Between

Editorial policy and cultural dissent. Two series examples in Einaudi and Feltrinelli between 1964 and 1968

Fabio Libasci

Abstract

The beginning of the sixties represents for Italian editors the attempt to understand the long wave of cultural dissent that express many European writers almost since the Hungarian revolution. Einaudi and Feltrinelli, following the example of Seuil with the "Tel Quel" collection, creates tho new experimental series: "La ricerca letteraria" and "Materiali". In my contribution I will try to underline the cultural role of Einaudi and Feltrinelli and their series between '64 and '68: Einaudi proposes the translations of *nouveau roman* authors among others while Feltrinelli leads the discussion about experimentalism and neo-avantgarde. Few years that add to change Italian cultural panorama and prepared the '68 protests.

Keywords

Nouveau roman; Experimentalism; Neo-avantgarde; Einaudi; Feltrinelli; Culture theory.

Between, vol. X, n. 19 (Maggio/May 2020)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/4049

CC BY

Politica editoriale e cultura del dissenso. Due esempi in casa Einaudi e Feltrinelli tra il 1964 e il 1968

Fabio Libasci

L'inizio degli anni '60 rappresenta per l'Italia editoriale il tentativo di comprendere l'onda lunga del dissenso culturale che esprimono molti paesi europei almeno dai "fatti d'Ungheria", di proporre nuove soluzioni stilistiche, nuovi temi e quindi autori. Nel volgere di pochi anni il dissenso verso la politica culturale del Partito Comunista, il Neorealismo e le strutture letterarie nazionali si fa sentire attraverso la tribuna offerta da Einaudi e Feltrinelli. Si sente come il bisogno di qualcosa di nuovo, da un lato di un dibattito vero sullo stato della letteratura e quindi del romanzo e del teatro, della poesia e della critica; dall'altro si cercano dei padri nobili a cui fare riferimento, una letteratura a cui ispirarsi e che pare esistere già oltre confine: in Francia. Critici e romanzieri come Barilli, Guglielmi, Arbasino e Balestrini guardano al Gruppo '47, poi al *nouveau roman* da un lato e all'esperienza ancora magmatica del gruppo e della rivista *Tel Quel* che rappresenta «il vento di rinnovamento in […] un paesaggio quasi desolato, come un campo di rovine» (Risset 2006: 179).

Einaudi e Feltrinelli quasi contemporaneamente decidono di lanciare due collane chiamate "La ricerca letteraria" e "Materiali", la costola "critica" della collana delle "Comete" già attiva dal 1959. In questo scritto prenderemo in esame la sola "Serie grigia" della nuova collana einaudiana dedicata alle nuove tendenze letterarie internazionali, tralasciando volutamente la "Serie rossa" che ospitava testi di autori italiani esordienti, la "Serie verde", di maggior fortuna e durata, dedicata alla critica letteraria e la "Serie blu" dedicata al cinema,

teatro e musica. La pubblicazione dei primi due volumi all'inizio del 1965, *Alessandro o della verità* di Arno Schmidt e *Il verbale* di Le Clézio chiarisce la linea della nuova collana della casa torinese tesa a tradurre per il pubblico italiano il meglio dell'avanguardia europea degli ultimi dieci anni, preoccupandosi nelle ultime pagine di inserire una «notizia su questo libro» e una breve biografia dell'autore. Secondo Michel Sisto la collana «risponde principalmente a un'esigenza editoriale: liberare i più prestigiosi "Coralli" da esperimenti letterari di discutibile legittimità. I testi presentati sono troppo diversi tra loro e non riescono nell'insieme a costruire una convincente alternativa all'avanguardia feltrinelliana» (Sisto 2007: 103). Il riferimento alle "Comete" è qui fin troppo chiaro.

La collana "Materiali" intende invece rispondere a un'ambizione più ampia, secondo quanto si legge in quarta di copertina sin dal primo volume: «materiali per una nuova critica/contributi alla definizione delle nuove tendenze in letteratura/strumenti per comprendere il senso della polemica sulle arti/una collana di libri scritti da specialisti per il grande pubblico». Il primo volume illustra già la scelta operata a livello editoriale trattandosi di *Avanguardia e sperimentalismo* di Angelo Guglielmi, uno dei massimi teorici e animatori del Gruppo 63 che proprio in Feltrinelli trova la sua casa di riferimento e la cassa di risonanza, come ribadito da Roberta Cesana, che riconosce il ruolo fondamentale delle due collane "Comete" e "Materiali" nella diffusione del dibattito attorno al Gruppo 63 (Cesana 2010: 356) e da Marino Fuchs che considera la collana "Materiali" come «vera e propria consacrazione del Gruppo 63» (Fuchs 2019: 55). Guglielmi agisce nel tentativo di sistematizzare le istanze espresse dal Gruppo nel corso dei dibattiti dell'anno precedente e di mettere in campo alcune ipotesi, di tracciare una strada verso cui andare mentre si sforza di combattere alcune vecchie scorciatoie. Secondo Guglielmi, infatti, i narratori italiani di oggi devono difendersi «dalle insidie cui sono fatti oggetto da parte della loro tradizione letteraria, la cui caratteristica essenziale è di procedere per estrazioni ideali, con esclusione di un contatto diretto con la realtà» (Guglielmi 1964: 9), non meno che da un concetto abusato di "realtà". L'uomo, chiarisce qualche pagina dopo, «non è più di fronte alla realtà,

ma è dentro di essa» (*ibid*.: 47); l'opera d'arte moderna, quindi, «non è uno specchio, che in quanto tale, si pone di fronte all'oggetto che deve riflettere, ma è la fabbrica della realtà e, insieme, il suo prodotto. La sua posizione nei riguardi del reale è di concorrenza e non di esegesi» (*ibid*.: 48). Il secondo punto riguarda la negazione della storia, «la storia ormai è un valore perduto. Non è più un significato, ma è solo un accadimento» (*ibid*.: 78) e il ridimensionamento delle ideologie: «nessuna ideologia oggi è in grado di offrire una interpretazione esauriente del mondo e allorché si tenti di utilizzarle in questo senso non possono che produrre falsi significati» (*ibid*.: 79) e il marxismo non farebbe eccezione a questo postulato perché «ha scoperto un angolo di visione inedito e più drammatico, ma conserva lenti vecchie o comunque incapaci di una lettura veramente libera» (*ibid*.: 81).

