

Chapter 1

re-dolled-yd

Vaughan died yesterday in his last car crash. During ~~the~~ ~~time I had known~~ him he had ~~been~~ ~~in~~ many crashes, but this was his only true accident. Driven on a collision course towards the limousine of the film actress, he had dreamed of killing for so many months, he ~~crashed~~ ~~the~~ rails of the flyover and plunged through the roof of a bus filled with airline passengers. He crushed bodies of dead ~~passengers~~ like a ~~neomorph~~ ~~of~~ the ~~man~~, ~~filling~~ ~~the~~ ~~seats~~ when I ~~reached~~ ~~the~~ ~~police~~ ~~engineers~~ ~~four~~ ~~days~~ ~~later~~. Holding the arm of her chauffeur, ~~the~~ Taylor, stood ~~by~~ the revolving light of an ambulance, a gloved hand to her throat.

Gary Fisketjon

An editor dalla parte dell'autore

Vaughan ~~had~~ thought of nothing else but her death during the last weeks of his life, a coronation of wounds he had devised with the care of an earl marshall. The walls of his ~~apartment~~ were covered with ~~his~~ ~~own~~ photographs he had taken ~~as she left her hotel~~ ~~through~~ his zoom lens from the pedestrian bridge above the motorway ~~as she sped~~ ~~to~~ ~~the~~ ~~film~~ ~~set~~. The magnified details of his self-immersed face ~~hidden~~ behind the collar of her ~~coat~~, I had prepared ~~myself~~ ~~reluctantly~~ for Vaughan on the copying machine in my office, ~~handling~~ the packages of prints ~~like~~ the installments of death warrant. ~~At~~ his apartment I watched him matching the ~~photographs~~ of wounds ~~with~~ the photographs of wounds.

In his dreams of a car crash with ~~the~~ ~~film~~ ~~actress~~, Vaughan was obsessed by many wounds -- of the ~~colliding~~ metal and dying chromium of the two cars in head-on collision; of the wounds inflicted on the body of the actress, the junction of her ~~face~~ ~~and~~ the windshield ~~glass~~ frosting around her ~~face~~ ~~and~~ neck as she ~~crashed~~ ~~through~~ its surface like ~~some~~ death-born aphrodite; the compound fractures of her ~~thighs~~ ~~and~~ pelvis; ~~her~~ ~~genitalia~~ ~~torn~~ ~~metal~~ of the dashboard cowl; her ~~uterus~~ pierced by the spears of the ~~instrument~~ ~~rectum~~ emptying ~~across~~ the luminescent dial. Vaughan ~~had~~ ~~dreamed~~ of seeing these in slow motion, ~~only~~ at these times, as he described ~~the~~ ~~last~~ ~~crash~~ ~~to~~ ~~me~~ ~~that~~ ~~he~~ ~~was~~ ~~calm~~ ~~talked~~ of these wounds and collisions with the erotic tenderness of a long-separated lover.

Yesterday ~~he~~ ~~was~~ ~~in~~ ~~the~~ ~~multi-storey~~ ~~car-park~~ ~~half~~ ~~out~~ ~~of~~ ~~his~~ ~~mind~~, ~~it~~ ~~seemed~~ ~~like~~ ~~some~~ ~~ugly~~



Gary Fisketjon. Un editor dalla parte dell'autore

A cura di Annalisa Rubino

© Oblique Studio 2015



Gary Fisketjon è un nome che dice poco o niente al grande pubblico. Ma nel mondo dei libri è una delle personalità più influenti della sua generazione. Editor comprensivo e meticoloso, ha lavorato infatti con i più grandi scrittori americani, con l'arte di chi sa essere indispensabile senza apparire, di chi sa capire il genio e lo indirizza restando sempre dietro le quinte. Figura centrale di una delle case editrici più importanti al mondo, la Knopf, con il suo lavoro appassionato e coraggioso Fisketjon ha lasciato un'impronta indelebile nella moderna industria editoriale americana.



