

# Oblique

## Editor, sgherro o santone?

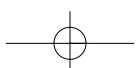
La rassegna stampa di Oblique

La bandella del nuovo romanzo di Perroni scatena il dibattito.

I giornalisti di settore accusano gli editor di falciare le opere degli autori nel nome della “normalizzazione”, producendo un mercato di libri tutti uguali.

Gli addetti ai lavori rispondono e difendono la categoria.

- Carla Benedetti, “L’editor e lo scrittore”  
*L’espresso*, 23 febbraio 2007 3
- Massimiliano Parente, “L’editor, il peggior amico dello scrittore”  
*Il Riformista*, 28 febbraio 2007 5
- Carla Benedetti, “La scrittura assistita”  
*Il Riformista*, 28 febbraio 2007 7
- Giulio Mozzi, “Una discussione sul cosiddetto ‘editing’”  
*vibrisse, bollettino*, 1 marzo 2007 9
- Christian Raimo, “Pro editore”  
[www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), 12 marzo 2007 13
- Flavio Santi, “Diamo tutto il potere agli editori”  
*Liberazione*, 6 aprile 2007 15
- Andrea Raos, “Intervista a Paul Otchakovsky-Laurens”  
[www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), 16 maggio 2007 17
- Giacomo Sartori, “L’editing come terapia”  
[www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), 22 maggio 2007 21
- Giorgio Vasta, “Il letto di Procuste e la Cura Ludovico”  
[www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), sei puntate dal 19 aprile al 25 maggio 2007 25



## L'editor e lo scrittore

Carla Benedetti, *L'Espresso*, 23 febbraio 2007

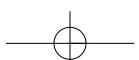
Questa volta, caro lettore di romanzi, recensisco un risvolto di copertina. Sì, la striscetta di carta che si ripiega, dove stanno i brevi testi di contorno, marginali ma non superflui. Il libro è *Non muore nessuno*, romanzo di esordio di Sergio Claudio Perroni, editor, agente letterario e traduttore (Bompiani, p. 217, € 15,00).

Se mi interessa al “paratesto” è perché in questo caso parla molto di più del “testo”. Le tre righe di biografia sulla bandella costituiscono un evento, che mi pare giusto segnalare. Eccole: “Editor di alcuni fra i romanzi di maggior successo degli ultimi anni, *Caos calmo*, *Le uova del drago*”. Cioè, al posto dei propri libri l'autore elenca qui i libri di altri scrittori, uno dei quali vincitore del premio Strega. E gli scrittori non se ne hanno a male, anzi lo accolgono con un entusiastico “benvenuto tra noi”, ne firmano le lodi in quarta di copertina. La cosa merita una riflessione.

Cosa è l'editing? Segnalare ripetizioni, incongruenze, suggerire alleggerimenti all'autore che poi ci pensa e valuta se è il caso? Ma allora che

ragione c'è che uno si vanti di aver editato un libro di successo? Oppure l'editing è un intervento ben più massiccio che entra nella struttura e nell'ideazione del libro, toccando la zona calda, creativa, che sta alla radice della scrittura? Evidentemente la nota biografica di Perroni implica questa seconda cosa. E implicandola la sancisce, come se fosse una cosa pacifica.

La figura emergente dell'agente letterario-editor sta qui rivendicando il suo diritto a pregiarsi, quasi come un co-autore, dei libri a cui lavora. E per quanto i “suoi autori” ne siano felici (scrive Buttafuoco: “comodo avere un editor così. Tu cachi diavoli, e lui ne fa angeli del paradiso”), è evidente che qui c'è una figura che tenta di spossare l'altra. E con questo decreta anche cosa dovrebbe essere la scrittura: mero artigianato. Basta con la pretesa ridicola di inventare o di creare! D'ora in avanti scrivere sarà cosa da “sartoria letteraria”, come dice in modo illuminante Vittorio Sgarbi in lode di Perroni, dove l'editor-sarto è colui che dà forma e lo scrittore colui che porta il materiale.



# L'editor, il peggior amico dello scrittore

Massimiliano Parente, *Il Riformista*, 28 febbraio 2007

**C**ara Carla Benedetti. Che sull'*Espresso* hai non-recensito il romanzino di Sergio Claudio Perroni, noto editor e agente di libri da premio, noto operatore dell'antitesi della letteratura che conta. Hai ragione, non è in questione il solito gioco di marchette incrociate, con i giudizi apologetici dei narratori assistiti dal medesimo Perroni stampati sulla quarta, ma appunto la qualifica stampata sul risvolto, poiché l'autore ci tiene a dirci "l'editor di alcuni tra i romanzi di maggior successo negli ultimi anni". La domanda centrale che ti poni non è cosa sia Perroni, perché non essendo uno scrittore non importerà niente a te né tantomeno a noi, ma piuttosto cosa sia un editor, quale mostro sia diventato l'editor, cosa rappresenti, quale valore abbia. E dunque la tua domanda è semplice: "Cosa è l'editing? Segnalare ripetizioni, incongruenze, suggerire alleggerimenti all'autore che poi ci pensa e valuta se è il caso? Ma allora che ragione c'è che uno si vanti di aver editato un libro di successo? Oppure l'editing è un intervento più massiccio che entra nella struttura e nell'ideazione del libro, toccando la zona calda, creativa, che sta alla radice della scrittura? La nota biografica di Perroni implica questa seconda cosa".

Brava, Carla. Intorno ho sentito un silenzio di tomba. Hanno fatto tutti finta di niente, la questione è talmente cruciale che fanno orecchie da mercante, perché mercanti sono. E, beninteso, il discorso non vale solo per la grande editoria, vale anche per i piccoli e medi editori, usciamo dalla retorica del *piccolo è bello*, perché minimum fax, per esempio, sulla narrativa italiana è altrettanto impegnata a allevare piccoli pulcini seriali che un giorno aspireranno a essere gallinelle di Stile Libero, con tanto di periodiche scuole di creative writing per essere identici, ombelicali, carveriani, americani di plastica e di piccole nevrosi trendy di

seconda o terza mano, neorealismo applicato dello stile e del marchio di fabbrica, mai un'*opera*. E quindi? Colpa degli editori, dei lettori, dei critici, degli editor?

Tuttavia è singolare che, mentre i grandi editori hanno maestranze di editor preposti alla riduzione delle differenze, in edicola negli ultimi quattro anni si siano venduti oltre quaranta milioni di classici. Significa che Kafka o Proust o Gadda se l'è comprato e piazzato in fila nella libreria Ikea quasi ogni italiano, mentre che li abbiano letti o meno non ci interessa. Ciò che conta, seguendo il ragionamento dei mercanti del tempio editoriale, è che li abbiano comprati. Non per niente si fanno le classifiche di vendita, non di lettura. E fa pensare che, a parte tu, Carla, tutti gli addetti ai lavori tacciano da anni, sarà che quando si è addetti a qualcosa non si è più niente, sarà che tutti, così come hanno un gatto, un cane, un dentista, un ginecologo, hanno anche un editor di riferimento. D'altra parte il silenzio della critica, che dovrebbe appunto essere critica, lo denunciasti anni fa in un libro bello e denso intitolato appunto *Il tradimento dei critici*.

Ma se i critici hanno tradito una missione, e gli editor servono a vincere il Premio Strega, a produrre il libro di successo, e lo mettono sul biglietto da visita, gli scrittori editati cosa cazzo fanno? Altra faccia della stessa medaglia, Carla. Evidentemente *ci stanno*. Ci stanno perché sono narratori autoriali e d'intrattenimento e non Scrittori. Eppure, tu lo sai bene, un tempo gli scrittori tenevano duro. Non per ragioni speciali, semplicemente perché erano Scrittori. Oggi il libro più amato e letto di Beppe Fenoglio è proprio quel *Partigiano Johnny* rifiutato da Livio Garzanti. Oggi il libro più letto e studiato di Hermann Melville è *Moby Dick*, che all'epoca non fu capito da nessuno. Oggi sappiamo che aveva ragione Faulkner, che

*Assalonne! Assalonne!* è più bello di *Sartoris*. Oggi continuiamo a studiare Carlo Emilio Gadda che scriveva per cinque lettori, o Kafka o Guido Morselli che sono morti quasi del tutto inediti.

