

## Publicare l'America: progetti e percorsi dell'editoria italiana

Luca Briasco e Mattia Carratello

La narrativa americana contemporanea continua da anni a produrre titoli, fornire modelli, elaborare progetti a ogni livello: dai best seller alle nuove tendenze del romanzo, molte delle voci di maggiore impatto provengono da quella colossale e sofisticata macchina culturale – in massima parte newyorkese – da cui l'editoria italiana e internazionale non può ancora distogliere lo sguardo.

È infatti a New York che, con raffinata e ricercata invisibilità, si concentrano tutti gli anelli di una catena che a partire da un manoscritto più o meno valido possono portare a un'affermazione planetaria. Continua a sorprendere quanto una mera menzione su testate quali il "New York Times" sia in grado di inventare dal nulla lo status di un'opera e accompagnarne il tragitto direttamente fino alle bandelle e alle quarte di copertina delle nostre edizioni, quasi che il lettore italiano fosse un consumatore abituale del *gossip* letterario d'oltreoceano, o che tale *gossip*, anziché essere maturato in un'accorta *combine* di interessi e amicizie, fosse il frutto spontaneo di un giornalismo letterario d'altri tempi. Senza mai trascurare quanto a fondo le ragioni dell'industria influenzino le sorti di qualunque opera o tendenza, resta il fatto che la scena letteraria americana è ancora complessa e reattiva, capace di rinnovamenti e di scarti, di rielaborazioni e di nuove sintesi. L'intera "tradizione del contemporaneo", nelle sue varianti avanguardistiche come nelle forme più popolari e codificate, viene continuamente richiamata in causa e riscritta, in un processo nel quale non sempre è facile, specie qui da noi, comprendere e distinguere il prodotto da laboratorio, costruito e lanciato a perfezione, da fenomeni più artigianali, ma proprio per questo ancora contraddistinti da una cifra più personale, quando non da una voce inconfondibile. Solo per limitarsi agli ultimissimi anni, esistono senz'ombra di dubbio differenze e consonanze tra i romanzi in serie di John Grisham e opere a loro modo dirompendi come *Amabili resti*, di Alice Sebold (ed. or. 2002, trad. it. 2002). Si tratta, senza paradosso, di autori che hanno entrambi al loro attivo milioni di copie vendute, un esito che però in Grisham è il frutto di un'accorta collazione di elementi thrilleristici ben noti e appetibili per un pubblico avvezzo al sistema hollywoodiano e televisivo, laddove in Sebold essi vengono rielaborati in un'innovativa fusione tra piano realistico e fantastico, tra dolorosa autobiografia e sua oggettivazione dentro le regole dei generi: il romanzo sentimen-

---

\* Luca Briasco è dottore di ricerca in Studi Americani e direttore editoriale di Fanucci Editore. Mattia Carratello è dottore di ricerca in

Studi Americani ed editor di letteratura straniera per Einaudi Stile Libero.

tale e la *crime story* tutta cifrata in chiave psicologica. Analoghe considerazioni divengono ancor più necessarie e doverose per autori che appartengono a un establishment in apparenza più letterario, e che reclamano un ruolo di innovatori e capifila nella corsa verso quel *Great American Novel* che forse resterà un'utopia o forse è già stato scritto mille volte. Capovolgendo poi qualunque considerazione anagrafica, non potrà sfuggire come un romanzo in apparenza innovativo quale *Le correzioni* del giovane Jonathan Franzen mascheri dietro lo scintillio un po' vacuo della forma un solido e professionale tradizionalismo, dal quale appaiono ben più svincolati, per libertà creativa, tutti gli ultimi romanzi di un autore ormai "classico" come Philip Roth, da *Operazione Shylock* (ed. or. 1993, trad. it. 1998) fino al recentissimo *Il complotto contro l'America* (ed. or. 2004, trad. it. 2005).