Alla ricerca del grande romanzo americano perduto

Nato in Oregon nel 1954, dopo essersi laureato al Williams College con una tesi in storia e letteratura, è entrato a far parte del corpo insegnanti del Radcliffe Publishing Course di Harvard – incarico che ha mantenuto per dieci anni. Dopo un breve apprendistato presso la casa editrice William Morrow di New York, nel 1978 ha iniziato a lavorare alla Random House, in un periodo in cui il mercato letterario era dominato essenzialmente da due tipi di libri: il volume rilegato e il tascabile per il mercato di massa. Qui Fisketjon ha cominciato a farsi le ossa come editor e si è immerso nella scena letteraria newyorkese. Il suo appartamento, un loft «perfetto per i party»¹ situato nel cuore dell'East Village, ha visto passare alcune delle figure più importanti e audaci della letteratura americana, come George Plimpton, Gordon Lish, Robert Stone e Harold Brodkey, oltre a un gran numero di scrittori emergenti. E proprio nei confronti dei suoi giovani amici letterati, Fisketjon si è reso subito conto che il mercato editoriale non aveva un formato adatto che poteva accoglierli. Un grandissimo numero di scrittori di talento, infatti, o era ignorato anche dai lettori più attenti oppure restava completamente fuori dal giro. Così, agli inizi degli anni '80, Fisketjon ha cominciato a elaborare un modo per diffondere la letteratura contemporanea americana su larga scala: «Ho letto dei sondaggi che dicono che oggi sono i giovani yuppie a comprare i cartonati. Ma ne compreranno al massimo uno o due. A me interessa che ne comprino una decina»². Fisketjon ha varato quindi la collana Vintage Contemporaries nel settembre del 1984: una serie di tascabili di alta qualità, che potevano godere di



una migliore distribuzione attraverso i librai indipendenti. La collana prendeva il nome da Vintage, a sua volta marchio di Random House fondato nel 1954 per riproporre titoli di saggistica o classici della letteratura. «Alla fine degli anni '70 non si vendeva più niente in cartonato, a meno che non si trattava di qualcuno che aveva già un seguito»³, racconta Fisketjon che, entrato alla Random House come assistente editoriale, nel giro di pochissimo tempo è diventato direttore editoriale proprio di Vintage. Fisketjon ha provato inizialmente a ripubblicare titoli che andavano da Raymond Carver a Don DeLillo in formato tascabile economico. Una mossa vincente, ma che non lo ha portato nella direzione

sperata: «Le vendite erano consistenti, ma non arrivavano alle ristampe, e poi non stavo acquisendo alcun lettore che non avessi già, così ho ricominciato da capo con un formato diverso, un progetto grafico e un aspetto uniforme

che la gente avrebbe subito riconosciuto»⁴. Ero convinto, infatti, che gli editori dedicassero troppa poca attenzione a quello che, senza dubbio, era l'aspetto più importante se si voleva presentare un libro a un pubblico perlopiù disinteressato. Semplicemente le copertine non erano una priorità, oppure erano assoggettate a un gusto mediocre o del tutto assente. A quei tempi, un design uniforme era sicuramente comune in Europa, ma siccome Vintage Contemporaries era un programma completamente nuovo in America, volevo che la gente identificasse i libri in una serie che unisse scrittori molto apprezzati – Matthiessen, Carver – ad altri, a mio avviso, ingiustamente ignorati – McGuane, Crumley – e a nuovi arrivati come McInerney e Russo»⁵. Fisketjon ha applicato questo nuovo formato tascabile “di qualità”

ai cinque titoli di DeLillo che aveva inizialmente ripubblicato con Vintage tra il 1982 e il 1983, convinto che ci fosse una larga fetta di lettori dello scrittore newyorkese ancora da conquistare: «Dopo la felice esperienza di DeLillo [...] ci ho provato di nuovo, ricorrendo a un designer inglese che avevo conosciuto e che aveva progettato anche copertine musicali»⁶. L'intuizione di Fisketjon era, ancora una volta, giusta, e l'obiettivo è stato finalmente centrato in pieno: in breve tempo la serie è andata sold out e quindi in ristampa. Forte del successo, il giovane editor ha pensato che si potesse fare lo stesso per i titoli inediti, nella certezza che i lettori sarebbero stati più disposti ad accostarsi a un nuovo autore se proposto in un formato economico, tascabile, ma comunque di qualità. Così, accanto a riproposte come *Cathedral* di Raymond Carver e *The Bushwhacked Piano* di Thomas McGuane, il primo titolo inedito lanciato in formato tascabile è stato *Bright Lights, Big City* di Jay McInerney, compagno di classe di Fisketjon ai tempi del Williams. Non è stato facile convincere McInerney ad assecondare la scelta azzardata del suo editor:

All'inizio ero riluttante perché volevo essere pubblicato in hardcover ma poi Gary mi ha convinto. Ho amato la veste grafica di Vintage Contemporaries. Il mio primo pensiero è stato che quei libri assomigliavano ad album musicali – erano gli anni degli lp –, il che sembrava una cosa positiva,