Comunque ci sono gli editor e autori editati, pronti per il premio. C'è chi fornisce la farina e chi sforna il pane. Una volta si diceva *farina del suo sacco*, oggi bisogna specificare: farina dello scrittore, la pagnotta dell'editor. Poi è anche vero, come dice il titolo del romanzo di Perroni, che *non muore nessuno*. Peccato. Ci sono critici che sono felici di leggere il quasi uguale, l'indifferenziato, ciò che non sposterà di una virgola il mondo e la letteratura, ciò che è scritto su un orizzonte di attesa perfino più piccolo di chi è lì a aspettarselo, felici che non ci siano più gerarchie estetiche, solo diversi tipi di entertainment. Se gli obietti qualcosa ti rispondono in nome del lettore come Simona Ventura in nome del pubblico sovrano. In ogni caso se uno non sa camminare è felice di chi lo porta sotto braccio o gli regala due stampe. Quindi gli editor servono ai non scrittori, che sono gli stessi che vincono i premi e poi vendono a non lettori, d'accordo, ma anche qui, Carla, mi risponderai che non si capisce cosa ci sia da vantarsene. Ho visto decine di amici rovinati dagli editor, falcidiati in nome del lettore, e che evidentemente non sono mai stati Scrittori. Avendo scelto l'editor, e non me e la mia lotta, li ho ripudiati anche come amici. Ho visto come lavorano editori e critici, e a leggere quello che producono e recensiscono si capisce che avrebbero tagliato Proust perché troppo lungo, dicendogli che centinaia di pagine per dire della gelosia sono troppe, troppo ossessive, scritte con frasi troppo difficili. Kafka sarebbe stato troppo asfissiante, enigmatico, troppo pesante, e così anche Gombrowicz, o William Faulkner, e per non dire della Trilogia di Samuel Beckett, che difatti, mentre in tutto il mondo l'anno scorso si celebrava il centenario del premio Nobel irlandese, l'Einaudi neppure ha ristampato. Gli editor sono distratti perfino sui diritti acquisiti.

Per cui, vorrei aggiungere alla tua osservazione, se da una parte ci sono i Perroni, dall'altra ci sono i narratori autoriali, cioè gli aspiranti scrittori, editi o inediti che, senza ossessioni e senza

vere opere da difendere, senza arte né parte, senza corpo proprio, eversivo e irriducibile in quanto corpo, si affidano felicemente al primo editor che passa, il quale, in genere, avrà anche lui un librino inedito nel cassetto che prima o poi, come Perroni, tirerà fuori per far vedere di avercelo anche lui più o meno lungo, e intorno troverà altrettanti non scrittori premiati e stregati pronti a applaudirlo. La tendenza generale, industriale, culturale, politica, è verso la mediocrazia, a poco servirà la meritocrazia messa come punto cardinale del Partito Democratico, perché la meritocrazia in letteratura è grandezza, spesso complessità, quasi sempre intransigenza.

Io, ti dicevo, ho visto amici di talento piallare e rimodellare i loro romanzi sotto dettatura degli editor fino a snaturarsi completamente, fino a diventare un libro Mondadori, un libro Einaudi, un libro Feltrinelli, un libro minimum fax, un libro qualunque. Ho pensato che gli stesse bene, che alla fine non credessero alla letteratura come non ci crede quasi più nessuno. Ma la letteratura sopravviverà perfino all'indifferenza per la letteratura di chi la fa, di chi la edita, di chi la recensisce e di chi la dà per morta e di chi la dà al primo venuto, come viene viene. Ho pensato, alla fine, che è sempre la vecchia storia dell'uovo oggi e della gallina domani. Per questo con i miei editori ho sempre messo le mani avanti, rispondendo seccamente a ogni minimo tentativo di editing, riduzione o semplificazione "Scusate ma devo durare almeno dieci secoli, non dieci mesi", perché altra scelta non c'era, se non quella di cambiare editore e aggiungere un altro nome alla lista di vendette da attuare da vivo o da postumo. Eppure, Carla, se gli scrittori fossero all'altezza delle loro opere, e se avessero davvero delle opere vere e scritte per restare, e se sentissero su se stessi la responsabilità formale, estetica, corporea, delle loro parole, non credi ci sarebbero meno editor, meno premi fasulli, e in più, come ai tempi di Cervantes o Flaubert, di Joyce o di Céline, di Shakespeare o di Ariosto, come ai tempi in cui la letteratura contava qualcosa, degli splendidi e semplici e onesti correttori di bozze, e anche Scrittori capaci di dire no, magari no, grazie, ma fermamente, decisamente NO?

## La scrittura assistita

Carla Benedetti, *Il Riformista*, 28 febbraio 2007

Caro Massimiliano, visto che parli di Proust, voglio riportare il responso che il lettore della casa editrice Ollendorf dette della prima sezione della *Recherche du temps perdu*. È molto noto, ma fa effetto rileggerlo ora. Diceva: “Sarò particolarmente tonto, ma non riesco a capire come questo signore possa impiegare trenta pagine a descrivere come si gira e si rigira nel letto prima di prendere sonno”.

L'editore respinse il volume e Proust lo pubblicò a sue spese. Invece oggi gli avrebbero probabilmente messo accanto un editor che gli avrebbe tolto quelle trenta pagine. E magari anche scorcciato un po' le frasi. Sempre che Proust fosse stato d'accordo. Cosa che possiamo escludere – altrimenti non sarebbe stato l'autore di quell'impressionante e mostruosa costruzione romanzesca che tutti ammiriamo.

Oggi molti scrittori sembrano invece essersi abituati all'idea che il loro libro verrà modificato in maniera invasiva. Che l'editore, o chi per lui, non gli indicherà solo gli errori, le sviste, le ripetizioni, non gli darà solo consigli per evitare inutili pesantezze, ma metterà le mani nella scatola nera dell'ideazione, della costruzione, della strutturazione, dello stile.

Ma a questa idea non sono invece ancora abituati i lettori di romanzi. Molti non sanno nemmeno cosa sia questa nuova figura che sta diventando sempre più presente, soprattutto nella narrativa. L'editing ha fatto finora parte dei “segreti di fabbricazione”, che non si rivelano. Perciò mi ha molto colpito la nota biografica di Sergio Claudio Perroni stampata sul risvolto del suo romanzo *Non muore nessuno* (Bompiani), dove si dice: “editor di alcuni fra i romanzi di maggior successo degli ultimi anni, *Caos calmo*, *Le uova del drago*”. Per il lettore quei titoli sono di Buttafuoco e di Veronesi. Non perché il lettore sia ingenuo, ma perché quello è il

nome che compare sul frontespizio del libro. Ma se qualcun altro ora si annette il merito del loro successo chi ne è l'autore? Semiologi come Gérard Genette hanno dedicato trattati allo studio del “paratesto” e alle informazioni che da questa zona liminare “comandano” la lettura del testo: nome dell'autore, titolo, quarta di copertina, epigrafi, prefazioni, dediche ecc. Ma un “comando” del genere, che induce a rivedere l'autorialità di altri romanzi, uno dei quali vincitore del premio Strega, non gli sarà certo mai capitato.

Proprio nel luogo in cui di solito un autore elenca i propri libri, qui vengono nominati libri di altri scrittori. E gli scrittori non se ne hanno a male, anzi lodano Perroni nella quarta di copertina e in altre sedi. Credo che sia la prima volta che una cosa del genere accada, per lo meno in Italia, ma forse anche altrove. Che un editor esca dal suo ruolo di figura professionale dell'industria editoriale, per rivendicare quasi uno statuto di co-autore dei libri a cui lavora, è una novità. Rappresenta un evento che a un teorico della letteratura non può sfuggire, per tutte le implicazioni che si porta dietro nello statuto autoriale di un testo letterario e nell'idea comune che si ha della scrittura.