Da questa crisi nasce dunque lo sperimentalismo o «lo stile della cultura attuale, la sua forma più sincera» (*ibid*.: 56). Secondo Guglielmi lo scopo dello scrivere resta il riconoscimento della realtà attraverso due possibilità: «o trasferirsi nel cuore della realtà, trasformandosi da specchio riflettente in accurato registratore dei processi […] oppure porre […] un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali […] tornino a svelarsi» (*ibid*.: 57). Ed è in questo senso che si può dire che l'arte di oggi è un'arte di ricerca, «l'oggetto di ricerca è la realtà» (*ibid*.: 82). Arbasino gli fa eco nello stesso anno in *Certi romanzi* parlando del romanzo come uno «strumento di conoscenza, di ricerca» (Arbasino 1964: 115). Guglielmi cita come massimo esempio di questa nuova arte Robbe-Grillet il cui merito maggiore come romanziere sembra essere la sua poetica, «cioè che la sua poesia, come scoperta del reale, coincide con la sua poetica, o, meglio, è la sua poetica» (*ibid*.: 83). Robbe-Grillet, del quale parleremo ancora e che già annunciamo come il padre nobile del Gruppo 63 farebbe parte di quegli scrittori che cercano qualcosa che prima non sapevano o non capivano «al contrario di altri che cercano la conferma di idee che hanno già» (*ibid*.: 89).

Se Robbe-Grillet, quindi la Francia, è il territorio a cui guardare, e sempre più lo fanno Einaudi e Feltrinelli che fin dalla fine degli anni '50 hanno in catalogo Robbe-Grillet e Nathalie Serraute, «i due capofila dell'*école du ragard*» (Cesana 2010: 376), è perché l'Italia non offre uno

scrittore "moderno" mentre il vecchio "esemplare" è fin troppo conosciuto ed è senza dubbio costituito da Moravia la cui produzione è stroncata da un giudizio lapidario: «la sua narrativa rischia sempre risultati di un semplicismo disarmante» (*ibid*.: 13) e ancora più duramente: «Moravia è costretto a fare "l'uomo di qualità": professione per cui è costretto a caricarsi di propositi moralistici, che a ben vedere, non contengono più alcuna innocenza, alcuna forza obiettiva, e si configurano piuttosto come vezzi dell'intelligenza» (*ibid*.: 18). Quasi contemporaneamente nella stessa collana, Arbasino parla di assenza di tradizione (Arbasino 1964: 15,18-19). Certo Guglielmi però non scorda il nome di Gadda e dell'uso rivoluzionario che fa del linguaggio e dei dialetti, «attraverso di essi egli riesce a operare alcune fondamentali distorsioni nella materia assunta a oggetto di narrazione, a portarla a un certo bollore, all'intensità voluta» (*ibid*.: 16), della realtà che si sforza «di catturarla a uno stadio primigenio, di materia fisica, anteriormente all'intervento di una qualsiasi forma di qualificazione ideologica, morale o sentimentale» (*ibid*.: 41).

Un anno dopo, nel settembre 1965, Guglielmi ritrova Barilli e gli altri scrittori apparentati al Gruppo 63 a Palermo per fare il punto sulla Neoavanguardia, il romanzo sperimentale, ribadire alcuni concetti, formularne di nuovi, dibattere sullo stato della letteratura italiana e europea. Guglielmi soprattutto ripete cose già apprese:

> il romanzo sperimentale è descrittivo e non evocativo […]. Il romanzo sperimentale istituisce una nuova idea del mondo […] alla cui costruzione hanno collaborato da una parte la morte delle filosofie prescrittive tradizionali e dall'altra la nascita delle nuove discipline e scienze che si sviluppano nella direzione dei significati polivalenti, o, se si vuole, nel quadro delle infinità dei possibili. (Guglielmi 1966: 27)

L'intervento sarà un lungo commento a queste due proposizioni a cui si aggiunge «la tendenza ad effettuare la massima riduzione dell'io, gravemente sospetto di frodi ideologiche […] a favore delle ragioni elementari dell'io» (*ibid*.: 33) e di riduzione dell'io del resto parlerà anche

Barilli a proposito dell'esperienza dei Novissimi (Barilli 1967: 15). La letteratura nuova, sottolinea ancora, «è aideologica nel senso che rifiuta l'ideologia come ricetta, come formulazione prescrittiva, sforzandosi invece di viverla come problematica, cioè come problema piuttosto che come soluzione» (*ibid*.: 35). Lo specifico italiano richiede però qualche accortezza maggiore perché la nostra letteratura «fino a non molto tempo fa non era nemmeno sfiorata dal sospetto che potessero esserci soluzioni letterarie diverse da quelle che essa praticava» (*ibid*.: 36). La mancanza di tradizione romanzesca radicata e ricca, che tutti gli appartenenti al Gruppo 63 sottolineano, ha fatto sì che il nuovo nascesse con violenza, accanimento, tenacia e volontà come è il caso di Sanguineti e del suo *Capriccio italiano* che pur presenta «un'aria di esercizio portato a termine, di meccano costruito con tutti i pezzi, di dimostrazione non tanto di una tesi quanto di una possibilità» (*ibid*.) e di Arbasino

> il quale si comporta come se il contesto culturale in cui agisce fosse evoluto […]: cioè come se il suo campo d'azione non fosse l'Italia ma la Francia o l'Inghilterra […], manipola la lingua italiana come se disponesse di uno strumento duttile, capace di dire tutto, ricca di sfumature, non astratta, ambigua […]: scrive senza il complesso di una tradizione espressiva deficiente e ritardata: s'impegna in giochi verbali carichi di riferimenti e di allusioni, insegue speditamente i concetti più attorcigliati e ambigui. (*Ibid*.: 37)

