Perché «I demoni» conoscono un nuovo successo tra i giovani

Una tragedia moderna firmata Dostoevskij

Un gruppo terroristico nella Russia del 1870, il vaniloquio e l'assassinio assurdo - Dal passato sembrano riemergere i tratti delle vicende angoscianti dell'oggi

«Sì, pare che Dostoevskij si legga molto: specialmente fra i giovani...». Raccolta così, è una voce come tante, ma una rapida indagine fra librai e bibliotecari non la smentisce affatto, la conferma.

Per Franca Berrini, ad esempio, che dirige a Milano la libreria «Rinascita», il fenomeno è di carattere ancora più generale: dopo l'ubriacatura «saggistica» del trascorso decennio, si registra infatti un accentuato ritorno alla grande narrativa, che vuol dire (da parte del lettore) una ricerca di risposte non più nell'astrattezza delle teorizzazioni, ma nel concreto di altre esperienze di vita. Dello stesso avviso sembra Rosella Corradi, direttrice delle biblioteche comunali di Modena: «Sì, Dostoevskij ha un indice di richiesta molto elevato» mi dice... Ma quale Dostoevskij?

Devo ammettere che dietro le mie domande c'è stata una riserva mentale, perché la risposta che ho cercato di provocare in queste e in altre persone interpellate era appunto: «Il Dostoevskij dei Demòni*».*

I demòni, *fra i grandi romanzi dostoevskjani, era tradizionalmente quello a cui ci rivolgevamo per ultimo: è il più complicato, quasi che (in coerenza col titolo) una schiera di diavoli dispettosi ne percorra le pagine, i capitoli, aggrovigliandone i fili, continuamente spostando il centro di gravità della trama; i suoi personaggi sono (come i diavoli) una legione; è, fra i romanzi non soltanto di Dostoevskij ma di ogni autore e ogni tempo, quello dove si parla di più, dove la narrazione è, insomma, il dialogo stesso. E oggi, malgrado tutto questo o forse proprio per tutto questo, il neo-lettore di Dostoevskij parte proprio di qui: dai* Demòni. *Perché?*

«E' il romanzo di adesso» ha osservato un giovane poeta milanese, e la definizione (soprattutto dal punto di vista di uno che abbia meno di trent'anni) mi sembra appropriata. Cerchiamo di verificarla. I demòni *è il romanzo della chiacchiera. I suoi personaggi principali (meno forse Stavrogin, che però è circonfuso da un'ironica aureola di «maestro», non fanno che macinare e rimacinare idee di nuovi assetti sociali e modi della vita: da Kirillov che disserta sul suicidio come adempimento della suprema libertà* («Ci sarà piena libertà quando sarà indifferente vivere o non vivere... Chi osa uccidersi è Dio») *allo sciocco Scegaljòv che si dilunga sulla sua utopia nella grottesca riunione del «quintetto» dei cospiratori: da Satov, patetico slavofilo che delira sul popolo russo come unico popolo «portatore di Dio» all'ambiguo e perfido Pjotr Verchovenskij che, per mascherare i suoi intrighi delittuosi, arriva addirittura a formulare una teoria della chiacchiera come camuffamento* («... il meglio di tutto è parlare, ma per l'appunto da uomo senza talento, cioè molto, moltissimo, con una gran fretta di dimostrare quel che si dice e alla fine imbrogliandosi sempre nelle proprie dimostrazioni, in modo che l'uditore si allontani da voi prima della fine, allargando le braccia o, meglio ancora, sputando di stizza... Dopo tutto questo chi vi sospetterà ancora di avere dei disegni misteriosi?»).

