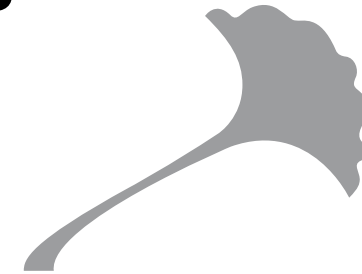


**studi  
germanici**



Direttore Responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

©Copyright Istituto Italiano Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

Finito di stampare in Pomezia dalla Litografia Bruni Srl nel giugno 2012

**1**  
**2012**

## «A ciascun autore il suo editore»? Erich Linder, Einaudi e la letteratura tedesca in Italia (1971-1983)

Michele Sisto

Per una storia della letteratura tedesca in Italia

Questi appunti fanno parte di una più ampia ricerca volta a ricostruire la “storia della letteratura tedesca in Italia” nel Novecento.<sup>1</sup> L’ipotesi di fondo è che la letteratura tedesca tradotta, come ogni letteratura tradotta,<sup>2</sup> costituisca un corpus di testi in tutto e per tutto appartenente alla lingua e alla letteratura d’arrivo, in questo caso quella italiana. In Italia, l’esistenza pubblica di autori e testi di lingua tedesca, la loro consacrazione simbolica, il loro posizionamento nel campo letterario e la loro interpretazione dipendono in massima parte da attori e istituzioni letterarie italiani: dalle case editrici, con i loro consulenti, alle riviste letterarie, dai teatri alle università, dai quotidiani ai singoli

<sup>1</sup> L’indagine ha avuto inizio nell’ambito del dottorato in letterature comparate all’Università di Torino, ha trovato una prima sistemazione nella tesi *La letteratura tedesca nel campo letterario italiano (1945-1989)*, discussa nel gennaio 2007, ed è poi proseguita in diversi studi specifici, tra cui *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55 (2007), pp. 86-109; *Deutsche Literatur aus italienischer Sicht nach 1989*, in *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, a cura di Fabrizio Cambi, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 155-170; *Un cambio di paradigma. L’importazione di letteratura tedesca in Italia dopo il 1989*, in «Annali dell’Istituto storico italo-germanico in Trento», XXXIV (2008), pp. 481-500; *Vicende e problemi della ricezione in Italia* [con Magda Martini], in *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, a cura di Michele Sisto, Libri Scheiwiller, Milano 2009, pp. 331-412; *Wendejahr 1962? Der Kampf um die deutsche Literatur der 50er Jahre in Italien: Vermittler, Literaturauffassungen, Verlagsstrategien*, in *Wendejahr 1959? Kontinuitäten und Brüche in der deutschen Literatur der 50er Jahre*, a cura di Matthias Lorenz e Maurizio Pirro, Aisthesis, Bielefeld 2011, pp. 147-163.

<sup>2</sup> Per la concettualizzazione della “letteratura tradotta” come sistema e della sua relazione con il “polisistema” letterario nazionale si veda Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, in «Poetics today», XI (1990), n. 1.



scrittori.<sup>3</sup> In Italia, Kleist è un autore degli anni '20 (del Novecento!), Kafka un autore degli anni '30, Theodor Fontane un autore degli anni '50, Karl Kraus un autore degli anni '70. In Italia, la letteratura di lingua tedesca arriva nei tempi e nei modi dettati dalla domanda interna, che essa abbia carattere letterario, commerciale, politico o d'altro tipo; ma – e questo non sarà mai abbastanza sottolineato – nella quasi totalità dei casi non arriva affatto, non esiste (se non per una piccola cerchia di specialisti). Le poche migliaia di testi letterari tradotti dal tedesco negli ultimi due secoli non sono che una selezione ristrettissima di quanto nello stesso periodo si è prodotto nei paesi di lingua tedesca, ed equivalgono grosso modo a quanto oggi appare sul mercato di quei paesi nel giro di un anno o due.

Questa ristrettissima selezione, che non appartiene più al corpus dei testi in lingua tedesca bensì alla produzione letteraria italiana, ha una propria storia, le cui epoche collimano in larga misura con quelle della storia letteraria italiana, e i cui protagonisti sono coloro che hanno segnalato, tradotto, pubblicato, letto e commentato questi autori e testi in Italia. Ciascun libro tradotto va dunque considerato come un'eccezione alla regola generale per cui nulla si traduce: ogni volta che viene compiuto lo sforzo, tutt'altro che indifferente, di trasporre un'opera letteraria dal tedesco all'italiano e di darla alle stampe, esiste un motivo specifico, o sistemico. Indagare i meccanismi del *transfer* letterario<sup>4</sup> e la struttura del campo di ricezione<sup>5</sup> significa incominciare a capire in che modo, storica-

<sup>3</sup> Per il concetto di “campo letterario”, che insieme alla teoria dei polisistemi è il principale strumento teorico adottato ai fini di una ricostruzione della storia della letteratura tedesca in Italia, si veda Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

<sup>4</sup> Per una storia del concetto di *transfer* letterario si veda Joseph Jurt, *Traduction et transfert culturel*, in *De la traduction et des transferts culturels*, a cura di Christine Lombez e Rotraud von Kulesa, L'Harmattan, Paris 2007, pp. 93-111.

<sup>5</sup> Per l'idea di “spazio di ricezione” e per alcuni modelli di analisi si veda il fascicolo degli «Actes de la recherche en sciences sociales» *Traduction: les échanges littéraires internationaux* (2002), n. 144, a cura di Johan Heilbron e Gisèle Sapiro.



mente, le diverse letterature nazionali sono entrate in contatto tra loro, alimentandosi a vicenda, e muovere qualche passo verso la produzione di una storia letteraria transnazionale che abbracci (almeno) l'intera Europa.

Questa la cornice. Nelle pagine che seguono mi soffermerò su un momento particolare della “storia della letteratura tedesca in Italia”: quello, compreso tra gli anni 1971 e 1983, che Gian Carlo Ferretti nella sua *Storia dell'editoria letteraria* ha descritto come «l'avvento dell'apparato». <sup>6</sup> E prenderò in considerazione il rapporto tra due attori specifici che nel periodo considerato detengono una posizione egemonica nei rispettivi ambiti: l'Agenzia Letteraria Internazionale di Erich Linder e la casa editrice Einaudi, che peraltro proprio in questo periodo afferma il suo primato nell'importazione di letteratura tedesca. Analizzando il carteggio relativo ad autori e testi di lingua tedesca conservato nell'archivio Linder e confrontandolo con i documenti dell'archivio Einaudi<sup>7</sup> vorrei mostrare come, nel concreto delle quotidiane pratiche di negoziazione, l'agente letterario, come nuovo entrante nel campo, abbia contribuito alla trasformazione dell'editoria e con essa dell'intero sistema letterario italiano, ovvero abbia avuto un ruolo di tutto rilievo nel dare forma a una nuova fase della storia della letteratura

<sup>6</sup> Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 225ss.

<sup>7</sup> Archivio Erich Linder (d'ora in avanti AL), custodito alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, è costituito da 1898 faldoni relativi agli anni 1942-1984. I suoi 38.000 fascicoli consistono prevalentemente di corrispondenza e sono organizzati in serie annuali, al cui interno sono reperibili alfabeticamente i corrispondenti maggiori (Mondadori, Einaudi, Feltrinelli, Garzanti, ecc.) e i corrispondenti minori. Per questo studio si sono consultati i fascicoli relativi all'Einaudi per gli anni 1970-1979. L'Archivio Giulio Einaudi Editore (d'ora in avanti AE), conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, contiene i verbali del consiglio editoriale, la corrispondenza con autori e collaboratori e altra documentazione relativa al periodo 1933-1983. Poiché la serie dei verbali presenta ampie lacune proprio nel decennio considerato (mancano pressoché completamente gli anni 1974-1978) e poiché i pareri di lettura di Cesare Cases, che dal 1953 al 1995 è il principale consulente per la letteratura tedesca, non vengono più redatti in forma scritta a partire dal suo trasferimento a Torino nel 1970, farò ricorso soprattutto alla corrispondenza con i collaboratori, tra cui Italo Alighiero Chiusano, Enrico Filippini, Luigi Forte e Franco Fortini.



tedesca in Italia. Nei prossimi paragrafi illustrerò in primo luogo la storia e le funzioni dell'agenzia letteraria di Linder, quindi il suo sostegno alla politica einaudiana di acquisizione di autori tedeschi già consacrati e le sue proposte di nuovi scrittori, e in conclusione cercherò di valutare dialetticamente la funzione svolta dalla figura dell'agente letterario nella trasformazione sistemica degli anni '70.

### L'agente letterario e la mediazione di letteratura tedesca

Come è stato concordemente messo in luce dagli storici dell'editoria, il progresso nell'industrializzazione delle principali case editrici italiane e il loro successo di mercato negli anni '60 crea le condizioni per l'affermarsi delle grandi concentrazioni. La rivoluzione degli Oscar (con cui Mondadori raddoppia il suo fatturato), presto seguita da numerose altre collane di tascabili, satura rapidamente il mercato e già nel 1968 metà delle tirature rimangono invendute: di qui la necessità di una radicale ristrutturazione dell'editoria. Tra il '69 e il '72, inoltre, muoiono o lasciano la loro azienda Arnaldo Mondadori, Valentino Bompiani, Angelo Rizzoli e Giangiacomo Feltrinelli. Tutto questo favorisce l'ingresso del grande capitale extraeditoriale nel mercato del libro: il gruppo Ifi-Fiat acquisisce Fratelli Fabbri, Etas Kompass, Sonzogno, Bompiani e altre minori, l'editoriale del «Corriere della Sera» acquista Longanesi, e Mondadori insieme al gruppo Caracciolo finanzia la nascita del quotidiano «la Repubblica». «Si apre così un irreversibile processo di concentrazione che avrà una lunga storia, coinvolgendo giornali e reti televisive e case cinematografiche in sistemi integrati, arrivando ai conflitti Berlusconi-De Benedetti». <sup>8</sup> Si tratta di «una lotta, al tempo stesso, per il potere economico e per quello politico, che si svolge negli anni dei governi di “solidarietà nazionale” (1976-79) e poi dell'intreccio tra affari e politica del decennio successivo, e trova una conclusione provvisoria nel 1988 con la costituzione del gruppo Elemond». <sup>9</sup>

<sup>8</sup> Gian Carlo Ferretti, *op. cit.*, p. 226.

<sup>9</sup> Gabriele Turi, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Giunti, Firenze 1997, p. 437.



Osservato in una prospettiva più ampia, il sistema italiano non fa che partecipare a una trasformazione globale che, proprio all'insegna della concentrazione, porterà a quella che André Schiffrin ha definito «editoria senza editori» (in riferimento agli Stati Uniti) e i Brémond hanno chiamato «editoria condizionata» (osservando il caso francese). <sup>10</sup> «Sotterraneamente», ha scritto Giovanni Ragone, «a balzi e strappi non facilmente riconoscibili, ven[gono] trasportati definitivamente in Italia i modelli organizzativi e ideologici dell'industria culturale»: <sup>11</sup> passaggio dall'editore al manager, caccia al bestseller, riutilizzo dei cataloghi in termini di puro profitto, svalutazione della mediazione critica a favore della pura ricerca di visibilità.

Lo strutturarsi della «società dell'informazione» e dell'«economia della conoscenza» determina inoltre l'emergere di nuove figure professionali (*talent scouts*, *networkers*, consulenti, agenti letterari) che acquisiscono la funzione di mediare tra patrimoni di conoscenza e ambiti sociali generalmente lontani tra loro. Come ha osservato Heribert Tommek analizzando le trasformazioni del campo letterario tedesco a partire dagli anni '60:

L'affermarsi, negli spazi sociali di cerniera, di questi attori della mediazione simbolica, per i quali Robert Reich ha coniato la definizione di «analisti simbolici», <sup>12</sup> ha suscitato lotte tra opposte frazioni della classe intellettuale: mentre di norma gli intellettuali di matrice umanistica distinguono nettamente tra cultura e mercato, gli analisti simbolici considerano idee, saperi e cultura essenzialmente una risorsa economica. Questi agenti del capitalismo culturale costituiscono un nuovo tipo di imprenditoria, per la quale conoscenza e cultura sono un terreno da valorizzare a fini di profitto, e che aspira a un'immediata convertibilità del capitale culturale in cospicue rendite. <sup>13</sup>

<sup>10</sup> André Schiffrin, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; Janine e Greg Brémond, *Editoria condizionata*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003.

<sup>11</sup> Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999, p. 210.

<sup>12</sup> Robert Reich, *L'economia delle nazioni: lavoro, impresa e politica economica nei paesi del capitalismo globalizzato*, Il Sole-24-Ore, Milano 1993.

<sup>13</sup> Heribert Tommek, *Il lungo viaggio verso la letteratura tedesca contemporanea. Trasformazioni del campo letterario tedesco dagli anni '60 a oggi*, in «Allegoria», 62 (2011), p. 34.



L'affermarsi, anche in Italia, della figura dell'agente letterario, che propizia l'adeguamento dell'editoria italiana al modello anglo-americano, ovvero ai tempi, alle pratiche e agli standard che si stanno affermando in tutto l'occidente industrializzato, rientra in questa trasformazione generale. Nel nostro paese, però, questa figura ha una storia e una specificità del tutto particolari.