Si è parlato di difficoltà a distinguere e individuare e si è accennato a quanto tale difficoltà si accentui e moltiplichi per il pubblico italiano. Negli ultimi anni la nostra editoria ha passato al setaccio ogni nuova scena o proposta, riproponendola in modo spesso puntuale e lasciando inesplorate ben poche aree, nella convinzione che alcuni fenomeni, seppure a pieno diritto americani, restassero di difficile assimilazione anche per un lettore colto e specializzato. Non è dunque per la quantità o la qualità della proposta se la scena americana, così come viene filtrata dall'editoria italiana, ci sembra lasciare un senso di incompletezza. A mancare è piuttosto un approccio critico che sappia essere complesso e stratificato, che sappia muoversi con la dovuta disinvoltura in un contesto nel quale è proprio la dinamica coesistenza tra best seller e sperimentalismo, cultura popolare e ricerca letteraria a costituire, forse, il principale fattore di originalità. In assenza di tale approccio, il discorso critico e la macchina del giornalismo letterario offrono spesso uno spaccato incompleto e claudicante. Dalla disamina e dall'analisi sono sistematicamente e sdegnosamente esclusi fenomeni di portata planetaria come la "Chick Lit" o l'esplosione del thriller complottista e storicheggiante alla Dan Brown, che pure sono il prodotto più puro e massificato di alcuni decenni di feroce dibattito accademico, tra femminismo e stile paranoide, tra *gender studies* e neostoricismo.<sup>1</sup> E per le stesse ragioni, l'encomio dei nuovi, giovani leoni della narrativa "alta", da David Foster Wallace a Jeffrey Eugenides o Chuck Palahniuk, rischia di perdere completamente di vista la natura schiettamente pop e il gioco manipolatorio tra icone e generi che rappresentano la vera e propria impronta di un'intera generazione di scrittori. L'editoria italiana tende sempre più a pubblicare in sovrapposizione e nelle stesse collane autori diversi per generazione, formazione e visione culturale, appiattendoli all'interno di apparati nei quali i richiami intertestuali sono, nel migliore dei casi, di maniera: ogni romanzo ingarbugliato e superiore alle seicento pagine provoca, quasi per riflesso automatico, un'evocazione di Thomas Pynchon; ogni odissea giovanilistica e generazionale è un nuovo *Giovane Holden*; ogni storia nella quale si affacci una qualunque arma da fuoco o donna in veletta è per definizione

1. La "Chick Lit" è considerata un nuovo sottogenere del romanzo sentimentale scritto da e per donne. Nasce con il successo del best-seller di Helen Fielding, *Bridget Jones' Diary*

(1998) e presenta alcune caratteristiche comuni quali l'ambientazione contemporanea, una trentacinquenne single e autoironica, la sua romantica ricerca dell'amore.

noir, tendente al *pulp* se vi è sangue in eccesso. Categorie, tutte queste, che vengono tanto più perniciosamente utilizzate per tenere a battesimo nuove tendenze di casa nostra, dalla gioventù cannibale al nero padano. Senza voler reclamare i rigori di un canone, mai come in questi tempi di sovrabbondanza e sovrapposizioni sarebbe necessario uno sguardo prospettico capace di render conto di una stagione del romanzo americano (dagli anni Cinquanta a oggi) segnata da una vera e propria frenesia, da una capacità di elaborazione e reinvenzione che ha continuamente spiazzato lettori e critici, dalla presenza simultanea di validi continuatori della tradizione e feroci iconoclasti, sublimi professionisti della scrittura seriale e folli inventori di un solo grande libro.