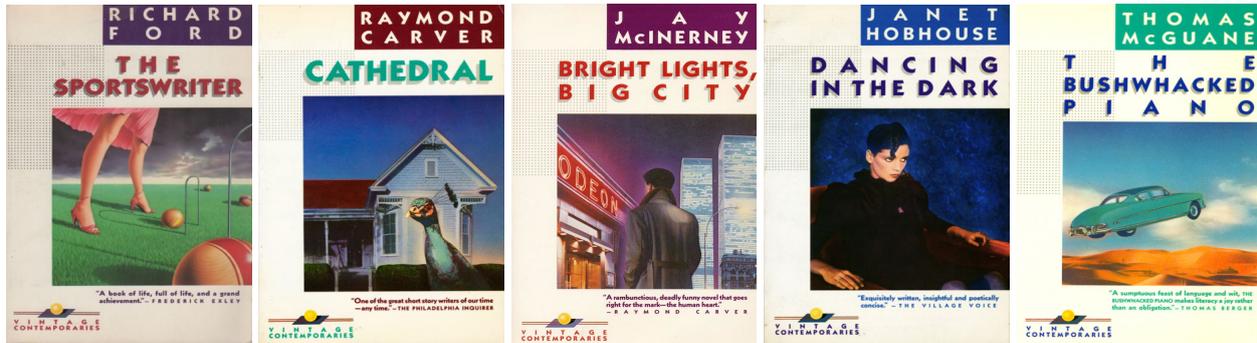
visto che Gary stava cercando di richiamare un pubblico più giovane. Non c'erano sul mercato altri libri del genere. La copertina di *Bright Lights* rappresentava alla perfezione il libro. Era incredibilmente evocativa e inquietante. Non avevo niente da suggerire riguardo al design. Idem per gli altri libri. Non sono un illustratore, ed ero felice che qualcuno fosse in grado di concepire dei prodotti di così grande impatto.⁷

In realtà il timore era diffuso. Anche gli addetti ai lavori guardavano con sospetto quei piccoli volumi dalle copertine insolite e accattivanti: «Quando ho inaugurato Vintage Contemporaries, la gente pensava che avrei pubblicato libri su giovani che girano per New York sniffando coca»⁸, ammette Fisketjon. Al di là di ogni aspettativa, dunque, il progetto ha avuto un enorme successo: le copie di *Bright Lights, Big City* sono state vendute nel giro di un mese dalla loro pubblicazione, così come le ristampe. Inaugurata con sette titoli – *Cathedral* di Raymond Carver, *Dancing Bear* di James Crumley, *Dancing in the Dark* di Janet Hobhouse, *The Bushwhacked Piano* di Thomas McGuane, *Bright Lights, Big City* di Jay McInerney, *The Chosen Place, The Timeless People* di Paule Marshall e *Far Tortuga* di Peter Matthiesen –, alla fine del decennio la collana avrebbe raggiunto quota cento – accogliendo opere quali *Revolutionary Road* di Richard Yates, *Days Between Stations* di



Jay McInerney

Steve Erickson, *A Fan's Notes* di Frederick Exley, solo per citarne alcune –, e non solo ha rivoluzionato il modo di pubblicare la letteratura contemporanea in America (case editrici come Penguin Book e Bantam, che fino ad allora avevano proposto pochissimi titoli in tascabile, hanno seguito l'esempio aggiungendone molti altri alle loro liste⁹), ma ha decretato anche l'affermazione di autori esordienti, di nomi conosciuti ma poco considerati. Due anni dopo, Fisketjon è diventato direttore editoriale dell'Atlantic Monthly Press, per poi tornare alla Random House nel 1990, più precisamente alla Alfred A. Knopf Publishing di cui è, ancora oggi, vicepresidente e editor a tempo pieno.



Nel corso degli anni, Fisketjon ha collaborato con i più grandi scrittori del nostro tempo: Donna Tartt, Bret Easton Ellis, Kent Haruf, Patricia Highsmith, Julian Barnes, Cormac McCarthy, Haruki Murakami, Blanche McCrary Boyd, Peter Carey, Jonathan Coe, Nik Cohn, Annie Dillard, Andre Dubus, Martha Gellhorn, Michel Houellebecq, William Kittredge, Beverly Lowry, Rupert Thomson, Gore Vidal, Joy Williams, Jeanette Winterson, Geoffrey Wolff, Tobias Wolff, Stephen Wright e Steve Yarbrough, affiancando sempre la ricerca e la promozione di nuovi talenti.



