

MICHELE SISTO, *Un cambio di paradigma : l'importazione di letteratura tedesca in Italia dopo il 1989*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento» (ISSN: 0392-0011), 34 (2008), pp. 481-500.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Un cambio di paradigma

L'importazione di letteratura tedesca in Italia dopo il 1989

di *Michele Sisto*

Abstract – The events of 1989 accentuated a number of structural and cultural processes, which had already begun some years before: the crisis of the symbolic legitimacy of communism, the marginalization of the figure of the intellectual/writer, and the end of the alliance between cultural publishing houses (such as Einaudi, Feltrinelli, or Adelphi) and the institutions of the political Left, which for decades had been the main pole of literature's resistance to the constraints of a market logic in Italy. This produced a change of paradigm in the very notion of "literature", which has discouraged the importation of German literature more than that of other literatures. There are, however, first signs of change towards the end of the '90s: as, for example, the consecration of W.G. Sebald makes clear, the awareness that literature must be dealt with as a symbolic good, that is according to its own rules, is once again receiving some credit even in the major publishing companies.

L'obiettivo del gruppo di lavoro diretto da Gian Enrico Rusconi è osservare come siano mutati i rapporti tra Italia e Germania dopo la caduta del muro di Berlino. A fare da traccia alla ricerca è stata l'ipotesi di una reciproca, «strisciante estraniamento»¹ tra i due paesi, che dopo essere stati per un lungo periodo interlocutori su un piano paritario, sembrano, lungo gli anni Novanta, progressivamente allontanarsi, perdendo quei legami organici che apparivano ormai consolidati sia a livello politico che a livello culturale.

Il presente contributo beneficia delle preziose considerazioni e informazioni fornite in occasione del seminario dall'agente letterario Barbara Griffini, intervenuta in qualità di discussant. La Berla & Griffini Rights Agency di Milano rappresenta in Italia la maggior parte delle case editrici tedesche.

¹ L'ipotesi è stata discussa, nel maggio 2007, in un seminario organizzato presso la Fondazione Bruno Kessler i cui atti sono stati raccolti nel volume G.E. RUSCONI - Th. SCHLEMMER - H. WOLLER (edd), *Estraniamento strisciante tra Italia e Germania?* (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Quaderni, 74), Bologna 2008, pubblicato anche in Germania con il titolo *Schleichende Entfremdung? Deutschland und Italien nach dem Fall der Mauer*, München 2009².

Data l'esiguità dello spazio a disposizione si è scelto di non ripercorrere, nemmeno in sintesi, la lunga serie di episodi che potrebbero testimoniare ora dell'interesse ora del disinteresse della cultura italiana nei confronti della letteratura tedesca nel periodo in esame. Si è preferito invece limitarsi a enunciare in cinque tesi quelli che si ritengono essere i principali mutamenti intervenuti nelle strutture (materiali) e nelle logiche (simboliche) che presiedono alla mediazione letteraria tra Germania e Italia. Poiché, come scrive Pierre Bourdieu, «l'editore ha il potere assolutamente straordinario di assicurare la *pubblicazione*, ossia di far accedere un testo e un autore all'esistenza pubblica»² si è ritenuto opportuno concentrare l'attenzione sulle politiche delle case editrici italiane in materia di traduzione e sui condizionamenti a cui esse sono sottoposte.

I.

La progressiva perdita di evidenza e incidenza della letteratura tedesca in Italia negli anni Novanta non può essere compresa facendo riferimento esclusivamente ai rapporti bilaterali, tanto politici che culturali, tra Germania e Italia, ma va analizzata nell'ambito del complessivo riassetto strutturale intervenuto nel campo letterario internazionale (e dunque, con caratteristiche specifiche, in quello tedesco e quello italiano) almeno a partire dall'inizio degli anni Ottanta.

Che la letteratura tedesca abbia perso in Italia evidenza e incidenza è attestato in modo incontestabile dai dati statistici. Mentre la produzione libraria italiana tra il 1990 e il 2000 aumentava quasi del 40%, le traduzioni dal tedesco crescevano appena del 15%, con una conseguente drastica riduzione della loro 'quota di mercato'³. Laddove l'inglese, con

² P. BOURDIEU, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 126-127, 1999, p. 3.

³ A fronte di una produzione libraria in costante espansione (dai 37.780 titoli del 1990 ai 55.546 del 2000; dalle 220.956.000 copie tirate nel 1990 alle 272.825.000 del 2000) e di una crescente incidenza delle traduzioni (dal 24,6% dei titoli del 1990 al 25,9% del 2000; dal 26,4% delle copie del 1990 al 33,1% del 2000), è la lingua inglese a registrare l'incremento più considerevole, mentre le traduzioni dallo spagnolo segnano una leggera crescita e quelle dal francese rimangono stabili (elaborazione su dati raccolti in F. VANNUCCHI, *Introduzione allo studio dell'editoria. Analisi, dati, documentazione sul libro e la lettura*, Milano 2004, pp. 73-76). Non esistono statistiche specifiche riguardanti le traduzioni di letteratura, ma una rilevazione a campione, condotta da chi scrive, sui testi di autori tedeschi contemporanei tradotti nello stesso periodo conferma questa tendenza.

un numero di titoli tradotti che nello stesso periodo cresce del 78%, ha consolidato e accresciuto la sua posizione dominante nella gerarchia delle lingue vigenti in Italia, il tedesco ha faticosamente mantenuto la terza posizione, che da lungo tempo detiene dopo il francese⁴. Questo dato macroscopico invita non soltanto a non dimenticare quanto la circolazione libraria internazionale sia condizionata – anche per quanto riguarda la letteratura – dai rapporti di forza geopolitici, ma anche e soprattutto a pensare la letteratura come un oggetto sociale, allargando il campo d'indagine molto oltre la testualità dell'opera, su cui generalmente si esercitano le discipline letterarie⁵.

In questo senso occorre analizzare l'immagine che abbiamo in Italia della letteratura tedesca come una costruzione simbolica, risultato dell'azione collettiva di svariati attori sociali che condividono un interesse specifico per ciò che definiamo 'letteratura tedesca', e che legittimandola legittimano al contempo se stessi. Si tratta innanzitutto di istituzioni statali (tedesche), case editrici, agenti letterari, germanisti e scrittori. Sono questi attori, e non altri, che, partecipando a una lotta permanente la cui posta in gioco è la definizione dei confini e delle gerarchie interne della 'letteratura tedesca', concorrono, quando riescono ad affermare il proprio interesse, ad ampliarne lo spazio di ricezione e, quando invece non ci riescono, scontano le conseguenze del restringimento di questo spazio.

Occorre dunque in via preliminare liberarsi dell'idea che la 'letteratura tedesca' che conosciamo in Italia sia immediatamente rappresentativa di quanto si è pubblicato e apprezzato in Germania. Le traduzioni che troviamo nelle librerie sono il risultato di una selezione molto stretta ed

⁴ Sulle logiche di scambio ineguale da cui dipendono i livelli di importazione culturale cfr. J. HEILBRON, *Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System*, in «European Journal of Social Theory», 1999, 2, pp. 429-444.