Gli impliciti di quel risvolto sono chiari. Primo, l'editor è qualcosa di più che il secondo occhio che legge scrupolosamente il libro per togliergli quelle imperfezioni che possono essere sfuggite all'autore (un lavoro che richiede certo un'alta professionalità ma pur sempre di tipo editoriale, non autoriale). Secondo, dà per scontato che anche il lettore possa ormai digerire questo fatto. In base a che cosa? In base all'idea di scrittura che qui viene implicitamente proclamata come vincente. Ed ecco il terzo implicito: l'idea che i romanzi siano frutto di artigianato, di bricolage, di sartoria, non di creazione o espressione individuale. Questa idea di scrittura narrativa, che un Proust non avrebbe

mai accettato, e che piace molto agli editor e agli operatori dell'editoria, viene qui considerata già condivisa, o condivisibile. E in effetti viene da lontano. È stata a lungo preparata da una serie di teorie e di pratiche. Per esempio la teoria secondo cui lo scrittore può solo "imitare un gesto anteriore, mai originale". Che ciò che egli esprime non può essere altro che "un dizionario preconfezionato". Queste cose le trovi già formulate in Roland Barthes. A rileggerlo oggi, il suo saggio sulla "Morte dell'autore", scritto nel 1968, risulta molto lungimirante. Si è tutto avverato. Ovviamente Barthes non pensava all'editing, ma a un essere parlati dalla lingua, o dall'intertestualità. Ma l'editing è ciò che oggi incarna al meglio quella scrittura senza soggetto, dove ciò che si esprime è solo un dizionario preconfezionato. L'idea di narrazione come artigianato la trovi formulata anche dal collettivo di scrittura Wu Ming.

Forse è anche per queste ideologie che oggi diversi scrittori sono diventati più remissivi. Si sono diffuse idee di scrittura che sono perfettamente in linea con ciò che chiedono lo "spirito" del tempo e le sue macchine. Per l'industria dell'intrattenimento va molto bene se chi scrive è solo un artigiano della narrazione disposto a *spogliarsi* della propria diversità espressiva e di pensiero. Meglio voci docili che si lasciano disciplinare che non singolarità imprevedibili.

Perroni ha detto che l'editor è come il direttore della fotografia in un film: "Non compare, ma traspare". Ma proprio il paragone con il cinema ci aiuta a capire dove stia il punto. All'opera cinematografica contribuiscono di fatto una serie di figure di alta professionalità: lo sceneggiatore, il regista, l'aiuto regista, il montatore, l'operatore, il direttore della fotografia, il produttore, il costumista, per non parlare degli attori ecc. Chi è allora l'autore di un film? A un certo punto nella storia del cinema si è stabilito

che era il regista. Negli anni '50 i "Cahiers du cinéma", con la loro "Politica degli autori", hanno contribuito alla costruzione di questa percezione del film. Per Alexander Astruc il regista è colui che "scrive con la macchina da presa". Nel film sono "scritte" le sue ossessioni, i suoi tic, il suo tocco, il suo stile individuale. E saranno queste cose a renderlo diverso da qualsiasi altra opera cinematografica. Eppure il film è di necessità un'opera collettiva. Mentre non c'è nessuna necessità che lo sia un romanzo.

Da dove viene allora questa nuova supposta necessità di un editing invasivo? Non c'è da starci a ragionare tanto. Lo sanno tutti. Viene da ragioni di mercato. Dal bisogno di rendere i libri il più possibile simili a ciò che l'editore si immagina possa avere più successo nel giro di una stagione, sulla base di proiezioni di mercato, di supposizioni su cosa il lettore gradisca di più o di meno. Proiezioni che ovviamente non sono infallibili, nemmeno a breve termine, figuriamoci nei tempi lunghi in cui vivono le grandi opere. Però intanto agiscono. Passano i libri al setaccio per liberarli di ogni mostruosità, cioè di ogni sconcertante novità che un'opera può presentare, delle arditezze dell'invenzione. Ne escono spesso fuori romanzi che sembrano modellati su di un formato unico: variazioni di un codice narrativo impoverito, che si è imposto col favore di un mercato internazionale molto selettivo, che premia ciò che è conforme al grande dogma della leggibilità, della narritività media, del piatto realismo documentario. Insomma questo tipo di editing non può che essere un fattore di uniformità e di castrazione delle "bizzarrie" individuali.

La "scrittura assistita" rischia di essere un grande livellatore di differenze che piega le voci di ognuno verso uno standard comune, e quindi di reprimere ogni forma di insubordinazione allo spirito del tempo.

# Una discussione sul cosiddetto “editing”

Giulio Mozzi, *vibrisse, bollettino*, 1 marzo 2007

Un articolo di Carla Benedetti nell'*Espresso*, intitolato *L'editor e lo scrittore* ha provocato un articolo-lettera di Massimiliano Parente nel *Riformista* (*L'editor, il peggior amico dello scrittore*) e una risposta di Carla Benedetti sempre nel *Riformista* (*La “scrittura assistita”*). Per quanto mi riguarda, così al volo (ho giornate devastate, in questo periodo, chiedo scusa per la brevità): se il lavoro di scrivere comporta anche una parte di tecnica, quella parte può essere trattata tecnicamente. La riduzione di tutto il lavoro di scrivere a tecnica è un'oscenità. In tutto ciò che non è tecnica, l'autore o l'autrice sono soli con sé stessi. Certamente si producono e si pubblicano in gran numero opere scritte che non sembrano essere frutto d'altro che di tecnica, così come appaiono al mondo rarissimamente opere scritte nelle quali la tecnica non sembra separabile o distinguibile da ciò in cui l'autore o l'autrice sono soli con sé stessi. Il gesto fondamentale del cosiddetto editor di fronte a queste ultime, è l'inchino riverente.

Giuseppe Iannozzi

L'editing è morboso, il più delle volte lo è. Ho letto libri – non chiedetemi quali perché tanto non parlo, fatevene una ragione o non fatevela, tanto me ne impipo – che sono solo frutto di un editing pazzesco: tanto di cappello all'editor, o agli editor. Ma però in copertina a questo punto date la paternità del libro all'editor e non a quello che ha scritto sì e no un canovaccio senza né grammatica né forma. Solo perché ha messo il pelo nell'uovo non merita la paternità di un libro che lui non ha mai pensato colla sua propria testa. Poi ci sono editing che livellano l'opera per darla in pasto a canoni di normalizzazione, cioè quelli della banalità che è la commerciabilità istantanea: vendi oggi subito e

domani non ti si fila più nemmeno un cane, giustamente. Le porcherie pensate solo per far soldi, giusto è che finiscano nell'oblio, come minimo.

Poi ci sono le cavolate pensate per essere cavolate: e di quelle a iosa, a partire dal piccolo cabaretista di provincia per finire all'ultima Littizzetto Luciana. Perlomeno adesso Giorgio Faletti scrive gialli e testi di canzoni: che poi, a dirla tutta, tanto più che mai ho asserito il contrario, a me piace Faletti. Ce ne fossero di Faletti in giro: perlomeno il giallo avrebbe una dignità più alta rispetto a quella di oggi. Discorso a parte meritano Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli: quando scrivono insieme, scrivono da Dio, che ti vien voglia di urlare “se tutti scrivessero gialli come fanno loro, allora leggerei solo gialli.” Ma loro sono due scrittori, con la S maiuscola, non dei novellini con smanie di sangue sulla carta: raccontano il giallo con tono omerico e a tratti zoliano. Insomma, con Guccini e Macchiavelli si va incontro a qualche cosa che è molto di più di un semplice giallo scritto tanto per. Le opere che sono di sola tecnica sono senz'anima: il lettore, perlomeno chi ha letto un po' di libri in vita sua, se ne accorge che il libro è uno zombie, o un golem nel migliore dei casi. Un libro nato morto resta tale: e il lettore se ne accorge subito dopo le prime pagine. Il critico, se è un vero critico, dopo due pagine ha già capito che si trova di fronte al frutto della sterilità prodotta in laboratorio. Spesse volte un editing è necessario, ma quando è troppo calcolato svischia l'opera originale così com'era stata pensata. Il problema è che oggi si tende sempre più a calcare la mano per andare incontro a canoni di commerciabilità: a volte il gioco riesce, altre no. Quando non riesce, si è mandato al diavolo l'autore, la sua opera e il suo futuro. L'editing deve solo correggere e non riscrivere: quando diventa un lavoro di riscrittura, allora meglio è restituire al mittente il suo lavoro.