Fino agli anni '60 gli editori italiani trattavano per lo più direttamente con i loro colleghi stranieri e le trattative potevano protrarsi per mesi, a volte anni. Spiega Gian Arturo Ferrari:

il business editoriale di acquisizione consisteva nel venire a conoscenza del fatto che alcuni libri erano stati pubblicati su mercati, o paesi, come si diceva allora, che non fossero l'Italia; a quel punto si scriveva all'editore una lettera con cui si faceva richiesta di una copia del titolo e di un'opzione (parola che mi pare sia caduta completamente in disuso), dopo tre mesi arrivava la risposta con cui veniva concessa un'opzione di quattro mesi. Peccato che passati i quattro mesi generalmente non si aveva affatto letto il libro, per cui si chiedeva un'estensione dell'opzione, che veniva generalmente concessa, per altri sei mesi. Solo a questo punto si prendeva una decisione. La Fiera del libro di Francoforte, in quel periodo, assolveva anche alla funzione di porre un termine temporale entro cui prendere delle decisioni in merito alle acquisizioni: era una sorta di *redde rationem* finale, in cui occorreva scegliere dopo aver tanto tergiversato.<sup>14</sup>

Gradualmente, tra autore e editore, e tra editore e editore, viene a fraporsi l'agente letterario, conquistando un proprio spazio specifico tra le figure che partecipano alla costruzione del valore letterario. Nata in Gran Bretagna alla fine dell'Ottocento, questa figura fatica ad affermarsi in Francia, ma attecchisce assai presto in Germania e prospera negli Stati Uniti, dove fin dal periodo tra le due guerre la figura dell'editore imprenditore si va estinguendo per lasciare il posto ad aziende integrate verticalmente nelle quali la responsabilità decisionale è molto frazionata e i rapporti tra autori e case editrici spersonalizzati. L'agente assume il compito di rappresentare gli in-

<sup>14</sup> Gian Arturo Ferrari in *L'Agente letterario da Erich Linder a oggi*, a cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2004, pp. 137-138.



teressi degli autori, per lo più sprovveduti di fronte al problema di attribuire un valore in denaro alla propria opera e di reclamare dagli editori la corresponsione di questo valore mediante adeguati accordi contrattuali. Mettendo al servizio degli scrittori la propria esperienza del mercato librario, nonché le proprie competenze economiche e giuridiche, l'agente ne diventa una sorta di avvocato, o rappresentante sindacale, e in questo contribuisce a migliorare la loro condizione e ad allargare la platea di coloro che possono vivere di scrittura. D'altra parte, facendo l'interesse economico dell'autore (nonché il proprio, che ai profitti dell'autore è legato), rischia di comprometterne quello simbolico: a un editore prestigioso l'agente tenderà infatti a preferire un editore generoso, a una buona stampa un'ampia tiratura, alla garanzia di una prolungata permanenza in catalogo un'efficace campagna pubblicitaria, ovvero, in ultima istanza, a un incerto profitto sul lungo periodo la certezza di un profitto immediato. Se dunque nel regime di forte concorrenza che caratterizza la produzione di massa la figura dell'agente va a occupare una nicchia di mercato che è effettivamente venuta a prodursi, il prevalere della logica economica su quella simbolica, a cui la sua azione contribuisce, non può che danneggiare quello che Bourdieu ha chiamato il «campo di produzione ristretta», vale a dire la produzione letteraria che aspira al riconoscimento specifico da parte di chi detiene il potere di consacrazione (gli scrittori stessi, i critici, gli editori di prestigio, le istituzioni letterarie e educative).

Solo in rare circostanze un agente letterario può permettersi di sacrificare l'interesse economico immediato a interessi di ordine simbolico: quando la sua posizione sul mercato è abbastanza solida da esentarlo dalla necessità di far cassa e quando il capitale simbolico degli autori che rappresenta è tale da garantirgli che i profitti a cui rinuncia sul breve periodo potranno essere riscossi, debitamente accresciuti, sul lungo periodo. È necessario, in altre parole, che egli detenga una posizione egemonica, sia essa su un mercato internazionale, com'è oggi il caso di Andrew Wylie,<sup>15</sup> sia essa su un mercato nazionale, com'è stato per decenni il caso di Erich Linder e della sua ALI.

<sup>15</sup> Per un accenno al ruolo di Wylie nella ricezione italiana di W.G. Sebald si vedano le ultime pagine di Michele Sisto, *Un cambio di paradigma*, cit.



L'Agenzia Letteraria Internazionale, la prima in Italia, era stata fondata a Milano nel 1898 da Augusto Foà, e inizialmente rappresentava autori inglesi e americani. Linder arriva alla direzione nel 1951. Nato nel 1924 a Leopoli, in Galizia, da genitori ebrei viennesi, nel 1934 si era trasferito a Milano con la famiglia, pur conservando per tutta la vita la cittadinanza austriaca; nel 1938-42 aveva frequentato la scuola ebraica di via Eupili (dove aveva conosciuto Cesare Cases). Dal 1941 aveva lavorato per l'editore Corticelli traducendo dal tedesco *Nostra signora delle onde* di Heinrich Hauser (1941), *Dare e avere* di Gustav Freytag (1942) ed *Effi Briest* di Theodor Fontane (1943). In questo periodo, frequentando l'ALI, aveva conosciuto Luciano Foà, il figlio di Augusto, che lo aveva invitato a collaborare come redattore alle Nuove Edizioni Ivrea di Adriano Olivetti, accanto a Roberto Bazlen, Leone Traverso, Alessandra Scalerò. Dopo la guerra aveva lavorato per Bompiani fino al '46, per poi tornare all'ALI, di cui nel '51, quando Foà diventa segretario di redazione all'Einaudi, assume la direzione (in seguito Foà gli cederà i due terzi della proprietà).

Nel '42 l'ALI «conta 62 voci in bilancio. Nel '46 i fascicoli dei corrispondenti sono saliti a 346. Nel '61 sono 855. Nel '71, 1.256. Nel '79, quasi duemila. Già nel '58 Linder amministra settemila autori; nel '79, circa diecimila».<sup>16</sup> Tramite la sua rete internazionale di co-agenti costituita negli anni '50, Linder rappresenta interi cataloghi editoriali. La concorrenza è esigua. Fin dall'inizio il mercato americano è quasi interamente sotto il suo controllo. Col passare del tempo diventa il rappresentante italiano di Conan Doyle e Agatha Christie, Joyce e Pound, Steinbeck e Salinger, Nabokov e Gombrowicz, Camus, Artaud, Philip Roth, Bellow, Solženicyn e innumerevoli altri. Il primo autore italiano a farsi rappresentare dall'ALI è Riccardo Bacchelli, nel 1958; seguiranno Arbasino, Bassani, Buzzati, Calvino, Del Buono, Fenoglio, Flaiano, Montale, Morante, Parise, Piovene, Sciascia, Soldati e Vittorini, fino a superare la sessantina.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Dario Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Avagliano, Roma 2007, p. 11.

<sup>17</sup> Sull'affermarsi, con Linder, della figura dell'agente letterario nel corso degli anni '60, in particolare attraverso il controllo delle traduzioni di saggistica e il suo rapporto con Il Saggiatore, si veda Giorgio Alberti, *L'agent littéraire Erich Linder: création, définition et légitimation d'une nouvelle profession dans l'édition italienne après la Seconde Guerre mondiale*, 2010. *L'espace culturel transnational*, a cura di Anna Boschetti, Nouveau Monde, Paris 2010, pp. 469-481.



La sua enorme forza contrattuale non ha equivalenti in altri paesi: se è forse eccessivo dire che gli consente di imporre le sue condizioni, certo gli permette di trattare alla pari con tutti gli editori, anche i più grandi e prestigiosi, come Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Garzanti o Bompiani. Negli anni '70, quando la caccia al bestseller diventa la regola base del sistema, il suo potere acquista dimensioni senza precedenti: «Decidendo a chi concedere la prima opzione su ogni nuovo titolo, e soprattutto su ogni successo annunciato, [Linder] regola di fatto la distribuzione dei pani e dei pesci».<sup>18</sup> Ma soprattutto svolge per decenni una funzione disciplinante nei confronti degli editori, da una parte inducendoli ad adottare schemi contrattuali standard desunti dalla prassi americana e adattati alla legislazione italiana, dall'altra limitando il loro potere discrezionale e facendo sì che i libri vengano «sfruttati» – il termine è suo – più razionalmente, e che sia sempre meno frequente il caso che un editore acquisti per non «sfruttare». Inoltre, nel suo ruolo di mediatore anche finanziario tra editori italiani e stranieri, Linder anticipa spesso il pagamento delle opzioni e ha quindi facoltà di agire sulla leva del credito per influenzare, positivamente o negativamente, l'economia delle singole case editrici.

Negli anni '70 Linder inizia a diventare un personaggio pubblico: la sua figura si circonda di quell'aura mitica che ancora oggi pervade gran parte delle narrazioni, sia giornalistiche sia accademiche, che lo riguardano. L'«arbitro dell'editoria italiana»,<sup>19</sup> il «mercante di scrittori»,<sup>20</sup> l'«eminenza grigia»,<sup>21</sup> l'«agente segreto» del libro<sup>22</sup> viene sempre più spesso intervistato su quotidiani, riviste e alla radio.<sup>23</sup> È Linder stesso a contribuire alla stilizzazione

<sup>18</sup> Dario Biagi, *Il dio di carta*, cit., p. 92.

<sup>19</sup> Erich Linder, *Madamina il catalogo è questo...*, intervista in «La Fiera Letteraria», 14 novembre 1968, ora in Erich Linder, *Autori, editori, librai, lettori*, a cura di Martino Marazzi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2003, pp. 27-33.

<sup>20</sup> Lorenzo Mondo, *Il «mercante» di scrittori*, «La Stampa», 19 marzo 1976.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Giampaolo Dossena, *Linder, agente segreto del libro*, in «La Stampa», 24 marzo 1983.

<sup>23</sup> Oltre alle interviste già citate si possono ricordare i seguenti interventi di Linder, i più importanti dei quali sono stati raccolti in Erich Linder, *Autori, editori, librai, lettori*, cit.:





della propria figura, fin da quella che probabilmente è la sua prima intervista, rilasciata alla «Fiera letteraria» nel 1968:

*Perché scelse il mestiere dell'agente letterario?*

Perché sono un puritano. Odio l'ingiustizia, i soprusi. E credo che l'autore sia vittima dell'editore. Il mio scopo è difenderne gli interessi.<sup>24</sup>

Invitato a definire la sua professione, risponde:

Io rappresento autori, il che significa amministrare i loro contratti con gli editori, e in certi casi trovare gli editori per le opere di un autore. Significa comunque riuscire o a trovare il miglior editore per una certa opera o per tutte le opere di un autore, o (e molto spesso le due cose coincidono) riuscire a ottenere per l'autore il miglior contratto possibile.<sup>25</sup>

Linder si presenta come un professionista di cui gli editori hanno dovuto riconoscere la necessità,<sup>26</sup> esclude che i suoi gusti perso-

<sup>23</sup> (segue) *Abbasso questi editori! Non hanno fantasia*, in «L'Europeo», 11 settembre 1979; *Editoria e società*, in *Catalogo generale Il Saggiatore*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 1979; *I rimorsi. 16 domande a Erich Linder*, intervista di Grazia Cherchi, in «Linus», aprile 1980; *Scontiamo gli errori del passato*, intervista di Giacinto Furlan, in «Il Giornale», 29 dicembre 1980; *Il mestiere dell'agente letterario*, intervista di Benedetta Craveri, Spazio 3 Opinione, Radio Tre, 1980 circa; *Erich Linder, agente letterario*, intervista radiofonica di Enrico Romero a Erich Linder, 1980 circa; *Editori, venditori, librai, lettori*, in *Pubblico 1981. Produzione letteraria e mercato culturale*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano Libri, 1981; *L'autore vale se la moglie è bella?*, in «La Stampa-Tuttolibri», 29 gennaio 1983.

<sup>24</sup> Erich Linder, *Madamina il catalogo è questo...*, cit. Più avanti Linder precisa: «Per un editore un libro che va male è solo un incidente, per un autore può essere una rovina. È la distruzione di anni di attività, la perdita di prestigio, il crollo dei suoi piani. La perdita economica è il meno. E spesso l'insuccesso di un libro dipende da motivi di cui solo l'editore è responsabile. Perché è l'editore che decide quando farlo uscire (e magari è il momento meno adatto) in quale collana, con quale prezzo, eccetera».

<sup>25</sup> Enrico Romero, *Erich Linder, agente letterario*, in Erich Linder, *Autori, editori, librai, lettori*, cit., p. 46.