Per farlo «si vede costretto ad accumulare accanitamente e in fondo senza speranza, aggettivi su aggettivi, a intrecciare serie di sinonimi, allungare le parole, aggrovigliare le frasi e i periodi […]: una specie di stupenda torta» (*ibid*.: 38). Poi, la novità di Arbasino viene però ricondotta a Gadda «il nostro più grande scrittore vivente» (*ibid*.) al cospetto del quale la situazione italiana appare scarsamente articolata. La relazione quasi desolata di Guglielmi viene preceduta da quella di Barilli che si incarica di individuare alcune svolte presenti nella poetica del cosiddetto "nuovo romanzo". Egli crede di individuarle nella normalizzazione dell'uomo angosciato, la quotidianizzazione della

nausea sartriana, e nella presenza di uno stile basso come tentativo di evadere dalla lingua colta e nell'intento «di allargare il gesto linguistico, di forzarlo oltre le buone regole, di fargli toccare tutta la vasta gamma degli stati affettivi e degli eventi esistenziali» (Barilli 1966: 12-13). L'abbassamento può essere anche di personaggio o di situazione, basti pensare ai protagonisti di Robbe-Grillet, che Barilli cita tra i padri nobili, o a quelli di Gunther Grass. L'abbassamento linguistico-situazionale procede accanto al dilagare della quotidianità, all'interesse verso le circostanze marginali, allo sfruttamento sistematico e deliberato dell'epifania come «atto estremo di libertà antiutilitaristica nel privilegiare un oggetto o una circostanza da nulla, per il solo fatto che esiste» (*ibid*.: 14). Barilli parla a proposito di «"descrittivismo epifanizzato"» (*ibid*.: 16) per tutti coloro che si danno da fare con elenchi, repertori di cose, edifici, circostanze e eventi, per tutti quelli che utilizzano l'epifania non come un raptus violento ma come un'esplosione frenata e fa i nomi di Butor, Simon, Ollier, Le Clézio: tutti autori che Einaudi negli stessi anni sta cominciando a tradurre o pensando di farlo per la nuova collana: "La ricerca letteraria". Un'altra svolta passa per «l'elogio dell'inazione contemplativa celebrata da tanta parte della narrativa sperimentale» (*ibid*.: 25).

Le due relazioni suscitano un dibattito acceso che porterà Barilli, come d'altra parte lo stesso Guglielmi, a spiegarsi ancora nelle pagine di *L'azione e l'estasi* pubblicato nel 1967, sempre all'interno della collana "Materiali". Si tratta soprattutto di riconoscere nell'apparizione di Robbe-Grillet «l'avvento di un nuovo clima sperimentale» (Barilli 1967: 8) la cui traduzione italiana, presso Einaudi, coincise con un'animata «quanto confusa querelle, che del resto ardeva già da qualche anno in Francia» (*ibid*.). La colpa dello scrittore francese sarebbe stata quella di condannare l'anima, la profondità interiore a restare al di fuori della narrazione, tutta tesa a descrivere l'esteriorità degli oggetti, a uccidere l'umanesimo a favore di un nuovo realismo tutto da cercare, «cette réalité aura peut-être un sens après son passage, c'est-à-dire l'oeuvre une fois menée à son terme» (Robbe-Grillet 1963: 152), dirà Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*.

Barilli tenta di ricondurre la sua analisi a una ben più profonda panoramica nel mondo delle arti e poi collegandosi a Goldmann e alla sua sociologia del romanzo, che però sostanzialmente critica e contraddice sull'omologia di fatto tra campo delle arti e campo economico, neoavanguardia e rivoluzione (Goldmann 1964: 36). Perché, si chiede Barilli, non ipotizzare che le arti si possano affrancare dalle strutture economiche nelle quali maturano? Che esistano insomma «una pluralità di stratificazioni di coscienza […] un quoziente di indeterminazione e imprevedibilità, quale è proposto dalla più avveduta epistemologia dei nostri giorni» (*ibid*.: 16). La stessa crisi finale del capitalismo come avvento immancabile è lontana dal verificarsi perché «le contraddizioni del capitalismo, lungi dall'esasperarsi si sono progressivamente attenuate, anche per il prodursi di quei fenomeni di autoregolazione e di intervento statale» (*ibid*.: 103) e ciò non fa che allontanare, dilazionare la verificabilità delle ipotesi marxiste «quanto alla rivoluzione, diviene sempre più difficile giurare su di essa, almeno nell'ambito dei più progrediti paesi occidentali» (*ibid*.) e al contempo appare sempre più probabile

> che una "nuova sinistra" debba rivedere i suoi concetti, i suoi metodi, i suoi obiettivi, e ricercare, rispetto un regime capitalista, non più una vittoria ultima e definitiva, ma una serie di conquiste parziali, di rettifiche e di correzioni. (*Ibid*.)

A me pare questo un punto di essenziale importanza perché illustra con straordinaria lucidità e profezia quello che avverrà in una parte della stessa sinistra italiana e che finirà per divenire maggioritario nei decenni a seguire fino a portare allo scioglimento del partito comunista e all'accettazione del modello capitalista pur con tutti i distinguo, così come porterà a credere gli stessi neoavanguardisti che la loro letteratura non stava necessariamente conducendo alla rivoluzione. Quel che intende soprattutto qui Barilli è che la letteratura, la nuova perlomeno, deve liberarsi, riscattarsi dal ruolo di struttura secondaria nei confronti delle strutture economiche e sociali; affrancarsi dalla funzione di mimesi nei riguardi delle ideologie, tutte. Il critico dovrebbe smettere, d'altra

parte, di chiedersi "che cosa" ci dice un romanzo e cominciare a interrogarsi sul "come", «se sia riposto su strutture attuali, e se sappia svolgerle con coerenza, con rigore, evitando le piste false, le interferenze indebite» (*ibid*: 98).

Se, insomma, il *nouveau roman* è rivoluzionario lo è per quanto detto finora e non perché annunci chissà quale rivoluzione; in fondo esso

> ci presenta una condizione umana assai omogeneizzata, attestata a un grado medio da cui sono bandite le forti emozioni, comprese quelle dell'angoscia e dell'essere-per-la-morte tipiche del primo Novecento (*ibid*: 109);

se da un lato dunque non bisogna esagerare coi meriti ciò non deve però farci cadere in un pessimismo della ragione e quindi a sottovalutarne le conquiste; il *nouveau roman* infatti si fa portatore di una «libertà non clamorosa, non subito evidente, che però non viene meno al compito di alterare le cose, di ingarbugliarle, di giocarle, di irrealizzarle, pur in modi obliqui e indiretti, assai poco appariscenti» (*ibid*.).