I demòni *è il romanzo della non chiarezza, della delusione e insieme del fanatismo, sfruttati e visti come condizioni eversive: lo stato d'animo o, meglio, l'atteggiamento mentale dello scrittore che svolge la sua «cronaca» (e proprio in quanto «cronaca» il romanzo appare deliberatamente sfaldato, senza centro) è di ferocе, furioso, ma infine trasfigurante, sarcasmo contro tutti, contro i liberali e i democratici, contro i nichilisti, contro i nazionalisti, contro le classi privilegiate (i «topi» che si apprestano a sgomberare la nave che affonda!), contro gli «imbecilli tetri» della «sua» Russia che qui diventa però un universo polivalente e dunque artistico. Non ci sono due soli personaggi (in questo scenario riflesso da specchi di baraccone) che con precisione e coerenza esprimano una stessa idea, e ben presto il lettore è messo in guardia dal concedere ad alcuno un minimo di partecipante simpatia: forse, alla fine, sì, al povero Satov, a lui non «rampollo di signori» ma figlio di un servo della gleba, che proprio quando è giunto a una parvenza di «ordine» privato, lo ammazzano. Non-chiarezza, delusione e fanatismo non sono però soltanto della setta manovrata da Verchovenskij figlio (il padre, benché presente dalla prima all'ultima pagina, è una macchietta annaspante anche lui nel suo bla-bla); essi sono dell'intero edificio sociale (la Russia del 1870) in cui la vicenda si svolge e a cui restano ormai pochi decenni di vita.*

In una società di tal genere tutto si può mascherare da tutto; perfino un bieco disegno di dominio potrebbe travestirsi nei panni della «rivoluzione» e del «progresso» e, soprattutto, contare su eserciti di incosapevoli alleati. Lette oggi, con in mente quel che succede intorno a noi, certe parole di Verchovenskij non possono non indurre a riflessioni gravi, ad accostamenti istintivi: «I nostri non sono solo quelli che sgozzano e incendiano, e sparano i classici colpi di pistola e mordono. Costoro non sono che d'impaccio. Senza disciplina io non capisco nulla. Perché sono un furfante e non un socialista, ah-ah!... Io li ho contati tutti: il maestro che, coi bambini, irride al loro Dio e alla loro culla, è già dei nostri. L'avvocato che difende l'assassino istruito, dicendo che è più evoluto delle sue vittime e, per procacciarsi denaro, non poteva non uccidere, è già dei nostri. Gli scolari che ammazzano un contadino per provare delle sensazioni sono dei nostri. I giurati che assolvono i delinquenti uno dopo l'altro sono dei nostri. Il pubblico ministero che in tribunale teme di non essere abbastanza liberale è dei nostri, è dei nostri. Tra gli amministratori e i letterati, dei nostri ce ne sono molti, moltissimi, e loro stessi non lo sanno». *E' un quadro di società che si sgretola.*

I demòni *è, dunque, anche un romanzo di «attualità» dove, da pagine di passato, riemergono tratti e caratteri di una angosciante commedia (c'è perfino, si sa, la lettera anonima del «cospiratore pentito» all'autorità; c'è il gioco dei ricatti e delle denunce, c'è il disprezzo della vita altrui, l'assassinio assurdo...); una commedia fin troppo patita da noi, giovani e non giovani, nel collettivo della quotidianità. E dunque apparirà a questo punto alquanto superfluo domandarsi perché il neo-lettore di Dostoevskij affronti adesso questo libro per primo.*

Ma avrei da fare anche un'ultima considerazione. Amarissima satira del vaniloquio pseudorivoluzionario, I demòni *è anche e soprattutto un romanzo di tragedie individuali, di catastrofi parallele, che suggerisce (rispetto al quadro che il lettore italiano ha davanti e nel quale vive) altre dolorose analogie: i personaggi principali sono quasi tutti giovani e (ad eccezione di Pjotr Verchovenskij) questi giovani, «simpatici» o «antipatici», «buoni» o «cattivi» che essi appaiano, muoiono tutti, sono i primi a pagare. Il romanzo della chiacchiera va a sfociare in una* morgue *di cadaveri, che sono cadaveri veri: due suicidi, tre sgozzati come maiali, uno freddato in una farsa di «giustizia rivoluzionaria», l'ex-forzato Fjodka ammazzato anche lui, una giovane donna linciata dalla folla, un'altra stroncata dal gelo mentre corre con un infante fra le braccia in cerca del marito ucciso. Solo il vecchio Verchovenskij muore, in dolce vaneggiamento, nel proprio letto.*

Ridotto ai termini minimi, ma concreti, delle situazioni individuali, il delirio collettivo di questi diavoli si consuma insomma in una serie di tragedie singole, fa diventare (cioè) materia di cronaca nera la vita di chi, spinto dalla volontà o dal caso, ha finito per trovarcisi in mezzo.