<sup>26</sup> All'intervistatore, che gli chiede dei suoi rapporti con gli editori, Linder risponde: «Mi detestavano, come un industriale può detestare un sindacalista che semina la ribellione fra degli operai prima rassegnati e distratti».



nali influenzino in qualsiasi modo la sua azione,<sup>27</sup> insiste che «un agente letterario non può intervenire nella politica editoriale di una casa»,<sup>28</sup> e respinge recisamente l'idea diffusa che la sua agenzia detenga «una sorta di monopolio»:

Io non detengo una sorta di monopolio, cominciamo a dire questo. Se si fa il conto delle opere che anche una grossa agenzia letteraria tratta, rispetto al numero complessivo di volumi che escono in Italia – che già non è un paese dove abbondino le pubblicazioni – questa idea del monopolio salta immediatamente. A me pare che in Italia si pubblicino circa 120.000 libri all'anno. I contratti che può fare una grossissima agenzia letteraria (contratti per libri, beninteso) non superano il 7%: cosa andiamo a parlare di monopolio! Questa cosa non ha senso.<sup>29</sup>

Se anche si accettino i dati forniti da Linder, il suo potere risulta molto maggiore di quanto egli sia disposto a far credere: 8.000-8.500 libri l'anno (il 7% di 120.000) sono di per sé un numero enorme, ma ciò che più conta non è quanti libri la sua agenzia controlli, bensì quali. Se un editore italiano vuole pubblicare Kafka, Mann, Musil, Roth, Brecht, Böll o Frisch, deve trattare con Linder. E a questi nomi se ne aggiungono di anno in anno di nuovi, da Grass a Bachmann, da Enzensberger a Handke, da Adorno a Lukács, per limitarsi solo all'ambito tedesco. Linder non li rappresenta personalmente, come accade per gli autori italiani, ma rappresenta i loro editori o i loro agenti (o gli agenti dei loro editori) in Italia: e tra questi editori ci sono quasi tutti i più grandi, da Rowohlt a Suhrkamp. Se il termine

<sup>26</sup> (segue) Ma oggi i nostri rapporti sono migliorati. L'editore oggi tende a mandare l'autore dall'agente; per evitare equivoci, malintesi, recriminazioni e piagnistei preferisce che egli si faccia rappresentare da un professionista» (*ibidem*).

<sup>27</sup> Dei suoi *likes and dislikes* testimonia Guido Davico Bonino, a lungo sua controparte in Einaudi: Linder non amava Brecht perché «era comunista», ammirava la «lucidità geometrica» dei romanzi di Dürrenmatt, trovava Frisch «intellettualistico» e «non abbastanza svizzero» ed era infastidito dalla mole e disorganicità dell'*Uomo senza qualità* di Musil. Si veda Guido Davico Bonino in *L'Agente letterario da Erich Linder a oggi*, cit., pp. 34-35.

<sup>28</sup> Erich Linder, *Madamina il catalogo è questo...*, cit.

<sup>29</sup> Benedetta Craveri, *Il mestiere dell'agente letterario*, cit., pp. 38-39.



monopolio è inappropriato, si può senz'altro parlare di egemonia.

Rientrare nei favori di Linder è fondamentale. Con Feltrinelli per esempio, che si è affermato pubblicando libri fuori dalla sua area di azione come *Il Dottor Živago* o *Il Gattopardo*, l'agente non è nei rapporti migliori.<sup>30</sup> D'altra parte, proprio in virtù della sua posizione egemonica, Linder può esercitare un ruolo regolativo in un mercato che, proprio con l'«avvento dell'apparato», sta diventando sempre più caotico. «Era l'uomo che portava un po' d'ordine nel mondo arruffato dell'editoria italiana», ha sostenuto Valentino Bompiani, «era un moderatore degli appetiti. Linder sapeva opporsi alle "aste", alle fluttuazioni libere e pazzesche dei costi d'importazione, per avviare i contendenti a trattative oneste. Linder era un calmiera».<sup>31</sup> L'agente ha una sua idea per così dire "geopolitica" dell'editoria italiana, che grosso modo corrisponde al panorama che si era delineato negli anni '50 e '60, e a quest'idea tende a mantenersi fedele. «Aveva stabilito i ruoli di ciascun editore, e li faceva rispettare» ha osservato Piero Gelli, dandone una descrizione schematica: «la Mondadori per i bestseller di grande livello, come Gallimard in Francia; Rizzoli per la letteratura medio-bassa; Adelphi ed Einaudi per le cose più raffinate; Feltrinelli per le cose di sinistra».<sup>32</sup> Il principio che orienta la sua attività può essere così sintetizzato: a ciascun autore (o libro) il suo editore.

Il carteggio tra Linder e l'Einaudi negli anni '70 conferma questo quadro: sarà la casa editrice torinese a trarre, almeno sul fronte della letteratura tedesca, i maggiori vantaggi dall'egemonia dell'ALI sul sistema editoriale italiano. Nel carteggio trovano inoltre riscontro, nella pratica quotidiana, due tendenze caratteristiche della trasformazione in corso. In primo luogo, sempre più spesso è l'agente a prendere l'iniziativa, captando l'atmosfera del mercato e suggerendo

<sup>30</sup> Inge Feltrinelli afferma che Linder «ha litigato molte volte con Giangiacomo, gli rimproverava di essere troppo autonomo e indipendente nelle scelte: suggeriva all'editore gli autori da pubblicare. E in quegli anni si sussurrava che nelle offerte dei libri Linder prediligesse Einaudi e Garzanti» (*L'Agente letterario da Erich Linder a oggi*, cit., p. 46).

<sup>31</sup> Piero Gelli, citato in Dario Biagi, *Il dio di carta*, cit., p. 93.

<sup>32</sup> Mario Baudino, *Gelli: «Il mercoledì? Una vera tragedia»*, in «La Stampa», 5 febbraio 2005.



non solo autori e libri ma anche come potrebbero essere "spesi": in altri termini, in un momento di generale riassetto, in cui la progettualità degli editori (non solo di Einaudi) attraversa una fase di incertezza, l'agente viene a colmare un vuoto, accrescendo così ulteriormente il proprio potere. In secondo luogo, la funzione di mediazione dell'agente, si spinge sempre più spesso oltre il principio del *matchmaking* («a ciascun autore il suo editore»), giungendo a influire su aspetti fino ad allora lasciati alla discrezione dell'editore, dalla data di pubblicazione alla collocazione in collana, dal prezzo alla copertina.

Per l'Einaudi la trasformazione assume caratteristiche specifiche, diverse rispetto ad altre case editrici. L'allentarsi della pressione dei concorrenti più diretti, quali Mondadori, Feltrinelli e Il Saggiatore, crea le condizioni perché la casa editrice consolidi la sua egemonia sul piano culturale. A partire dal 1972, con un radicale cambiamento di strategia, vengono varate le Grandi opere, tra cui la *Storia d'Italia*, l'*Enciclopedia*, la *Storia dell'arte italiana* e la *Letteratura italiana*. Nonostante il loro successo, ne deriva in pochi anni una serie di divergenze tra l'editore e i suoi collaboratori e infine una gravissima crisi finanziaria. Nel 1978 Giulio Bollati denuncia in una lettera a Einaudi la crisi del «laboratorio», descrivendo una casa editrice che non è più «un gruppo di intellettuali raccolti intorno» all'editore e non è ancora «un organismo strutturato razionalmente secondo le sue nuove dimensioni» ed esigenze, con il conseguente pericolo di passare dalla collegialità dei consigli editoriali del mercoledì alla prevalenza del «momento decisionale-autoritario».<sup>33</sup>

Questo svuotamento dei tradizionali organi di decisione favorisce il crescere dell'influenza dell'agente, come dimostra l'indebolimento della politica di collana a favore della politica d'autore. Una delle caratteristiche della casa editrice fin dalle sue origini era l'articolazione in collane rispondenti a precise esigenze culturali:<sup>34</sup> ciascun testo veniva valutato non solo per il suo valore intrinseco, ma anche per

<sup>33</sup> David Bidussa *et al.*, *Giulio Bollati. Lo studioso, l'editore*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 47-48.

<sup>34</sup> Non a caso il principale studio sulla casa editrice, il volume di Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta* (Bollati Boringhieri, Torino 1999), è dedicato in gran parte alla discussione e impostazione delle collane.





l'apporto che avrebbe dato a una data collana; non di rado accadeva che un buon libro non venisse pubblicato perché non trovava posto nelle collane esistenti, oppure al contrario, nel caso in cui il libro indicasse una nuova tendenza culturale di rilievo, che si arrivasse alla progettazione di una nuova collana. L'interesse dell'agente letterario è invece quello di dare la maggior visibilità possibile all'autore che rappresenta, e per questo preferisce che uno stesso editore ne pubblichi più opere, auspicabilmente tutte. Le ragioni emergono bene in una lettera che Linder manda al redattore einaudiano Malcom Skey a proposito di Leo Perutz, autore allora quasi sconosciuto in Italia:

I'm sending you *Nachts unter der steinernen Brücke* and *Der Meister des Jüngsten Tages*. I have requested copies of *Der Marques de Bolivar* and of *Der Schwedische Reiter*: these shall go off to you as soon as we receive them. We are *not* interested, though, in selling only one or even two books by Perutz: any publisher who is interested ought to confirm his interest by taking up the author as an author, not just for the sale of one book. I know it's difficult to get guarantee that an author would really be promoted and introduced to the Italian public through the regular publication of his works: but unless we can get some such guarantee, let's drop the whole thing. If I sell Einaudi one book, and nothing else then happens, I will never be able to interest any other publisher in Perutz (abgetragene Einaudi-Kleider, the others would say).<sup>35</sup>

La pressione di sollecitazioni di questo genere, combinata all'indebolirsi del momento collegiale, contribuisce a far sì che la politica d'autore, che fino ad allora costituiva un'eccezione (Brecht, Musil, in una certa misura Peter Weiss), diventi sempre più frequente, e che nel corso degli anni '70 Einaudi tenda a pubblicare tutto Adorno, tutto Benjamin, tutto Lukács, e ad acquisire in blocco autori consacrati come Böll, Grass, Enzensberger, Frisch e Dürrenmatt.

Per quanto riguarda invece la seconda tendenza, quella per cui l'agente interviene sempre più spesso negli aspetti strettamente editoriali, è illuminante il caso dei *Gespräche mit Marx und Engels* di Enzensberger. Linder propone il libro per la collana economica Nuova Universale Einaudi,<sup>36</sup>

<sup>35</sup> AL, Einaudi, 05.12.1975.

<sup>36</sup> AL, Einaudi, 16.07.1973.



ma l'editore lo pubblica nei più costosi Struzzi al prezzo di 10.000 lire. Il libro non si vende e Linder protesta con il responsabile commerciale Roberto Cerati: «Al di sopra di certe frontiere di prezzo, tu sai meglio di me che il pubblico a cui questi libri sono destinati si perde completamente: me ne rammarico particolarmente in questo caso, perché si tratta di un libro molto interessante, molto leggibile, e con un potenziale di vendita, a mio avviso, notevole: potenziale che, peraltro, mi sembra distrutto dal prezzo di vendita».<sup>37</sup> L'agente non lascia cadere la cosa: minacciando di «fissare i prezzi per contratto» pretende una contropartita e infine si accorda per un aumento di 2,5 punti sulle percentuali di vendita.<sup>38</sup> In questo modo Linder mostra di essere in grado di “punire” la casa editrice per un errore che danneggia il suo autore.

La corrispondenza tra la ALI e l'Einaudi è pressoché quotidiana. Plichi di libri viaggiano continuamente tra Milano e Torino. Il tono delle lettere è sempre asciutto, cordiale, professionale. Si avvertono tensioni solo su due aspetti: i pagamenti, nei quali la casa editrice è cronicamente in ritardo; e i tempi, ovvero l'intervallo che intercorre tra la proposta dell'agente e la decisione dell'editore. È sempre più difficile conciliare i ritmi dell'industria editoriale con la complessità di un iter decisionale per cui ogni opera ritenuta interessante deve essere letta e valutata da un consulente specifico (per la letteratura tedesca è Cesare Cases, al quale nel 1975 viene affiancato come redattore interno Roberto Cazzola), in alcuni casi sottoposta a un secondo o un terzo parere (di lettori quali Claudio Magris, Franco Fortini o Luigi Forte), e infine discussa dal consiglio editoriale. Questa difficoltà emerge nitidamente nel caso del romanzo *Der Blaue Kammerherr* di Wolf von Niebelschütz (Suhrkamp 1961), caldamente raccomandato da Linder. Dopo aver atteso per mesi una decisione l'agente si spazientisce e scrive al segretario di redazione Guido Davico Bonino: «Caro Davico, mi rimandi, per piacere, *Der blaue Kammerherr* di Niebelschütz. Sarà ch'io sono di malumore, ma debbo dire che, se ogni volta debbono passar dei mesi senza costruito

<sup>37</sup> AL, Einaudi, 07.11.1977.

<sup>38</sup> AL, Einaudi, 27.02.1978.



(soltanto perché il professor C. non è d'accordo con il professor M., e, per carità, è bene non offendere i sentimenti dell'uno né dell'altro) passa la voglia di consigliarvi e di offrirvi dei libri buoni».<sup>39</sup>

La corrispondenza tra l'agenzia e la casa editrice si svolge su tre livelli. A un primo livello, che potremmo dire di routine, i libri con il timbro dell'ALI arrivano in redazione senza alcuna raccomandazione e nella maggior parte dei casi vengono restituiti al mittente accompagnati da un prestampato. Per libri di particolare interesse Linder scrive una lettera d'accompagnamento, indirizzandola al segretario di redazione o, in casi eccezionali, allo stesso Giulio Einaudi. Più di rado, invece, è la casa editrice a richiedere all'agente informazioni sullo stato dei diritti di un libro o di un autore. È in quest'ultimo caso che si può osservare, spesso, come le risposte dell'agente tendano a conservare quella "geopolitica" editoriale a cui si è accennato. Nel luglio 1973 Guido Davico Bonino, su segnalazione del traduttore Italo Alighiero Chiusano, chiede informazioni sui diritti di due raccolte di saggi di Luise Rinser, *Baustelle* e *Grenzübergänge*. La richiesta è anomala, poiché si tratta di un'autrice Mondadori e, soprattutto, cattolica. L'agente si affretta a ristabilire i ruoli: «Perché trasferire la repubblica conciliare anche in editoria? La signora Rinser è una di quelle autrici cattoliche piene di buona volontà contestatrice, che confida nella salvezza dell'umanità attraverso la carità cristiana iniettata nei problemi sociali. Le pare il caso?».<sup>40</sup>

Vediamo ora come Linder ha contribuito ad alimentare le due principali linee della politica editoriale einaudiana negli anni '70: l'arricchimento del catalogo mediante l'acquisizione di autori consacrati e la ricerca di nuovi autori.