Barilli ci offre alcuni esempi di *nouveau roman* che si muovono in questa direzione, come ad esempio *Il verbale* di Le Clézio pubblicato da Gallimard nel 1963 e tradotto nel 1965 da Einaudi e del quale già parla a Palermo nel 1965 (Barilli 1965.: 16): «il fatto più rilevante sul fronte del "nuovo romanzo" francese di questi ultimi anni» (*ibid*.: 227), il cui merito principale sarebbe quello di introdurre nelle lettere francesi la variante "americana" e cioè l'andar in giro picaresco erede dei Beats alla Kerouac, il «vivere ai margini della legge e della società, compiendo violenti atti di assoluta gratuità» (*ibid*.: 24), di portare al radicalismo quel «perdersi nelle cose, nella pasta del mondo, nell'Essere sartiano tremendamente massiccio e compatto. Questo il "cielo nero" in cui gli eroi di Le Clézio amano disperdersi, annientarsi» (*ibid*.: 25). Le Clézio realizza un'unica smisurata epifania, un ininterrotto happening raggiungendo un risultato assai difficile da superare nel suo disfarsi del mondo dopo averlo abitato nel profondo «il descend vers le monde, la mer, la ville» (Foucault 1964: 437). Nella notizia posta nell'ultima pagina del libro,

Geneviève Bollème parla del protagonista, Adam Pollo, come del «fratello del giovane Holden, erede dello sdraio di Murphy e di altri accessori beckettiani» (Bollème 1965: 275). L'eroe di Le Clézio ci dice ancora Barilli è solo «e isolato; con questo neppure lui rinuncia a un remoto compito pedagogico nei confronti dell'umanità, alla quale pretende infatti di additare una via esemplare di ascesi» (Barilli 1967: 227). La via maestra per questa ascesi consisterebbe nella fuga dai valori inautentici, nella venerazione al contrario degli attimi inutili e gratuiti, momenti epifanici che si susseguono nelle varie stazioni e non capitoli che scandiscono il libro, «l'ultima stazione del *Verbale* vede il protagonista adattarsi ormai a una lunga degenza in camere asettiche d'ospedale, in lettini metallici smaltati di bianco. Prospettiva che non lo sgomenta affatto, anzi» (*ibid.*: 236):

> certo, rimane qualche seccatura; bisognerà fare la camera, dare l'urina per l'analisi, rispondere ai tests. E c'è sempre il rischio di una liberazione inopinata. Ma con un po' di fortuna, per molto tempo, ormai rimarrà radicato a questo letto. (Le Clézio 1965: 270)

L'altro esempio interessante è certamente Claude Simon e il suo *Il palace* pubblicato da Minuit in Francia nel 1963 e tradotto prontamente nel 1965 da Einaudi che la notizia anonima posta alla fine del volume ci ricorda essere tra i "nouveaux romanciers"

> quello che offre una ricchezza più evidente di soluzioni retoriche […]: sdoppiamento del personaggio centrale; uso del participio passato, come segno di simultaneità o di azione […]; dialettica tra digressione e interruzione […] ecc. (Simon 1965: 195)

Se il protagonista vero de *Il palace* è la storia, la rivoluzione mancata in Spagna, questa sfugge di continuo, cancellata più che dall'oblio dal dubbio che finisce per erodere lo stesso sé:

> futile personaggio che si vede agitarsi, ridicolo e presuntuoso […] che ripete eternamente a richiesta della memoria […], che

> ripete all'infinito la stessa vicenda, importuno, odioso, imponendosi, immischiandosi a forza — dunque potersi vedere con una specie di stupore irritato, di incredulità, pensare: "questo: io? questo?", guardare la copia microscopica e smarrita di sé. (*Ibid*.: 16-17)

E sempre di storia, questa volta tutta intima, personale parla *Ouverture* di Thibaudeau, pubblicato da Seuil nel 1966 - Gallimard e Seuil, editore della rivista "Tel Quel", ormai si allineano sulle posizioni avanguardistiche di Minuit - e tradotto da Einaudi nel 1969, a stagione "rivoluzionaria" ormai quasi conclusa. Neri precisa come «dietro il libro non c'è una personalità che si esponga come tale […] c'è, di istituzionale, solo un nome, una firma, e sul piano funzionale, un io inteso come modalità grammatico-temporale del dettato» (Neri 1965: 159). La narrazione si presenta come un seguito aperto di evocazioni, frammentarie «sul filo di una scrittura che non vuole essere lo stile proiettivo di un soggetto, ma la lingua specifica di un testo» (*ibid*.) tese a ridurre la vita, «calmarla, spianarla al livello più basso, e, infine, ridurla a niente, quello che è, a questo silenzio, da cui, certo, è più facile sentire qualche piccolo rumore, nel ventre o fuori da se medesimo» (Thibaudeau 1969: 149).

Tra i protagonisti di quell'intensa stagione non possiamo omettere il nome di Claude Ollier, le cui creature secondo Barilli «possono esistere solo agendo, solo compiendo gesti: non ovviamente gesti carichi di valori tradizionali, ma al contrario gesti banali, materiali, "senza qualità"» (Barilli 1967: 88). Einaudi nel 1967 traduce ben due testi all'interno dello stesso volume, *Estate indiana* e *Per mantenere l'ordine* usciti in Francia rispettivamente nel 1963 e nel 1961. In entrambi si può leggere la forza della descrizione di Ollier, «la più sottile delle funzioni retoriche, quella che consente più sicuramente di parlare d'altro da ciò che si nomina» (Ollier 1967: 333), ci dice l'autore anonimo della notizia posta in fondo al volume. La strada, il viale, il parco, la topografia intrigata e ossessiva diventa la protagonista di questi testi attorno ai quali si aggirano uomini in prenda alla paura e alla mania. Secondo Foucault tutta l'opera di Ollier «est une investigation de l'espace

comune au language et aux choses» (Foucault 1964: 437); in *Per mantenere l'ordine*, dove echi importanti della guerra d'Algeria sono presenti, linguaggio e spazio nascono insieme e oscillano: «entre un regard qui se regardait surveillé et un double regard obstiné et muet qui le surveillait et était surpris le surveillant par un jeu constant de rétrovision» (*ibid*.: 438), mentre in *Estate indiana*, lo sguardo che sembra neutro e banale mentre sorvola sulle cose, «en fait, il les "prélève, les détachant virtuellement d'elles-mêmes dans leur épaisseur, pour les faire entrer dans la composition d'un film qui n'existe pas encore et dont le scénario même n'est pas choisi"» (*ibid*.).