Sembra di leggere il giornale di oggi, ne siamo coinvolti.

Giovanni Giudici

Anna Dostoevskaja con i figli

Uno scrittore sul luogo del delitto

L'«affare» Ivanov-Necaev - I motivi delle critiche

Nel dicembre 1869 Dostoevskij non si trovava in Russia: assillato da creditori e parenti, dopo il matrimonio con la seconda moglie Anna Snitkina, era all'estero già da un paio d'anni e stava pianificando un nuovo romanzo, anzi un ciclo: la *Vita di un grande peccatore*. Lo raggiunse a Dresda una sensazionale notizia: a Mosca era stato trovato morto, legato e appesantito da pietre e il collo stretto in una lunga sciarpa, un certo studente Ivanov; era sepolto sotto una lastra di ghiaccio, attraverso la quale si poteva vedere il cadavere. Perché quel giovane era stato ucciso?

Il caso venne risolto rapidamente: un amico e seguace di Bakunin, Sergej Necaev, aveva organizzato insieme ad altri un gruppo terroristico, di cui anche Ivanov aveva fatto parte, finché non aveva manifestato l'intenzione di staccarsene per costituire un gruppo di diversa tendenza. Di qui la decisione, ispirata dallo stesso Necaev, di eliminare fisicamente il transfuga che avrebbe potuto denunciare gli ex-compagni alla polizia. Necaev era da poco tornato dalla Svizzera, con lo scopo preciso di provocare in Russia una sollevazione popolare: l'uccisione di Ivanov ebbe però come conseguenza il suo arresto e quello degli altri suoi compagni, con la successiva celebrazione del processo.

Dopo che Ivanov venne ucciso, Dostoevskij scriveva nel suo diario i primi appunti per quello che sarebbe stato il romanzo *I demoni* e che (com'è noto) è ispirato alle circostanze e al clima dell'affare Ivanov-Necaev. Continuando a Dresda a lavorare al romanzo, lo scrittore rientrò in patria verso la fine del 1871, probabilmente riuscendo anche ad assistere a una parte del processo e a vedere di persona i principali accusati; è molto probabile che egli compisse anche dei sopralluoghi nel parco che era stato teatro del delitto. Infatti le circostanze dell'uccisione di Ivanov sono molto simili a quelle in cui, nel romanzo, viene soppresso dai suoi ex-compagni di gruppo lo studente Ivan Satov.

Indipendentemente dal giudizio storico e politico sul movimento bakuniniano, è dunque certo che Dostoevskij pensava, nello scrivere *I demoni*, proprio a questo gruppo di cospiratori e che (come ci ricorda anche Leonid P. Grossman in un suo fondamentale studio) modellava i principali eroi del romanzo sui capi e sugli ispiratori della fallita congiura: lo studente Satov è infatti riconducibile al modello di Ivanov, Verchovenskij a Necaev e l'aristocratico Stavrogin allo stesso Bakunin, naturalmente ognuno rivissuto e deformato attraverso l'ispirazione poetica e i profondi risentimenti politici dell'autore. Dostoevskij aveva conosciuto di persona l'esperienza della cospirazione e aveva per essa patito il carcere e l'esilio, come del resto sta a documentare fra le sue opere un libro come *Memorie di una casa morta*.

All'epoca di quel processo egli era però, politicamente, un uomo deluso e legato a personaggi e idee di stampo conservatore, se non addirittura reazionario; si pensi, per esempio, alla sua amicizia per K.P. Pobedonoscev, capo del Sinodo della chiesa ortodossa, per il cui tramite avrebbe poi inviato una copia dei *Demoni* all'allora principe ereditario, il futuro Alessandro III.

Quindi, per ciò che riguarda i riscontri fra il romanzo e la realtà storica, bisognerà tenere conto di queste posizioni dell'autore e non recepire *I demoni* come un giudizio accettabile su Bakunin e i suoi seguaci; tanto più che, nella sua attualità di allora il romanzo assumeva una funzione (e addirittura un'intenzione) apologetica a favore della monarchia zarista, come non mancarono di rilevare i suoi recensori. Tuttavia, considerato secondo una prospettiva critica più distaccata e fuori dal suo aspetto contingente di romanzo-*pamphlet*, *I demoni* è un libro che sollecita, anzi esige, una lettura il più possibile «liberata» dall'ipoteca dei fatti storici ai quali si ispira e dalle convinzioni politiche dell'autore in quel momento.