### La «campagna di acquisizione di autori»

Nei primi anni '70 Einaudi si dispone a consolidare il proprio catalogo, conferendo ad alcuni dei suoi autori di punta lo statuto di

<sup>39</sup> AL, Einaudi, 10.01.1972. Qualche mese dopo Linder taglia corto: «Mi rimandi il Niebelschütz: Magris sarà un genio, ma non ho più voglia di attendere. Poi, fra cinque anni, o dieci, vi lamenterete di aver perso un libro che valeva la pena di fare» (AL, Einaudi, 06.03.1972).

<sup>40</sup> AL, Einaudi, 10.07.1973.



classici: completa il quadro della Scuola di Francoforte (Benjamin, Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas), recupera gli autori progressisti dell'età di Weimar (Toller, Kaiser, Kracauer), progetta una monumentale selezione delle opere di Lukács in otto volumi e prosegue la pubblicazione delle opere di Brecht. Accanto a Brecht coltiva autori di teatro che a lui si ispirano, come Peter Weiss (*Trotzkeij in esilio, Hölderlin, Tre atti unici, Il processo*),<sup>41</sup> Tankred Dorst (*Toller, Era glaciale*)<sup>42</sup> e Dieter Forte (*Martin Lutero & Tommaso Münzer*).<sup>43</sup> Oltre a portare avanti questa linea brechtiana, che da tempo ne definisce il profilo,<sup>44</sup> la casa torinese incomincia ad acquisire sistematicamente i maggiori scrittori affermatasi a partire dal dopoguerra, sottraendoli ad altre case editrici: una politica, questa, che viene attivamente assecondata da Linder.

L'acquisizione più remunerativa, Heinrich Böll, viene da Mondadori. Nel luglio 1971 Linder invia a Davico Bonino *Gruppenbild mit Dame* con lettera d'accompagnamento: «Le ripeto che, a mio avviso, il libro è molto vendibile, e dovrebbe rientrare bene nell'attuale campagna di acquisizione di autori che state conducendo».<sup>45</sup> In una lettera successiva aggiunge: «Nel frattempo io ho anche finito di leggere il romanzo (su una seconda copia che mi è giunta) e mi sono confermato nella mia opinione che si tratti d'un libro di prim'ordine (anche se Cases probabilmente non sarà d'accordo) e che, sotto la vostra sigla, se ne potranno vendere veramente moltissime copie».<sup>46</sup> Cases, invece, è d'accordo.<sup>47</sup> Einaudi accetta,

<sup>41</sup> Einaudi riesce ad avere *Hölderlin*, che Weiss era tentato di cedere a Feltrinelli, grazie alle pressioni di Linder e Suhrkamp (AL, Einaudi, 10.11.1971).

<sup>42</sup> Dorst è autore Suhrkamp, i cui diritti sono rappresentati in Italia da Linder.

<sup>43</sup> È uno dei pochi libri non trattati con Linder, che non rappresenta l'editore tedesco di Forte, Klaus Wagenbach.

<sup>44</sup> Sulle scelte einaudiane in materia di letteratura tedesca negli anni '50 e '60, e in particolare sul ruolo svolto da Cesare Cases, mi sono soffermato in *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968*, cit.

<sup>45</sup> AL, Einaudi, 26.07.1971.

<sup>46</sup> AL, Einaudi, 06.08.1971.

<sup>47</sup> AE, Verbali, 08.09.1971: «CASES: Ultimo libro di Böll, *Ritratto di gruppo con signora*, uno scrittore moralistico-cattolico, di larga risonanza. Questo è il suo romanzo più leggibile, la summa del suo lavoro. Un buon libro».



trattando sulla clausola imposta da Linder di pubblicare entro 12 mesi, che viene portata a 16 mesi. Il libro esce nei Supercoralli nel 1972, e ha un successo di vendite enorme, facendo di Böll, a cui nello stesso anno viene conferito il Nobel, uno degli autori di punta della casa editrice.<sup>48</sup>

Nel '74 Linder propone un altro autore mondadoriano, Alfred Andersch. Anche in questo caso scrive una lettera d'accompagnamento:

Caro Davico, fra i romanzi tedeschi che hanno richiamato l'attenzione dei critici (in modo vivace, anche se contraddittorio) c'è stato, in queste settimane, *Winterspelt* di Andersch – libro che, oltre ad avere suscitato un vespaio fra i critici, ha anche venduto qualche decina di migliaia di copie in pochi giorni o poche settimane. Andersch, che noi rappresentiamo (così come rappresentiamo il suo intelligente editore Diogenes) ci ha pregato di sottoporre il libro a voi: gli ho spiegato che, con tutta l'ammirazione che tutti abbiamo per la Casa Einaudi, occorre, in questi casi, armarsi di pazienza, perché fra le qualità della casa non c'è quella della rapidità nella lettura né nelle decisioni. Andersch si augura che, in questo caso, la scheda di lettura si possa avere in fretta – se non altro perché sa che vi vaete dell'opera di Chiusano, suo traduttore italiano da anni. Anch'io spero che per la fine di novembre o la metà di dicembre si possa saper qualcosa.<sup>49</sup>

La risposta dalla casa editrice, che dà a vedere di aver seguito diligentemente le indicazioni dell'agente, è negativa:

Abbiamo letto e discusso piuttosto intensamente *Winterspelt*, implicando non solo i lettori interni ma anche gli esterni come per esempio I. A. Chiusano. Le conclusioni sono state negative. A parte elementi grossolani come la mole, questo grosso sforzo di Andersch ci sembra muovere in una direzione fortemente intellettuale. Il risultato è un libro per pochi. Se un libro così impegnativo fosse stato di facile lettura e di relativamente facile smercio avremmo anche affrontato l'impresa, ma con queste premesse non ci sentiamo di fare di più.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Inizia così la seconda fase della ricezione italiana dell'autore: dal punto di vista della *Autorschaft* e della sua immagine pubblica il Böll einaudiano è sensibilmente diverso dal Böll mondadoriano che da vent'anni il pubblico italiano era abituato a conoscere. Ma su questo aspetto, rilevante per tutti gli autori che cambiano insegne editoriali, si deve qui necessariamente sorvolare.

<sup>49</sup> AL, Einaudi, 25.10.1974.

<sup>50</sup> AL, Einaudi, 10.01.1975.



La maggior parte delle acquisizioni einaudiane di questi anni è possibile grazie a una vera e propria emorragia di autori da Feltrinelli, seguita prima alle dimissioni del responsabile per la letteratura straniera Enrico Filippini (1968),<sup>51</sup> poi alla clandestinità (1969) e all'improvvisa morte (1972) dell'editore, emorragia alla quale peraltro non è estranea la scarsa simpatia che Linder ha per la giovane casa editrice milanese.

Il primo autore a passare a Einaudi è Friedrich Dürrenmatt. Già alla fine del 1969 Cesare Cases annuncia in consiglio editoriale che l'autore «ha rotto con Feltrinelli» ed è disponibile.<sup>52</sup> Linder assicura i diritti sul nuovo *Der Sturz* (a Cases non piace, ma in consiglio editoriale si osserva che «bisogna considerare se farsi carico dell'autore in toto»);<sup>53</sup> dopo un paziente lavoro durato cinque-sei anni convince Peter Schifferli, l'editore zurighese di Dürrenmatt, a concedere i diritti per un volume di *Teatro*;<sup>54</sup> riscattata da Feltrinelli i romanzi e racconti del volume *Giuochi patibolari*, andato fuori catalogo. Il primo libro a uscire sotto il marchio Einaudi, nel 1972, è *La panne*, che Cases aveva segnalato da tempo.<sup>55</sup> L'agente accompagna passo per passo la sua creatura: «Caro Davico, ci avrete già pensato, ma penso che sarà bene cercare di pubblicizzare (?) *La panne*, visto il successo clamoroso (anche di critica) del film con Alberto Sordi basato sul libro (*La più bella serata della mia vita*)».<sup>56</sup> La gestazione del volume del *Teatro* va invece per le lunghe e suscita le sue proteste:

<sup>51</sup> Anche per il ruolo di Filippini nella politica editoriale di Feltrinelli relativamente alla letteratura tedesca mi permetto di rimandare a *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968*, cit.

<sup>52</sup> AE, Verbali, 12.11.1969.

<sup>53</sup> AE, Verbali, 08.09.1971. *La caduta* uscirà nel 1973.

<sup>54</sup> AL, Einaudi, 04.04.1970.

<sup>55</sup> In una lettera a Renato Solmi del 25 settembre 1961 Cases scriveva: «È un vero piccolo capolavoro, per conto mio una delle cose migliori di Dürrenmatt e in generale della letteratura contemporanea. C'è l'idea che l'individuo alienato non appena si accorge di essere investito da problemi come quello della colpa è costretto a uccidersi appunto perché per la prima volta si accorge di essere un individuo» (AE, Cases, c. 431). La traduzione feltrinelliana della *Panne* viene acquistata per 60.000 lire (AL, Einaudi, 13.04.1972).

<sup>56</sup> AE, Einaudi, 24.12.1972.



Caro Davico, immagino che [Aloisio] Rendi non abbia poi consegnato le traduzioni di Dürrenmatt. A questo punto noi chiediamo formalmente che si trovi un altro traduttore per le opere: non è possibile che la neghittosità del traduttore causi dei danni che consistono non solo nelle mancate vendite del libro, ma che, impedendo la pubblicazione dei testi, rendono più difficili anche altri sfruttamenti (per esempio radio, televisione, piccoli teatri di provincia, ecc.). Lei sa quanto me che tutti questi sfruttamenti marginali nascono sempre dalla disponibilità in libreria dei testi stampati: mancando questa disponibilità vengono a mancare anche gli sfruttamenti, la cui assenza finisce poi di nuovo per ridurre le vendite del libro: un circolo vizioso da cui è indispensabile uscire. Mi spiace per Rendi, ma dopotutto noi rappresentiamo Dürrenmatt.<sup>57</sup>

Il volume esce infine nel 1975 nei Supercoralli, dopo che Linder ha minacciato di rivalersi sulla casa editrice, ritenendola corresponsabile del danno.<sup>58</sup> Questo non impedisce tuttavia all'agente di proseguire nel suo progetto di portare tutto Dürrenmatt all'Einaudi. Appreso dal Verlag der Arche che anche gli ultimi due contratti con Feltrinelli, *La promessa* e *Greco cerca greca*, sono risolti e che l'autore concederebbe volentieri le opere a Einaudi, passa immediatamente a discutere i dettagli:

La decisione della collana andrebbe, lo so, lasciata all'editore quanto più frequentemente possibile. Ciononostante, io azzarderei un suggerimento: *Greco cerca greca* potrebbe, credo, andare nei Nuovi Coralli, mentre *La promessa*, secondo me, dovrebbe uscire, magari in una piccola edizione, nei Supercoralli, per venire poi rapidamente ristampato negli Struzzi: si tratta, dopotutto, di un libro che, a questo punto, è un classico. [...] Sono molto contento che, in questo modo, tutti i libri di Dürrenmatt finiscano per apparire sotto la sigla einaudiana: spero lo siate anche voi.<sup>59</sup>

Date le scarse vendite del *Teatro* nei Supercoralli, Linder propone di ristamparlo in due volumi negli Struzzi, aggiungendo i drammi usciti nella Collezione di teatro, «così si avrebbe praticamente tutto il teatro di Dürrenmatt in un'unica edizione».<sup>60</sup>

<sup>57</sup> AL, Einaudi, 01.03.1973.

<sup>58</sup> AL, Einaudi, 21.03.1974.

<sup>59</sup> AL, Einaudi, 03.07.1974.

<sup>60</sup> AL, Einaudi, 03.09.1978.



Non avendo avuto risposta scrive di «considerare che la casa editrice non intende continuare con la pubblicazione di Dürrenmatt, e trarne le necessarie conseguenze».<sup>61</sup> Tra minacce e lusinghe il rapporto tra l'agente e la casa editrice procede e dà i suoi frutti.<sup>62</sup>

Dopo Dürrenmatt è la volta di Max Frisch. Nel '72 Linder offre alla casa editrice il *Giulio Tell per la scuola*.

Caro Davico, Le invio *Wilhelm Tell für die Schule* di Max Frisch, che la Feltrinelli ha rifiutato, e che quindi potrebbe (salvo per la seconda parte del *Diario*, che dovrà andare comunque a Feltrinelli in prima opzione) aprirVi, se ci tenete, la strada per diventare in avvenire gli editori italiani di Frisch.<sup>63</sup>

Le cose andranno esattamente come previsto dall'agente: il *Giulio Tell* esce nei Nuovi Coralli nel 1973, e qualche anno dopo l'agente offre alla casa editrice il nuovo libro dell'autore svizzero, *Montauk*. Davico risponde:

Caro Linder, ho riflettuto alla proposta *Montauk* di Frisch, libro approvato nella riunione editoriale di mercoledì scorso. Ho tenuto a sottolineare nell'ambito della presentazione che con l'acquisizione di questo libro avremmo acquisito Frisch realmente e non di straforo come era accaduto fin qui. Questo elemento ha giocato un ruolo determinante nella conclusione definitiva. Infatti, da un punto di vista di puro contenuto, il racconto dei vari week-end erotici di Frisch con le sue successive mogli ed amanti, non è particolarmente promettente: voglio dire, non sarà un successo di pubblico, ma, se troveremo un buon traduttore, lo sarà forse di critica.<sup>64</sup>

Linder solletica le ambizioni einaudiane anche a proposito di Peter Handke. Nel marzo 1972 scrive:

<sup>61</sup> AL, Einaudi, 09.04.1979.