«Ho letto dei sondaggi che dicono che oggi sono i giovani yuppie a comprare i cartonati. Ma ne compreranno al massimo uno o due. A me **interessa che ne comprino una decina**»



L'editor che sussurra agli scrittori

Fisketjon lavora su un libro alla volta, editando fin dalla prima lettura, e raramente ritorna su un manoscritto. Legge su carta, mai sullo schermo di un computer, correggendo con la sua immancabile penna verde. Procedo lentamente, pare cinque pagine all'ora, riempiendo i margini con suggerimenti. Pochissimi editor hanno lavorato e lavorano in un modo così minuzioso. «Abbiamo avuto accese discussioni sulla posizione di una virgola»¹⁰, ricorda McInerney. L'editing è, per Fisketjon, qualcosa di molto simile alla meditazione, un'attività che esige silenzio assoluto e impegno:

Bisogna entrare in uno stato di trance. Perché un editor può solo appigliarsi ai riferimenti presenti nel libro. Non è come chiedersi: "Perché questo lavoro non può essere qualcos'altro?". Non funziona così. Bisogna immergersi nella lingua particolare di un libro e vedere dove il libro non è all'altezza dei suoi punti di forza, più felici, e farli notare all'autore.¹¹

Attraverso la lettura minuziosa, [l'editing] permette di entrare in contatto con il Dna del libro, riuscendo a capire dove funziona meglio e dove può essere migliorato, ma soprattutto permette di comprendere cosa lo rende un buon prodotto. Nei miei commenti spero sempre di restituire all'autore uno sguardo nuovo e fresco su qualcosa che è stata lavorata così tanto che certi dettagli sono diventati ormai invisibili.¹²

Durante i primi anni della sua carriera, questo approccio così meticoloso ha permesso a Fisketjon di stringere un forte legame, personale e professionale, con Raymond Carver, la cui tendenza alla revisione infinita e maniacale era già allora leggendaria:

[Carver] faceva decine di bozze di una storia, le scarabocchiava tutte, le ribatteva più volte a macchina. [...] È sempre stato un piacere lavorare con lui, perché entrambi lavoravamo sul piano dei dettagli ed era come se parlassimo la stessa lingua.¹³

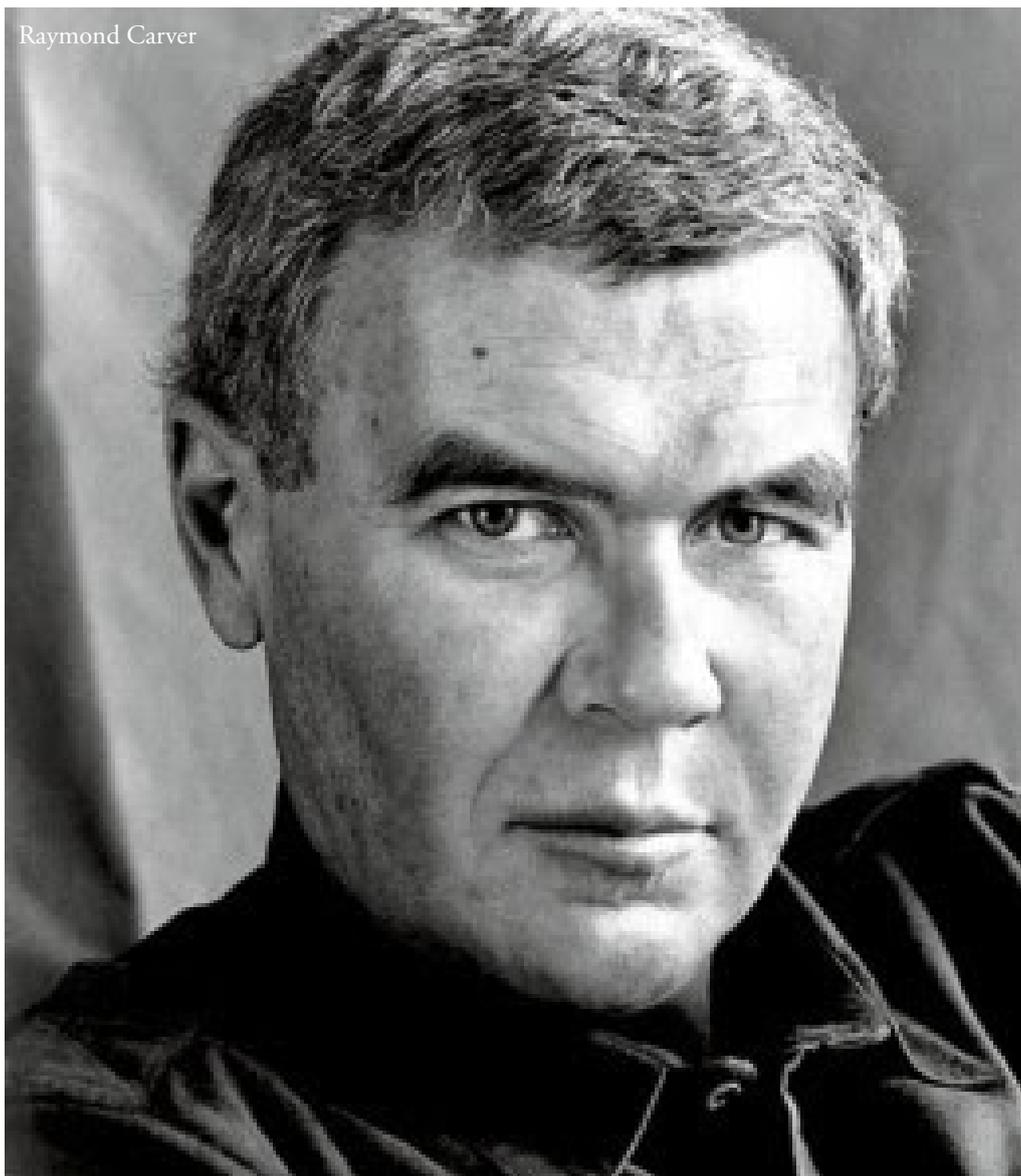
L'amicizia nata tra i due è stata profondamente diversa dal rapporto travagliato che Carver aveva avuto con il suo precedente editor, Gordon Lish, e la bravura dimostrata da Fisketjon nel lavorare in maniera tanto serena e lineare con qualcuno notoriamente difficile come Carver, ha consolidato ulteriormente la sua reputazione nel mondo dell'editoria. Non a caso, lo scrittore prima di morire lo ha descritto come l'editor ideale:

La mia filosofia è diametralmente opposta a quella di Gordon Lish, il controverso editor che aveva il pallino di reinventare i suoi autori. Per tutta la vita Gordon è stato dilaniato tra il mestiere di cattivo scrittore e quello di editor, senza realizzare che i due sono incompatibili. Carver sopravvisse all'abuso e quando pubblicammo insieme *Da dove sto chiamando* ha capito che la sua scrittura non aveva bisogno di forbici.¹⁴

Meno pacifica è stata, invece, la collaborazione con Bret Easton Ellis, l'autore californiano a cui da anni Fisketjon era legato da uno stretto rapporto di amicizia. Ellis è stato messo a dura prova per i numerosi suggerimenti dell'editor riguardo il libro *American Psycho*:

Suggerimenti che io, la maggior parte delle volte, non ho accolto. Siamo quasi arrivati alle mani per questo. A quel tempo ero a Los Angeles, e Vintage, la collana di

Raymond Carver



«È sempre stato un piacere lavorare con lui, perché entrambi lavoravamo sul piano dei **dettagli** ed era come se parlassimo **la stessa lingua**»

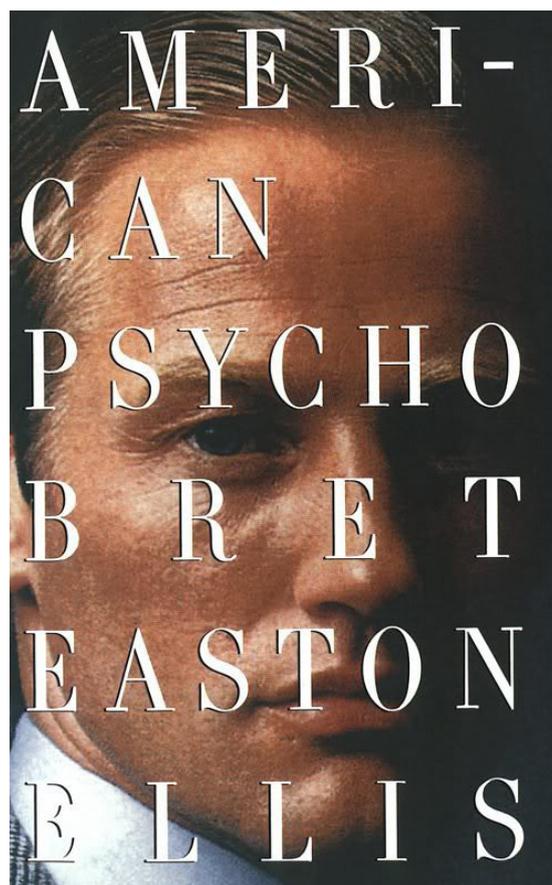
Bret Easton Ellis



«Forse i miei libri non gli piacciono, ma lui rappresenta **il sogno di ogni scrittore, avere l'attenzione totale di qualcuno sul tuo libro**»

