http://www.stradebianchelibri.com/uploads/3/0/4/4/30440538/epicuro\\_-\\_lettera\\_sulla\\_felicita.pdf](http://www.stradebianchelibri.com/uploads/3/0/4/4/30440538/epicuro_-_lettera_sulla_felicita.pdf)

La *Lettera a Meneceo*, qui proposta in una traduzione che punta a restituirci l'affabilità della voce di un uomo che pose l'amicizia al di sopra di tutto, è uno dei pochissimi scritti di Epicuro che non siano stati distrutti nel corso della storia dell'odio ideologico.



fig. 1

Come si può notare, nella presentazione di Stampa Alternativa, Epicuro è proposto al lettore in una chiave decontestualizzante, che priva il filosofo del suo status di classico per ammantarlo di un'aura spregiudicata e scandalosa, perfettamente in linea con la storia della casa editrice (fondata da Marcello Baraghini nel 1970) e con la proposta editoriale della collana Millelire (avviata nel 1989), in cui apparvero titoli come *Droga vietata mafia arricchita* di Giorgio Bocca (1991), *Il giullare* di Ivano Fossati (1991), *Il futuro anteriore: come si scrivono le sentenze* di Adriano Sofri (1992), accanto a testi (brevi e minori) di Papini, Campanile e di grandi classici delle letterature antiche e straniere come Marziale, Seneca, Stendhal, Stevenson e altri ancora.

Questa collana, come noto, avviò la stagione dei libri supereconomici, che cambiò la percezione dell'oggetto librario.<sup>76</sup> Per quel che riguarda Epicuro e più in generale la ricezione dei testi classici che apparvero nei Millelire, potremmo, ad esempio, rilevare come il numero estremamente contenuto di pagine (30 pagine quelle della *Lettera sulla felicità*<sup>77</sup>) ed il prezzo (di sole mille lire) collaborarono ad incentivare un modello di "acquisto di impulso" che già di per sé dispone ad una lettura avulsa da intenti culturali di formazione personale. Non è dunque secondario chiederci quanti

<sup>76</sup> Per un quadro sul fenomeno dei «Millelire» e dell'ondata di tascabilizzazione degli anni Novanta, cfr. Cadioli e Vigni, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, cit., pp. 127-132.

<sup>77</sup> E *Vita di Epicuro* / scritta da Diogene Laerzio; versione di Angelo Maria Pellegrino.



lettori, all'interno di quel vastissimo pubblico che acquistò un Millelire nel corso del 1992, abbiano decifrato Epicuro connettendolo al quadro dei filosofi dell'antichità, e quanti ancora, alla fine della lettura, abbiano considerato quell'esperienza alla stregua di altre letture (scolastiche e non) di classici. Ma ancor più interessante sarebbe chiederci: se «i classici sono libri ai quali non si arriva per caso»,<sup>78</sup> che «non si presentano mai da soli: qualcun altro prima di noi li ha già letti, commentati, valutati, inseriti in un canone», e ancora, se «la lettura di un classico è sempre un'esperienza individuale, ma né l'opera né chi legge sono libere soggettività senza storia e senza vincoli»,<sup>79</sup> il testo di Epicuro incarnato nella edizione Millelire è ancora un classico oppure è qualcos'altro?

Al di là di questa provocazione, è necessario riflettere sulla portata di questo genere di iniziative, in ragione del fatto che esse sono tutto fuorché sporadiche e occasionali. I supereconomici si sono imposti, infatti, come segmento editoriale negli anni Novanta, dando vita a fenomeni di vasto successo, come ad esempio I Miti Mondadori,<sup>80</sup> fino all'ascesa della Newton Compton, ormai leader indiscusso di questo settore. Molte delle strategie messe in atto replicano l'indirizzo di forzata attualizzazione o anticanonizzazione già tracciato dai Millelire. Si pensi, ad esempio, alle «Pillole Bur», lanciate nel 2006 con questo slogan: «sempre classici, ma più facili, più sottili, più giovani e freschi [...], piccoli assaggi per chi è intimidito dal grande volume».<sup>81</sup> Attraverso questa interpretazione editoriale, anche i *Il principe* di Machiavelli e i *Canti* di Leopardi (usciti nella collana) possono essere acquistati d'impulso, ad un prezzo che si aggira intorno ai 5 euro, e percepiti come letture «rapide e gustose».<sup>82</sup>

#### 4. Per una storicizzazione dei processi di canonizzazione nel e del Novecento

Dall'insieme delle considerazioni esposte si potrebbe dedurre che lo scopo di questo saggio sia glorificare i bei tempi dell'editoria di cultura e denigrare gli odierni, più inclini al mercato, arrivando alla conclusione che l'ingerenza dell'industria editoriale sui processi di canonizzazione nel e del Novecento sia destabilizzante e dannosa per una corretta trasmissione (e creazione) del canone occidentale.