<sup>62</sup> Dopo *La panne* Einaudi pubblica nell'arco di un decennio *I fisici* (1972), *La caduta* (1973), *La promessa* (1975), *Greco cerca greca* (1975), *Teatro* (1975), *Il complice* (1977), *La dilazione* (1979), *Radiodrammi* (1981), *Lo scrittore nel tempo* (1982).

<sup>63</sup> AL, Einaudi, 17.03.1972.

<sup>64</sup> AL, Einaudi, 20.02.1976. *Montauk* esce nei Supercoralli nel 1977. Seguiranno *Libretto di servizio* (1977), *L'uomo nell'Olocene* (1981), *Barbablu* (1984) e *Trittico* (1985).



Caro Davico, Le mando separatamente *Begrüßung des Aufsichtsrats* di Peter Handke. Handke è indubbiamente il più interessante fra i giovani autori austriaci, e anche se questo non è il suo libro principale, mi sembra che potrebbe venir pubblicato vantaggiosamente nella collana tascabile color argento. È anche probabile (non Glielo posso garantire) che l'autore potrebbe in definitiva passare armi e bagaglio alla Einaudi.<sup>65</sup>

Il libro non viene acquistato, ma per l'anno successivo Davico Bonino progetta di fare una raccolta del *Teatro* di Handke, e chiede all'agente di riferirgli quali opere siano già impegnate e quali ancora libere.<sup>66</sup> «La situazione di Handke – risponde Linder – è molto pasticciata: come romanziere, l'autore (per ora) appartiene a Feltrinelli, – ed io non mi sento sufficientemente becchino da rimuoverlo da quella casa»;<sup>67</sup> quanto al teatro, è pubblicato in gran parte dalla Residenz di Vienna, che Linder non rappresenta. Einaudi riesce ad aggiudicarsi *Esseri ragionevoli in via d'estinzione*, che esce nella Collezione di teatro nel '77; continua però a premere su Linder, il quale ribadisce che i romanzi di Handke pubblicati da Suhrkamp «vanno, su desiderio di Handke, in prima opzione a Feltrinelli (che finora li ha anche comperati)».<sup>68</sup>

Quando però si presenta l'occasione, nel '75 con *Die Stunde der wahren Empfindung*, i complessi meccanismi decisionali della casa editrice fanno sì che vada persa. Alla richiesta di prolungamento dell'opzione Linder risponde: «Voi potete naturalmente completare il Vostro esame e comunicarci le Vostre decisioni: se saranno positive, e se noi non avremo nel frattempo preso altri impegni per il libro, potremo avviare la trattativa».<sup>69</sup> Davico Bonino torna sul tema Handke qualche anno dopo,<sup>70</sup>

<sup>65</sup> AL, Einaudi, 21.03.1972.

<sup>66</sup> AL, Einaudi, 18.04.1972.

<sup>67</sup> AL, Einaudi, 20.04.1972.

<sup>68</sup> AL, Einaudi, 02.03.1975.

<sup>69</sup> AL, Einaudi, 29.09.1975.

<sup>70</sup> AL, Einaudi, 25.10.1977: «Caro Linder, alcuni miei colleghi che erano quest'anno in visita a Francoforte hanno notato un nuovo libro di Peter Handke (*Das Gewicht der Welt, ein Journal 1975-77*) pubblicato dal solito editore Residenz. Come lei sa, abbiamo più volte cercato di acquisire Handke al nostro catalogo senza riuscirci. Però non demordiamo dalla lettura e dal pensiero di una qualche acquisizione al nostro catalogo».



ma a quel punto l'agente risponde che l'autore «è saldamente ancorato a Garzanti»,<sup>71</sup> che nel 1980 pubblica *L'ora del vero sentire*.

Le cose vanno diversamente con Enzensberger. Già nel '73 Linder propone i *Gespräche mit Marx und Engels* e *Palaver*, rifiutati dalla Feltrinelli. Le opere di Enzensberger continuano ad andare in prima lettura alla casa editrice rivale fino al settembre del '75, quando Linder scrive:

Caro Davico, Suhrkamp ha inviato una copia di omaggio dell'ultimo libro di Enzensberger, *Mausoleum*, a Giulio Einaudi. Quella copia non comportava un'opzione. Vi concediamo in ogni modo un'opzione formale sul libro e non appena riceveremo la nostra copia l'inverremo a Torino.<sup>72</sup>

Einaudi lo acquista e lo pubblica nel Nuovo Politecnico. Il libro successivo, *Der Untergang der Titanic*, viene inviato all'Einaudi ancora in bozze.<sup>73</sup>

Sfugge invece alla mediazione di Linder l'autore feltrinelliano forse più importante che in questo periodo passa a Einaudi: Günter Grass. Pubblicando presso la piccola Luchterhand questi non rientra tra gli autori rappresentati dall'ALI, ma dai documenti dell'archivio Einaudi è possibile ricostruire la vicenda. Nel consiglio editoriale del novembre 1969 si discute il suo caso:

CASES: Anche Grass è libero, con l'ultimo romanzo, le ultime poesie, e i discorsi politici, da escludere subito per la debolezza della sua posizione. Invece farei i primi due. Il romanzo è di 350 pp., diverso dai precedenti. Non cede al barocco né al grottesco-macabro. L'invenzione mi pare buona. Il titolo è *Anestesia locale*. Il protagonista è dal dentista e guarda perpetuamente la TV. Il dentista è un teorico del dolore che legge Seneca. Il dolore, anestetizzato localmente, prorompe globalmente, e l'idea mi pare geniale. La TV aiuta il protagonista a sviluppare (solo intravista e più che altro sentita) la sua mitomania. È leggibile, anche se ci mette dentro

<sup>71</sup> AL, Einaudi, 05.11.1977.

<sup>72</sup> AL, Einaudi, 04.09.1975.

<sup>73</sup> AL, Einaudi, 07.07.1978. Dopo *Palaver* (1976) Einaudi pubblica *Colloqui con Marx e Engels* (1977), *Mausoleum* (1979) e *La fine del Titanic* (1980). Dopo una pausa di una dozzina d'anni ricomincerà a tradurre le sue opere negli anni '90.





tutto. Lo sfondo politico è rappresentato da un turbolento allievo conservatore. È forse un po' troppo pesantemente attuale. La posizione nichilistico-riformista di Grass viene fuori bene. È un socialdemocratico *pis-aller*. Come stile, è abbastanza compatto. Non è un gran libro, ma si legge volentieri. Un certo coraggio civile c'è. L'esecuzione non è forse adeguata.

EINAUDI: Cercheremo di non fare i discorsi.

CASES: Parla di elezioni, di alternative... Son quasi tutti comizi... Lettere aperte... delusioni... Poi c'è sempre questa sua fastidiosa prima persona, l'esibizionismo...

EINAUDI: O votiamo contro Grass, o lo prendiamo in blocco.

BOLLATI: Teniamo la trattativa aperta.

CASES: Posto v'ho innanzi. Decidete voi.<sup>74</sup>

Questa volta la casa editrice non deve fare i conti con l'agente Linder ma con un autore tutt'altro che sprovveduto. Grass concede i diritti del romanzo solo a patto che vengano pubblicati il volume di discorsi *Über das Selbstverständliche* e le poesie di *Ausgefragt*, e che la cura dell'edizione italiana venga affidata al suo antico editor e amico ex-feltrinelliano Enrico Filippini. Per qualche anno questi farà le veci di un agente letterario di Grass per l'Italia, trattando con la casa editrice gli aspetti editoriali e, in una certa misura, anche quelli contrattuali. Nel gennaio 1972 scrive per esempio a Davico Bonino:

Dalla chiacchierata con Grass (che è molto soddisfatto dell'edizione italiana del suo romanzo e che ne sta finendo un altro, dio buono) è venuta fuori una sua idea che mi sembra un po' folle. Per parlare concretamente dovresti p.f. far richiedere questo volume: Grass, *Dokumente zur politischen Wirkung*, edito da Arnold. Come puoi agevolmente arguire, si tratta di un altro tomo di roba politica. La sua idea è questa: che invece di pubblicare *Über das Selbstverständliche* (che mi dicevi in traduzione) si prenda il materiale del medesimo, vi si aggiunga una parte dell'altro, e che il tutto venga accompagnato da un testo-filo conduttore (che secondo lui dovrei scrivere io) inteso a mostrare e a illustrare le vicissitudini di uno scrittore che si impegna nella politica non nel senso del vecchio engagement, bensì al livello concreto delle campagne elettorali, della vita di partito, ecc. ecc. Non è un'idea tassativa, è un sogno, diciamo, o un'ipotesi (che il libro in questa forma funzioni meglio, ma io

<sup>74</sup> AE, Verbali, 12.11.1969.



ho forti dubbi). Tieni lì la cosa (dico a effetti contrattuali) fino a quando abbiamo modo di parlarne con l'altro volumaccio in mano.<sup>75</sup>

Alla fine si arriva a un compromesso. Dopo *Anestesia locale*, che esce nei Supercoralli nel 1971, viene pubblicato il volume di discorsi *Viaggio elettorale*, nei Saggi nel 1973: è un libro a cui la casa editrice non crede, ma col pagamento di questo pegno Grass viene stabilmente acquisito al catalogo.<sup>76</sup>

Linder propone diversi altri autori, tra cui Jakov Lind: il suo *Nahaufnahme*, scrive, «penso che debba interessarvi e debba piacervi», col che lo scrittore, che era stato fino ad allora pubblicato da Bompiani, «entrerebbe, se lo volete, a far parte degli autori Einaudi».<sup>77</sup> Per parte sua Einaudi si interessa anche a *Malina* di Ingeborg Bachmann e a *Jabrestage* di Uwe Johnson. Linder risponde che la Bachmann «intrattiene i più cordiali rapporti con la Adelphi»<sup>78</sup> e che *Jabrestage* «è già venduto a Feltrinelli».<sup>79</sup> Ma nel '76, poiché l'editore milanese non va oltre la pubblicazione del primo volume di *Anniversari*, Suhrkamp preme su Linder perché offra l'autore a Einaudi:<sup>80</sup> passata la metà del decennio, però, la sua campagna di acquisizione autori, come si vedrà meglio più avanti, entra in crisi. Il libro non si fa.

Si trattano con l'ALI anche autori scomparsi e opere più datate: nel '75 alcuni romanzi di Carl Zuckmayer e il teatro di Arthur Schnitzler, nel '76 un Karl Kraus in chiave antiadelphiana, nel '77 alcuni

<sup>75</sup> AE, Filippini, c. 202, lettera a Guido Davico Bonino del 7 gennaio 1972.

<sup>76</sup> Dopo *Anestesia locale* Einaudi pubblica *Viaggio elettorale* (1973), *Dal diario di una lumaca* (1974), *Il Rombo* (1979), *L'incontro di Telgte* (1980) e quasi tutte le altre opere di Grass.

<sup>77</sup> AL, Einaudi, 28.04.1973.

<sup>78</sup> AL, Einaudi, 25.10.1972.

<sup>79</sup> AL, Einaudi, 20.02.1973.

<sup>80</sup> AL, Einaudi, 08.09.1976: «Caro Davico, Suhrkamp mi scrive periodicamente a proposito dello sconfinato romanzo plurivolume *Jabrestage* di Uwe Johnson. Il primo volume è stato, come Lei sa, pubblicato da Feltrinelli. Feltrinelli, pur avendo un contratto per gli altri due volumi, e pur essendoci la garanzia di un appoggio della Internationes, non ha mai dato esecuzione al secondo e al terzo contratto. Ora Suhrkamp è tornato alla carica un'altra volta per chiedere se eventualmente voi sareste disposti a riprendere l'opera».



racconti di Robert Walser e *Georg* di Kracauer, nel '78 *Die Dämonen* di Doderer e *Bürger und Soldaten* di Döblin. Questi ultimi tre progetti, tutti proposti da Linder, vanno in porto, anche se della tetralogia di Döblin ci si limita a ripubblicare solo il primo volume, nella vecchia traduzione fortiniana comparsa nel '49 col titolo *Addio al Reno*. Nel '79, all'uscita dei *Demoni* di Doderer dopo una gestazione durata vent'anni, dalla redazione Carlo Carena fa spedire i tre volumi a Linder scrivendo nella lettera d'accompagnamento: «So come questo testo sia tra le Sue letture preferite, e dell'autore Lei sia stato uno dei più appassionati propugnatori».<sup>81</sup> L'agente letterario è divenuto per la casa editrice un interlocutore talmente stretto da essere percepito come uno dei suoi collaboratori organici.

### La «ripresa letteraria»

Accanto all'acquisizione di autori riconosciuti l'Einaudi prosegue la ricerca di scrittori nuovi intrapresa nei decenni precedenti. Questo programma, che Linder definisce di «ripresa letteraria»,<sup>82</sup> evidentemente in riferimento alla drastica diminuzione delle pubblicazioni di letteratura seguito al '68, procede tuttavia tra grandi incertezze. Di fatto le novità proposte nel periodo 1971-83 sono poche e relativamente poco rilevanti. Per i motivi più diversi.