Di conseguenza non si possono ignorare le accuse che la critica democratica russa rivolse proprio a Dostoevskij all'epoca della pubblicazione, ricordando per esempio un P.N. Tkačëv (lui stesso, insieme a Necaev, capo del movimento studentesco) che denunciò espramente la «ritrattazione» e il «pentimento» di Dostoevskij per il suo passato di cospiratore e l'ingiustizia che egli aveva compiuto trasformando in manichini ridicoli e in marionette dei giovani «cavalieri dell'idea». Ma agli stessi critici democratici non era naturalmente sfuggito qualcosa che andava ben oltre quell'ingiustizia e quelle ritrattazioni: e precisamente l'arte dello scrittore. Sicché, per il lettore futuro, i demoni del romanzo non sarebbero stati più i giovani rivoluzionari processati e condannati a Mosca, ma altri: forse addirittura i loro opposti.

Giovanna Spendel

I «best-sellers» di Fruttero e Lucentini «A che punto è la notte» e di Oriana Fallaci «Un uomo»

Così si seduce un pubblico di massa

FRUTTERO e LUCENTINI, A che punto è la notte, Mondadori, pp. 602, L. 8.000
ORIANA FALLACI, Un uomo, Rizzoli, pp. 457, L. 7.500

I due maggiori successi librari italiani di quest'anno, «Un uomo» e «A che punto è la notte», esemplificano due criteri diversi, anzi opposti, per entrare in rapporto con il pubblico di massa. Il romanzo di Fruttero e Lucentini adotta uno stile di tono medio, alacremente narrativo, con un forte connotato di ironia. La Fallaci punta invece su una scrittura passionale, sempre tenuta sulle note alte, con una tendenza accentuata agli effetti oratori.

Può venire in mente la classica distinzione proposta un secolo fa dal De Sanctis fra la scuola manzoniana, con la sua prosa «analitica», cioè pianamente discorsiva, e la scuola del Mazzini o del Guerrazzi, incline ai fervidi slanci dell'eloquenza. Com'è ovvio, ogni scelta stilistica ha una implicazione ideologica: non è detto però che fra i due piani non sussistano contraddizioni. I manzoniani erano politicamente dei moderati, ma in campo letterario avevano un atteggiamento assai più avanzato e moderno che non i progressisti, i repubblicani: nel senso che impostavano il dialogo coi lettori in modo più democratico, su un piede di parità, senza ricorrere a prosopopee enfatiche. Qualche analogo elemento di contraddittorietà sembra ripresentarsi ai giorni nostri, quando si esaminino i modi seguiti dagli scrittori per valersi delle straordinaria possibilità di diffusione dei messaggi letterari offerte dall'industria culturale.

A che punto è la notte

Prendiamo anzitutto il caso della laboriosa costruzione romanzesca congegnata da Fruttero e Lucentini con astuzia perizia, e con risultati francamente godibili. La narrazione si svolge secondo un ritmo assieme svagato sui assorto, procedendo per continue svolte: i fatti si accumulano sui fatti, ma senza sussulti di enfasi melodrammatica perchè è sempre pronta a intervenire la riflessione dettata da un umorismo sdrammatizzante, che riporta il racconto a un andamento controllato e disteso. Il punto di vista da cui sono inquadrate le vicende è tutto interno all'universo sociale rappresentato nel romanzo, ma non coincide con quello di nessun personaggio particolare. Diciamo piuttosto che è il mondo borghese, il mondo di una borghesia evoluta come quella torinese, a ostentare di osservarsi e narrarsi. Più specificamente, l'ottica è quella di un ceto intellettuale illuminato e smagato, ben consapevole dello stato di confusa crisi in cui versa la società tardocapitalistica, ma sorretto dal culto di una intelligenza divertita, per non dire divertentistica. Ed ecco recuperato il piacere di raccontare, il gusto di sbrigare la fantasia nel dipingere un quadro movimentatissimo, fondato su materiali di realtà eppure librato in una dimensione tutta letteraria, ilarmente fittizia.