Gianluca Minotti

Non c'è nulla da eccepire: l'editing spalanca interrogativi inquietanti sulla paternità di un'opera. Io credo sia una necessità figlia del mercato, mercato che privilegiando la velocità, deve sfornare oggetti di consumo a discapito della qualità (la qualità richiede tempi lunghi, non solo nel suo farsi ma anche nel suo ritorno economico, ammes- so che mai ci sarà). Da dove viene l'appiattimento dei titoli pubblicati se non dall'editing? Non si spiegherebbe altrimenti il fatto che molti libri, soprattutto quelli degli autori esordienti, si assomigliano tutti tra loro. Perché tra l'altro sono i più 'ricattabili'. Credo che Parente, quando ad esempio parla della minimum fax, dica cose molto vere e che paradossalmente riguardano più le piccole e medie case editrici di quelle grandi. È come se qualcuno avesse istituzionalizzato una certa idea di realtà in base alla quale si deve scrivere (il minimalismo alla Carver, appunto). Per essere pubblicati oggi, bisogna essere in linea con questa idea o lasciare quanto meno che il tuo romanzo, il tuo racconto, possa essere manipolato fino al punto da diventare assimilabile al resto, non distinguibile da quello di un altro autore. Fate una prova: prendete più libri usciti recentemente e apriteli tutti a pagina, non so, 35 e leggete saltando dall'uno all'altro. Notate differenze stilistiche? E se ci sono, prendete allora più libri di una stessa collana e vedrete che come d'incanto spariscono del tutto. Stesso modo di elaborare la realtà. Come mai? Una ragione deve pur esserci. Qualcuno qui sta disciplinando la letteratura a uso e consumo delle proprie tasche.

Giuseppe Iannozzi

C'è un livellamento delle opere in sé nonché delle tematiche trattate, soprattutto da parte degli esordienti: facile che se un libro vende perché mette il dito nella piaga del precariato, subito dopo ci sono almeno altri venti che ci provano a tentare il colpo gobbo, ovvero a fregare il pubblico con un lavoro simile a quello che ha già avuto successo. Ma il successo non si replica quasi mai. Nulla di strano. Così "Tutti giù per terra" rimane una pietra miliare per dire del precariato e dell'arte d'arrangiarsi; chi è venuto dopo ha cercato di dire le stesse cose, con ironia anche, non trovando però una valvola di sfogo che fosse di originalità. Se Melissa P. ha scritto "Cento colpi di spazzola...",

altre mille lolite ci hanno provato a piazzare i loro pensiero-ri sul mercato editoriale: forse non hanno incontrato l'editor giusto che aggiustasse i loro pensiero-ri scritti alla bell'e meglio, o forse mancava loro l'immagine, ma di emulatrici – e simulatrici – di Melissa P. gli scaffali sono pieni. Nessuna che abbia ottenuto un successo uguale a quello di Melissa. E lei stessa, oggi, non è che riscuota più tanto successo, nonostante gli articletti su l'Espresso e la lettera al Cardinale Ruini. Il problema è che, come tutte le lolite, pure lei è cresciuta: si è fatta donna, e una donna che non sa scrivere non interessa all'editoria, nemmeno a quella più morbosa.

Il carverismo poi è un'altra piaga, non minore di quella bukowskiana: ci sono tanti e tanti a imitare o Carver o Bukowski, e il risultato è un non-risultato, una sega sotto anestesia.

Massimiliano Parente scrive: "Eppure, tu lo sai bene, un tempo gli scrittori tenevano duro. Non per ragioni speciali, semplicemente perché erano Scrittori. Oggi il libro più amato e letto di Beppe Fenoglio è proprio quel "Partigiano Johnny" rifiutato da Livio Garzanti. Oggi il libro più letto e studiato di Hermann Melville è "Moby Dick", che all'epoca non fu capito da nessuno. Oggi sappiamo che aveva ragione Faulkner, che "Assalonne! Assalonne!" è più bello di "Sartoris". Oggi continuiamo a studiare Carlo Emilio Gadda che scriveva per cinque lettori, o Kafka o Guido Morselli che sono morti quasi del tutto inediti."

E come non essere d'accordo con quanto espresso per mezzo di dati di fatto da Massimiliano Parente? Ma se uno si cava gl'occhi da sé proprio per non vedere l'evidenza e quindi negarla, allora è un altro paio di maniche. Quando a Céline gli fecero sapere che stavano facendo editing sul suo "Viaggio al termine della notte", quello che era un autore vero è corso a dire: "Questi mi vogliono far scrivere come François Mauriac! Non aggiungere una sillaba senza dirmelo! Mi buttereste all'aria il ritmo come niente!... Ho un'aria scalcinata ma so perfettamente quel che voglio." Non come gli autori di oggi che pur di vendere una copia in più scrivono di tutto, per tutti, e lasciano in mano tutto all'editor. Un editor, quando è un bravo editor, è soprattutto un correttore di bozze che, eventualmente, propone all'autore di cambiare qualche cosa nel suo scritto. Ma quegli editor che il lavoro lo riscrivono in parte o

in toto, be', non è colpa poi loro, perché la colpa è dell'autore, evidentemente un debole, che di sé non ha rispetto lasciando che il suo lavoro venga manipolato secondo leggi di mercato. Altri tempi quelli di Céline, quando un autore s'inalberava sul serio se qualcuno, d'ufficio, prendeva l'iniziativa di ritoccare anche solo la punteggiatura.

Prendo qualche campione dalla discussione in calce alla segnalazione di alcuni articoli sull'editing che ho pubblicato ieri qui in vibrisse:

– “Ci sono *editing* che livellano l'opera per darla in pasto a canoni di normalizzazione” (Giuseppe Iannozzi).

– “Da dove viene l'appiattimento dei titoli pubblicati se non dall'*editing*?” (Gianluca Minotti).

– “Questa uniformità richiesta dal mercato non c'è, ci sono molti mediocri scrittori che si uniformano o si lasciano uniformare” (Girolamo De Michele).

– “C'è un livellamento delle opere in sé nonché delle tematiche trattate, soprattutto da parte degli esordienti” (Giuseppe Iannozzi).

Ecco. Queste quattro affermazioni mi sembrano dei “luoghi comuni”: cioè affermazioni che più o meno chiunque, credo, potrebbe condividere. Non mi metto qui a discutere se questi “luoghi comuni” corrispondano all'esperienza che ho io del lavoro editoriale, del mercato editoriale e della scrittura (ossia: non mi metto qui a discutere se mi sembrano veri o no).

Vorrei solo far notare che la discussione dalla quale ho estratto questi “luoghi comuni”, presa nel suo complesso, mi sembra produrre un'immagine “circolare”.

L'editore vuole libri che siano “una certa cosa”. L'editor, che lavora per l'editore, lavora per trasformare i testi da pubblicare nella cosa più simile a quella “certa cosa”. L'autore, specie se è in una posizione debole (l'autore non ancora pubblicato, ad esempio, o quello di mediocre talento) tenta a sua volta di proporre all'editore dei testi che siano già il più prossimi possibile a quella “certa cosa”.

Sembra quindi, se si dà credito a questi “luoghi comuni”, che l'influenza del lavoro editoriale (non solo dell'*editing* perché l'*editing* ne è solo una fase) si estenda fin nella mente dell'autore. Colui che desidera essere pubblicato domanda e si domanda: “Che cosa devo scrivere per essere pubblicato?”. E l'edi-

tore, in linea di massima, risponde: “Devi scrivere una ‘certa cosa’, scelta tra il campionario che ora ti mostro” (dico “scelta tra il campionario” perché presumo che ci siano diverse specie di “certe cose” che possano soddisfare le esigenze dell'editore).

Teniamo conto che la “certa cosa” può avere diverse nature. Può essere la “certa cosa” che assicura (che secondo l'editore assicura) una certa redditività (e sarà il caso dell'editore industriale, ad esempio), o può essere la “certa cosa” che soddisfa un “certo gusto” dell'editore (è il caso, si è suggerito nella citata discussione, di un editore come minimum fax).