L'ultimo esempio che offrirò di quella stagione francese tradotta da Einaudi ne "La ricerca letteraria" è *Dramma* di Philippe Sollers. Il testo è del 1965 ma verrà tradotto, da Jacqueline Risset, solo nel 1972 e costituirà anche il penultimo numero della collana; l'ultimo sarà ancora un libro di Sollers, *Numeri* tradotto da Enrico Filippini, instancabile editor in casa Feltrinelli e traduttore dal tedesco e dal francese. La traduzione tardiva del testo di Sollers, a discapito del nome dello stesso, certamente più noto alle cronache letterarie medie rispetto a quelli finora citati, va forse imputata alla sua difficoltà intrinseca? Alla volontà di rimanere fedeli a una concezione tutto sommato perimetrale del *nouveau roman* senza voler immischiare la collana torinese con Tel Quel, a un atto di "dimenticanza" colpevole alla quale sette anni dopo si cerca di porre rimedio, a stagione finita? In mancanza di prove certe, le nostre restano solo affascinanti ipotesi ma quel che è certo è che di Sollers parla Sanguineti a due riprese nel corso del convegno di Palermo, non per lodarlo, è vero:

> dico subito che è un libro che non amo, ma mi pare un libro di estremo interesse perché, mentre da un lato è indubbiamente l'espressione […] di questa esperienza dell'immaginazione, contiene intanto, dall'interno, la critica di tale esperienza, nel senso che abbiamo la storia della presa di coscienza del carattere specifico della finzione romanzesca in quanto finzione, e del carattere arbitrario della possibilità dell'immaginazione, in quanto immaginazione. (Sanguineti 1965: 147)

La difficoltà di *Dramma* viene dal suo imporre la propria letteralità, in questo senso portando all'estremo alcune intuizioni e dettami del *nouveau roman*,

> eludendo ogni possibilità non solo di parafrasi ("contenuti") ma di caratterizzazione ("forme"). Al mediatore che si proponga in veste di interprete non resta molto spazio di manovra intorno a un'opera come questa (Neri 1972: 125).

Neri aggiunge poi che

> Drame segna l'episodio centrale e forse più acuto dell'esperienza letteraria di Sollers: momento di intenso e contrastato equilibrio tra la vena composta e sottile dei suoi primi libri […] e il furore costruttivo, sistematico delle ricerche e teorizzazioni successive (*ibid*.: 126).

Dramma sospende il discorso, amoroso all'occasione, romanzesco, bruscamente non appena le immagini cominciano a formarsi; il "narratore" cambia pedina, esplorando una a una le 64 sezioni come caselle di una scacchiera in un movimento continuo di fondazione-distruzione. Risset parla di «romanzo polifonico e variabile» (Risset 2006: 184).

Oggi a malapena ci si riesce a rendere conto dell'importanza di una figura come Sollers e della sua creatura, *Tel Quel*, la novità che ha rappresentato in Francia, il compito prefissato, «sottrarre agli ideologi la riflessione sulla scrittura, riconducendola all'atto stesso di scrivere, senza tenere conto delle conclusioni raggiunte altrove» (*ibid*.: 179), l'euforia che si era creata attorno alla rivista grazie a figure quali Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida, Kristeva. Certo, negli anni la tendenza fu quella dell'iperteoricismo da un lato e del marxismo scientifico, del maoismo soprattutto, dall'altro; molti collaboratori cominciarono a criticare e il prezzo del dissenso fu la richiesta di autocritica o l'allontanamento fino alla chiusura definitiva della rivista nel 1981. Di quell'esperienza, però, va sottolineato il suo atto più

innovativo, e cioè «l'aver affrontato la teoria come una forma specifica della pratica, la fiction come luogo insostituibile di conoscenza» (*ibid*.: 181). In questo assai simile alle istanze portate avanti dal Gruppo 63 e sulle quali torneremo. Attenzione però a esagerare la portata rivoluzionaria di Sollers e di *Tel Quel*; Foucault in un articolo apparso su *Critique* nel 1963 dice chiaramente come «il y a chez eux, tissés dans la trame de leurs mots et présents sous leurs yeux, des objet qui ne doivent leur existence et leur possibilité d'existence qu'à Robbe-Grillet» (Foucault 1963: 301), ancora meglio la costellazione dei loro temi, come la follia, il sogno, il doppio è presente nei surrealisti, «et, au fond, je crois que la référence faite per Sollers à André Breton, ce n'est pas un hasard» (Foucault 1964b: 366), dirà all'interno del Débat sur le Roman al quale prende parte a Cerisy-la-Salle nel settembre 1963 e dal quale non smette di sottolineare l'importanza di Robbe-Grillet come assente fin troppo presente «quelque chose à partir de quoi on parle et qui n'est jamais là, c'est Robbe-Grillet» (*ibid*.: 395). Vale la pena ricordare la presenza di Edoardo Sanguineti a Cerisy-la-Salle, intermediario tra il gruppo Tel Quel e il Gruppo 63 in quell'occasione.

La chiusura della collana Einaudi segna indubbiamente un punto di arresto nel proliferare del dibattito sulle nuove forme del romanzo, mentre la collana "Materiali" proseguirà ancora per tutto il decennio dei '70 allargando però il perimetro delle sue pubblicazioni ad altri temi e autori una volta esaurita la stagione sperimentale proprio alla fine degli anni '60 mentre tutt'intorno si parla di rivoluzione. Se finora abbiamo ricostruito alcuni momenti, tornanti, di quel dibattito sul *nouveau roman* attraverso la discussione che suscitavano la pubblicazione e la traduzione di alcuni autori d'oltralpe, è ora venuto il momento di rileggere altrettanti momenti chiave che ci parlano di quel furore nuovo sulla via italiana al romanzo.

Il Gruppo 63, ancor più che Tel Quel o altri gruppi di dissenso culturale, è nato dalla comune consapevolezza, sottolinea Spinella

> che occorreva unire una quantità il più possibile grande di sforzi non solo individuali per la rottura di una situazione di

> stagnazione e quindi in fondo di decadenza della cultura italiana e non soltanto della letteratura (Spinella 1966: 123);

a questo primo e significativo sforzo aggiunge quello di «avere messo in crisi un certo tipo di rapporto tra intellettuali tradizionali e schieramento della sinistra in Italia» (*ibid*.: 124), di aver portato allo scoperto con finto candore che un romanzo sperimentale può non essere un romanzo marxista «se per marxismo vogliamo intendere, nel caso, la possibilità, di andare al di là delle strutture borghesi» (Sanguineti 1965: 145), ci dice Sanguineti ripetendo quanto già detto in *Ideologia e linguaggio* pubblicato lo stesso anno nella stessa collana "Materiali" (Sanguineti 1965: 68, 73). Su quanto detto aleggia il sospetto polemico di Eco:

> che la maggior parte della narrativa di cui abbiamo parlato sia già même, cioè rientri nella normalità di una macchina narrativa che trova nel lettore un sistema di attese e di rispondenze pienamente qualificate. L'autre sta diventando même. (Eco 1966: 73)

e con ciò intende che «evidentemente si sta creando in una società di leggenti una diversa educazione della sensibilità, rispetto alla quale è altamente auspicabile che appaiano opere di questo genere» (*ibid*.: 74). Quanto detto da Eco a Palermo fa d'improvviso apparire vecchio il discorso che Barilli dalle pagine di *L'azione e l'estasi* porta avanti sul nuovo romanzo e che sembra quindi un tentativo ben riuscito di sistematizzare quel che è accaduto. Se Arbasino sembra avere dato il meglio di sé e adesso rivolgersi altrove, la prova più importante, *Fratelli d'Italia* è del 1963 e Balestrini ne parlava in questi termini:

> Arbasino si è costruito un suo bell'ordigno verbale autosufficiente, partendo sì dai tic verbali di un certo ambiente […] ma poi ha tagliato tutti i fili, ha liberato la sua bolla di sapone, la

> sua mongolfiera di parole lasciandola salire sempre più su, definitivamente staccata da quella realtà di partenza (Balestrini 1966: 134);

Balestrini col suo *Tristano* del 1966 ha dato prova di portare fino in fondo la sperimentazione attraverso la tecnica del collage, già utilizzato in poesia con esiti felici come sottolinea in *Ideologia e linguaggio* Sanguineti (Sanguineti 1965: 84). Ora Barilli parla di uno

> sforbiciare frasi, proposizioni da contesti vari, fino ad accumulare in laboratorio un vasto materiale eterogeneo, per darsi poi a comporne i disparati elementi tra loro, secondo un ordine affatto arbitrario e lontanissimo da quello previsto dai contesti d'origine (Barilli 1967: 169).

Il nostro discorso non deve però farci cadere nella tentazione di pensare il Gruppo 63 e la collana "Materiali" come un organismo che ruota attorno a Barilli e Guglielmi, stretto nei problemi dello sperimentalismo e del romanzo. Da quell'esperienza prese avvio infatti l'itinerario critico di Fausto Curi e di Alberto Arbasino in grado di offrirci su queste e altre questioni diverse risposte critiche allora in gran parte inedite per l'Italia. Fausto Curi nel suo *Ordine e disordine* del 1965 ruota attorno a tre autori: ancora Balestrini e Sanguineti e Pasolini attaccato da una dura requisitoria simile a quella che Guglielmi riserva a Moravia e riserverà ancora in un altro saggio che vedremo: «la narrativa pasoliniana è al di fuori delle più interessanti esperienze contemporanee, da Proust a Joyce, da Kafka a Mann, da Faulkner a Hemingway» (Curi 1965: 66), mentre il poeta, lo scrittore è colpevole di essere al tempo stesso militante e erudito in modo accademico, marxista e gramsciano ma non in modo rigoroso, plurilinguista per necessità narcisistica e in ogni caso lontano da quella poetica delle cose, degli oggetti che sarebbe la cifra della poesia nuova, dei nuovissimi dove «non vi è alcuna centralità dell'io, alcuna carica emotiva» (*ibid*.: 116). La poesia di Balestrini «si spalanca alle cose, se ne gremisce (*ibid*.: 85) e ancora meglio, «gli oggetti parola di Balestrini, accumulandosi,

giustapponendosi, elaborano un complicato ordito, un contesto polivalente, polisenso, aperto, apertissimo» (*ibid*.) mentre quella di Sanguineti non tarda a ricostituire i confini del sacro, «nel giro di poche stagioni la poesia ha toccato gli opposti poli della profanazione e della ierofania» (*ibid*.: 111).

Di diverso indirizzo i testi pubblicati da Arbasino all'interno della collana "Materiali", ben quattro tra il 1964 e il 1968. Se *Certi romanzi* sembra fare il punto più sulla propria esperienza che su quella altrui con diverse pagine quasi di diario dedicate a *Fratelli d'Italia*, in un desiderio quasi postumo di spiegarsi, semplificare, indicare possibili letture, «I temi di *Fratelli d'Italia* sono questi: il dilemma sempre più straziante fra decadentismo e rigore […]. La delusione dei maestri […]. L'ambiguità dei personaggi» (Arbasino 1964: 108 - 109) e l'omaggio ai maestri della narrativa da Goethe a Musil, da Proust a Gadda; in *Grazie per le magnifiche rose*, il nostro costruisce una sorta di romanzo critico, di formazione teatrale soprattutto, repertoriando spettacoli visti in tutto il mondo e che fanno impallidire la solita produzione "nostrana". Si va da *Look back in anger*, «e per la prima volta arrivano in scena ragguardevoli "fette" di attualità nazionali» (Arbasino 1965: 302) al *Bolero* di Béjart

> completamente grottesco, perché per realizzare compiutamente l'intenzione coreografica […] ci volevano almeno dei ballerini americani con un fisico da baseball o un reggimento di bersaglieri o pompieri con l'idea fissa del casino in mente (*ibid*.: 391),

passando per *8 e 1/2* di Fellini che

> casca sopra la nostra narrativa nel momento più sensibile della frizione tra convenzione e avanguardia e suggerisce una bella botta in direzione dello sperimentalismo, cioè del futuro, per quello che riguarda fra l'altro i problemi dell'essere, dello scrivere, del rapporto con la realtà. (*Ibid*.: 325)

8 e 1/2 è realizzazione dell'opera aperta «spalancata in tutte le direzioni, a tutte le possibilità, proliferando selvaggiamente, procedendo per accumulo, disposta a tutti i significati probabili, senza chiudersi nessuna strada, inglobando i materiali più eterogenei» (*ibid*.), mentre *Il Gattopardo* che «ha riscosso le simpatie e i consensi dei letterati tradizionali e delle signore à la page, dei critici pensosi, dei miliardi della Titanus e di chiunque eserciti attivamente o passivamente l'antiquariato, la moda o lo snobismo» (*ibid*.: 328) è tecnicamente nient'altro che

> una successione di lunghe inquadrature decorativamente incantevoli e di straordinaria lentezza […] che finiscono per posarsi su un personaggio che pronuncia una frase che non porta avanti nulla dal momento che il film e il romanzo sono privi di "plot". (*Ibid*.: 328)