Random House che avrebbe pubblicato il libro, aveva una deadline molto stretta perché volevano sfruttare la pubblicità ricevuta dal libro, così mandarono Gary a Los Angeles e lo misero in una suite dell'Hotel Bel-Air – sì, ecco come gli editori spendevano i soldi negli anni Novanta – in modo che avrei potuto vedere il suo editing di persona. Furono tre giorni deliranti, con Gary che dava suggerimenti e io che li rifiutavo. Piazzarono anche me in albergo, così non avrei perso tempo ad andare avanti e indietro dalla casa di mia madre sulla collina. Tutto il processo di editing lo lasciai profondamente frustrato. Credo che la sua intenzione iniziale, quando acquisì quel romanzo, fosse quella di apportare drastiche modifiche. Il problema era che io non avevo mai pensato che necessitasse di modifiche. Una volta terminato l'editing, Gary mi scrisse una lettera molto accurata. Mi disse: «Vedrai che tra cinque o dieci anni proverai imbarazzo a rileggere molte parti di questo libro». E io risposi: «Bene, e allora?». Ovviamente non è mai accaduto. Non mi sono mai sentito in imbarazzo. Per

me la violenza era parte integrante del romanzo. Lui la considerava insipida e puerile. Avevo accettato alcuni suoi interventi – leggeri tagli, piccoli chiarimenti, forse complessivamente il due per cento del libro – e quando oggi li vedo, ancora mi disturbano. [...] Lui affermava che [le sue obiezioni] fossero di tipo estetico ma io avevo il sospetto che fosse più una questione morale, e questo mi faceva incazzare. Riteneva che quelle scene fossero troppo scandalose, troppo esplicite, e che deragliassero dall'atmosfera complessiva del resto del romanzo, che in 385 pagine parlava praticamente di un ragazzo in una società in cui non crede e di cui nemmeno vuole farne parte. Ecco di cosa parla veramente il romanzo. E poi, in certi momenti, ci sono queste esplosioni di sangue e viscere che destabilizzano tutto. La preoccupazione di Gary era: come si fa a concentrarsi sulla scena di satira sociale successiva dopo aver letto due pagine su come una donna è stata inchiodata a un pavimento e violentata eccetera eccetera? Beh, io penso che si possa fare. Vi sfido a provarci. Ecco una delle cose del libro che



ancora trovo potente. Io e Gary abbiamo uno strano rapporto. È mio amico, ed è il mio editor. Ma, a eccezione di *Lunar Park*, non penso che i miei libri gli piacciono davvero. Siamo quasi arrivati alle mani anche per *Imperial Bedrooms*, più precisamente per la parte ambientata a Palm Springs con Clay e le escort adolescenti. Nella bozza c'erano un paio di dettagli che ha trovato disgustosi, ancora più disgustosi di quelli che sono rimasti. Era irremovibile sul fatto di toglierli, così mi sono arreso. Li ho tagliati, e ancora mi brucia. In *Lunar Park* avevo inserito molti capoversi di una sola frase che a Gary non piacevano per niente. Volevo imitare Stephen King, che ho amato fin da ragazzino. Gary considerava pacchiani i capoversi di una sola frase. Pensava che non fossero letterari. Chi lo sa? Forse ha ragione. [...] Credo che Gary voglia proteggermi. Vuole che tiri fuori il meglio di me. Forse i miei libri non gli piacciono, ma lui rappresenta il sogno di ogni scrittore, avere l'attenzione totale di qualcuno sul tuo libro. Dal momento in cui il manoscritto è nelle sue mani, fino a quando viene pubblicato

in versione tascabile, lui supervisiona ogni cosa. Molti editor a malapena leggono il libro una volta, e via, «fantastico!», e scaricano la patata bollente al revisore. Ad essere sincero, anche Gary potrebbe fare così con me, perché la maggior parte delle cose che dice non le prendo nemmeno in considerazione, e credo si accanisca troppo sulla sintassi e sulla grammatica. Mi piace come parlano i miei personaggi. So che la mia sintassi e grammatica non sono perfette. Ma non devono esserlo. I miei personaggi non sono professori di inglese, e non voglio che parlino come loro.¹⁵

Fisketjon ha tratto benefici anche dalle numerose amicizie instaurate e coltivate con editor europei durante i suoi viaggi annuali alla Fiera del libro di Francoforte:

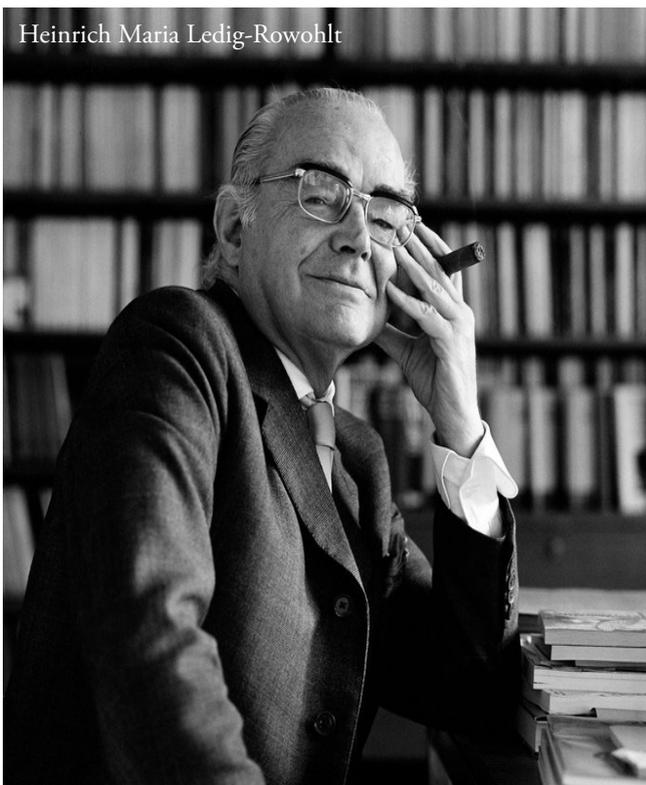
È il luogo dove incontro gente più brava di me che fa il mio mestiere da più tempo e mi racconta chi in Italia o in Francia merita di essere tradotto in America.¹⁶

Rimasto una delle poche presenze editoriali americane alla fiera tedesca, Fisketjon ha sempre avuto

molto chiaro il potenziale degli scrittori americani nel mercato internazionale, ed è proprio per loro che ha stretto, nel corso degli anni, importanti contatti. Ma Francoforte è anche il luogo in cui Fisketjon è entrato sotto l'ala di Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, uno dei più importanti editori del xx secolo nonché promotore europeo di tutti i più grandi, da Ernest Hemingway a Cormac McCarthy. Convinto che non si debbano pubblicare i libri che vuole il pubblico, ma che la grande letteratura vada imposta, Rowohlt ha segnato una pagina fondamentale nel mondo editoriale. E di fatto, molto della filosofia di Rowohlt sembra emergere dall'atteggiamento di Fisketjon verso l'editoria contemporanea:

Il mio grande mentore-maestro è stato Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, il miglior editore europeo dell'ultimo secolo, che la mia cara amica Inge Feltrinelli mi presentò nel 1986 durante la mia prima visita alla Fiera di Francoforte. Fu lui a insegnarmi che è meglio investire su scrittori solidi e duraturi piuttosto che inseguire la giovane star del momento.¹⁷

Ed è proprio questo profondo rispetto verso la scrittura degli "scrittori solidi e duraturi" a costituire la base di tutto il suo lavoro e della sua personale concezione del ruolo di editor:



Heinrich Maria Ledig-Rowohlt

Si può dire che il mio primo principio è che un editor non dovrebbe avere una serie di regole, preferenze, idiosincrasie e così via, ma dovrebbe invece lasciare all'autore il compito di fissare degli standard, delle norme, così da dialogare con lui, e solo dopo segnalare dove questi standard non sono stati mantenuti. [...] L'importante è non imporre un proprio stile preferito su quello dell'autore, dato che è quest'ultimo ciò che conta veramente. [...] Cerco di essere sempre in contatto con gli scrittori mentre stanno ancora lavorando al testo, e ogni tanto gli sottopongo domande sul lavoro in corso, ma di solito gli autori mi consegnano

**«Fu lui a insegnarmi
che è meglio investire
su scrittori solidi e
duraturi piuttosto che
inseguire la giovane star
del momento»**

il manoscritto solo dopo averlo analizzato il più possibile. A questo punto giungo all'editing vero e proprio, un processo lentissimo, in cui preferisco di gran lunga l'approccio frase per frase piuttosto che l'editing "concettuale". [...] Quello che mi preme di più è inserire nel manoscritto ogni idea, ogni riflessione che affiora, anche quella più insignificante, e lasciare che sia l'autore poi a prendere tutte le decisioni necessarie. Se qualcuno non riesce a capire quello che ho scritto o perché l'ho scritto, sono felice di chiarirglielo, di spiegarglielo. Ma non mi importa di sapere il motivo che li ha spinti a prendere le decisioni finali, perché il mio turno per parlare l'ho avuto e il libro è qualcosa che appartiene sempre e solo all'autore. [...] Il compito dell'editor è segnalare e far notare i problemi, mentre i cambiamenti veri e propri solo l'autore può farli veramente. Pertanto l'editor, piuttosto che provare a spiegare il motivo per cui per esempio una frase non funziona, può fornire una versione alternativa che da sola, si spera, basti a dimostrare più chiaramente quale sia il