[Un fatto personale. Io non saprei dire quale sia la “certa cosa” della quale vado in cerca quando, in Sironi, mi siedo al tavolo della sala riunioni e comincio a “passare” i dattiloscritti. Non voglio dire che io non cerchi una “certa cosa”; dico che non saprei dire quale è. Ho ben presenti le esigenze dell'editore (esigenze economiche, organizzative, culturali, sociali), ne conosco e comprendo le ragioni, e credo di non dover sottostare a tali esigenze. Ovvero: se un testo mi pare da pubblicare, lo propongo indipendentemente dal fatto che molto probabilmente l'editore non lo pubblicherà. In un paio di casi ho avuto dall'editore degli imprevisti “Sì”; per lo più ho avuto dei prevedibili “No”. A volte testi che mi sembravano soddisfare in pieno le esigenze dell'editore sono stati da lui respinti. Ciò che Sironi pubblica è il risultato di una dialettica tra me e l'editore (dialettica nella quale entra il gruppo di redazione, l'ufficio stampa – rarissimamente il commerciale). Non so se è per questo che, diversamente da quanto si nota nella produzione di altri editori, i libri pubblicati da Sironi mi sembrano tante monadi. Io, peraltro, faccio il possibile, mentre leggo, per comportarmi come se non avessi nessun “gusto” specifico. Quando decisi di lanciare la proposta di vibrisselibri, ero spinto dalla disperazione: vedevo opere letterarie assai degne non trovare, per ragioni che mi venivano presentate come ragioni di tipo economico, la via della pubblicazione.]

Ora, che un editore voglia pubblicare e pubblici quello che gli pare mi sembra, in una società di libero mercato, ineccepibile. Ma nel momento in cui il giovane che aspira a pubblicare mi domanda: “Che cosa devo scrivere per essere pubblicato?”, ho l'impressione di non essere più in una società di libero mercato, ma in una società di padroni e di

## La rassegna stampa di Oblique

servi. Già mi pare assurdo il desiderio (o l'intenzione) di *pubblicare* slegato dal desiderio (dall'intenzione) di pubblicare *una certa cosa*. Il giovane che aspira a pubblicare vuole forse solo e soltanto essere pubblicato, *reso pubblico*, e a questo scopo rinuncia preliminarmente a esercitare un controllo su ciò che col suo nome in copertina sarà pubblicato? Il nome in copertina è forse l'unica cosa che importa? Il famoso "quarto d'ora di celebrità"?

L'editore sa quello che vuole: una "certa cosa". Il giovane che aspira a essere pubblicato vuole essere pubblicato, e si rende disponibile alla "certa cosa" che l'editore vuole. Credo di poter immaginare che se l'editore dirà: "Voglio un'opera letteraria bella", il giovane che aspira a essere pubblicato se ne andrà scrollando le spalle: e cercherà un editore capace di dirgli qualcosa di più preciso.

Ora: il difetto di tutto questo discorso che vado facendo è che è generico. Secondo me la discussione in calce alla segnalazione di tre articoli sul cosiddetto editing aveva preso una piega interessante quando era stata posta una doman-

da precisa, che così riassumo: "È vero o non è vero che le opere narrative italiane pubblicate da minimum fax si assomigliano tutte? E di preciso, su quale piano si somigliano (stilistico, contenutistico...). E questa somiglianza, posto che ci sia, deriva dall'esistenza di fatto (autonomamente dall'attività di minimum fax) di un certo *gusto* sia di lettura sia di scrittura; oppure dal lavoro di *editing* condotto sui testi pubblicati da minimum fax; oppure dal fatto che, avendo pubblicato minimum fax determinati testi, corrispondenti a un certo *gusto*, si sono presentati degli autori che autonomamente aderivano a quel gusto; oppure la capacità di minimum fax di "fare tendenza" ha stimolato diversi autori a produrre opere letterarie corrispondenti a quel certo *gusto*, in modo da aumentare le probabilità di essere pubblicati?".

Questa domanda, secondo me, è interessante. Potrebbe essere posta per altri editori. (Se qualcuno la ponesse per l'editore per il quale lavoro, e magari riuscisse anche a rispondere, ovviamente sarei molto incuriosito e interessato).

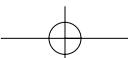
## Pro editore

Christian Raimo, [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), 12 marzo 2007

Sandro Veronesi qualche anno fa in un convegno sui Classici del Domani, quasi del tutto fuori contesto, parlava con veemenza male dell'editing. E fece un esperimento con il pubblico. Aveva preso un pezzo di *V* di Pynchon, a cui aveva previamente tolto molti degli aggettivi e degli avverbi, l'aveva fotocopiato e dato da leggere a noi che lo stavamo ad ascoltare insieme al pezzo originale. "Ecco come mi sento quando mando il mio manoscritto alle case editrici". Di questa sua stizza e del suo amore per la splendida nonfunzionalità della narrativa pynchoniana, ci sono vari echi nella *Forza del passato*. Un paio di anni dopo, in un'altra occasione pubblica, non mi ricordo se in una lezione di scrittura oppure al Festival di Mantova, sempre Veronesi parlava di come aveva lavorato con gioia alla *Forza del passato*, e diceva che finalmente dopo aver lavorato con editori e editor inesperti che non avevano capito le potenzialità, le direzioni del suo lavoro, aveva trovato una persona straordinaria, con una sensibilità letteraria fuori dal comune. Sergio Claudio Perroni. Negli ultimi anni tra i libri più belli che ho letto figurano: *I miei luoghi oscuri* di James Ellroy, *La scopa del sistema* di David Foster Wallace, *Estensione del dominio e della lotta* e *Le particelle elementari* di Michel Houellebecq. Vai a vedere chi li ha tradotti, e leggi Sergio Claudio Perroni. Uno dei libri in assoluto più belli che ho letto è *Racconti di demonologia* di Rick Moody. Bompiani li ha fatti tradurre a Licia Vighi (che ha fatto un lavoro più che dignitoso) tranne due, "Demonology" e "Maschietti", che sono due pezzi strepitosi: una capacità di rendere il ritmo, il lessico, impressionante. Un italiano

da modello letterario. Di nuovo, Sergio Claudio Perroni. Poi, per esempio, ho preso il suo romanzo, e l'ho trovato narrativamente molto fiacco, mancante di immaginazione, di visione. Peccato. È vero, può essere un pericolo, di chi lavora nel campo editoriale, di ritrovarsi a scrivere un romanzo eccessivamente consapevole, e per questo un po' bloccato. Qualcuno ha mai letto i libri di Gordon Lish, famigerato editor troncafinali di Carver? Sono quasi illeggibili per la loro asfitticità. Eppure il suo valore dev'essere stato indiscutibile se addirittura Don De Lillo gli ha dedicato quel capolavoro che si chiama *Rumore bianco*.

Ovvero: ci sono editor ed editor, molto molto banalmente. La diffusione dei programmi di scrittura su pc e delle stampanti ha avuto secondo me lo stesso effetto nella produzione musicale dell'invenzione del multitraccia. L'incremento delle possibilità di lavoro su tutto quello che precede il risultato finale. Questo ha eliminato l'originalità e la creatività? I Beatles sarebbero stati i Beatles senza George Martin e Phil Spector? Che domanda è? E mi sembra futile dire che se a Celiné avessero fatto piazza pulita della punteggiatura, sarebbe venuto uno schifo. Dispiace per lui che abbia trovato sulla sua strada un editore così inadeguato. Il discorso di Carla Benedetti può valere come un invito, ma assolutamente non come un'analisi. Se un editor ha un minimo di coscienza vuole proprio che l'autore non autoriduca il proprio potenziale ad uso di un fantomatico lettore ideale da marketing da spiaggia. Anche perché molto spesso capita non soltanto di invidiare, ma anche di volere il meglio possibile per gli altri.