Un posto a parte merita *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi in grado di includere al suo interno «la satira menippea e il peto plautino, il furore civile e la crudeltà […]. Un coacervo così enorme e felice dei materiali più disparati e eterogenei è più che raro nella nostra narrativa» (*ibid*.: 328). *Sedotta e abbandonata* viene a rappresentare così quanto di più dinamico poteva offrire la stagione '63 del cinema italiano, forse l'ultima davvero felice mentre assolutamente infelice appare il nostro teatro, gli attori, i registi inesistenti. L'esperienza di spettatore in giro per il mondo lo mette di fronte alla desolazione del paesaggio teatrale italiano dove la mancanza di cultura, di dibattito, di incontro con le idee più nuove «impedisce al teatro di intraprendere le straordinarie metamorfosi attraversate negli anni recenti da un genere anche più piccolo-borghese e sfinito - il Romanzo» (Arbasino 1966: 11). *La maleducazione teatrale* è anche il volume dove il nome di Roland Barthes ricorre apertamente: il regista teatrale secondo le indicazioni del critico francese dovrebbe essere omologo al critico letterario e la regia «dev'essere nello stesso tempo critica dell'opera e critica dei propri procedimenti» (*ibid*.: 63). Roland Barthes citato ancora pochissimo nel dibattito di Palermo del Gruppo 63, qualche volta da Barilli a proposito di Robbe-Grillet, viene ora saccheggiato a piene mani; la pubblicazione dei *Saggi critici* presso

Einaudi proprio nel 1966 permette ai critici e letterati nostrani uno straordinario aggiornamento di temi e mezzi e fanno diventare Barthes un personaggio alla moda; il perché di questo "successo" è proprio Arbasino a spiegarcelo

> perché il suo brillantissimo show critico ci soccorre nella difficile transizione fra due decenni poco simpatici: gli anni Cinquanta che non si decidono a lasciarci del tutto, e i Sessanta già consumati a metà… (Arbasino 1971: 48)

Gli ultimi due volumi dei "Materiali" che prendiamo in considerazione li possiamo considerare in qualche modo riassuntivi delle esperienze raccontate. *Vero e falso* di Guglielmi e *Off-Off* escono nel dicembre del 1968, nell'anno più burrascoso e rivoluzionario di quei Sessanta così nuovi e che adesso appaiono già bruciati, finiti, vecchi. Il Gruppo 63 si è sciolto e la rivista *Quindici* animata da molti appartenenti al gruppo lo farà l'anno dopo, l'esperienza del centrosinistra in Italia volge definitivamente al termine e la contestazione sembra avvenire non più in letteratura ma al di fuori, nelle strade, nelle fabbriche, nelle università. Questo passaggio, che i teorici del Gruppo 63 hanno in qualche modo auspicato e anticipato sembra lasciare indietro proprio loro, il vero a cui fa riferimento la prima parte del titolo di Guglielmi. Lo scopo dichiarato del libro è «distinguere il vero dal falso» (Guglielmi 1968: 165), indicare le colpe dell'industria culturale, rea di neutralizzare, livellare qualsiasi novità temendo possa rivelarsi una minaccia alla quiete sopravvivenza, dire basta alla compromissione; «il Brillante Critico e Semiologo d'Avanguardia non può uscire con l'opportunista scrittore ritardato» (*ibid*.: 168). Guglielmi propone di mettere a punto forme alternative di diffusione dei prodotti intellettuali fino alla gestione «autonoma di tutti i processi e operazione connessi con la produzione e diffusione di un libro, di una pièce, di un film» (*ibid*.: 170), sente insomma che persino lo spazio, ampio, concesso da un editore, alternativo, come Feltrinelli possa essere comunque stretto, controllato, asservito.

Assai diverso è invece il materiale raccolto in *Off-Off* da Arbasino che si propone di fare critica della cultura, revisione polemica di cose viste e lette, ricapitolazione di idee, illusioni e errori dove già gli anni Sessanta sembrano lontani e irrimediabilmente perduti,

> forse lo ricorderemo a lungo questo scatto, verso la metà degli Anni Sessanta: quando la Forza delle Cose - improvvisamente - sbloccò situazione culturali invetere; e le portò avanti come una mareggiata imprevista…fino alla risacca successiva. (Arbasino 1968: 7)

Il '68 è già passato e con lui quel vento di cambiamento ampiamente sostenuto dall'editoria; tutto sembra essere diventato "middlebrow" e per la "masscult", secondo la terminologia mutuata da Macdonald (Macdonald 1969: 19) senza essere mai passato per una stagione *off* ma solo «engagements clamorosamente finti […] e una Nonna Speranza che si traveste da Madre Coraggio» (*ibid*.: 278).

L'Italia sembra così lontana da quell'America a cui vuole assomigliare e non le assomiglia affatto e verso cui guarda insistentemente Arbasino più che alla Francia e all'est dove pare accadano cose mai viste e meravigliose; lì la guerra in Vietnam ha prodotto una liberalizzazione brutale e improvvisa dei costumi, l'assenza di teoria ha liberato la creatività, si riferisce soprattutto alla stagione teatrale e cinematografica del '67 «i registi giovani non amano leggere, perché appartengono a una diversa "cultura": tutta visiva» (*ibid*.: 171), i giovani spingono dal basso la cultura e non accettano prodotti confezionati, mentre qui…Qui

> la "contestazione all'italiana" è nata immediatamente pecoreccia: come cronaca minore di gesti mediocri, diversivo di ferragosto, imitazione mortificante e ridicola di modelli di comportamento stranieri e seri, da cui la distinguono, ahimè, troppi connotati. (*Ibid*.: 285)

Qui la contestazione, sostiene Arbasino non è partita dai giovani, o sì ma in troppo pochi, ma «da anziani e anzianotti, a cui quelle istituzioni sono sempre andate benissimo, da decenni…andavano ancora benissimo, mezz'ora fa» (*ibid*.). In Arbasino non c'è il furore paolino di Guglielmi ma l'amara constatazione che «dopo questa estate sarà forse ancora difficile essere giovani, certamente imbarazzante esser vecchi, ma inevitabilmente tormentoso avere una qualunque età di mezzo…» (*ibid*.: 290). Accadrà infatti che Arbasino stesso cambierà casa editrice col nuovo decennio passando a Einaudi e divenendo sempre più saggista e sempre meno "romanziere", Sanguineti diventerà parlamentare per il PCI e Balestrini abbraccerà le posizioni più radicali della lotta operaia. Ognuno insomma cercherà di interpretare a proprio modo l'esperienza del decennio dei Sessanta tra fuga in avanti e involuzione, avanguardia e rivoluzione.