⁵ Soprattutto nell'ultimo decennio si è avuta una fioritura di studi sui campi letterari nazionali e sulle condizioni sociali di circolazione internazionale dei beni simbolici. La letteratura viene considerata come un bene che, alla stregua di qualsiasi altra merce, viene prodotto, importato ed esportato, distribuito e consumato – tutto questo tuttavia entro una logica specifica, di carattere simbolico, che risponde a principi che l'«illusione scolastica» (Bourdieu) tende a considerare separati: quello materiale (la produzione) e quello estetico (il gusto). Cfr. innanzitutto P. BOURDIEU, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, 2002, pp. 3-8. Per una prima panoramica degli studi sulla circolazione internazionale dei beni simbolici cfr. il fascicolo dedicato a *La traduction* degli «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, 2002, e più recentemente il volume di G. SAPIRO (ed), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris 2008.

effettuata con criteri caratteristici del nostro spazio culturale⁶. La ricezione italiana della letteratura tedesca è dunque solo *una* tra le innumerevoli ricezioni possibili.

II.

Il 1989 non fa che radicalizzare processi strutturali e culturali già in atto da tempo, tra cui vanno annoverati la crisi di legittimazione simbolica del comunismo, la marginalizzazione dell'intellettuale-scrittore e il venir meno dell'alleanza tra case editrici di cultura e istituzioni della sinistra politica, che in Italia aveva costituito per decenni il principale polo di resistenza al condizionamento della letteratura da parte della logica eteonomica del mercato.

Quello che retrospettivamente stupisce, guardando oggi al 1989, è che questa cesura, così determinante nel campo storiografico per il suo significato geopolitico e ideologico, abbia avuto in apparenza così scarsi riflessi sulla produzione culturale italiana e sull'importazione di letteratura tedesca⁷. Per molti anni dopo il 1989 continuano ad essere tradotti prevalentemente autori già consacrati nei decenni precedenti e ampiamente noti in Italia.

Che gli elementi di continuità siano nel complesso prevalenti rispetto alle rotture e alle discontinuità è dovuto soprattutto a tre fattori: i principali mediatori della 'letteratura tedesca' in Italia rimangono gli stessi, e le cinque case editrici che nei decenni precedenti avevano costruito diverse e successive immagini della letteratura tedesca – Mondadori, Einaudi, Feltrinelli, Adelphi ed e/o – mantengono la loro posizione dominante; i grandi processi di concentrazione e di mercantilizzazione del campo editoriale, in conseguenza dei quali diventa sempre più difficile dar vita a

⁶ Un esempio di ricezione radicalmente divergente da quella italiana e di gerarchie di valore parzialmente rovesciate è quello della Cina, dove negli anni Cinquanta e Sessanta la letteratura tedesco-federale era quasi completamente ignorata mentre si traduceva e leggeva regolarmente quella della DDR. Cfr. YI ZHANG, *Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literatur in China von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern 2007, pp. 167 ss.

⁷ Una delle poche discontinuità direttamente riconducibili ai mutamenti geopolitici del 1989 è senz'altro rappresentata dal cambiamento di indirizzo intervenuto nella politica estera tedesca, che ha visto un forte spostamento della zona di interesse e quindi dei flussi economici e culturali verso i paesi dell'Europa dell'Est, i paesi arabi e l'Estremo oriente: sono molto diminuite, di conseguenza, le sovvenzioni pubbliche per le traduzioni dal tedesco all'italiano; cfr. B. ROECK - C. SCHUCKERT - S. HANKE - C. LIERMANN (edd), *Deutsche Kulturpolitik in Italien. Entwicklungen, Instrumente, Perspektiven. Ergebnisse des Projekts 'ItaliaGermania'*, Tübingen 2002.

nuove imprese che possano aspirare a raggiungere dimensioni e influenza paragonabili a quelle già affermate, prendono avvio ben prima del 1989; anche il processo di mutazione del discorso ideologico egemone – in termini molto semplificati, la crisi della cultura ‘di sinistra’ – è in corso da almeno un quindicennio.

L’incidenza di questi fattori sui meccanismi e sulle logiche che presiedono all’importazione della letteratura tedesca è tutt’altro che immediata, anzi. È tuttavia possibile coglierne un riflesso paradigmatico – allo stesso tempo una causa e un effetto – nella crisi dell’Einaudi, la casa editrice che fino agli anni Ottanta aveva detenuto il primato indiscusso, per quantità e qualità, nelle traduzioni di letteratura tedesca contemporanea.

A partire dal dopoguerra il campo letterario si era strutturato in modo tale che per i produttori di cultura la principale alternativa agli apparati e alle logiche del mercato era costituita dagli apparati e dalle logiche dell’opposizione politica⁸. Un editore che si rifiutasse di sottostare esclusivamente alle regole del mercato trovava appoggio, e lettori, soprattutto nei raggruppamenti politici e intellettuali legati, a volte anche per dissenso, al Partito comunista italiano (e, in altra misura, al Partito socialista). Questo valeva non solo per l’Einaudi, ma, tenuto conto delle differenti congiunture storiche in cui erano nate, anche per case editrici come Feltrinelli, Adelphi ed e/o. Per alcuni decenni era dunque stato possibile, per questi editori, perseguire politiche di traduzione che, pur non sottraendosi interamente all’esigenza di far quadrare i bilanci, la controbilanciavano con altre istanze, di carattere politico e culturale: in Einaudi, come nelle altre case, un libro si ‘faceva’, anche se aveva scarse prospettive di vendita purché lo si ritenesse ‘utile’ o ‘bello’.

Alla letteratura tedesca proposta a partire dagli anni Trenta da Mondadori, incardinata sul genere romanzo e su un equilibrio tra alta qualità artistica e larga vendibilità (ben rappresentato, sotto il nume tutelare di Thomas Mann, da autori come Lion Feuchtwanger, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque e Hans Fallada), l’Einaudi aveva potuto contrapporre nel dopoguerra un’altra letteratura tedesca, che trovava il suo asse nella figura dello scrittore-intellettuale sartriano, il cui massimo rappresentate tedesco era Bertolt Brecht. Accanto a Brecht erano entrati nel catalogo della casa editrice Anna Seghers e più tardi Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss, Heinrich Böll e Hans Magnus Enzensberger, per non citare che i principali. Successivamente, proprio prendendo posizione

⁸ Si vedano in proposito le interessanti osservazioni di A. BALDINI, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino 2008, pp. 48 ss.

rispetto a questo modello 'einaudiano', Feltrinelli aveva potuto proporre ai lettori italiani una «nuova letteratura tedesca», dapprima riunendo, all'insegna di una sperimentazione stilistica intesa come «dissenso» nei confronti degli assetti politico-sociali vigenti, autori anche molto diversi tra loro, da Uwe Johnson a Günter Grass a Peter Handke; in seguito facendo conoscere in Italia scrittori attivi nei movimenti antagonisti della Repubblica federale, come Peter Schneider, Bernward Vesper o Günter Wallraff. Anche la Adelphi, negli anni Settanta, aveva potuto introdurre (o riproporre) un nuovo gruppo di autori – da Karl Kraus a Robert Walser, da Elias Canetti a Thomas Bernhard – solo pagando pegno, nelle dense introduzioni di Roberto Calasso, al pensiero marxista ancora dominante e proponendone una nuova interpretazione, con venature di gnosticismo e suggestioni nietzschiane, esplicitamente contrapposta a quella rappresentata dall'Einaudi. Nel solco già tracciato da Feltrinelli si inserisce invece negli anni Ottanta anche la piccola casa editrice e/o, che porta in Italia una nutrita serie di autori legati al movimento femminista e al «dissenso» interno alla DDR, in particolare Christa Wolf e Christoph Hein.