# Diamo tutto il potere agli editor

Flavio Santi, *Liberazione*, 6 aprile 2007

In questi ultimi mesi vari segnali ci invitano a riflettere sull'editoria moderna. Un romanzo (*Il primo* di Gaetano Cappelli, Marsilio), che racconta come un editor trasformi in oro tutta la “roba infame” che riceve; alcune dichiarazioni di Carla Benedetti dalle pagine dell’“Espresso” (“ci sono nell’aria inquietudini e vibrazioni che urtano contro i formati impoveriti della narrativa, oggi spacciati per i soli possibili”); le riflessioni di Antonio Moresco e altri (Giuseppe Caliceti, Gianni Biondillo, ecc.) sul sito di Nazione Indiana. Una volta tanto parliamo del sistema che produce anziché dei prodotti, sembrano suggerire questi segnali. Un consumatore vuole sapere cosa c’è dietro una bottiglia d’olio, una confezione di mozzarelle, una scatola di acciughe, ecc.: non varrà lo stesso per un lettore? In soldoni: un mercato come il nostro che libri produce? Si può partire da un’impressione molto prossima alla certezza (già sottolineata da Moresco in un suo intervento in rete): oggi gran parte della letteratura dei secoli passati verrebbe rifiutata dai comitati editoriali delle case editrici. Si pensi soprattutto al secolo per eccellenza del romanzo, l’Ottocento, a capolavori inarrivabili. I romanzi di Balzac sarebbero giudicati troppo lenti e involuti da qualsiasi direttore di collana, così *Anna Karenina* (“plot troppo lento, manca di dinamismo, sviluppa in ottocento pagine ciò che potrebbe economizzare in cento”) o *I Fratelli Karamazov* (“troppi fili lasciati sospesi, trama eccessivamente divagante”). Per non parlare di gente come Proust. Ci si trova in una situazione strana e ipocrita (aveva ragione Gramsci a dire che è il vizio italiano per eccellenza): si continua a legittimare – giustamente – la grandezza di questa letteratura, ancora in questi anni si è sentito parlare di nuovo Proust per Alessandro Piperno (!), senza però svelare l’ipocrisia che oggi un’opera come *La recherche* (che già all’epoca faticò non poco a trovare un editore) verrebbe rifiutata da chiunque. Eppure la collana della “Repubblica” dei classici dell’Ottocento ha fun-

zionato bene. Quindi? Quindi forse il problema è nelle case editrici, ormai troppo atrofizzate in certi parametri, e non nei lettori che sono molto più svegli e intelligenti di come vogliono farceli passare. Tutto questo per ribadire che il lettore vuole libri necessari, e non preconfezionati da furbi (ma fino a che punto poi?) broker editoriali. Un recente successo, *Gli Schwartz* di Matthew Sharpe (Einaudi), è stato rifiutato in patria da ventitré editori. Anni fa in Francia una casa editrice aveva bocciato un libro di... una sua autrice di punta, Marguerite Duras. Era successo che un buontempone avesse inviato in lettura a nome suo un romanzo della Duras e che fosse calata inesorabile la mannaia degli editor. Ma si potrebbe andare indietro negli anni: che dire di André Gide che boccia senza appello *La recherche* per poi fare marcia indietro qualche anno dopo? Certo, si dirà: “Sono fatti naturali, importante che alla fine siano usciti!” Verissimo, ma non si può nascondere che tutto ciò significa che standard di giudizio troppo bassi e omogenei – solitamente quelli di molti attuali comitati editoriali – possono portare a errori madornali. Quelli stessi che stanno condannando la televisione italiana alla ripetitività mortale. Come sarebbe bello se solo si evitasse, almeno in letteratura, di toccare il fondo. Navighiamoci a vista, di quel fondo, ma per favore evitiamo di toccarlo! Quello che si legge è il risultato di una scrematura arbitraria, di cui non ci si può che fidare (ma a volte con che brividi...). Su questa vita di limbo dei libri c’è una bella ma tremenda considerazione di Antonio Franchini in *Cronaca della fine* (Venezia, Marsilio, 2003): “Così anche delle grandi opere si finisce con l’averne un giudizio diverso, quando le si è seguite nel loro farsi, come se, visti dattiloscritti, anche i futuri capolavori portassero sempre con sé le stimate della debolezza, l’inerme fragilità che accompagna ciò che non è sempre esistito, ma un giorno è venuto al mondo, è nato”. Questa riflessione rende bene lo stato di incer-

## La rassegna stampa di Oblique

tezza che non risparmia niente e nessuno in quel lasso di tempo in cui, in effetti, un libro è ancora un “niente” gettato su una scrivania di radica di noce, che sia Tolstoj, Balzac o Bruno Vespa.

A volte, insomma, si ha il terribile sospetto che siano gli editor a fare la letteratura anziché gli scrittori. Quindi, per semplificare le cose, ed evitare

atroci dubbi futuri, ecco una soluzione: basta con gli autori! che siano gli editor d’ora in poi a firmare i libri! O che comunque si riconosca all’editor non più uno statuto secondario e all’ombra, ma di primaria rilevanza. Tanto per essere chiari: che risulti in copertina con l’autore e non negli stitici ringraziamenti finali.

# Intervista a Paul Otchakovsky-Laurens

Andrea Raos, [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), 16 maggio 2007

Il recente rilancio del dibattito su editoria e ruolo dell'*editor* mi ha fatto ripensare a questa vecchia (2002) intervista all'editore francese Paul Otchakovsky-Laurens (P.O.L., sito che vivamente consiglio di visitare per farsi un'idea del tipo di casa editrice). Ne traduco i brani che mi sembrano più pertinenti rispetto alla discussione in corso. Il testo originale, più completo, si trova qui.

Per inquadrare il lavoro di P.O.L., molto per sommi capi direi che si tratta di una casa editrice che ha come obiettivo esplicito quello di far saltare le barriere fra generi e di far arrivare ad un pubblico relativamente vasto scritture considerate difficili o sperimentali. Alcuni "colpi" editoriali, quali Perec o Duras, ne hanno a lungo facilitato la sopravvivenza. Da alcuni anni – dopo questa intervista – P.O.L. è stata rilevata da Gallimard che ne assicura, almeno in parte, la tranquillità finanziaria. La linea della casa è rimasta sostanzialmente immutata.

Quanto all'allergia dell'editore per le barriere fra generi, è interessante constatare che l'etichetta "romanzo" scompare dalle copertine quando le vendite vanno bene, e riappare nei momenti più duri, come – con alti e bassi – negli ultimi anni. Pare che la dicitura "romanzo" in copertina faciliti molto le vendite, la sua assenza le freni. Il che è senz'altro banale in sé; ma ciò che mi interessa è, capovolgendo il punto di vista, la possibilità (non solo teorica, non del tutto effimera, anche se soggetta a scossoni) di "raffinare" il proprio pubblico portandolo a leggere, semplicemente, ciò che gli si presenta. In altri termini: in alcuni periodi, e lavorando duro, P.O.L. è riuscita a creare un pubblico desideroso di seguire un editore proprio perché capace di contraddire il vero o presunto orizzonte d'attesa del pubblico stesso.

Le posizioni di Otchakovsky-Laurens sull'*editing* non mi sembrano richiedere particolari commenti. Semplicemente mi chiedo (o più esattamente chiedo, perché non sono del mestiere): sarebbe concepibile per una casa editrice italiana di medie dimensioni (quale è P.O.L.) restringere tutto il lavoro di *editing* alla semplice selezione, a monte, di autori capaci di scriversi e giudicarsi in piena autonomia? a.r.

(...)

*Lei oggi rappresenta una giovane scena letteraria interessante e coerente – come ha lavorato per formarla, riunirla?*

Non l'ho deciso. Ma la casa ha un'immagine, uno statuto che fa sì che certi autori vi si riconoscano e mandino i loro manoscritti. Per esempio, Marie Darrieussecq ci ha mandato *Truismes* perché Camille Laurens pubblicava da noi, e le era molto piaciuto *Philippe*. Emmanuel Hocquard ci ha portato Olivier Cadiot e Pierre Alferi. Jean-Charles Massera e Nathalie Quintane ci hanno mandato il loro primo testo perché pubblicavamo Olivier Cadiot. Charles Pennequin è stato portato da Christian Prigent, eccetera. Sono queste connessioni che assicurano la o le coerenze della casa editrice.