A fondamento di questa breve ricognizione (che ci si prefigge di implementare) vige, invero, un altro principio, secondo il quale nessun secolo è scevro da condizionamenti editoriali (in senso lato): le dinamiche di canonizzazione sono da sempre influenzate dalla specificità dei modelli di produzione e trasmissione testuale egemoni in una determinata epoca. Insomma, non esistono bei tempi in cui la

<sup>78</sup> Federico Bertoni, *Classici e sistema letterario: il piacere della lettura*, in *Inchiesta letteratura*, cit., pp. 5-9, la citazione a p. 5.

<sup>79</sup> *Editoriale*, in *Inchiesta letteratura*, cit., pp. 2-3, la citazione a p. 3.

<sup>80</sup> Cfr. Piazza, *Cinquant'anni di Oscar*, cit., p. 66.

<sup>81</sup> Lo slogan è riportato da Fumagalli, in *La Bur di oggi*, cit., p. 54.

<sup>82</sup> Dallo slogan della collana riportato in *Ibidem*.

selezione dei testi canonici si realizza in uno spazio di riflessione avulso da condizionamenti. Esistono, invece, vari momenti e snodi cruciali in cui l'interazione tra produzione, trasmissione e selezione dei testi si modifica (in tempi più o meno lunghi a seconda dei casi) con effetti (più o meno diretti, in relazione alle circostanze) sulle dinamiche di canonizzazione.

Lo scopo di questa riflessione è, dunque, anzitutto, porre il problema della storicizzazione dei processi novecenteschi di canonizzazione, nella consapevolezza che, come scrive Quondam:

La questione del canone [...] diventa una cosa seria, molto seria, se porta a riflettere da storici dei processi culturali sulle loro dinamiche profonde in Europa (e in Occidente) [...] e soprattutto sull'assetto e il senso costitutivo proprio della sue tipologie culturali, nelle diverse, metamorfiche e conflittuali, loro pratiche nel tempo e nello spazio.<sup>83</sup>

Dal contesto si qui delineato si può dedurre, ad esempio, che nel Novecento le collane prestigiose di classici non sono affatto le uniche a partecipare ai processi di trasmissione delle opere canonizzate né, tanto meno, le sole a dettare gli orientamenti di canonizzazione del secolo XX. Soprattutto a partire dal secondo Novecento, l'editoria italiana, ormai entrata «nell'epoca matura dell'industria culturale»,<sup>84</sup> inscena diverse strategie di sfruttamento commerciale dei classici, strategie che solo parzialmente ratificano le indicazioni di canonizzazione ricevute dalle istituzioni. Accanto a polarità più tradizionali (come la collana Ricciardi), s'inverano anche altre dinamiche di confronto tra i soggetti coinvolti, assecondando ora esigenze di acculturazione e buone letture (Bur), ora propensioni di svago e di intrattenimento (Oscar, Millelire), attraverso una costruzione materiale delle edizioni che ha progressivamente assimilato la ricezione del classico a quella dei best e dei long seller.

La linea che unisce la Bur ai Millelire, gli Oscar Mondadori ai Meridiani, non rappresenta solo un asse portante della storia editoriale novecentesca, ma anche un percorso (*a latere* di quello imposto dalle istituzioni) attraverso cui il canone entra, nel Novecento, nelle case di milioni di lettori, si apre alla stretta contemporaneità collaborando alla canonizzazione del Novecento, ridiscute i confini del territorio letterario e introduce (senza dichiararli) nuovi criteri di selezione (come la vendibilità) che hanno corrosato l'egemonia del principio estetico a lungo privilegiato dalla critica italiana.

Questi aspetti, strutturalmente connessi alla mediazione editoriale novecentesca, risultano ancora più pervasivi in rapporto ai processi di canonizzazione del Novecento letterario italiano. Nell'attuale contesto, infatti, la dialettica (sempre esistita) tra un canone «*a parte obiecti*» (inteso, secondo Luperini, come l'insieme delle norme e degli autori che fondano diacronicamente una tradizione) ed uno «*a*

---

<sup>83</sup> Quondam, *Il canone dei classici italiani*, cit., p. 7.

<sup>84</sup> Ragone, *Tascabili e nuovi lettori*, cit., p. 449.

*parte subiecti*» (considerato in prospettiva sincronica come l'insieme delle scelte di gusto e di valore affermatesi in una certa comunità in un determinato momento)<sup>85</sup> tende ad essere sbilanciata a favore di quest'ultima prospettiva. Supportando un processo d'osmosi tra la consacrazione del pubblico e la validazione dell'opera, tra la stabilizzazione in catalogo di un titolo e la resistenza del suo autore nel tempo, la moderna industria editoriale italiana sta già di fatto collaborando alla selezione, trasmissione e canonizzazione del Novecento letterario. La tradizione novecentesca risulta così molto più esposta di altre tradizioni all'ingerenza d'istanze extra-culturali ed extra-estetiche, quali sono, *in primis*, le esigenze di rispecchiamento incarnate (antropologicamente e commercialmente) nelle preferenze dei nuovi lettori (medi) italiani.

---

<sup>85</sup> Romano Luperini, *Introduzione. Due nozioni di canone*, in «Allegoria», 29-30, 1998, pp. 5-7.