Questa interdipendenza tra i progetti editoriali che maggiormente avevano contribuito a diffondere la letteratura tedesca nel nostro paese è il motivo per cui le difficoltà dell'Einaudi, iniziate per lo meno nel 1983 con il commissariamento per debiti e divenute irreversibili nel 1990 con l'acquisizione da parte del gruppo Mondadori sotto il controllo di Silvio Berlusconi, innescano un generale riassetto del sistema della mediazione letteraria.

Come tutti i mutamenti nel campo del potere, gli eventi del 1989, assurgendo a sanzione simbolica del fallimento del tentativo di realizzare il socialismo nella storia, non fanno che contribuire a delegittimare alcuni degli attori impegnati nella lotta da tempo in corso nel campo culturale, e a legittimarne altri. Il polo Einaudi-Pci subisce una pesante sconfitta per l'improvviso squalificarsi, *de facto*, delle sue posizioni ideologiche, e per il conseguente ridimensionamento del suo apparato culturale: si pensi alla crisi strutturale del partito, alla scomparsa del quotidiano «L'Unità», alla migrazione di parecchi intellettuali al campo un tempo avverso.

Per ciò che attiene alla letteratura, una delle conseguenze più profonde del 1989 è la progressiva marginalizzazione e delegittimazione della figura di scrittore-intellettuale 'einaudiano'. Viene definitivamente meno quello che Franco Fortini chiamava il «mandato sociale dello scrittore»⁹.

⁹ Si veda il denso capitolo «Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo» in F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Milano 1969, pp. 143-191.

In Germania questo processo ha due momenti acuti: il *Literaturstreit*, che vede Christa Wolf attaccata come «scrittrice di Stato», e le polemiche che divampano intorno a Günter Grass e alle sue prese di posizione contro la riunificazione. L'autorevolezza di Wolf e Grass, e di molti altri scrittori con loro, viene minata, di fatto, dallo sviluppo impresso agli eventi dalla politica del governo Kohl. Si diffonde la percezione del fallimento dei due più rappresentativi intellettuali-scrittori, responsabili di «non aver capito» cosa stava succedendo¹⁰: a fronte di questo clamoroso – almeno secondo i commentatori – «fallimento», per uno scrittore emergente diventa sempre più difficile e meno remunerativo sul piano simbolico presentarsi come «coscienza della nazione».

Qualcosa di analogo avviene in Italia con l'attacco di Ernesto Galli della Loggia all'Einaudi e con il dibattito a proposito dell'egemonia comunista sulla cultura. Questo clima, insieme alle già ricordate vicissitudini finanziarie, induce la casa editrice a riorientare la propria politica editoriale. La prima e più illustre vittima è proprio Brecht. Ancora nel giugno 1989, sull'onda del 1.300.000 copie vendute complessivamente a partire dal 1950, si era progettato di completare la traduzione delle sue opere, ma dei tre volumi messi in cantiere – *Racconti*, *Sceneggiature* e *Scritti politici* – nessuno arriva alla pubblicazione; ci si affretta invece a tradurre un giallo di Felix Mettler, *Il cinghiale*, perché c'è la possibilità che ne venga tratto un film.

A trarre i maggiori profitti simbolici dalla crisi dell'Einaudi è senz'altro la Adelphi. Grazie a una struttura proprietaria relativamente solida e all'assai scarsa compromissione con autori scomodi e con la letteratura contemporanea *tout court*, la casa editrice diretta da Roberto Calasso può finalmente affermarsi sulla rivale di sempre, e gradualmente sostituirla nel ruolo di principale punto di riferimento dell'intelligenza italiana¹¹. Le è sufficiente inasprire in senso genericamente antitotalitario la vena anticomunista già presente da tempo nei risvolti di copertina dei suoi volumi per raccogliere i frutti di un'abile strategia di lungo periodo che

¹⁰ W. Lepenies parlò allora di «fallimento della classe interpretante», tesi ribadita in W. LEPENIES, *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, München 2006, pp. 394-404.

¹¹ La resistibile ascesa della Adelphi è oggetto di riserve e critiche da parte dell'intelligenza einaudiana (l'aggettivo va inteso in senso lato) almeno dai primi anni Settanta, con prese di posizione, anche aspre, di Cesare Cases, Franco Fortini, Alfonso Berardinelli e ancora recentemente di Gian Carlo Ferretti in G.C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino 2004. Per una sintesi della storia e degli orientamenti della casa editrice si veda S. GUERRIERO, *Adelphi al paragone*, in «Belfagor», 57, 2002, 3, pp. 346-358.

all'insegna dell'«impolitica» le aveva consentito di restare accreditata come casa 'di sinistra' pur evitando programmaticamente qualsiasi problematica sociale o ideologica. Da una parte la scelta coraggiosa e coerentemente rinnovata di pubblicare testi per pochi in edizioni molto accurate ed eleganti, insieme a una politica di catalogo estremamente accorta che prevede la prolungata permanenza in libreria dei volumi della casa, fa di Adelphi un *unicum* nel panorama italiano ed europeo, dimostrando che l'editoria di cultura, apparentemente condannata all'estinzione, è ancora possibile, e assicurandole un capitale simbolico che le permette di consacrare nuovi autori, come accadrà nei primi anni del XXI secolo con W.G. Sebald. Dall'altra parte l'idea della letteratura come oggetto metafisico (lo «smalto sul nulla» di Gottfried Benn) e il mito di una Mitteleuropa come luogo metastorico di cui il catalogo adelphiano è l'alfiere appaiono così perfettamente integrati nel clima da fine della storia successivo al 1989 da suscitare il sospetto che il «postmoderno adelphiano» non sia altro che una variante, per quanto particolarmente ricercata, del discorso ideologico dominante¹². Negli anni Novanta dunque la casa editrice milanese non fa che continuare a proporre i suoi eleganti *repêchages* di opere del passato, come quelle di Joseph Roth e Robert Walser, Hofmannsthal e Jünger, Lernet-Holenia e Schnitzler, Werfel e Hesse, e, tra i contemporanei, quelle di Thomas Bernhard ed Elias Canetti.