In alcuni casi, com'era già avvenuto per le opere di Arno Schmidt tra gli anni '50 e '60,<sup>83</sup> il problema principale è la scarsità di traduttori in grado di affrontare testi di estrema difficoltà, e di farlo in tempi compatibili con il mercato. Se la traduzione di *Berührungsverbot* di Gisela Elsner richiede cinque anni per arrivare in porto,<sup>84</sup>

<sup>81</sup> AL, Einaudi, 06.06.1979.

<sup>82</sup> AL, Einaudi, 18.10.1978.

<sup>83</sup> I contratti stipulati per *Brand's Haide* e *Aus dem Leben eines Fauns* vengono rescissi nel 1974 (AL, Einaudi, 31.01.1974).

<sup>84</sup> AL, Einaudi, 16.03.1973, Davico Bonino a Linder: «Ho perso intorno a questo libro, insieme a Cases, una quantità di tempo indescrivibile, traduttrici che si rifiutano di tradurlo perché osceno, traduttori maschi che non hanno falsi pudori ma cedono dinnanzi alla difficoltà del testo (scritto tutto, come Lei sa, alla maniera di un certo Goethe). Va da sé che non mollo, ma mi rendo conto che è grottesco a distanza di due anni non avere ancora una traduzione». *Non commettere atti impuri* esce nel 1975.



la difficoltà nel caso delle poesie di Jürgen Becker è insormontabile, e si deve rinunciare. Nel 1970 Davico Bonino, per giustificare le continue richieste di proroga sull'opzione sulle raccolte di poesie *Felder* e *Ränder*, invia a Linder una lettera del traduttore, Ippolito Pizzetti:

Il problema della traduzione di Becker – spiega Pizzetti – è molto semplice: non si tratta per me né di mancanza di tempo, né di mancanza di voglia: è che senza la collaborazione dell'autore è assolutamente impossibile portarla a termine. Io avevo perfino invitato Jürgen a casa mia quest'estate, ma doveva terminare un lavoro per la radio e non se n'è fatto niente. Quel pezzo che tradussi per il «Menabò» l'abbiamo fatto assieme. D'altra parte Becker è il primo ad esser convinto che la traduzione è impossibile senza la sua collaborazione e, insomma, io da solo non ce la faccio e mi rifiuto di firmare una traduzione non discussa con Becker. Se voi trovate qualcun altro che si sente capace di portarla a termine, sono pronto a cederla e non importa il lavoro già fatto. Comunque sia si tratta di un testo maledettamente rognoso al cui confronto la Elsner diventa uno scherzo.<sup>85</sup>

Anche *D'Alembert's Ende* di Helmut Heißenbüttel risulta intraducibile. Per il libro, che Linder aveva raccomandato come «estremamente importante»<sup>86</sup> e che Einaudi a Francoforte in seguito a «una scheda orale assai stuzzicante di Cases»<sup>87</sup> aveva dichiarato di voler acquistare, Davico Bonino non riesce a trovare un traduttore. Scrive a Linder di aver ricevuto tutte le volte

un parere negativo (da uno anche aggravato da una certa ironia). Le motivazioni sono le più diverse, ma due sostanzialmente le riassumo in modo che possiate farne anche uso nelle trattative con eventuali altri editori: la prima è la mole, ed è un dato di fatto ineliminabile contro cui non ci sono rimedi di sorta (un romanzo non è un libro di storia che può essere debitamente scorciato). La seconda è lo stile di Heißenbüttel: è tutta una tirata colloquiale, un dialogo di intellettuali dopo l'altro e un dialogo dentro l'altro, zeppi di modi di dire nel gergo appunto degli intellettuali e nel quale le citazioni si rincorrono ad un ritmo

<sup>85</sup> AL, Einaudi, 08.10.1970. I contratti per *Felder* e *Ränder* vengono rescissi nel gennaio 1972.

<sup>86</sup> AL, Einaudi, 02.08.1970.

<sup>87</sup> AL, Einaudi, 06.10.1970.



addirittura vertiginoso. In quest'ultimo caso il problema è reperirle una a una, quando Heißenbüttel si guarda bene, ovviamente, di dare la fonte, mentre con una scioltezza invidiabile cita, parodizza e riscrive tutti i classici della letteratura tedesca da Goethe a Marx. Mi dispiace che si sia costretti a declinare questo libro, ma purtroppo le cose vanno non sempre per il loro verso.<sup>88</sup>

Anche questi sono però autori noti in Italia da qualche anno. Per gli scrittori ancora sconosciuti le proposte arrivano quasi esclusivamente da Linder, e in genere vengono rifiutate. L'agente raccomanda *Museum des Hasses* di Jürg Federspiel («un testo eccezionale»),<sup>89</sup> *Nächtlicher Weg* di Ludwig Hohl («uno scrittore tedesco di genio fra i pochi non ancora tradotti in Italia»),<sup>90</sup> *Einladung an alle* di Dieter Wellershoff («dovrebbe essere una delle poche novità narrative interessanti che usciranno in Germania di questi tempi»),<sup>91</sup> *Dame und Scharfrichter* di Hermann Lenz («l'autore ha ricevuto quest'anno il premio Büchner, il più prestigioso premio di letteratura tedesca che venga assegnato nel dopoguerra»)<sup>92</sup> e molti altri: tutti rifiutati. Col passare del tempo le lettere di Linder si caricano di una vena di ironica insofferenza:

Caro Davico, Le mando *Deutsche Suite* di Rosendorfer – che i vostri lettori odieranno: piacerebbe certamente a Manganeli, che però non legge il tedesco...<sup>93</sup>

E anche:

Caro Einaudi, ho mandato alla casa editrice il romanzo *Schizogorsk* di Walter Vogt, – che è uno dei pochi veri talenti della narrativa tedesca d'oggi: ma, pubblicato da un piccolo (e molto intelligente) editore svizzero – lo stesso, del resto, che pubblica Dürrenmatt, è rimasto fuori dal circuito diretto e manovrato dal nostro amico

<sup>88</sup> AL, Einaudi, 11.11.1970.

<sup>89</sup> AL, Einaudi, 10.06.1970.

<sup>90</sup> AL, Einaudi, 08.11.1971.

<sup>91</sup> AL, Einaudi, 18.07.1972.

<sup>92</sup> AL, Einaudi, 15.09.1978.

<sup>93</sup> AL, Einaudi, 17.10.1972. Rispetto a Cases (e Magris), fautore di una letteratura orientata al realismo, Giorgio Manganeli aveva fama d'essere più sensibile alle sperimentazioni stilistiche.



Unsel, – e quindi sottratto all'attenzione dei nostri germanisti a rotai unica (o quasi)... Spero che questo involontario ostracismo possa venir infranto da una casa editrice come la tua: i buoni libri restano buoni anche senza esser preceduti da imbonimenti.<sup>94</sup>

Altre volte l'indicazione vuol essere più mirata:

Caro Einaudi, mando alla Einaudi quattro libri di Ingeborg Drewitz: *Gestern war heute*, *Wer verteidigt Katrin Lambert*, *Der eine, der andere* e *Das Hochhaus*. Questa signora è una delle poche serie scrittrici tedesche di oggi e vuoi per il contenuto dei suoi libri, vuoi per il suo atteggiamento ideologico mi sembra possa rientrare bene nei programmi della Einaudi – non per un solo libro, ma, appunto, come autrice.<sup>95</sup>

Nessuna raccomandazione va a segno. La casa editrice prende in considerazione *Die erdabgewandte Seite der Geschichte* di Nicolas Born, ma poi lascia scadere l'opzione. L'unica novità dal mercato tedesco-federale ad arrivare alla pubblicazione, ma senza l'intermediazione di Linder, è *Strada sdrucciolevole* di Max von der Grün, che esce nel 1977 con prefazione di Cases.

Con maggiore vivacità l'Einaudi partecipa a quella che potremmo chiamare la *DDR-Welle* degli anni '70.<sup>96</sup> Nel 1973 Cases scrive direttamente a Suhrkamp, scavalcando Linder, per chiedere un esemplare di lettura dei *Neuen Leiden des jungen W.* di Ulrich Plenzdorf e di *Irreführung der Behörden* di Jureck Becker.<sup>97</sup> Due anni dopo Davico chiede a Linder:

è passato forse tra le Sue mani il libro *Cinque giorni a giugno* di Stefan Heym (l'autore dei *Crociati in Europa* già edito da questa rispettabile Casa)? Del libro, come Lei ha visto, ha ampiamente parlato l'Espresso come di un caso in Germania occidentale. Lo tratta Lei, forse?<sup>98</sup>

<sup>94</sup> AL, Einaudi, 12.12.1977. Anche questo libro non si fa.

<sup>95</sup> AL, Einaudi, 13.12.1978.

<sup>96</sup> Sulla genesi di un interesse editoriale specifico per la letteratura della DDR, che darà i suoi maggiori frutti negli anni '80, si veda *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, cit., in particolare le pp. 359-378.

<sup>97</sup> AL, Einaudi, 28.06.1973. Il primo sarà pubblicato da Feltrinelli.

<sup>98</sup> AL, Einaudi, 27.03.1975.



Dopo la pubblicazione di *Ricordo di un pianeta* nel 1970, si passano in rassegna diversi libri di Günter Kunert,<sup>99</sup> e Mazzino Montinari prepara una selezione di liriche da *Sensible Wege* e *Zimmerlautstärke* di Rainer Kunze,<sup>100</sup> che esce nel 1982 nella Collezione di poesia col titolo *Sentieri sensibili*.<sup>101</sup> Viene preso in considerazione anche Volker Braun, del quale Domenico Mugnolo traduce la raccolta *Gegen die symmetrische Welt*. Nel '77 è Einaudi in persona a scrivere:

Caro Linder, il mio amico Siegfried Unseld mi ha dato personalmente a Francoforte il libro di Volker Braun, *Unvollendete Geschichte*, raccomandandomi una decisione rapida. Cases lo aveva già letto e così sono in grado di risponderti tempestivamente. Siamo molto lieti di tradurre questo libro tanto più che si tratta di un autore già della casa, di cui, come forse sai, abbiamo un contratto per le poesie.<sup>102</sup>

Il contratto viene firmato, ma ancora una volta non se ne fa nulla. Va invece in porto *Tentativi di avvicinamento* di Hans Joachim Schädlich, nel 1980, ma vende pochissimo. L'unico autore della DDR pubblicato con una certa risonanza è Wolf Biermann, che appartenendo alla scuderia di Wagenbach (come già Dieter Forte), sfugge alla mediazione di Linder.

Fino a tutto il '68 Biermann era rimasto in opzione a Feltrinelli, che però non l'aveva mai pubblicato. Quando viene offerto a Einaudi, direttamente da Wagenbach, Cases è scettico, perché «è un chansonnier, non si può tradurlo senza rovinarlo completamente».<sup>103</sup> Nondimeno si decide di farlo, selezionando i testi più traducibili. Nel '72, quando la versione di Luigi Forte è pronta, esce in Germania *Für meine Genossen*, e si decide di ampliare la scelta.<sup>104</sup>

<sup>99</sup> AL, Einaudi, 23.11.1977; cfr. anche diversi pareri in AE, Forte.

<sup>100</sup> AL, Einaudi, 12.03.1975.

<sup>101</sup> «Il Kunze appena uscito è bruttissimo – commenta Einaudi in Consiglio editoriale –, mi chiedo perché lo abbiamo fatto». E Cases: «Kunze scrive poesie “col lapis”, che nella traduzione perdono molto» (AE, Verbal. 17.02.1982).

<sup>102</sup> AL, Einaudi, 21.10.1977.

<sup>103</sup> AE, Verbal. 05.03.1969.

<sup>104</sup> AE, Forte.



Il libro, equipaggiato con una lunga introduzione del traduttore sul contesto letterario tedesco-orientale, viene messo in programmazione per l'ottobre 1976: in novembre Biermann, in tourné nella Repubblica federale, viene clamorosamente privato della cittadinanza, suscitando un caso internazionale.

Nel frattempo Biermann cambia editore: ora pubblica per Kiepenheuer & Witsch, rappresentato in Italia da Linder, che prontamente offre a Einaudi, nonostante le numerose richieste di altri editori, di farne un suo autore. Sono disponibili *Nachlass I* (tutto ciò che era stato pubblicato da Wagenbach), il dossier *Exil: Eine Dokumentation zur Ausbürgerung von Wolf Biermann in der DDR* e gli inediti di *Nachlass II*:

Il corpus delle pubblicazioni è quindi abbastanza abbondante: in quale misura e con quale impegno sareste disposti ad occuparvene in Italia? L'edizione delle poesie che ci avete mandato è, come sempre, elegantissima: ma non so se questa pubblicazione così elegante non tolga un po' di quell'impatto che sia Kiepenheuer sia Biermann stesso desidera che queste pubblicazioni abbiano.<sup>105</sup>

La casa editrice procede con prudenza:

Caro Linder – scrive Davico Bonino – abbiamo consultato i nostri germanisti sulla proposta Biermann. Presupponendo un certo perdurante interesse nel pubblico italiano, che rende consigliabile e fruttuosa una seconda edizione delle sue *Poesie*, penseremmo di ristampare l'edizione in una collana più ambiziosa e pregevole (gli attuali Supercoralli brossurati) con un maggior numero di pagine, tratte da alcuni testi che l'autore ha pubblicato ora presso Kiepenheuer.<sup>106</sup>

Linder commenta che le proposte einaudiane sono «di gran lunga inferiori

<sup>105</sup> AL, Einaudi, 26.12.1976.