La forma è quella dell'indagine poliziesca, con il suo fine istituzionale di accertamento del vero; ma la conclusione è che l'essere sociale appare avvolto nel buiore di una notte in cui le diversità si compensano a vicenda, gli opposti coincidono, l'ordine e il disordine si equivalgono. La legge prevale sì, infine, ma appoggiandosi al crimine. Questo elegante scetticismo senza drammi costituisce non da oggi il fulcro di consapevolezza di una parte notevole della nostra intellettualità. Il fatto originale è la volontà di renderlo disponibile ai nuovi ceti colti di massa.

Lo strumento prescelto sta nella riadozione delle tecniche del grande romanzo d'appendice ottocentesco: cioè quella narrativa di avventure sociali popolarmente deputata a prospettare la complessità dell'universo urbano, riproducendone il groviglio di elementi costitutivi nelle sue ramificazioni d'intreccio per poi ridurlo a una semplicità chiaroscurale che lo rendesse conoscibile senza sforzo: di qui la luce, di là l'ombra, il bene e il male, la magnanimità e l'ignominia. La vecchia ricetta viene però ripresa per capovolgerla: al sistema di antitesi inequivocabili si sostituisce una legge di compresenza fra i contrari. Nella gran girandola, fermo resta soltanto il principio fondamentale dell'etica produttiva, secondo cui l'importante è far bene il proprio mestiere, quale che esso

In effetti, i due scrittori fanno bene il loro. La macchina romanzesca è montata con cura ingegneresca, nel taglio accorto degli episodi, nel gioco ben distribuito delle parti fra i vari filoni della trama. Non ne traggono però vita personaggi veri e propri, raffigurati a tutto tondo: piuttosto caratteri, figurine, silhouettes, dotati ciascuno d'un volto doppio, o almeno d'un contrasto, d'una ambiguità ammiccante, ma privi di spessore intermedio, per così dire. *A che punto è la notte* si qualifica insomma come romanzo di puro intreccio; o meglio, di pura affabulazione. Ciò che conta, è la duttilità di un discorso in cui ritrovano variegata concordia tutte le componenti della rappresentazione, e che intende proporsi all'universalità del pubblico librario. Fruttero e Lucentini raccolgono la spinta all'unificazione del linguaggio derivata dai mezzi di comunicazione di massa, per decantarla dei suoi stereotipi e raggentilirla, escludendone le sguaiataggini in nome di un ideale di *medietas* decorosa.

Alla fine del libro poi, consumata la gran beffa che ha coinvolto tutti, contestatori e contestati, sino all'istituzione industriale suprema, la Fiat, ai personaggi cosa resta a fare? Se ne vanno a letto, o si accingono ad andarvi, per coppie bene assortite, senza badare a preoccupazioni di censo o di classe, di mestiere o di stato civile. Riconosciamoci tutti insomma nel linguaggio onnicomprensivo del sesso. Ciò non vuol dire abbandonarsi alle intemperanze che hanno accompagnato la recente scoperta dell'eros, a livello di civiltà di massa: significa solo prendere atto con tranquillità sorridente i quella liberalizzazione dei costumi che agli occhi di Fruttero e Lucentini sembra costituire il solo, il vero punto di progresso d'un regime sociale meno che mai incline e capace di uscire da se stesso.

Un uomo

Di fronte alla coralità dell'affresco narrativo di Fruttero e Lucentini acquista spicco la scelta radicalmente opposta effettuata dalla Fallaci, rifacendosi a tutt'altra tradizione letteraria: la biografia di un personaggio esemplare. Protagonista è Alexandros Panagulis, l'eroe della resistenza greca contro il regime dei colonnelli fascisti. Negli anni precedenti la sua tragica scomparsa, egli visse un intenso legame d'amore con la giornalista scrittrice, che ora gli dedica un ritratto sfaccettato su più dimensioni.