III.

I processi strutturali e culturali fin qui descritti hanno determinato un vero e proprio cambio di paradigma nei modi di produzione della letteratura: non solo la disponibilità ricettiva nei confronti della letteratura tedesca si è modificata, ma la nozione stessa di letteratura.

Il venir meno della pur ambigua alleanza tra case editrici di cultura e istituzioni politiche della sinistra, che come abbiamo visto aveva garantito per decenni un margine di manovra rispetto alla logica del mercato, è solo un aspetto, benché centrale, della questione.

¹² Verso la metà degli anni Novanta, di fronte al crescere della sua influenza culturale, la Adelphi è stato da una parte demonizzata come centro d'irradiazione di un complotto politico-religioso (M. BLONDET, *Gli «Adelphi» della dissoluzione: strategie culturali del potere iniziatico*, Milano 1994), dall'altra derisa come incarnazione estrema del *kitsch* (T. LABRANCA, *Come si diventa Fiorello. Lettera aperta al dottor Roberto Calasso, presso Adelphi edizioni, Milano, in Estasi del pecoreccio. Perché non possiamo non dirci brianzoli*, Roma 1995).

Se negli anni Novanta non avviene in Italia la consacrazione di un nuovo 'grande scrittore' tedesco è perché la letteratura stessa, complessivamente, perde buona parte del suo riconoscimento sociale. In altre parole, sono venute meno le condizioni perché si formino e vengano consacrati 'grandi scrittori', almeno nell'accezione comune fino a trent'anni fa.

Le regole che presiedono alla produzione di letteratura come l'abbiamo conosciuta fino agli anni Settanta del XX secolo hanno origine storica, e sono state studiate in modo convincente da Pierre Bourdieu¹³. Non sarà fuori luogo richiamare qui in poche battute le linee principali del suo schema interpretativo. Nella Francia della seconda metà dell'Ottocento – con il costituirsi di un mercato librario sufficientemente ampio da consentire, per la prima volta nella storia, a un consistente numero di scrittori di vivere della propria scrittura – la produzione di letteratura va polarizzandosi: da una parte troviamo gli scrittori che scrivono per il mercato, assecondando il gusto del grande pubblico; dall'altra invece un gruppo ben più ristretto di scrittori che rifiutano la logica economica e scrivono «per l'arte» (*art pour l'art*). I primi a scegliere consapevolmente questa seconda opzione sono, secondo Bourdieu, Flaubert e Baudelaire, che operando una vera e propria «rivoluzione simbolica» creano un universo rovesciato nel quale il criterio di legittimazione dello scrittore non è il gradimento del pubblico (il numero di libri venduti), ma il riconoscimento da parte dei propri pari (scrittori, critici, lettori di professione). È all'interno di questo «campo di produzione ristretta» che si produce l'innovazione dei generi e degli stili, entro uno spazio in cui è possibile e anzi stimolata una sperimentazione artistica che il largo pubblico non ha interesse a sostenere. Questa polarizzazione tra un campo di produzione «industriale» e un campo di produzione «ristretta» si estende, a cavallo tra il XIX e il XX secolo a gran parte dei paesi occidentali, assumendo in ciascuno di essi caratteristiche specifiche, legate al contesto politico e alle tradizioni letterarie locali¹⁴.

Ora, quello che emerge a una prima analisi del campo letterario italiano dopo il 1980 è una contrazione degli spazi relativi al campo di produzione «ristretta». Il processo si può descrivere nei termini di una progressiva espropriazione, che ha sottratto agli attori specifici del campo gli strumenti di consacrazione letteraria: gli scrittori si sono trovati a concorrere sempre più isolati (senza gruppi, correnti, manifesti ecc.); la critica si è

¹³ P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano 2005.

¹⁴ Per la Germania si veda C. MAGERSKI, *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871*, Tübingen 2004.

spostata sempre più dalle riviste di cultura ai quotidiani e ai settimanali; nelle case editrici gli scrittori-editori come Vittorini, Sereni o Calvino sono stati sostituiti da funzionari spesso privi di competenze letterarie; nuovi attori, prima fra tutti la televisione, hanno sottratto il controllo del dibattito letterario agli specialisti per consegnarlo in misura crescente a figure estranee al campo letterario¹⁵; infine il sistema universitario italiano, che fino al 1968 aveva il suo centro simbolico nelle facoltà di lettere e filosofia e formava quadri dirigenti per i quali la cultura letteraria era un requisito socialmente distintivo, si è a tal punto trasformato che le materie letterarie sono ormai considerate un indirizzo residuale e improduttivo, pertanto quasi del tutto deprivato di riconoscimento sociale.

L'insieme di questi mutamenti fa pensare a quello che nel titolo del presente saggio è stato definito un «cambio di paradigma». Scrive Bourdieu nei primi anni Novanta:

«Ci si può chiedere se la divisione in due mercati, che è caratteristica dei campi di produzione culturale dopo la metà del XIX secolo – con, da un lato, il campo ristretto dei produttori per i produttori, e, dall'altro, il campo della grande produzione e la 'letteratura industriale' – non sia minacciata di scomparire, dal momento che la logica della produzione commerciale tende sempre più a imporsi sulla produzione d'avanguardia (nel caso della letteratura, per esempio, attraverso i vincoli che gravano sul mercato dei libri)»¹⁶.

Uno dei fattori che hanno determinato la contrazione del campo di produzione ristretta è il mutamento strutturale dell'editoria, che è venuta progressivamente integrandosi nel comparto industriale, acquisendone le logiche che impongono, tra l'altro, la ricerca di profitti sempre più alti e a breve termine: anche la letteratura, come gli altri prodotti librari, viene dunque considerata sempre più esclusivamente non un bene simbolico

¹⁵ Come denunciato da F. MARENCO, *Mike, il professore, e lo scrittore maledetto*, in L. INNOCENTI (ed), *Il giudizio di valore e il canone letterario*, Roma 2000, pp. 27-44. Un fenomeno analogo è stato osservato nel rapporto tra campo storiografico e campo giornalistico da M. NANI, «Un pubblico diverso»: *giornalisti, storici e senso comune. Per una ricerca sugli usi della storia nel campo giornalistico*, in «Contemporanea», 2007, 3, pp. 371-402.

¹⁶ P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, cit., p. 434. A posizioni analoghe sono giunti, recentemente, alcuni scrittori italiani, che hanno denunciato la «pesante restaurazione» incalzante nel campo editoriale, «giocata sui puri meccanismi economici e monopolistici, sulla selezione di strutture e di forme, su enormi operazioni pubblicitarie sinergiche, su censure operate dalle leggi solo apparentemente impersonali del mercato, su autocensure introiettate e fatte proprie prima ancora che vengano esplicitamente richieste, sulle limitazioni delle libertà reali mentre restano in piedi quelle di facciata»: A. MORESCO, *La Restaurazione*, pubblicato sul sito www.nazioneindiana.it il 22 marzo 2005, ora in G. MOZZI (ed), *Best off 2006. Letteratura e industria culturale. Il meglio delle riviste letterarie italiane*, Roma 2006, p. 59.