<sup>106</sup> AL, Einaudi, 01.02.1977. Nella fattispecie si farebbe una selezione dai due *Nachlässe*, soprattutto alcuni capitoli dal *Winternächten* «che in alcune parti è abbastanza gustoso», e si arricchirebbe il volume «con una specie di appendice ai testi che riprenda, caso mai, alcune parti, dei dialoghi, delle interviste, dei testi saggistici contenuti in *Ich bin ein staatlich anerkannter Staatsfeind*», mentre la *Dokumentation* sul caso Biermann è giudicata «“contingente” e non tale da giustificare una sua traduzione».



a quelle che i proprietari dei diritti si attendono – di tanto, in effetti, che non credo esservi una possibilità d'incontro»;<sup>107</sup> l'editore tedesco accetta invece la proposta, chiedendo solo rassicurazioni sui tempi di pubblicazione.<sup>108</sup> Davico Bonino risponde, perplesso, autunno 1979,<sup>109</sup> ma poi non se ne fa nulla.

Se la campagna di acquisizione degli autori già riconosciuti è coronata da successo, la casa editrice segna invece il passo sulle novità ancora in germinazione, che non vengono colte, o vengono colte in ritardo. È il caso, per esempio, di Thomas Bernhard, i cui libri Linder invia regolarmente in lettura, e per il quale Cases mostra interesse, almeno a partire dal 1970.<sup>110</sup>

L'agente viene interpellato sulla situazione dei diritti dell'autore già nel '72, ma solo cinque anni dopo viene chiesto il primo contratto, per *Der Keller*, e nel '79 per *Frost* e *Ungenach*.<sup>111</sup> Bernhard verrà dunque presentato in Italia da Adelphi, che nel 1981 pubblica *Perturbamento*,

<sup>107</sup> AL, Einaudi, 07.02.77.

<sup>108</sup> AL, Einaudi, 01.04.77.

<sup>109</sup> AL, Einaudi, 03.05.77. Si creano poi grossi problemi coi diritti, per il passaggio di Biermann a KiWi: la casa editrice torinese non sa se mandare i rendiconti a Wagenbach o KiWi; lo stesso accade per Dieter Forte.

<sup>110</sup> AE, Verbali, 18.02.1970: «CASES: Poi Thomas Bernhard. È uno scrittore austriaco di tipo beckettiano. Io lo trovo interessante». AE, Verbali, 19.04.1972: «Einaudi accusa Cases di non aver segnalato per tempo Thomas Bernhard, mentre adesso Le Monde ne parla bene; Davico lo difende. CASES: Di Bernhard basta fare un libro, è sempre un po' uguale».

<sup>111</sup> AL, Einaudi, 04.03.1977 e 06.02.1979. Su Bernhard si tornerà nell'aprile dell'82: «CAZZOLA: Bernhard, *Il bambino*. Il suo ultimo libro. È il più venduto in Germania in questo momento. È bello, perché viene fuori il suo rapporto con la madre. C'è però il problema che questo è il quarto libro di un ciclo autobiografico. CASES: Ho due romanzi e una pièce di Bernhard. La pièce la escluderei, anche se ha i suoi pregi, si intitola *Il riformatore del mondo (Der Weltverbesserer)*. È un'allegoria dell'assurdità di voler migliorare il mondo nelle condizioni attuali. Siamo alle solite: bisognerebbe vedere anche le altre cose perché Bernhard è uno fecondissimo, anche per le cose di teatro. Invece i romanzi si sostengono da sé, *Die Korrektur (La correzione)*, *Das Kalkwerk (La cava di gesso)*, tradotti anche in francese e letti da Calvino. Sono due romanzi del B. deuxième manière (la prima è quella di *Perturbamento* e dei due che abbiamo preso noi, da dove l'assurdità del mondo viene fuori da sola) mentre qui c'è l'esperimento, il tentativo di dar fuori qualche cosa. EINAUDI: Mi pare che siano da fare tutti e tre, compresa l'autobiografia» (AE, Verbali, 28.04.1982).



mentre l'einaudiano *La partita a carte* arriverà solo due anni dopo. Di questa difficoltà non tanto a individuare quanto ad acquisire le novità emergenti c'è consapevolezza in casa editrice, come dimostra uno scambio tra Giulio Einaudi e Cesare Cases durante un consiglio editoriale del febbraio 1983:

EINAUDI (*a Cases*): Chi sono, secondo te, i tre maggiori scrittori tedeschi oggi?

CASES: 1° Bernhard, che abbiamo; 2° Botho Strauß che non abbiamo e che secondo me è un po' montato; 3° Handke che non abbiamo.

EINAUDI: Mi pare che sul versante tedesco in questi ultimi anni siamo un po' in declino.<sup>112</sup>

In effetti, a uno sguardo retrospettivo, può apparire singolare che tra il 1971 e il 1983 i soli nuovi autori proposti da Einaudi siano Nelly Sachs (le cui *Poesie* escono nel '71 ma erano state programmate tempo prima), Tankred Dorst, Dieter Forte, Wolf Biermann, Max von der Grün, Hans Joachim Schädlich e Rainer Kunze, mentre la lunga lista dei libri scartati che si ricava dal carteggio con l'ALI comprende opere di Christa Wolf (*Nachdenken über Christa T.*), Rolf Dieter Brinkmann (*Westwärts 1&2*), Peter Rühmkorf, Elfriede Jelinek, Franz Fühmann, Nicolas Born, o Peter Bichsel. In realtà la crisi è sistemica: l'editoria italiana, che attraversa un periodo di trasformazione, non riesce nel suo complesso a far fronte all'enorme aumento della produzione letteraria nei paesi di lingua tedesca. Se il meccanismo di selezione collegiale dell'Einaudi, che nel corso degli anni '50 e '60 si era dimostrato di gran lunga il più efficace nell'accumulare capitale

<sup>112</sup> AE, Verbali, 02.02.1983. Di Botho Strauß si era discusso in una consiglio editoriale dell'anno precedente: «CASES: Ho letto *Paare, Passanten* di B. Strauß di cui aveva parlato Cazzola e devo dire che riesce ad essere affascinante. È una specie di poème en prose, scritto molto bene. È molto più bello, ha più forza di quel libro di Handke, *Il peso del mondo*, che è molto simile. Stimola a ripensare, dopo la lettura, le cose che lui vuol dire, a cui tende. Naturalmente non è un libro di un pensatore come Benjamin o Adorno, perché lui prende le mosse da un'osservazione, da un'impressione, L'atteggiamento generale è heideggeriano, direi. Questa idea che al di sotto di questo cinematografo, che è la vita di oggi, ci deve essere un nucleo stabile che permane e a cui bisogna far capo, mentre il movimento si distrugge, si autoannulla. Io lo farei. EINAUDI: lo farei se pensiamo che è un autore in crescita, se no, per fare solo un libro casualmente, non val la pena» (AE, Verbali, 06.01.1982).





simbolico, si rivela troppo lento rispetto ai nuovi ritmi imposti dal mercato editoriale internazionale (cosa che suscita le ripetute ram-pogne di Linder), le altre grandi case editrici sono ancora meno attrezzate ad affrontare il cambiamento: Feltrinelli, che rimane la più vivace, si riprende dalla crisi solo verso fine degli anni '70 traducendo, oltre alle poesie di Erich Fried, alcuni autori legati ai movimenti studenteschi (Peter Schneider, Bernward Vesper), alla letteratura documentaria (Günter Walraff, Maxie Wander) e al cinema (Werner Herzog, Wim Wenders); negli stessi anni Guanda acquisisce le poesie di Ingeborg Bachmann (che l'Einaudi aveva preso in considerazione nel 1973),<sup>113</sup> qualche titolo minore di Thomas Bernhard e i drammi di Botho Strauß; l'unica novità significativa proposta da Mondadori nel periodo considerato sono le *Poesie* di Paul Celan, mentre Rizzoli, Bompiani e Garzanti non propongono pressoché nulla di rilevante.

Si apre, piuttosto, uno spazio per nuovi entranti. Alcuni piccoli editori cominciano a costruirsi una nicchia di mercato seguendo alcuni filoni specifici: le Edizioni E/O la letteratura della Germania Est (Christa Wolf, Irmtraud Morgner), Ubulibri il teatro (Heiner Müller, Thomas Bernhard, R. W. Fassbinder), La Tartaruga le scrittrici legate al movimento delle donne (Unica Zürn, Birgit Pausch, M. L. Fleißer). Ma a trarre i maggiori profitti dalla crisi sistemica è senz'altro Adelphi, la creatura di Luciano Foà e Roberto Bazlen diretta a partire dal 1971 da Roberto Calasso: il rapporto privilegiato con Linder, che se ne ritiene «intimamente cofondatore»,<sup>114</sup> le consente di incontrare nel mercato meno resistenze degli altri piccoli editori e di acquisire autori (molti dei quali scartati o trascurati da Einaudi) come Robert Walser, Karl Kraus, Joseph Roth, Ingeborg Bachmann, Elias Canetti e infine Thomas Bernhard.

<sup>113</sup> AE, Verbali, 16.05.1973.

<sup>114</sup> Così Dario Biagi in *Il dio di carta*, cit., p. 95. Linder contribuisce a tenere in piedi la casa editrice, procurandole «qualche chicca, per esempio dal catalogo Kiepenheuer», ma soprattutto, spiega Biagi citando Paolo Caruso, con la sua «tolleranza contabile», ovvero «praticandole una respirazione bocca a bocca per una ventina d'anni, finché i suoi conti furono in rosso».



## Agenti letterari, letterati editori, scrittori intellettuali e «percorsi letterari» nella transizione degli anni '70

Nel 1983, lo stesso anno della morte di Erich Linder, l'Einaudi dichiara fallimento, e viene commissariata. Il problema principale della casa editrice è di natura finanziaria e politica: nel '72 era morto Raffaele Mattioli, il presidente della Comit, che in più occasioni era venuto in soccorso della casa editrice nelle sue ricorrenti crisi di liquidità; l'inflazione seguita alla crisi del '73 aveva fatto crescere i tassi d'interesse sui prestiti fino al 25%, aumentando l'esposizione della casa editrice con le banche a livelli difficilmente sostenibili per un'impresa che, possedendo scarso capitale proprio, aveva sempre fatto ampiamente ricorso al credito; infine, negli anni di grande tensione sociale tra il rapimento Moro e lo sciopero dei colletti bianchi a Torino, la grande borghesia italiana aveva rifiutato di sostenere ulteriormente un editore che – per citare solo un dato fortemente simbolico – nel '72 era stato tra i pochi a partecipare al funerale del “terrorista” Giangiacomo Feltrinelli. Così, quando nel 1983 uno dei principali creditori dell'Einaudi, la Banca Nazionale del Lavoro, di fronte a uno sbilancio di svariati miliardi, decide di non rinnovare il credito, non c'è nessuno che si muova per salvarla.<sup>115</sup> Nel giro di alcuni anni, col passaggio della proprietà prima a Electa poi a Mondadori, a sua volta acquisita da Silvio Berlusconi, entrerà anch'essa a far parte dell'«apparato».

A questo complesso scenario esterno corrisponde sul fronte interno la scelta, a cui si è già accennato, di affrontare la trasformazione sistemica ristrutturando la casa editrice, sia pur con qualche tentennamento, secondo il modello a integrazione verticale caratteristica delle aziende statunitensi, con la conseguenza che le vecchie strutture collegiali vengono via via svuotate dei loro poteri. Come lamenta Cesare Cases in una lettera a Sebastiano Timpanaro del dicembre 1978:

Si mantiene una facciata che non ha senso (difatti le riunioni del mercoledì, assai vivaci ai tempi di Venturi, Cantimori, Sereni, Solmi, ecc., sono diventate di una noia mortale), perché in realtà le decisioni sono prese da pochi reggitori e a Einaudi non

<sup>115</sup> Si veda Severino Cesari, *Un colloquio con Giulio Einaudi*, Theoria, Roma-Napoli 1991, pp. 200-211.



importa più niente di tutto fuorché delle Grandi opere, decise ed elaborate al di fuori di qualsiasi discussione e culminate nella vera e propria truffa dell'*Enciclopedia*. Si aggiunga la divisione del lavoro. Se già prima regnava l'alienazione, adesso è venuto a mancare Davico che con tutti i suoi difetti aveva le qualità del manager e sapeva più o meno quel che si faceva in tutte le stanze e a tutti i piani, mentre ora se tu dai qualcosa alla persona sbagliata si perde definitivamente.<sup>116</sup>

La crisi sistemica e organizzativa coincide, inoltre, con la crisi dello schieramento ideale di cui la casa editrice era stata per decenni una delle colonne: una crisi che coinvolge allo stesso tempo i partiti politici, la cittadinanza attiva e il pubblico dei lettori. Questa crisi è rispecchiata nel percorso editoriale del romanzo *Ästhetik des Widerstands* di Peter Weiss, l'autore tedesco einaudiano per eccellenza dopo Brecht. Nel novembre 1975 Guido Davico Bonino scrive all'ALI:

Caro Linder, abbiamo discusso il primo romanzo della nuova dilogia (o trilogia) di P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*. Il libro è l'autobiografia immaginaria di Weiss: cioè la storia di come Weiss avrebbe voluto essere: un intellettuale impegnato nella lotta politica, un duro combattente della rivoluzione. Mentre Weiss fu in realtà quello che è raccontato in *Congedo dai genitori* e *Punto di fuga*, cioè un giovane che pur di scrivere abdica bellamente a qualunque discorso politico. Tutte queste postille sarebbero pleonastiche se non fosse che l'*Estetica*, proprio perché è un'autobiografia fasulla, è anche letterariamente scritta molto a freddo, e non ha la vivezza e non avrà il successo dei due volumi succitati. Ciò detto, confermiamo la nostra ostinata, affettuosa adesione a questo scrittore e vi proponiamo l'acquisto del libro da pubblicarsi nella collana "Narratori" [...]. Attendiamo a piè fermo un contratto, mentre già andiamo arrovellandoci sul nome del possibile traduttore.<sup>117</sup>

Il libro va incontro alle solite difficoltà di traduzione,<sup>118</sup> nel '78 Suhrkamp

<sup>116</sup> Cesare Cases-Sebastiano Timpanaro, *Un lapsus di Marx: carteggio 1956-1990*, a cura di Luca Baranelli, Edizioni della Normale, Pisa 2004, pp. 274-275.