*Quando si è un editore connotato "avanguardiam" come P.O.L., non si ricevono manoscritti troppo caricaturali?*

Càpita. Talvolta assisto a una specie di ricaduta, capitano delle ripetizioni che sono vicoli ciechi, eccessi, smorfie, imitazioni che identifico molto in fretta. Ancora una volta, il più grande interesse di questo mestiere è scoprire cose che non sono mai state scritte. Se no, non ne vale la pena. Non per questo bisogna dedurre che il livello generale si abbassi – malgrado ciò che dicono tutti, io trovo che il livello tenda ad alzarsi.

*A me sembra piuttosto il contrario...*

No, davvero, il livello generale è migliore. La gente ha avuto più accesso alla lettura grazie alla diffusione di massa del libro tascabile, e poi forse l'educazione è migliore. Detto questo, la tecnica non basta. Ci vuole qualche cosa che animi, che sia al cuore della scrittura, che ecceda...

*E cosa sarebbe? Cos'è che le fa venire voglia di pubblicare un testo?*

Una vera presenza testuale. Gli scrittori sono degli artisti come gli altri: hanno una materia. Nel loro caso, si tratta di una materia verbale, mentale. E bisogna che la si senta. Se non la si sente, è che questo lavoro formale minimo è assente. Il punto comune fra tutti i libri che pubblico è che vi sento questa presenza della lingua, del testo, questa materia. Sono molto legato alla forma. È per questo che pubblico molta poesia, perché è quello il luogo in cui la forma è interrogata nel modo più esplicito. Naturalmente può esserlo in prosa: in Emmanuel Carrère, da *La classe de neige* a *L'adversaire*, la struttura e la narrazione in apparenza sono classiche, ciò non toglie che c'è una forza incredibile che le rinnova di continuo. Le prime righe de *L'adversaire* sono esemplari, nel modo che ha di mischiare la propria storia personale a quella di Romand: è questo intreccio di due materie antagoniste che trovo interessante.

*Avendo pubblicato molto presto della poesia contemporanea, gli inizi di P.O.L. non devono essere stati sempre facili.*

Abbiamo attraversato dodici anni davvero molto difficili. Mi viene in mente cosa diceva Henri Flammarion (importante editore francese, presso cui Otchakovsky-Laurens ha svolto il suo apprendistato in quanto direttore di collana – N.d.T.) quando ho fondato P.O.L.: “Adesso capirà anche lui cosa vuol dire non dormire.” Soprattutto quando si ha appuntamento con le banche la mattina dopo. Ma poco importa. Per me, era essenziale pubblicare poesia perché questa è nel cuore dell'attività letteraria: è un laboratorio in cui si sperimenta la scrittura, per cui quando si ha una casa editrice con pretese letterarie, è il minimo. E poi oggi, le prose e i romanzi che pubblico, li pubblico a condizione che abbiano un certo tenore in poesia: un gioco delle forme.

*Peraltro, quasi tutti i suoi libri hanno una copertina simile, come se lei rifiutasse le divisioni in generi.*

I libri di poesia hanno una copertina un po' diversa, per delle ragioni unicamente tecniche: non si può stampare della poesia su una carta troppo sottile, ci vuole una carta più spessa per evitare che si veda attraverso – se no, i giochi tipografici o “scenografici” sulla pagina rischiano di essere resi confusi da ciò che appare in trasparenza. Se no, in effetti, l'essenziale è che tutta un'opera circoli con facilità, anche se può comprendere approcci letterari differenti: prenda René Belletto, ha scritto dei libri formalmente molto sofisticati, e altri non meno elaborati ma di facile lettura. Mi piace ritrovare questi due aspetti in una stessa casa editrice, e se possibile con la stessa copertina: al tempo stesso dei testi classici come quelli di Charles Juliet e quelli, più avanguardisti, di Pierre Alferi. In fin dei conti, l'unica differenza è fra libri belli e brutti.

*L'immagine molto avanguardista che P.O.L. ancora ha la irrita?*

No, perché pubblico testi davvero innovatori ed è questa l'etichetta che si appiccica a questo tipo di operazioni. Ma a me sembra che la casa editrice vada molto al di là di questa immagine: la sua linea è più varia. E poi con i grossi successi di Marie Darrieussecq, Camille Laurens, Martin Wickler o Emmanuel Carrère, questa immagine si è un po' stemperata.

*In quanto editore, quali sono state le sue gioie più grandi?*

Quando Georges Perec mi ha dato *La vie mode d'emploi*, sono quasi svenuto. Al tempo stesso, ero disperato per il titolo, che trovavo non solo poco commerciale ma anche brutto – il che fa sì che adesso non mi esprimo più sui titoli, perché ovviamente era un titolo fantastico. Un altro momento forte è stato quando Marguerite Duras ha ritrovato per caso il manoscritto de *La douleur* (scritto nel 1947), da lei completamente dimenticato, che mi ha dato una sera a casa sua; sono tornato immediatamente in ufficio a fotocopiarlo perché la carta si sbriciolava. Ricordo anche il mio stupore alla scoperta del primo manoscritto di Patrick Lapeyre, o il testo di Leslie Kaplan, per non parlare di *Truismes*.

*Come lavorava con Perec o Duras?*

Come con gli altri. Contrariamente a quanto mi era stato detto, Duras non era difficile su quel registro, diciamo piuttosto che poteva essere impreve-

## Editor, sgherro o santone?

dibile per altri aspetti. Insieme, lavoravamo molto a partire dalle bozze: leggeva il suo testo e correggeva ad alta voce mentre ne discutevamo. A volte, ma molto di rado, davo un suggerimento. Nove volte su dieci lei non era d'accordo, ma poteva capitare che ci pensasse su e accettasse la mia proposta. Era una che ascoltava. In lei c'era al tempo stesso un'immensa sicurezza quanto alla sua potenza letteraria e una modestia incredibile, un dubbio autentico. Mi sconvolgeva.

*Le capita di chiedere agli autori di riscrivere questo o quel brano?*

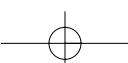
Pochissimo. Io accetto o rifiuto un manoscritto. Una volta che lo accetto, se mi può capitare di intervenire, è su dettagli minimi: chiedo allora all'autore di pensarci, ma poi lo lascio libero di decidere se è opportuno correggere oppure no. Tendo a pensare che l'autore ha

sempre ragione. In fondo, chi sono io, che non sono né scrittore né critico, per giudicare la qualità di una forma o di un'altra dato che l'autore l'ha pensata, l'ha elaborata?

*Si sente in lei una volontà di evitare qualunque teorizzazione del suo mestiere o della letteratura che pubblica.*

Ho conosciuto dei momenti, alla fine degli anni '60, in cui ci si dava dentro con le teorizzazioni. Era opprimente e umiliante: avevo costantemente l'impressione di essere un cretino, di non capire nulla, mi sentivo perso in permanenza. Tutto sommato credo che la teorizzazione può far perdere un sacco di tempo, e questo è sciocco – anche se un vero autore non si lascerà mai schiacciare dalla teoria. Non si scrive per illustrare una teoria, sono le teorie che sono al traino degli scrittori.

(...)



# L'editing come terapia

Giacomo Sartori, [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), 22 maggio 2007

L'editing può essere visto come una forma di terapia – naturalmente limitata a un preciso aspetto della sua esistenza, la scrittura – alla quale un autore di testi letterari si sottopone. In barba a tutte le credenze di origine romantica e postromantica, ma ancora ben radicate, relative all'essenza “non interferenziale” dell'atto creativo, lo scrittore si fa aiutare da un altro essere umano, uno specialista della cosa, per migliorare la propria scrittura. Non per conformarsi a qualche modello esteriore, almeno limitandosi per ora all'accezione più alta di editing, ma, proprio come avviene nelle terapie, per essere più se stesso (si potrebbe prendere a prestito, per rendere più esplicito il parallelismo, la junghiana “individuazione”). Per riconoscere nella propria scrittura *cliché* e debolezze, per vincere le resistenze che imprigionano le proprie possibilità. Chi non ha mai fatto una terapia tende a credere che il fine del terapeuta sia orientare e pilotare il paziente verso pensieri e comportamenti predefiniti, così come chi non ha mai lavorato con un editor tende a credere che l'editor voglia imbrigliare l'autore. I bravi editor, come è stato sottolineato più volte anche negli interventi precedenti qui su NI, non imbrigliano nessuno.