(durevole), ma un bene economico (di consumo). Questo processo appare in fase molto avanzata negli Stati Uniti e in Francia, dove si è parlato di una «rivoluzione conservatrice nell'editoria»¹⁷. In Italia è possibile datare l'inizio di questo mutamento nei primi anni Settanta, con la scomparsa di molte figure di grandi editori e lo strutturarsi di società sempre più compartimentate e burocratizzate¹⁸. Attualmente, anche se in Italia si contano più di 5.000 case editrici, il 90% del giro d'affari è gestito da appena quattro gruppi (Mondadori, Rcs, Mauri-Spagnol e De Agostini) e da una trentina di case medio-grandi, mentre il mercato delle librerie è controllato per il 60% da appena sei case¹⁹. L'editoria italiana non è ancora nelle condizioni di quella statunitense o francese descritte da André Schiffrin in *Editoria senza editori*, ma la tendenza è evidentemente la stessa²⁰.

Le implicazioni di questi mutamenti sulle importazioni di letteratura straniera sono molteplici. Innanzitutto va registrata la crisi delle politiche di marchio: piegandosi alle logiche economiche, le case editrici un tempo dette «di cultura» perdono buona parte del potere di *consacrare* un libro inserendolo in una loro collana. Per contro, il proliferare delle piccole case editrici determina una molecolarizzazione senza precedenti dei titoli tradotti, aggravata dalla loro scarsa visibilità sul mercato: l'altra faccia della concentrazione dunque è la dispersione. Infine si ha una contrazione delle prerogative dei consulenti editoriali preposti alla selezione dei testi

¹⁷ Così P. BOURDIEU, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit. Per gli Stati Uniti e per un quadro generale del problema cfr. A. SCHIFFRIN, *Editoria senza editori*, Torino 2000, e, dello stesso autore, *Il controllo della parola*, Torino 2006.

¹⁸ Non a caso l'opera di N. TRANFAGLIA - A. VITTORIA (edd), *Storia degli editori italiani*, Bari 2000, si arresta alla fine degli anni Sessanta e quella di G.C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria*, cit., definisce il periodo 1971-1983 come «L'apparato».

¹⁹ G. VIGINI, *L'editoria italiana si fa in quattro: è il poker delle concentrazioni*, in *Tuttolibri*, in «La Stampa», 10 maggio 2003, p. 2.

²⁰ Uno dei principali fautori, in Italia, dell'idea che l'editoria sia «un business» il cui principale obiettivo «deve essere il profitto economico» è l'amministratore delegato della Mondadori nel periodo 1991-1995, Franco Tatò (si veda l'intervista-pamphlet, F. TATÒ, *A scopo di lucro*, Roma 1995, dove l'editoria di cultura è giudicata alla stregua di «propaganda finanziata a scopi diversi da quelli mercantili»). Manager di altro livello, Tatò ha avuto intensi rapporti con il mondo tedesco: non solo è stato amministratore delegato di numerose imprese attive nella BRD ma ha partecipato ai tentativi di riconversione di alcune aziende della DDR, come racconta in F. TATÒ, *Autunno tedesco. Cronaca di una ristrutturazione impossibile*, Milano 1992 e in *Diario tedesco. La Germania prima e dopo il muro*, Milano 2004.

da tradurre²¹. In situazione di scarsità o assenza di benefici simbolici accade che sia in misura sempre crescente il criterio della vendibilità a guidare le scelte dei *gate-keepers*, che tendono a incorporare la logica commerciale esercitando una forma di censura preventiva e giustificando come necessarie le traduzioni di autori di cassetta, anche quando, come spesso accade, non hanno in Italia altrettanto successo che in Germania²².

Date queste premesse, accade sempre più raramente che un libro venga pubblicato in virtù del suo valore artistico. Il mutamento di paradigma che si compie tra gli anni Ottanta e Novanta consiste dunque, in estrema sintesi, nella progressiva eclissi della logica estetica, oscurata da quella economica.

IV.

Il cambio di paradigma – questa la quarta tesi – ha penalizzato la letteratura tedesca in misura maggiore delle altre.

Questo modificarsi, davvero epocale, dello statuto sociale e della nozione stessa di letteratura non riguarda solo l'Italia ma l'intero mondo capitalistico, e naturalmente anche la Germania. Si potrebbe sostenere che la Germania non esporta più grandi scrittori semplicemente perché non ne produce, ma quanto detto fin qui sconsiglia di risolvere il problema in maniera tanto netta, né è questa la sede per discutere il valore della letteratura tedesca dell'ultimo ventennio²³.

²¹ Nei pochi casi in cui esiste, nelle case editrici italiane, un editor responsabile per la letteratura tedesca, la sua libertà di scelta è pesantemente condizionata dalle direttive dell'ufficio commerciale, dalle analisi di mercato, dal crescente ruolo delle agenzie letterarie, dalla sempre più breve permanenza dei titoli in libreria, dal concentrarsi dello sforzo pubblicitario su pochi bestseller. Le possibilità di indirizzo culturale detenute in altri tempi da Lavinia Mazzucchetti (Mondadori), Cesare Cases (Einaudi), Enrico Filippini (Feltrinelli), Roberto Bazlen (Adelphi) sono ora profondamente ridimensionate.

²² La concentrazione e «verticalizzazione» del sistema editoriale «ha comportato inevitabilmente la trasformazione degli editori, intellettuali e artisti, in manager, ovvero in uomini o donne attenti ai numeri che devono controllare non tanto la qualità estetico-letteraria di un'opera, quanto piuttosto la commerciabilità, il potenziale di marketing dei loro prodotti, la spendibilità sui giornali, la versatilità in altri media» (Barbara Griffini, dall'intervento orale al seminario). Per un riscontro comparativo si veda A. BOKOBYA, *Translating literature. From Romanticized Representation to the Dominance of a Commercial Logic: the Publication of Italian Novels in France (1982-2001)*, tesi di dottorato, Istituto Universitario Europeo di Firenze, 2004.

²³ Tra i motivi, spesso contraddittori, più frequentemente addotti per giustificare il calo di interesse nei confronti della letteratura tedesca vanno tuttavia menzionati almeno

Si può osservare però che questa letteratura ha subito con particolare durezza il contraccolpo del «cambio di paradigma». Le testimonianze di consulenti editoriali sono concordi²⁴: se un autore non vende col primo libro tradotto almeno 5.000 copie non avrà una seconda *chance*. Questo sbarramento favorisce senz'altro l'importazione di opere dal mondo anglosassone, col quale il pubblico ha acquisito familiarità nei decenni attraverso il cinema, la musica leggera, le pagine dei giornali, il linguaggio economico, i computer ecc., sfavorendo per contro l'importazione di opere appartenenti a letterature, come la francese e la tedesca, relativamente deboli sul fronte della produzione popolare, ma più forti su quello della legittimazione simbolica in chiave estetica, politica o filosofica.