Vista dall'Italia, questa stagione che scorre velocissima lungo l'arco di mezzo secolo appare ancor più sfuggente, perché irreparabilmente mutilata da un incomprensibile smarrimento culturale che copre più di un ventennio: dal principio degli anni Settanta fino a metà dei Novanta. È in questo periodo che negli Stati Uniti escono alcune delle opere che segnano un punto di non ritorno nel tragitto della cosiddetta narrativa postmoderna: da *L'arcobaleno della gravità* (ed. or. 1973, trad. it. 1999) di Thomas Pynchon e *The Public Burning* (1977) di Robert Coover a *Rumore bianco* (ed. or. 1985, trad. it. 1992) di Don DeLillo, passando per *JR* (1975) e *Gotico americano* (ed. or. 1985, trad. it. 1990) di William Gaddis. O ancora per le opere, quasi tutte inedite in Italia, di John Hawkes, Walter Abish, Ishmael Reed: che è come dire buona parte del canone postmoderno, ignorata soprattutto dalla grande editoria. Si tratta di un giudizio che può apparire ingeneroso se formulato a partire dall'oggi, mentre, situato in prospettiva storica, sembra assolutamente pertinente. Qualche esempio può essere di aiuto: *L'arcobaleno della gravità* esce in Italia solo nel 1999, a ventisei anni dalla pubblicazione e in netto ritardo rispetto a paesi come la Francia e la Germania; *The Public Burning* di Coover rimane ancora inedito; le opere di Don DeLillo escono – fino a *Libra* – soprattutto grazie all'impegno di un piccolo editore napoletano come Tullio Pironti, salvo venire tardivamente recuperate ed esaltate nelle bianche copertine di Einaudi, attratto dalla sirena editoriale di *Underworld*; tutti gli altri autori citati – e molti altri se ne potrebbero elencare – rimangono sostanzialmente sconosciuti al pubblico italiano. Eppure non era mancata, specie negli anni Sessanta, una certa attenzione verso la narrativa che allora si definiva sperimentale e che di lì a poco sarebbe stata canonizzata come postmoderna: Einaudi aveva pubblicato titoli di Barthelme, Gass, Hawkes e Purdy; Rizzoli di John Barth, Bompiani i racconti dello stesso Barthelme e i primi romanzi di Pynchon. Tuttavia, prima di poter constatare una almeno parziale comprensione del fenomeno postmoderno e della sua portata si dovrà attendere la metà degli anni Novanta. Anche sulla spinta di una nuova generazione ben consapevole del debito maturato nei confronti di tali autori, l'editoria e la critica decidono finalmente di guardare indietro. I romanzi di Pynchon e DeLillo trovano spazio nelle librerie, magari accanto a opere posteriori di venti anni ma pubblicate a distanza di pochi mesi come *La ragazza dai capelli strani* (ed. or. 1989, trad. it. 1998), prima, esplosiva raccolta di David Foster Wallace, o *Il dilemma del prigioniero* (ed. or. 1988, trad. it. 1996), testo centrale nella traiettoria creativa di Richard Powers. E all'improvviso, in una necessaria chiave comparativa con quanto il romanzo ha prodotto nel nostro paese negli ultimi decenni, le opere italiane che risalgono alla secon-

da metà degli anni Settanta, e che una critica compiacente ha considerato il non plus ultra dell'innovazione narrativa – basti il Calvino di *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – cominciano a sembrare nulla più di un brillante e tempestivo tentativo di emulazione di tanti, incomprensibili e ignorati scrittori americani. Non sembrerà allora tendenzioso affermare che per oltre vent'anni è mancata al pubblico italiano la possibilità di comprendere e assimilare autori fondamentali perché le case editrici di riferimento, quelle che spostano consensi e mode, hanno incredibilmente tralasciato di porli al centro dei loro progetti, fornendo una visione non solo parziale, ma soprattutto reticente e distorta della produzione narrativa americana.

I danni prodotti da tale mancanza di uno scenario storicamente coerente e accurato si espandono fino a rendere incomprensibili alcuni fenomeni editoriali contrabbandati come "americani" ma in fondo tutti italiani, per esempio il cosiddetto Minimalismo. Equiparando con sospetta disinvoltura autori incompatibili per spessore e formazione come Raymond Carver, David Leavitt, Jay McInerney e Bret Easton Ellis, l'editoria italiana è sembrata affannarsi a rievocare modelli di (presunto) spontaneismo che, sulla scia più volte acriticamente ripercorsa da Fernanda Pivano, trascorrono indisturbati dalla Lost Generation di Fitzgerald e Hemingway alla Beat Generation di Kerouac e Bukowski. Riletta da una prospettiva attuale, l'intera chimera minimalista appare nel migliore dei casi una riuscita operazione di revisionismo editoriale, più importante per le distorsioni ottiche cui ha dato vita che per l'oggettiva qualità e omogeneità del prodotto: tanto più se si esaminano le ultime prove di Leavitt ed Ellis, approdati l'uno a un modello di romanzo quasi ottocentesco e l'altro a una deriva postmoderna che, da *American Psycho* (ed. or. 1991, trad. it. 1994) a *Glamorama* (ed. or. 1998, trad. it. 1999) all'imminente *Lunar Park*, non sembra conoscere sosta.