problema. La soluzione migliore è sempre quella dell'autore; mai, o davvero raramente, è quella dell'editor. Ciò che fa l'editor, o dovrebbe fare, è dedicarsi con tutto sé stesso al libro e fare tutto quello che è in suo potere per aiutare l'autore a scriverlo nel miglior modo possibile e ad avere le maggiori probabilità di successo... Tutto inizia con l'editing, che è il momento in cui vedo più distintamente le potenzialità del libro e cosa può differenziarlo dagli altri. [...] Di solito, inizio a editare fin da subito, alla prima lettura, perché l'editing più efficace avviene proprio mentre un lettore legge, "alla cieca", senza sapere cosa sta accadendo e come. Ovviamente, questo approccio non sempre è possibile, e allora è come se tu dovessi prima leggere un libro per sapere se vuoi comprarlo. Nel caso di autori affermati, i cui libri sono stati acquistati ancora prima di essere scritti, questo metodo può funzionare. Altrimenti un trucco potrebbe essere quello di dimenticare di aver già letto il libro, in modo da affrontarlo, pagina dopo pagina, come un normale lettore. Nelle faticose sequenze di lettura, editing, rilettura e così via, è difficile non lasciarsi influenzare da tutti questi ricordi invece di vedere chiaramente ciò

che si ha davanti; si sa troppo. Certo, se si ha una pessima memoria questo problema non si pone nemmeno. Ma io sono in grado di ricordarmi esattamente dove si trova un passaggio in una data pagina, anche se poi difficilmente ricordo di quale capitolo si tratta, e così via. Il punto è questo: i libri vanno lavorati una pagina dopo l'altra dopo l'altra – non solo a posteriori, dopo che hai letto tutto e puoi ricostruire ciò che accade.¹⁸

**«La soluzione migliore
è sempre quella
dell'autore; mai, o
davvero raramente, è quella
dell'editor»**

Per Fisketjon, dunque, a stabilire ciò che rende un editor un buon editor non sono delle regole specifiche, fisse e autoimposte, ma il giusto tipo di approccio e di atteggiamento nei confronti dello scrittore e del suo libro:

Ho conosciuto editor di tutti i tipi, e penso che sia fondamentale essere pazienti, onesti, schietti e non falsamente lusinghieri o ipocriti, celebrativi; e poi un editor deve essere comprensivo, in tutte le complicate situazioni che gli scrittori devono affrontare continuamente. Un libro è sì una collaborazione scrittore-editor ma solo perché i primi ci permettono di entrare nel loro mondo.¹⁹

**«Essere pazienti, onesti,
schietti e non falsamente
lusinghieri o ipocriti,
celebrativi»**

Note

- ¹ Clay Risen, *Literary Hideaway*, nashvillescene.com, 7 dicembre 2006.
- ² Rhoda Koenig, *The Power What Will Be – Publishing*, «New York Magazine», vol. 19, n. 50, 22-29 dicembre 1986, p. 92.
- ³ Quinn Dalton, *Paperback Originals – How Format Affects Reviews and Sales*, in AA.VV., *The Poets & Writer. Guide to the Book Deal*, «Poets & Writers Magazine», aprile 2014, p. 35.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Gary Fisketjon in *vintage contemporaries*, talkingcovers.com, 12 settembre 2012.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Jay McInerney in *vintage contemporaries*, art. cit.
- ⁸ Clay Risen, *Literary Hideaway*, art. cit.
- ⁹ Quinn Dalton, *Paperback Originals – How Format Affects Reviews and Sales*, op. cit., p. 35.
- ¹⁰ Clay Risen, *Literary Hideaway*, art. cit.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Amie Barrsdale, *Gary Fisketjon Edits Your Heroes*, vice.com, primo dicembre 2007.
- ¹³ Clay Risen, *Literary Hideaway*, art. cit.
- ¹⁴ Intervista di Alessandra Farkas, *L'uomo che sussurra agli scrittori (e ha salvato Carver)*, lettura.corriere.it, primo dicembre 2013.
- ¹⁵ Intervista di Jon-Jon Goulian, *Bret Easton Ellis, The Art of Fiction No. 216*, «The Paris Review», n. 200, primavera 2012.
- ¹⁶ Intervista di Alessandra Farkas, *L'uomo che sussurra agli scrittori (e ha salvato Carver)*, art. cit.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Amie Barrsdale, *Gary Fisketjon Edits Your Heroes*, art. cit.
- ¹⁹ Ibidem.