Che la letteratura tedesca non sia mai stata un investimento remunerativo è confermato non solo dagli editori stessi, per i quali gli scrittori tedeschi in Italia «non hanno mai avuto davvero successo»²⁵, ma soprattutto dal

i seguenti: la tendenza degli autori più avvertiti a confezionare opere di ardua lettura a esclusivo uso e consumo dei critici letterari; l'opposta ricerca del successo di pubblico, che porterebbe all'adozione di forme narrative facili (*publikumsnäher*), in genere ricalcate su modelli statunitensi, indistinguibili da una *koimè* internazionale sostanzialmente omogenea e di scarso interesse artistico; la vera e propria ossessione della migliore narrativa tedesca per temi di stretto interesse nazionale (e dunque difficili da esportare) come la riunificazione; l'elefantiasi dell'apparato editoriale tedesco che tende a presentare tutti i libri come straordinari rendendone ardua la distinzione. Per alcune interessanti analisi del campo letterario ed editoriale tedesco, dove forse il «cambio di paradigma» è stato ancora più radicale che da noi, si vedano R. CAZZOLA, *Letteratura tedesca contemporanea: una controversia*, in «L'Indice dei libri del mese», 1998, 7; C. SCHALKE - M. GERLACH, *Le paysage éditorial allemand*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 130, 1999, pp. 29-47; H. TOMMEK, *Das deutsche literarische Feld der Gegenwart, eine Welt für sich? Skizzen einer strukturellen Entwicklung, in das Beispiel der (westdeutschen) «Tristesse-Royale»-Popliteraten mündend*, in I. GILCHER-HOLTEY (ed), *Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, Berlin 2006, pp. 397-417.

²⁴ Si tratta dei responsabili per la letteratura tedesca di alcune case editrici grandi, medie e piccole: Enrico Ganni (Einaudi), Roberto Cazzola (Adelphi), Helena Janeczek (Mondadori), Matteo Galli (Le Lettere), Domenico Pinto (Lavieri), intervistati in occasione del presente lavoro.

²⁵ Così Inge Feltrinelli in un'intervista avvenuta nel maggio 2005. Anche i dati di vendita più recenti confermano questo dato: «Da Garzanti il libro di Bernhard Schlink, *A voce alta*, che è stato presentato come bestseller perché tradotto persino in America, fino a oggi ha venduto poco più di 14.000 copie. Anche *Come mio fratello* di Uwe Timm, pubblicato da Mondadori e ampiamente sostenuto nelle librerie, ha venduto meno di 2.500 copie. Per avere un parametro di confronto, alcuni 'classici' hanno potenziali di vendita ben diversi: *Siddharta* si aggira mediamente sulle 40.000 copie all'anno mentre gran parte dei titoli di Joseph Roth si attesta regolarmente intorno alle 2.000» (Barbara Griffini, dall'intervento orale al seminario).

fatto che la quasi totalità delle principali case editrici tedesche è rappresentata in Italia da una sola agenzia letteraria²⁶. Questa circostanza, che non ha riscontri per le altre letterature occidentali, è un indicatore piuttosto sicuro della sua scarsa appetibilità commerciale.

In Italia dunque, salvo rare eccezioni, la letteratura tedesca è stata per un lungo periodo associata di per sé – quasi per una sua intrinseca refrattarietà al mercato – al campo di produzione «ristretta». A questo proposito Cesare Cases, figura centrale della germanistica e della mediazione editoriale, ha parlato di un «mito della cultura tedesca», la quale per decenni avrebbe goduto in Italia di uno «status speciale»²⁷. Se un'opera letteraria veniva tradotta dal tedesco era, generalmente, per ragioni diverse da quelle commerciali. Non a caso la letteratura tedesca è stato uno dei terreni su cui si è combattuta, negli anni Sessanta, l'ultima grande sfida nel campo letterario italiano, quella tra l'emergente neo-avanguardia, assestata sulla linea Kafka-Uwe Johnson e il fronte neo-realista o *engagé*, schierato invece prima con Thomas Mann e poi con Bertolt Brecht²⁸.

L'eclissi della logica estetica rende sempre più difficile giustificare di fronte agli uffici contabili delle case editrici la traduzione di opere prevedibilmente in perdita, o con minimi margini di guadagno. L'Einaudi, pur rimanendo per tutti gli anni Novanta il maggiore e più innovativo importatore di letteratura tedesca contemporanea, dilapida il proprio capitale simbolico in scelte poco coraggiose – spesso subalterne agli indirizzi della Adelphi – o sostenute con scarsa convinzione.

Nel decennio 1989-1999 l'Einaudi appare impegnata nella difficile elaborazione del lutto per il naufragio di un'intera tradizione culturale. Questo

²⁶ Dal dopoguerra al 1983 questo quasi-monopolio è stato appannaggio dell'ALI di Erich Linder, la maggiore agenzia letteraria italiana, che nel corso dei decenni era divenuta una sorta di «editore degli editori». Dopo la morte di Linder le agenzie si sono moltiplicate, ma le maggiori case tedesche, hanno seguito Barbara Griffini dall'ALI alla nuova agenzia, la Berla e Griffini, che mantiene dunque una funzione nodale nella mediazione tra editoria tedesca e italiana. Le principali eccezioni sono Suhrkamp, che si 'vende' da sola, Manser, rappresentata dall'agenzia di Marco Vigevani, Lübbe e Hoffmann und Compe, rappresentate da Daniela Micura. Per il ruolo di Erich Linder nella mediazione di letteratura straniera si vedano FONDAZIONE ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI (ed), *L'agente letterario da Erich Linder a oggi*, Milano 2004; D. BIAGI, *Il dio di carta: vita di Erich Linder*, Roma 2007.

²⁷ C. CASES, *Il mito della cultura tedesca in Italia*, in «L'ospite ingrato», 8, 2005, 2, pp. 21-35.

²⁸ Si veda per questo aspetto M. SISTO, *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55, 2007, pp. 86-109.

compito è affidato soprattutto a Hans Magnus Enzensberger, uno degli ultimi eredi della tradizione dello scrittore-intellettuale, del quale vengono tradotti numerosi titoli, a partire da una raccolta di poesie dal significativo titolo *La fine del Titanic*, riproposta nel 1990. Nei Supercoralli, la collana di punta, gli scrittori di lingua tedesca sono assai scarsamente rappresentati con *La pianista* di Elfriede Jelinek (1991) e con *Correzione* di Thomas Bernhard (1995), autori entrambi peraltro già noti in Italia ed entrambi austriaci; come austriaco è Robert Schneider, l'unico nuovo scrittore consacrato dall'Einaudi in questo periodo, con ben quattro titoli nei Supercoralli, dopo il successo di vendite del suo romanticheggiante *Le voci del mondo*. Fa eccezione, nel 1998, la coraggiosa traduzione del vasto romanzo di Günter Grass sulla riunificazione tedesca, *È una lunga storia*, rifiutato da Feltrinelli. Per contro, la collana dei Coralli, più aperta all'innovazione, propone a partire dal 1994 una serie di novità che non ha analoghi in altre case editrici italiane; ma nessuno di questi scrittori, presentati al ritmo di uno all'anno²⁹, lascia il segno: *Pipistrelli* di Marcel Beyer, *Il fratello perduto* di Hans-Ulrich Treichel, *A nord dei ricordi* di Kathrin Schmidt si attestano tutti intorno alle 2.000 copie³⁰; anche le recensioni sono benevole, ma scarse, e intorno a questi libri non si sviluppa discussione letteraria.