Nel complesso la sensazione è che, disinnescando o sottraendo alla percezione del lettore un corpus di opere capace di incidere così a fondo nelle strutture e nei linguaggi della narrativa del dopoguerra, l'editoria di casa nostra (spesso con la complicità di un'accademia non sufficientemente reattiva) ha continuato a tratteggiare l'America *Americana* di Pavese e Vittorini, ossia il mito di una letteratura spontanea, coraggiosa, a tratti anche oscura, ma sempre alimentata dal sogno della democrazia e della felicità universale. In questa versione sono potuti rientrare senza imbarazzi eccessivi gli autori che, per un ventennio, hanno occupato indisturbati gli scaffali delle librerie: Mailer, Styron, Bellow, Updike, persino Doctorow e Vonnegut, Flannery O' Connor o Carson McCullers, tutti letti come versioni più o meno aggiornate e autonome di Hemingway, Faulkner, Steinbeck o addirittura Mark Twain. Questa lettura della tradizione americana ha compiuto, per autogiustificarsi, un ulteriore processo di esclusione, che ha toccato il floridissimo serbatoio della letteratura di genere, soprattutto noir e fantascienza. In questo caso non si può parlare tanto di omissione quanto di una vera e propria marginalizzazione, avvenuta relegando tutti i prodotti ascrivibili a un dato genere nel mondo di serie B, mutevole ed effimero, dei tascabili da edicola. Scorrendo i cataloghi di collane storiche come *Urania* per la fantascienza e *Il Giallo Mondadori* per il noir e la narrativa poliziesca, ci si imbatte in opere e autori senza i quali la tradizione del romanzo contemporaneo sarebbe gravemente incompleta: si pensi a Isaac Asimov, Ray Brad-

bury, Richard Matheson, Robert Sheckley e Philip K. Dick, per la fantascienza, o a Ross McDonald, Jim Thompson, Ed McBain, Cornell Woolrich per il *noir*. Volendo proporre un confronto in chiave europea, negli stessi anni un cui in Italia la letteratura gialla è confinata nelle edicole, in Francia Gallimard pubblica con scrupolo e rigore tutti i maestri, influenzando l'immaginario letterario e cinematografico fino alle trasposizioni di Woolrich e Goodis firmate da François Truffaut e salutate dalla critica di casa nostra come capolavori del nuovo cinema. Quanto alla fantascienza, mentre gli autori americani vengono consegnati nelle mani di un pubblico di soli appassionati, l'intera tradizione distopica del romanzo inglese, da H.G. Wells a George Orwell, fino a Anthony Burgess, Doris Lessing e Angela Carter, trova invece ampio spazio presso i grandi editori, oltre che nella saggistica accademica e non. Del resto, la ghetizzazione della miglior fantascienza americana sembra rientrare, ben più dell'analogo fenomeno verificatosi per il *noir*, all'interno di quella stessa, colpevole miopia che ha rallentato di quasi vent'anni la nostra comprensione della scena letteraria americana dal dopoguerra ai nostri giorni. Oggi, leggere Vonnegut, DeLillo, Pynchon, Burroughs, ma perfino Stephen King o Michael Crichton appare impossibile senza tenere nel giusto conto l'apporto e il modello fornito da generazioni di scrittori di *science fiction*.