Per qualche anno, grosso modo dal 1964 al 1968 si è però pensato che fosse possibile muovere dal profondo la nostra cultura letteraria e qualche scossone ci fu davvero oltre che un secondario ma non meno importante fenomeno di moda e imitazione. Per qualche anno si credette possibile colmare, limitare il ritardo, la chiusura delle nostre patrie lettere con una poderosa iniezione di traduzioni, offrendo così al lettore italiano gli esempi più nuovi e aggiornati di cosa avveniva fuori dalla nostra patria. Quelle stesse traduzioni apparivano come riscontri, conferme, esempi da seguire per il nostro nuovo romanzo, sperimentale. Non possiamo dimenticare l'importanza di Davico Bonino in casa Einaudi e dello stesso Sanguineti e non possiamo non citare l'importanza di Riva e di Filippini in casa Feltrinelli, soprattutto del Filippini, profondo conoscitore dell'ambiente letterario e filosofico francese, «protagonista […] di un'importante fase di provincializzazione della cultura italiana» (Galazzi – Matasci 2019: 142), vero e proprio «operatore-mediatore» (*ibid*.), determinante «per la nascita stessa del Gruppo ('63)» (Fuchs 2019: 52). Il ruolo determinante di Filippini nella creazione del Gruppo 63 sulla scorta del Gruppo 47 viene confermata anche da Sisto (Sisto 2007: 99) e da Inge Feltrinelli (Feltrinelli 2005: 16). Appare più chiaro oggi come il vero anno di svolta fu il 1963, almeno in casa Feltrinelli, «col licenziamento del "neorealista" Bassani e

l'assunzione in organico del caporedattore del «Verri» Nanni Balestrini, che insieme a Valerio Riva ed Enrico Filippini, già presenti da qualche anno nella casa editrice, inventa il Gruppo 63» (*ibid*.: 90) e non in ultimo l'anno di Arbasino e del caso scatenato dai suoi *Fratelli d'Italia* (Cesana 2010: 341-350).

Per qualche anno si credette possibile fare la rivoluzione almeno nelle parole, con le parole senza aspettare la maturità delle strutture economiche e sociali, esprimere per iscritto un dissenso altrimenti senza voce, preparare le coscienze a qualcosa che forse non sarebbe mai accaduto ma che comunque era bene sperare. L'insofferenza, l'angustia per un paesaggio che non cambiava mai, per quella provincia che qui da noi si estende da parte a parte ha dato vita a due collane editoriali esplosive ma di breve durata, rivoluzionarie ma forse circoscritte al solo panorama italiano e francese pur con qualche eccezione passata inosservata. Ad esempio nessuno, in quelle collane, almeno, seppe guardare all'est, alle rivendicazioni delle donne, dei neri e degli omosessuali che solo nel decennio successivo troveranno spazio. Tuttavia, se quel secolo, il Novecento e la sua seconda metà, vogliamo davvero comprendere, è verso quegli anni che dobbiamo guardare, verso quelle parole che dobbiamo orientare il nostro sguardo, quella costellazione di fatti, idee, persone, collane editoriali, culture che dobbiamo riscoprire.

Bibliografia

Arbasino, Alberto, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli, 1964.
Id., *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965.
Id., *La maleducazione teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
Id., *Off-Off*, Milano, Feltrinelli, 1968.
Id., *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971.
Barilli, Renato, *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967.
Balestrini, Nanni (ed.), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale, Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966.
Cesana, Roberta, *"Libri necessari". Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-19565)*, Milano, Unicopli, 2010.
Curi, Fausto, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965.
Feltrinelli, Inge, *Testimonianza*, in, Barilli, Renato, Curi, Fausto, Lorenzini, Niva (ed.), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, 2005.
Foucault, Michel, "Distance, aspect, origine", *Critique,* 198, (1963), ora in, Id., *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
Id., "Débat sur le roman", *Tel Quel n.17*, (1964), ora in, Id., *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
Id., "Le langage de l'espace", *Critique* 203, (1964), ora in, Id., *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
Fuchs, Marino, "Enrico Filippini, l'industria culturale e il rinnovamento delle coscienze", *Enrico Filippini a trent'anni dalla morte*, ed. Massimo Danzi e Marino Fuchs, Milano, Mimesis, 2019.
Galazzi Matasci Enrica, "La Francia di Enrico Filippini", *Enrico Filippini a trent'anni dalla morte*, ed. Massimo Danzi e marino Fuchs, Milano, Mimesis, 2019.
Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1963.
Guglielmi, Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.
Guglielmi, Angelo, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.
Le Clézio, Jean-Marie-Gustave, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, tr. it. *Il Verbale*, Torino, Einaudi, 1965.
Macdonald, Dwight, *Contramerica*, Milano, Rizzoli, 1969.

Ollier, Claude, *Le maintien de l'ordre*, Paris, Gallimard, 1961, tr. it. in Id., *Estate indiana*, Torino, Einaudi, 1967.
Ollier, Claude, *Été indien*, Paris, Minuit, 1963, tr. it. *Estate indiana*, Torino Einaudi, 1967.
Risset, Jacqueline, *Il silenzio delle sirene*, Roma, Donzelli, 2006.
Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
Sanguineti, Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.
Simon, Claude, *Le Palace*, Paris, Minuit, 1962, tr. it. *Il Palace*, Torino, Einaudi, 1965.
Sisto, Michele, "Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea", *Allegoria,* 55, XIX, 2007.
Sollers, Philippe, *Drame*, Paris, Seuil, 1965, tr. it. *Dramma*, Torino, Einaudi, 1972.
Thibaudeau, Jean, *Ouverture*, Paris, Seuil, 1966, tr. it. *Ouverture*, Torino, Einaudi, 1969.

L'autore

Fabio Libasci

Fabio Libasci (1987) è dottore di ricerca presso l'Università di Verona e Paris 8. Nel 2018 ha pubblicato presso Mimesis, *Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault*. Suoi saggi su Proust, Gide, Barthes e Pasolini sono apparsi su Poetiche, Contemporanea, Letteratura e arte. Si interessa ai rapporti tra la letteratura e le altre arti, alla narrazione autobiografica come costruzione di genere e alla storia della critica letteraria.

Email: libascifabio@gmail.com

L'articolo

Data invio: 09/03/2020
Data accettazione: 07/05/2020
Data pubblicazione: 30/05 /2020

Come citare questo articolo

Libasci, Fabio, "Politica editoriale e cultura del dissenso. Due esempi in casa Einaudi e Feltrinelli tra il 1964 e il 1968", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. T. Spignoli - C. Pieralli, *Between*, X.19 (2020), www.betweenjournal.it