Gli autori importati da Mondadori e Feltrinelli negli stessi anni sono meno numerosi e assai meno interessanti³¹. Nella generale corsa al profitto la dedizione ai valori universali della letteratura resta appannaggio di poche case editrici medie e piccole, che portano in Italia autori come Christoph Hein e Helga Schubert (e/o), Heiner Müller (Ubulibri), Botho Strauss (Leonardo), Monika Maron (Bollati Boringhieri), Günther de Bruyn (Costa & Nolan), Irina Liebmann (Theoria), Friedrich Christian Delius (SugarCo), Hertha Müller (Marsilio), Thomas Brasch (Moretti & Vitali), e l'elenco potrebbe allungarsi molto. Anche questi libri hanno però, per la maggior parte, a prescindere dell'importanza degli autori,

²⁹ Gli scrittori nuovi, le cui opere sono pubblicate per la maggior parte nei Coralli, sono Robert Schneider (1994), Ruth Klüger e Natascha Wodin (1995), Marcel Beyer (1997), Markus Werner (1998), Feridun Zaimoglu e Durs Grünbein (1999), Hans-Ulrich Treichel (2000), Kathrin Schmidt (2001), Helmuth Krausser (2002), Norbert Gstrein (2003), Thomas Hettche (2004), Jan Costin Wagner (2005), Hans-Georg Beer (2006), Charles Lewinsky (2007).

³⁰ Barbara Griffini, dall'intervento orale al seminario.

³¹ Per una panoramica, ancorché sommaria, si veda M. SISTO, *Deutsche Literatur aus italienischer Sicht: Gedächtnis und Identität*, in F. CAMBI (ed), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg 2008, pp. 155-170.

assai scarsa visibilità: se ancora negli anni Settanta la meritoria impresa di un piccolo editore veniva notata e segnalata, negli anni Novanta questo accade sempre meno.

C'è anche un problema di pubblico. Il pubblico della letteratura tedesca, che come abbiamo visto non è mai stato numeroso, era, ancora negli anni Ottanta, distribuito in svariate nicchie, generalmente collegate, in maniera più o meno diretta, ai movimenti politici. Non si trattava semplicemente di lettori, ma anche, al tempo stesso, di attori sociali: c'erano i circoli femministi delle lettrici di Christa Wolf, i frequentatori dei cineforum che acquistavano le sceneggiature dei film di Fassbinder, Herzog, Wenders e von Trotta, c'era l'avanguardia letteraria che incoronava Thomas Bernhard come massimo scrittore di lingua tedesca vivente, c'erano gli scrittori 'under 25' che condividevano il culto del loro capofila Pier Vittorio Tondelli per Ingeborg Bachmann, e così via. Questi pubblici – il plurale è d'obbligo – da una parte vanno disgregandosi, perdendo la rappresentanza culturale che avevano in circoli e riviste, dall'altra cessano di costituire un bacino di vendita interessante per l'esosa editoria degli anni Novanta. Come la letteratura viene in misura sempre crescente identificata con un unico genere (il romanzo) e un unico paradigma di valore (il successo di vendite), allo stesso modo il destinatario della letteratura viene sempre più rigidamente inteso come semplice lettore, svincolato da un agire sociale attivo e parte di un solo, indifferenziato pubblico composto di generici 'consumatori' di cultura.

Questo è uno degli elementi, veramente strutturali, della crisi della sinistra, che trova peraltro riscontro nel sottrarsi di molte case editrici alla responsabilità di contribuire a *creare* la domanda per la loro offerta culturale, come era stato nei decenni precedenti. Nelle principali case editrici si diffonde a priori l'idea che per certi libri non esistano più (abbastanza) lettori: di qui l'abbandono di importanti imprese già avviate, dalle *Opere* di Lukács alla *Ästhetik des Widerstands* di Peter Weiss (entrambe Einaudi) a *Jabrestage* di Uwe Johnson (Feltrinelli), e la mancata ricezione di molti autori, non solo tra quelli difficili come Reinhard Jirgl o Wolfgang Hilbig, ma anche tra quelli già opzionati e poi mai pubblicati come Julia Franck (ancora Einaudi, in seguito tradotta da Le Lettere). Non ha molto senso cercare di stabilire quale sia la causa e quale l'effetto, se sia venuto meno prima un certo tipo di libri o un certo tipo di lettori. Le responsabilità, come si è visto, sono diffuse.

Un dato certo è che, nel momento in cui si torna a proporre libri di un certo interesse artistico e documentario sulla società tedesca contempo-

reana, i lettori sono pochi e distratti: *Eroi come noi* (1999) di Thomas Brussig, che in Germania aveva venduto 300.000 copie, e *Semplici storie* (1999) di Ingo Schulze, che aveva raggiunto le 200.000, in Italia sono stati venduti – peraltro da un grosso editore come Mondadori – in appena 3.000 copie³².

Nella maggior parte dei casi, trapiantati nel campo letterario italiano, i libri degli scrittori tedeschi semplicemente scompaiono. L'unica casa editrice a conservare un rilevante potere di consacrazione è, come si è accennato, la Adelphi, che però non lo esercita quasi mai su autori contemporanei. Accade solo con W.G. Sebald, che – sottratto a Bompiani, presso cui erano già usciti *Gli anelli di Saturno* (1998) e *Gli emigrati* (2000), e a Einaudi – viene tradotto pressoché integralmente, e in un caso perfino ritradotto³³. Anche in questo caso le vendite sono tutt'altro che vertiginose, ma l'autore entra indubbiamente a far parte del canone contemporaneo e dei riferimenti del lettore colto. Siamo però nel 2002 e nel campo letterario italiano sono intervenuti nuovi mutamenti.

V.

Dal 1999 sembra si prospetti un nuovo cambio di paradigma: il campo di produzione ristretta si riorganizza; si tentano nuovamente coraggiose imprese di traduzione; la consapevolezza che la letteratura vada trattata come un bene simbolico, secondo leggi proprie, torna a sfiorare le maggiori case editrici.