### La situazione attuale: un percorso tra cataloghi e collane

Segnalate le più o meno colpevoli omissioni che hanno contraddistinto un ventennio di editoria italiana, va comunque ribadito che il quadro disponibile per un lettore che voglia avvicinarsi alla letteratura americana contemporanea è mutato nell'ultimo decennio grazie alla nascita di collane e al rafforzamento dei cataloghi tanto nella piccola quanto nella grande editoria. Partendo proprio da quest'ultima, la più grande azienda italiana del settore, Mondadori, pubblica in due collane *hardback*, la SIS (Scrittori italiani e stranieri) e Strade Blu, nonché nei tascabili della PBO (Piccola biblioteca Oscar), principalmente autori della nuova scena letteraria americana, mantenendo un notevole livello qualitativo. Tra i nomi di maggior rilievo vanno segnalati Chuck Palahniuk, Dave Eggers, "inventore" della rivista-casa editrice *McSweeney's*, di cui Strade Blu va anche proponendo i numeri di maggior rilievo, e ancora Colson Whitehead, Jeffrey Eugenides, Audrey Niffenegger, Ken Kalfus, Nicholson Baker e, in trasferta ormai permanente dai banchi della fantascienza, William Gibson. Sempre nell'ambito di un monitoraggio della scena più recente, non va trascurata la pubblicazione, in Strade Blu, di due *graphic novels* come *Palestina* (ed. or. 1996, trad. it. 1998) di Joe Sacco e *L'ebreo di New York* (ed. or. 1998, trad. it. 2004) di Ben Katchor, nonché del saggio di un'ascoltata guru come Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri* (ed. or. 2003, trad. it. 2003). Non mancano inoltre, soprattutto nel catalogo della SIS, alcuni nomi più consolidati come Tom Wolfe, Saul Bellow, David Leavitt. Spicca altresì la ristampa in PBO dello storico romanzo d'esordio di William Gaddis *Le perizie* (ed. or. 1955, trad. it. 1967, 2000), iniziativa lodevole ma rimasta finora senza seguito. L'elenco dei best seller americani pubblicati a Segrate sarebbe invece fin troppo lungo, da Scott Turow a Thomas Harris a Dan Brown.

Dopo un lungo periodo di silenzio, anche Einaudi, già capofila negli anni Sessanta, torna a occuparsi in modo organico della narrativa americana. Colpisce soprattutto un'opera di acquisizione e sistemazione di autori inizialmente trascurati e proposti in prima battuta, e in modo più o meno organico, da editori piccoli e non. Nella storica collana dei Coralli escono oggi le opere di autori come Paul Auster (già Rizzoli, Anabasi, Guanda), Don DeLillo (dopo otto romanzi pubblicati tra Pironti, Saggiatore e Leonardo), Cormac McCarthy (il cui primo best seller, *Cavalli selvaggi*, era apparso per i tipi di Guida), Philip Roth (che entra nel catalogo dello Struzzo solo a partire da *Pastorale americana* (ed. or. 1997, trad. it. 1998), nel 1998, dopo più di un ventennio nel quale a pubblicare i suoi libri era stata soprattutto Bompiani), Jonathan Franzen (di cui viene pubblicato *Le correzioni* [ed. or. 2001, trad. it. 2002] e ristampata l'opera di esordio, *La ventisettesima città* [ed. or. 1988, trad. it. 1989]), Bret Easton Ellis (che approda in Einaudi con *Glamorama* dopo essere stato pubblicato da Pironti e Bompiani), Grace Paley (già Tartaruga). Tra le nuove proposte, spiccano i nomi di Russell Banks, di Stanley Elkin e Steven Millhauser, mentre dal catalogo storico vengono riproposti con notevole successo J.D. Salinger, Henry Miller, Ralph Ellison. L'attività di *scouting* sulla nuova scena sembra affidata in maggior misura alla collana Stile libero, che in circa dieci anni di attività ha proposto, in ambito *mainstream*, alcuni titoli di notevole qualità di David Foster Wallace, George Saunders, DBC Pierre, Nathan Englander, Denis Johnson e Art Spiegelman per il fumetto. Ancor più intensa e radicale è l'operazione sulla narrativa di genere, con il lancio della sezione Stile libero noir e un catalogo in crescita che include nomi importanti come Elmore Leonard, Jonathan Latimer, Horace McCoy, Edward Bunker, Pete Dexter, Joe Lansdale, James Crumley.