Lo stile mira a congiungere il pathos sublime della tragedia, al cui livello si compie un destino straordinario, con il plebeismo greve e grottesco dell'esistenza comune, nella quale l'eroe non può non essere immerso. Da un lato dunque i poeticismi nobilitanti e il proliferare delle immagini, metafore, simboli d'estrazione aulica; dall'altro la mimesi del parlato, vociferante e sboccato. Lo scopo è non tanto di raccontare una vicenda quanto di evocarla visionariamente attraverso un impressionismo coloristico mosso a una continua sollecitazione di effetti emotivi, tenendo sempre la pagina allo stesso grado di intensità fiammeggiante.

La tecnica rappresentativa è quella del colloquio, per cui l'io narrante assume come interlocutore lo stesso Panagulis, rivolgendoglisi in seconda persona. Si tratta di un artificio abituale alla Fallaci, che qui attinge un particolare calor patetico in quanto appare volto a superare un distacco di morte. Il risultato è o vuole essere un coinvolgimento totale del lettore, chiamato a partecipare dell'intimità di rapporti fra due personalità entrambe superiori alla norma: l'eroe politico, la giornalista famosa.

Su questo invito, eccoci innalzati sopra noi stessi, nella dimensione più eletta in cui abitano le anime grandi. Per ottenere questa gratificazione occorre però adempiere una condizione: condividere il disprezzo che il libro esplicitamente dichiara per l'umanità comune, la «piovra» dai mille tentacoli, la folla ignorante e amorfa, sempre pronta a intrupparsi in questo o quel conformismo. Appunto il grigiore anonimo delle masse proietta in una luce gloriosa la figura dell'eroe, che di tanto le sovrasta: e che magari, peraltro, può anche incanagliarsi collocandosi al di sotto del comportamento medio, mai però allo stesso stadio. Suo destino è di scontare in solitudine una vocazione al martirio, per riscattare la coscienza dei suoi simili dal loro stato perenne di passività torpica.

Siamo sull'orizzonte di un ribellismo mica tanto nuovo, e non esente da riporti superomistici. Ciò non implica tuttavia alcuna inclinazione al culto della violenza: al contrario, l'azione appare qui rovesciarsi in patimento sacrificale, come offerta della propria carica di vitalità da bruciare e consumare in nome d'un sogno ingenuamente utopistico. La meta è una rigenerazione della vita collettiva, attraverso l'abbattimento non solo delle dittature ma di ogni forma di autorità: perchè il Potere sempre rende inautentici i rapporti fra gli uomini.

Ma se *Un uomo* si limitasse a esporre questi vaghi motivi ideologici, non avrebbe altro interesse che di testimonianza appassionata sulla politica di un impolitico, connotata da un moralismo libertario inequivocabilmente piccolo borghese. Il punto è invece che la Fallaci, pur rinverdendo il mito dell'individualità eroica, lo smonta dall'interno pezzo a pezzo. Non ne passa buona una, l'autrice, al suo Alekos: con spietatezza affettuosissima, ne perlustra i meccanismi psichici per denunciarne intransigentemente la fragilità. Né si deve credere che ciò avvenga nella facile chiave di contrapporre lo pubblico e lo privato: no, è la «fiaba dell'eroe» che si risolve tutta in una fiaba dell'uomo. E quest'uomo è un meraviglioso fanciullo, con tutta la contraddittorietà tumultuosa di connotati che caratterizza una personalità immatura: astuzia e candore, brutalità e tenerezza, altruismo nobile e narcisismo velleitario. Nota dominante, un bisogno di protezione affettiva tanto più teso quanto più inconfessato e represso, a vantaggio delle esibizioni di una virilità estroversa, potente e prepotente.

Tale il protagonista si rivela, agli occhi della donna che se ne è innamorata. Il ritratto del personaggio maschile occupa bensì tutto il quadro, ma è il personaggio femminile a informarlo della sua presenza, all'eroe dell'azione si affianca e sovrappone l'eroina della penna, che ha capito tutto di lui ed è in grado di narrare la sua biografia come un capitolo della propria autobiografia. D'altra parte, se l'azione individuale, per quanto generosa, non vale a modificare l'assetto marcescente della realtà collettiva, alla coscienza critica spetta di rendersi e dare conto dei motivi intrinseci dell'inevitabile sconfitta. Così l'intellettuale si conferma superiore al politico. Salvo che stavolta l'intellettuale è donna. Ai suoi lettori e lettrici la Fallaci porge l'immagine miticamente suprema di una femminilità totale, il cui trionfo si aderge sulla crisi dei valori virili, intesi anzitutto come valori politici.