Non si può certamente parlare di un'inversione di tendenza. Anzi, certi automatismi strutturali del mercato editoriale continuano a perpetuarsi, ai limiti dell'autismo: vengono per esempio tradotti in modo pressoché meccanico tutti i vincitori del Deutscher Buchpreis di Francoforte (Arno

³² In entrambi i casi si tratta di romanzi sulla riunificazione, una delle problematiche centrali nella narrativa tedesca successiva al 1989. «Da noi il disinteresse al tema è stato notevole. Mi viene da chiedere se questa incapacità della nostra editoria di accogliere un nodo tanto forte come quello della *Wende*, non sia emblematico: quasi rappresentasse un'occasione mancata (anche per la nostra sinistra) per una più approfondita riflessione sulla dissoluzione del 'socialismo reale' all'interno di un'Europa governata dal libero mercato» (Barbara Griffini, dall'intervento orale al seminario).

³³ Nel 2007 Adelphi pubblica infatti una nuova traduzione di *Gli emigrati*; fino ad allora di W.G. Sebald aveva pubblicato *Austerlitz* (2002), *Vertigini* (2003), *Storia naturale della distruzione* (2004) e *Il passeggiatore solitario* (2006).

Geiger, Katharina Hacker, Julia Franck, Uwe Tellkamp) e del Preis der Leipziger Buchmesse (Ilja Trojanow, Ingo Schulze, Clemens Meyer), premi che in Germania godono di una vastissima eco mediatica, ma in Italia hanno un'incidenza vicina allo zero (e infatti queste traduzioni appaiono in libreria per lo più solo di sfuggita). Permane anche la tendenza – a cui per ragioni di spazio si è appena accennato – alla 'sgermanizzazione' della letteratura tedesca, riscontrabile soprattutto in una *Trivialliteratur* sempre più globalizzata: il bestseller *Il quinto giorno* di Frank Schätzing è di fatto indistinguibile dalla produzione di un Michael Crichton, così come gli assai venduti romanzi storico-psicologici di Charlotte Link (una quindicina di titoli tradotti in pochi anni, quasi quanti Christa Wolf!) rientrano in una tipologia di intrattenimento di qualità 'internazionalizzato' al quale appartengono allo stesso titolo un Wilbur Smith o una Catherine Dunne. Nello stesso senso va la frequente rimozione, in sede editoriale, della germanicità degli autori della cosiddetta *Migrantenliteratur*, provenienti dall'Est europeo o dalla Turchia ma scriventi in tedesco, come Ilja Trojanow, Saša Stanišić o Rafik Schami.

Alcuni segnali, tuttavia, a partire dalla metà degli anni Novanta, lasciano pensare che almeno una parziale riappropriazione delle infrastrutture del campo letterario da parte degli scrittori e dei critici sia possibile: si affermano nuove case editrici di ricerca (se non proprio di cultura, nel senso tradizionale del termine) come ad esempio minimum fax, si fa largo una nuova generazione di scrittori nuovamente capaci di alleanze strategiche (dai 'cannibali' al gruppo di *Scrivere sul fronte occidentale*), sul web riprende fiato la discussione letteraria (su siti come Carmilla, I Miserabili, Nazione Indiana, Vibrisse). Il campo di produzione 'ristretta' sembra, in una certa misura, riorganizzarsi.

Anche nell'importazione di letteratura tedesca si osservano cambiamenti che meritano attenzione: basti citare il lavoro di una casa editrice come Le Lettere, che grazie alla consulenza stabile del germanista Matteo Galli (classe 1960) ha portato in Italia a partire dal 1999 un'interessante schiera di nuovi autori³⁴, tra i quali Uwe Timm, più tardi ripreso da Mondadori. La stessa Mondadori ha ripristinato la figura del consulente per la letteratura tedesca, vacante da anni, affidando l'incarico alla scrittrice Helena Janeczek (1964), legata alla scena letteraria del web. A Nazione Indiana è legato Domenico Pinto (1976), che per la piccola casa editrice

³⁴ Si tratta di Ruth Schweikert (2000), Jens Sparschuh (2000), Uwe Timm (2003), Julia Frank (2006), Karl-Heinz Ott (2007).

Lavieri ha tradotto personalmente o curato l'edizione di autori complessi e pressoché sconosciuti in Italia come Arno Schmidt e Walter Kempowski³⁵.

Forse questi elementi non sono sufficienti per annunciare un nuovo cambio di paradigma, ma sono utili per riflettere su come la possibilità stessa di pubblicare autori di qualità sia legata al consolidarsi di quel campo di produzione ristretta che solo garantisce una remunerazione simbolica a produzioni letterarie che non prevedono, almeno a breve termine, un tornaconto economico.

Benché afferente a ben altri circuiti di legittimazione, anche il processo che ha fatto di W.G. Sebald, in Italia³⁶, lo scrittore tedesco maggiormente conosciuto di quest'ultimo decennio, si è basato su un'accorta accumulazione di capitale simbolico a cui hanno concorso diversi attori: Susan Sontag, autorevole recensore di Sebald negli Stati Uniti (l'attuale centro mondiale della legittimazione letteraria); Roberto Calasso, con il potere consacrante ancora detenuto della sua Adelphi; Andrew Wylie, da una decina d'anni l'agente letterario più influente a livello mondiale, che ha accolto Sebald nella sua client list.

Circondato da una fama di intelligenza e di snobismo, definito ora uno «sciacallo» ora la «coscienza dell'editoria», Wylie è una figura paradigmatica delle contraddizioni del sistema editoriale in questo inizio secolo. La sua strategia consiste sostanzialmente nel promuovere quella che chiama letteratura (Roth, Amis) ricorrendo ai mezzi utilizzati per i libri commerciali (Steel, Clancy). «Se riesci a convincere un editore a pagare un mucchio di soldi per un libro di qualità – dichiara – farà tutto ciò che è necessario per venderlo». Il suo potere di persuasione, tuttavia, si basa su una logica simbolica: l'affidabilità del gusto, la selezione estrema degli autori rappresentati, la dedizione alla causa della letteratura (Wylie sottolinea di aver perso metà delle azioni della sua agenzia, per poi riacquistarle in seguito). Pur nella sua ambiguità, il caso di Andrew Wylie mostra che è ancora possibile, anzi necessario, investire sul valore letterario e tornare ad accrescere il capitale simbolico della letteratura. «Credo – ha

³⁵ Nella collana Arno diretta da Pinto per Lavieri sono usciti finora: *Dalla vita di un fauno* (2005) e *Brand's Haide* (2007) di Arno Schmidt e *Tadellöser & Wolff* (2007) di Walter Kempowski.

³⁶ Che la fama di Sebald sia decisamente maggiore negli Stati Uniti e in Italia che in Germania è stato osservato da R. CALZONI, «Nemo profeta in patria». *La fortuna di W.G. Sebald in Inghilterra e negli Stati Uniti*, in «Cultura tedesca», 29, 2005, pp. 163-179.

dichiarato in un'intervista – che la lotta, che è nell'ordine delle cose, tra letteratura e mercato sia destinata a proseguire»³⁷.

³⁷ Le citazioni di quest'ultimo paragrafo sono tratte da A. WYLIE, *Je plaiderai toujours pour la complexité*, in «Le monde des livres», 6 ottobre 2006 (trad. it. di M. Sisto).