Oltre a *L'Arcobaleno della gravità*, Rizzoli ha pubblicato le ultime due opere di Thomas Pynchon e recuperato il romanzo d'esordio, mentre i racconti e *L'incanto del Lotto 49* (ed. or. 1966, trad. it. 1968) sono stati pubblicati da E/O. Rizzoli ha in catalogo anche Neal Stephenson (già Shake) e Michael Chabon, e ha tentato, senza seguito, di lanciare scrittori della nuovissima generazione come Mark Costello. Tra gli autori più tradizionali ma non privi di interesse si segnalano John Irving e Donna Tartt, mentre la collezione di best seller include quanto meno due autori di rilievo come Robert Ludlum e Tom Clancy. Bompiani pubblica da alcuni anni i romanzi di James Ellroy (già Mondadori) e le opere maggiori di Rick Moody, mentre la tascabile ospita ancora frammenti importanti del catalogo storico, da Joseph Heller a Kurt Vonnegut.

Tornando in ambito commerciale, Longanesi propone pesi massimi quali Anne Rice, Marion Zimmer Bradley e Clive Cussler, mentre gli autori più letterari del gruppo editoriale, da Jim Crace ad Anne Tyler all'emergente Jonathan Safran Foer, sono pubblicati da Guanda.

Molto più organica e ragionata appare l'offerta di Piemme, che si è specializzata nel thriller di qualità, con autori del livello di Michael Connelly, Dennis Lehane, George Pelecanos e Robert Crais. Analoga operazione, per la letteratura horror, sembra compiere Sperling & Kupfer, grazie a Stephen King, Peter Straub, Dean Koontz; anche in questo caso, la ricerca a carattere più letterario viene effettuata dalla associata Frassinelli che, oltre al Nobel Toni Morrison, detiene titoli di Sherman Alexie, Lorrie Moore, Douglas Coupland.

Feltrinelli negli ultimi anni ha scelto di recuperare due autori maggiori: Cynthia Ozick (già Garzanti) e Kurt Vonnegut (pubblicato da Bompiani e da Eleuthera), quest'ultimo in una serie a lui dedicata per la quale desta peraltro più di qualche perplessità la scelta di utilizzare pedissequamente le copertine americane e di non rinnovare traduzioni che risalgono spesso a più di trent'anni fa. Vanno aggiunti nel novero autori di catalogo come Sam Shepard, Richard Ford e Charles Bukowski. Quanto a Garzanti, di una lista un tempo ricchissima rimangono solamente Truman Capote e un autore di best seller garantiti come Michael Crichton.

Baldini e Castoldi ha proposto con una certa regolarità autori di rilievo come Norman Mailer, Paul Theroux e Tim Robbins. Molto più articolata la ricerca di Marco Tropea, che spazia dal genere (Donald Westlake, Walter Mosley) a un'autrice ricca di sfaccettature come Joyce Carol Oates (pubblicata anche da Bompiani e Mondadori), a Dennis Cooper e Jonathan Lethem. Nell'ambito di un catalogo che sembra allergico alla cultura americana, Adelphi ha comunque intrapreso la pubblicazione delle opere complete di Vladimir Nabokov e – sorprendentemente – di William Burroughs.

Se la ricerca della grande editoria tende a sfociare nel catalogo più che in collane dedicate, con l'eccezione di Einaudi Stile libero e Strade Blu di Mondadori, alcuni piccoli editori hanno scelto una via più dichiaratamente progettuale. È questo il caso di Marcos y Marcos, che per prima ha pubblicato organicamente le opere di John Fante (ora riproposte in Einaudi Stile libero) e ha dedicato altrettanta cura ad autori come Richard Brautigan, Walker Percy e J.K. Toole, alternandoli con ragionate incursioni nel genere, dalla fantascienza (Jack Finney) al *noir* (Chester Himes, Charles Willeford).