Vittorio Spinazzola

Punta sulla narrativa la nuova Longanesi

Chi sia stato davvero B. Traven alias Berick Torsvan alias Ret Marut nessuno può giurare. Il pubblico lo conosce come autore di romanzi, alcuni dei quali famosi, e ricorderà il film — protagonista Humphrey Bogart — che Huston trasse dal *Tesoro della Sierra Madre*. Per i critici, invece, le cose si complicano: nato sul finire del secolo scorso e morto una decina d'anni fa, scrittore americano di origine tedesca (c'è chi addirittura lo vuole figlio del kaiser Guglielmo II), anarchico e populista a oltranza, Traven nel '12 è di scena a Monaco, ma eccolo poco dopo negli Stati Uniti e in Messico, sempre misterioso, far capolino dalle pieghe della sua (quasi) impenetrabile biografia. Un fatto però è sicuro: i suoi personaggi — dai *Coglitori di cotone*, ai peones de *La carreta* agli apolidi marinai de *La nave morta*, altrove sono già stati ampiamente «riscoperti», con o senza l'aiuto di un sapiente lancio pubblicitario. E da noi lo faranno tra breve.

A ristamparli è la Longanesi, che i libri di Traven aveva già pubblicato 20 o 30 anni fa, ma dove nel frattempo è cambiato o sta per cambiare quasi tutto. Intanto la proprietà: passata, e non senza clamore, l'estate scorsa a Luciano Mauri delle Messaggerie Italiane e a Alfredo Curcio, dell'Armando Curcio editore. Poi la direzione, assunta da Mario Spagnol (ma direttore editoriale resta Ferruccio Viviani). Quindi la veste grafica, per studiare la quale si è fatto arrivare dagli Stati Uniti nientemeno che John Alcorn. E infine l'indirizzo complessivo, che aveva portato la casa editrice, negli ultimi anni, sull'orlo di gravissime difficoltà.

Mario Spagnol, ligure d'origine veneta, neppure cinquant'anni, è un veterano dell'editoria italiana: alla Bompiani nel '54, dal '57 al '67 è alla Feltrinelli dove cura in modo particolare l'Universale Economica; di qui, per cinque anni, passa alla Mondadori (dove segue gli *Oscar* e la *Varia*, è amministratore editoriale e infine direttore editoriale), e di qui ancora alla Rizzoli come responsabile della direzione libri

A Spagnol chiediamo come si organizzerà in concreto questa «riconversione» editoriale, in un'azienda che di dipendenti non ne ha centinaia o migliaia, ma una cinquantina, e non ha decine di miliardi di fatturato l'anno, ma lo spinosissimo problema di raddoppiare in breve quello esistente, di un miliardo e mezzo? Primo: puntando sull'immagine grafica ed editoriale. Avere una «personalità» il più possibile precisa — dice Spagnol — è fondamentale, sia per quanto riguarda le librerie e lo spazio che grazie all'identità acquisita una casa editrice riesce a ottenere in vetrina e scaffali sempre più vertiginosamente sovraffollati, sia nei confronti del pubblico. Su questo terreno l'Adelphi insegna.

Quanto al contenuto il «no» ai *pocket*, è deciso. In linea generale i tascabili riservano scarse e saltuarie soddisfazioni; costi, tirature, licenze e distribuzione li rendono ormai «appetibili» solo ai grandi editori. Via libera invece alla narrativa, puntando su titoli di un catalogo ricco anche se finora trascurato: dunque Traven, ma anche la Sagan, a suo tempo pubblicata con successo, o Camilla Cederna, o lo stesso Longanesi, quello per esempio di *In piedi e seduti*. Ma cercando anche di accaparrarsi i probabili *best-seller* dell'annata: per esempio quelli di Wilburn Smith, che, dicono alla casa editrice milanese di via Borghetto, potrebbe diventare anche da noi un nuovo Harold Robbins. Cercando infine l'autore italiano di richiamo: per esempio Giovanni Pascutto o Oreste Del Buono con il suo ultimo e come sempre misteriosissimo affresco della società milanese di questi anni.

Vanna Brocca