<sup>117</sup> ALI, Einaudi, 11.12.1975. La valutazione del primo volume della trilogia riprende con tutta probabilità quella data da Cesare Cases nel consiglio editoriale (i cui verbali, come anche il parere di lettura, non sono conservati), adattandola all'esigenza di spuntare all'agente le più vantaggiose condizioni di acquisto.

<sup>118</sup> ALI, Einaudi, 20.01.1978. Bruna Bianchi abbandona il lavoro dopo una cinquantina di pagine, e ci vogliono mesi per trovare un sostituto in Renata Buzzo Margari.



pubblica il secondo tomo della trilogia e l'impegno editoriale, nonostante il sostegno economico di Internationes, si fa più oneroso;<sup>119</sup> nel '79, in una delle periodiche verifiche del programma globale e delle singole collane che si fanno a Rhêmes, il libro viene scartato. Ma all'uscita del terzo volume, nel 1981, si ridiscute tutto. Viene richiesto il parere di Franco Fortini:

Mi limito a pronunciarmi a favore della pubblicazione di quest'opera, già esaminata dal Cases. Del primo tomo esiste la traduzione. La traduzione non è straordinaria e avrebbe bisogno di correzioni ma non gravi, è operazione che può esser fatta redazionalmente, anche guardando al solo italiano.

Il libro è – per la parte che ho letto, cioè la prima – di qualità medio-alta, con alcune parti bellissime. L'assunto – il rapporto fra classe operaia rivoluzionaria attraverso la vicenda centroeuropea dal 1918 al secondo dopoguerra con le massime opere di letteratura e d'arte – è geniale. In questo senso le cose più belle sono appunto queste descrizioni-interpretazioni della scultura ellenistica, della pittura di Giotto o Picasso, di Bruegel o della architettura di Angkor, di Dante o di Kafka, vedute, lette e pensate dentro la lotta clandestina contro Hitler, il lavoro in fabbrica, i processi di Mosca e la guerra nazista. Mi rendo conto che si tratta di un passato che per noi è "noioso". Ma i produttori di questa noia siamo noi; e chi di noia ferisce di noia perisce. I giovani non sanno queste cose. In fondo – come Peter Weiss sa benissimo, tanto che lo dice in due pagine notevolissime del suo *Notizbuch* del periodo di stesura di questo romanzo – la scelta è tra Enzensberger e lui. Noi abbiamo stampato Enzensberger, Berardinelli ci consiglia di interessarci alle sue ultime poesie (anzi si propone di preferarle), e, secondo me, ci potrebbe esser posto anche per questo Weiss. Si può anche considerare l'opportunità di pubblicare solo il primo volume. Il titolo che suggerirei per evitare equivoci non è *Estetica della resistenza* ma *Estetica e Resistenza* o *La Resistenza Estetica* (pericoloso ma più attraente).<sup>120</sup>

Gli elementi che emergono nella discussione sul romanzo di Weiss, che com'è noto Einaudi non pubblicherà, sono particolarmente utili a mettere a fuoco la funzione ambivalente svolta dalla figura dell'agente letterario. Linder è certamente, come ha osservato Vittorio Spinazzola, un «intellettuale di tipo nuovo»,<sup>121</sup> ma non è ancora quello che

<sup>119</sup> ALI, Einaudi, 30.04.1979.

<sup>120</sup> AE, Fortini, c. 1181.

<sup>121</sup> Vittorio Spinazzola, *Erich Linder, un intellettuale di tipo nuovo*, in *L'agente letterario da Erich Linder a oggi*, cit., pp. 17-21.



abbiamo definito, con Robert Reich, un «analista simbolico». Per lui la conoscenza, i libri, non sono ancora «essenzialmente una risorsa economica». La sua è, piuttosto, una figura di transizione, la cui posizione a mezza strada tra i vecchi intellettuali di matrice umanistica e i nuovi specialisti della mediazione simbolica è ben sintetizzata in una battuta di Cesare Cases: «La disinvoltura con cui affrontava il mondo del denaro lo rendeva poco simpatico a molti che invece avrebbero dovuto essergli grati perché impiegava questa disinvoltura a loro favore».<sup>122</sup> Proprio per la peculiarità della sua posizione, posto di fronte alla scelta, decisiva per gli einaudiani, tra Weiss e Enzensberger, ovvero tra la figura dello scrittore intellettuale affermata negli anni '50 e '60 e la nuova figura emergente dell'analista flessibile e "idiosincratico",<sup>123</sup> Linder non si sarebbe schierato né da una parte né dall'altra. Tuttavia, per la sua appartenenza alla generazione formata negli anni delle leggi razziali e della guerra, e prima ancora per la sua formazione sostanzialmente classico-umanistica, egli non arriva ad anteporre le possibilità di «sfruttamento» economico dei prodotti culturali al contenuto ideologico dei medesimi. Lo si vede, per esempio, in una lettera di poche righe che egli spedisce a Giulio Einaudi all'indomani della pubblicazione de *Il ponte di Londra* di Céline nel 1971:

Caro Einaudi, non come agente, ma come lettore, mi domando se era proprio necessario che un nazista come Céline uscisse sotto la sigla di Einaudi. So benissimo che si può tornare al ragionamento dell'*art pour l'art*, ma questa dissociazione tra arte e società porta di solito a conseguenze spiacevoli prima per la società e poi per l'arte.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Cases, citato da Dario Biagi, cit., p. 24.

<sup>123</sup> Cfr. Heribert Tommek, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>124</sup> AE, Einaudi, 25.10.1971. Sull'opportunità di pubblicare Céline si era ampiamente discusso, due anni prima, nel Consiglio editoriale. La posizione di Cases, che partiva da presupposti molti simili a quelli di Linder, era stata favorevole: «Io distinguerei: il problema della responsabilità individuale resta (non si può paragonare Gadda a Céline). Bisogna vedere se hanno capito o no quello che facevano. Nel caso di Céline questa consapevolezza non c'è stata, non si rende conto, e quindi questa condanna morale va sottolineata. Ma aveva più carica rivoluzionaria degli scrittori iscritti al Partito Comunista. Io quindi sono per la prefazione: Céline è un tipo che andava forse ammazzato e contemporaneamente pubblicato» (AE, Verbali, 18.12.1968).



Da una parte, dunque, Linder è un innovatore, che favorisce il processo di integrazione del sistema editoriale italiano nel sistema globale a guida americana e, di conseguenza, l'erosione dell'autonomia di scelta delle case editrici; dall'altra, invece, è un conservatore, che in virtù della sua posizione egemonica impedisce per alcuni anni che il mercato del libro precipiti nel far west della pura concorrenza economica, salvaguardando gli interessi simbolici di editori e autori laddove essi sono compatibili con la sua "geopolitica" editoriale. Dopo la sua morte le agenzie letterarie si moltiplicheranno, determinando lo scenario che già nel 1991 Giulio Einaudi descrive senza celare il suo fastidio:

La casa editrice ha il buonsenso di capire che si devono tenere buoni rapporti con gli agenti letterari, però sostengo che una casa editrice è tale se ha con gli autori sia italiani che stranieri un rapporto diretto e amichevole. Il buon redattore non è uno che legge il manoscritto mandato dall'agente, gli garba e lo stampa. È indispensabile che abbia un rapporto con lo scrittore. Quando l'agente comincia a suggerire all'autore che tipo di libro il mercato si aspetta da lui, a seguirlo nella scrittura, a scegliergli l'editore che, secondo lui, venderà più copie, allora diventa insopportabile. E la situazione ogni giorno peggiora, sull'esempio americano, che tende altresì a mettere tutto all'asta, col risultato che sempre più nelle case editrici i libri si comperano a scatola chiusa, senza prima leggerli.<sup>125</sup>

Nella sua visione dei rapporti tra autore e editore l'intermediazione dell'agente letterario è drasticamente ridimensionata:

Ognuno faccia correttamente il proprio mestiere. Questa è l'alternativa. L'editore sostenga l'autore in ogni modo, lo aiuti nella sua crescita, lo assista nella sua esistenza pubblica. Il «giovane autore» non dia retta all'agente ogni volta che quello insiste per una ristampa senza che ci sia reale richiesta del libro, né passi

<sup>125</sup> Severino Cesari, *op. cit.*, pp. 136-137. Einaudi aggiunge una considerazione sugli autori tradotti che vale la pena riportare: «Per la mia esperienza questi passaggi repentini di un autore dall'editore che lo ha sempre sostenuto a un altro, ne cambiano il pubblico, non sempre in meglio. Se poi si tratta di un autore straniero, questo passaggio è seguito in genere dal cambiamento del traduttore, ognuno dei quali ha il suo stile di scrittura: col risultato che da un libro all'altro un autore diventa irriconoscibile: sembra un altro autore».



il tempo a guardarsi ansiosamente in giro alla ricerca dell'occasione migliore. Concorrendo a costruire la forza dell'editore, un buon autore nello stesso tempo dà risalto alla propria immagine.<sup>126</sup>

Se fino all'83, favorendo la «campagna di acquisizione autori» di Einaudi, Linder contribuisce a salvaguardare, sul piano simbolico, la «forza» dell'editore, sul piano strutturale, invece, tende a minarla, come dimostra il sostanziale fallimento della «ripresa letteraria», ovvero della ricerca di autori nuovi. Ingorgando la redazione con centinaia di libri, peraltro già da lui preselezionati, Linder ha infatti un ruolo tutt'altro che trascurabile nell'espropriare i redattori delle loro funzioni, o meglio nell'atrofizzarle: incalzati, e in un certo senso viziati, dall'agente, i redattori sono sempre meno inclini a investire le loro energie nella lettura libera, nel reperimento di informazioni di prima mano sugli autori, e in generale nella ricerca.

L'ascesa del letterato agente Erich Linder coincide, sebbene non ne sia la causa principale,<sup>127</sup> col declino di due figure che avevano egemonizzato il campo letterario italiano per almeno un trentennio: il letterato editore e lo scrittore intellettuale.

La mancata pubblicazione di *Ästhetik des Widerstands* è tra gli episodi che segnano la fine dell'egemonia dello scrittore intellettuale, al quale subentra un nuovo modello egemone: quello di uno scrittore che, pur non rinunciando all'esercizio della critica, la manifesta in forma più scettica e individualistica, rifiutando ogni forma di appartenenza, non solo a un partito politico, ma alla categoria stessa di intellettuale. Questa nuova figura avrà la sua rappresentanza più compiuta in Thomas Bernhard e nel catalogo Adelphi.

Del resto proprio Roberto Calasso sarà uno dei pochissimi letterati editori a sopravvivere agli anni '80, continuando a esercitare con la sua casa editrice la funzione storica di questa figura: «indicare, con alcuni percorsi letterari, precise scelte di lettura, suggerendo, nello stesso tempo, un'interpretazione dei testi pubblicati».<sup>128</sup>

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Le cause della trasformazione, come si è accennato all'inizio, sono di carattere sistemico: l'affermarsi dell'agente letterario non è che un elemento del quadro.

<sup>128</sup> Alberto Cadioli, *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 199, e in generale tutto il capitolo finale: *La fine del letterato editore*.



Nella prospettiva di una “storia della letteratura tedesca in Italia” gli elementi emersi in questo primo parziale sondaggio<sup>129</sup> potrebbero gettare luce nuova sulla scomparsa, dai cataloghi editoriali costruiti dagli anni '80 in poi, di questi «percorsi letterari», che nel cinquantennio che va grossomodo dal 1929 al 1983 avevano determinato in larga misura la percezione, in Italia, di singoli autori e di intere correnti o stagioni letterarie: percorsi come quelli disegnati da Lavinia Mazzucchetti con Sperling & Kupfer e poi con Mondadori, da Cesare Cases con Einaudi, da Enrico Filippini con Feltrinelli e da Roberto Calasso con Adelphi. Uno tra gli ultimi di questi percorsi è quello nella cui realizzazione lo stesso Erich Linder ha avuto un ruolo di tutto rilievo, e che negli anni '70 ha raccolto, sotto l'insegna dello Struzzo, le principali incarnazioni dello scrittore intellettuale: Bertolt Brecht, Peter Weiss, Heinrich Böll, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Günter Grass e Hans Magnus Enzensberger.

<sup>129</sup> Che si auspica possa essere seguito da nuovi riscontri e approfondimenti (sull'archivio Einaudi, sul carteggio con Linder relativo ad altre letterature e sul carteggio di Linder con altri editori).