Nata come piccola casa editrice a vocazione prettamente americana, Minimum Fax detiene l'esclusiva dell'opera di Raymond Carver. La collana Sotterranei presenta molte voci nuove, quali Donald Antrim, A.M. Homes, Thom Jones, David Means e, seppure non in esclusiva, autori di grande richiamo come Rick Moody, Jonathan Lethem, David Foster Wallace. La collana Minimum Classics si è proposta l'obiettivo di ripresentare autori dimenticati, postmoderni e non: John Barth, Donald Barthelme, James Purdy e Richard Yates. Vanno infine ricordate due antologie che si sono proposte di fare il punto sulla nuova scena: *Burned Children of America* (2001), assemblata appositamente per il mercato italiano ed esportata con successo anche in Gran Bretagna, e *The Best of McSweeney's* (2004), summa della rivista di Dave Eggers.

Già specializzato in letteratura fantastica, Fanucci Editore ha operato tra *mainstream* e genere raccogliendo prima di tutto in una apposita collezione le opere di Philip K. Dick, e lanciando la collana AvantPop per esplorare gli esiti più innovativi della *fiction* contemporanea. A partire dall'antologia *Schegge d'America* (ed. or. 1995, trad. it. 1998), si sono succeduti autori come William T. Vollmann, Richard Powers, Stephen Wright, Steve Erickson, Matt Ruff. Tale ricerca prosegue, con uno spettro più ampio, con le opere, fra gli altri, di Steven Millhauser, Robert Coover, Samuel Delany e Joe Lansdale. Fanucci ha poi avviato un lavoro di ricerca storica sul genere, in particolare *noir*, proponendo alcuni dei grandi classici degli anni Cinquanta, da Jim Thompson a David Goodis, da Cornell Woolrich a Richard Matheson.

---

Sempre nell'ambito della letteratura di genere, puntuale appare il lavoro compiuto da sigle come Meridiano Zero (Edward Abbey, James Lee Burke e, recentemente, Harry Crews), Giano (James Sallis, Dorothy Hughes, Leigh Brackett) e Hobby & Work (con una neonata collana che già ospita titoli di Ross McDonald e Charles Williams).

Fandango ha pubblicato Richard Fariña, due romanzi di David Foster Wallace, tra cui il colossale *Infinite Jest* (ed. or. 1996, trad. it. 2000), e diverse opere di John Cheever. Shake ha seguito un percorso rigoroso e originale proponendo autori sperimentali come Ishmael Reed, Kathy Acker, Mark Leyner e Euridice, *Con ogni mezzo necessario* (ed. or. 1970, trad. it. 1993) di Malcolm X accanto a Iceberg Slim, alcune notevoli proposte di genere fantascientifico come Neil Stephenson, Wilson e Shea, John Shirley.

Va segnalato infine il coraggio delle nuove ALET edizioni, che pubblicano la colossale trilogia di Haiti, di Madison Smartt Bell, insieme a opere di Vollmann e di Frederick Exley e che quest'anno hanno riproposto una traduzione riveduta di *Dispacci* di Michael Herr (ed. or. 1978). Iniziative interessanti, anche se sporadiche, sono state avviate anche da Sellerio, con la riproposizione di due piccoli classici come *Perché corre Sammy* (ed. or. 1941, trad. it. 1980, 2003), di Budd Schulberg, e *La calda notte dell'ispettore Tibbs* (ed. or. 1965, trad. it. 2005), di John D. Ball.

Questa rapida panoramica, che include solamente titoli in stampa e pubblicati negli ultimi anni, può dare un'idea del lavoro impegnativo e a tratti frenetico con cui l'editoria grande e piccola si è sforzata di colmare vuoti ed errori e di offrire un più completo panorama della narrativa statunitense contemporanea. Rimangono senza dubbio vuoti e zone d'ombra, e in particolare la necessità di un approccio critico a tutto campo, libero da categorie estetiche superate e limitanti e capace di uno sguardo affrancato da quel mito americano che sembra oggi annebbiare la visione ben più che rivelare i contorni di un paesaggio in formazione.