Lavorando con un editor sul proprio testo l'autore riconosce in esso degli errori – degli errori appunto non in senso assoluto, ma relativi in primo luogo ai propri presupposti intrinseci, e quindi valutati secondo un metro di giudizio non basato solo su riferimenti esterni – e degli elementi perfettibili. Proprio come nel corso di una terapia, è solo esplicitandoli e verbalizzandoli che gli errori vengono riconosciuti, è solo nominandoli che possono essere corretti e evitati. Proprio come succede in una terapia, l'autore aveva un vago sentore di sbagliare, ma non poteva non sbagliare, non riusciva a uscire dal circolo vizioso della ripe-

tizione compulsiva dello sbaglio. Questo sbagliare era un non essere se stesso, era un fuorviamento dal quale non riusciva a separarsi. Con il suo sguardo esterno, e con la propria esperienza di terapeuta (*therapeutés* = servitore), l'editor lo aiuta a veder chiaro nel proprio operato (la propria scrittura, in questo caso), a cambiare, a essere più se stesso. Proprio come dopo una terapia riuscita l'autore, che sarà più coerentemente se stesso, non farà più quegli errori.

Il lavoro di editing su un dato testo si riflette in altre parole, e questo è forse un aspetto che non è stato ancora sottolineato, ma a mio avviso fondamentale, anche sui testi che seguono. Questa è la mia esperienza, e quella delle molte altre persone che scrivono che conosco. La scrittura è un'attività artigianale, o comunque empirica, che solo nella pratica, nell'eliminazione graduale (gradualità che può essere anche fulmineamente veloce, come in Rimbaud, ma pur sempre scaglionata nel tempo) degli errori e delle debolezze, si rafforza e si migliora: anche l'editing può venire a migliorare una scrittura. Forse sarei arrivato lo stesso a sbarazzarmi di certe tendenze che avevo, ma credo meno velocemente, con più difficoltà. Forse non sarei riuscito a prendere le distanze da certi errori, come appunto si può restare attaccati fino alla morte a certe ostinate nevrosi.

Naturalmente ci sono in giro molti pessimi editor, come ci sono in giro tanti cattivi terapeuti. Si potrebbe trovare un qualche esempio di talentuoso scrittore che è stato irrimediabilmente rovinato da un determinato editor, come succede anche troppo spesso nelle terapie mediche? Non lo so, non credo. Mi sembra molto più plausibilmente frequente il caso di terapie della scrittura che non sono servite a nulla. O anche, e penso nello specifico all'Italia, di editing che non affrontano i mali più profondi dei testi, che non

attaccano di petto le malattie più contagiose e più diffuse nell'ambiente in cui vive il paziente, che si limitano a tamponare qualche sintomo più superficiale. Mi sembra più frequente il caso di editor poco esigenti che "validano" e cristallizzano scritture banali, e che forse impediscono la crescita, cosa ben più grave, di autori che ne avrebbero presumibilmente le doti.

Il risultato della terapia della scrittura, chiamiamola così, dipende dalle capacità dell'editor, e dal delicato e ambivalente rapporto (che ha qualcosa del *transfert*) che si instaura tra autore e editor. Come anche nel caso dei terapeuti della psiche, in assenza di altri criteri più oggettivi, per valutare gli editor ci si basa sulla fama. Criterio in questo caso specifico certo molto pericoloso, in questi tempi troppo legati al successo mediatico-commerciale e all'immagine. Un editor è bravo perché il suo lavoro ha dato dei buoni risultati, o perché ha lavorato con autori che hanno avuto successo, perché si fa pagare di più? Va da sé che si tende a dare più peso alla seconda e alla terza ipotesi.

Certi autori non hanno bisogno di una terapia della loro scrittura. E effettivamente leggendo i loro testi non si può che essere d'accordo con loro. Giù le mani dai loro capolavori. Altri autori credono di non avere bisogno, ma si sbagliano. Esattamente come moltissimi nevrotici, prigionieri delle loro nevrosi, delle difese architettate dalle loro nevrosi, non vogliono che si metta mano alla loro psiche. Confesso che leggendo i testi dei miei colleghi (in particolare quelli che scrivono nella mia lingua natale) mi viene spessissimo da pensare come li si potrebbe migliorare, faccio un lavoro di editing mentale, a volte anche molto elaborato. Altri ottimi e ormai classici autori, che vengono spesso citati (Carver...; più vicino a noi, e italiano, si potrebbe nominare, come già qualcuno ha fatto, Rigoni Stern) sono passati per degli editing anche pesantissimi, che il nostro ingenuo attaccamento all'autore – all'idea che ci facciamo dell'autore – ci rende difficile da concepire, per non dire oltremodo turbante. Non esistono regole. Come sempre quando si parla di letteratura qualsiasi anelito normativo può essere confutato da supposte norme di segno opposto, si possono trovare degli schiacciati esempi che smentiscono quanto appena asserito. Mi sembrano altrettanto arbitrarie le posizioni di chi si dichiara a priori contrario e di chi si dichiara a priori favorevole all'editing. Un buon testo letterario è un qualcosa di "a parte", un

oggetto assolutamente unico per il quale non esistono strategie precostituite.

Molti scrittori, come molti creatori in altri campi dell'arte, pensano che se facessero una terapia poi non avrebbero più nulla da dire. Io stesso una volta espressi a quello che era il mio terapeuta il mio timore che la terapia mi privasse della materia e degli aneliti che avevano alimentato fino a quel momento i miei testi. Con un sorriso sardonico (anche i migliori terapeuti a volte possono essere sardonici) mi rispose che purtroppo dubitava che sarei mai guarito abbastanza per avere questo problema. Ritornando serio (come si deve a un attento terapeuta) aggiunse che in ogni caso avrei scritto cose diverse, più profonde. Forse questo vale anche per l'editing: una scrittura non guarisce mai completamente. Certo mano a mano che va avanti un autore diventa più sicuro dei propri mezzi e più cosciente del funzionamento del dispositivo creativo che ha affinato negli anni, ha meno bisogno di un editor. Ma non è detto che non possa ancora imparare qualcosa su se stesso (sulla propria scrittura) da qualcun altro, da un editor.

L'editing, sempre restando per il momento alla sua accezione più nobile, non scardina la posizione centrale e unica dell'autore. L'editor collabora con l'autore, ma rispettando la sua sostanziale specificità, mettendosi al suo servizio. Questo differenzia il "prodotto" testo letterario da quello – uso l'esempio più semplice – film. Un film è quasi sempre il frutto di un lavoro al quale hanno messo mano, e spesso in maggiore o minore misura competitiva, più persone, è un'opera a un grado minore o maggiore collettiva, dove il risultato finale dipende da un equilibrio, voluto o meno che sia, tra varie personalità e varie competenze. Per quanto si dia da fare il regista non domina tutto, non regna incontrastato, per molti versi deve mediare. Non foss'altro – anche ammesso che sia lui l'unico sceneggiatore, che sia lui a montare l'opera e a comporre la musica, come succede in un certo cinema più rigorosamente e artigianalmente d'autore – perché deve servirsi dei volti e dei corpi di altri individui, di attori. Nella scrittura la competenza è invece unica, tutte le decisioni, da quelle di base alle più infime, dipendono da una unica mente. Notoriamente anche alcuni scrittori di (planetario) successo hanno al loro servizio uno stuolo di collaboratori, ma tutto sommato questo modo di arrivare al testo finito – in cui comunque

## Editor, sgherro o santone?

un solo cervello tira le fila – mi sembra ancora un'eccezione. E non mi sembra che la situazione di quegli autori (due, tre, o più) che collaborano alla redazione di uno stesso testo, sia sostanzialmente diversa da quella degli autori che lavorano da soli. La collaborazione di questi autori collettivi mi sembra restare molto diversa da quella che si instaura nel cinema, e ancora legatissima – anche se in qualche caso si tiene a prendere le distanze (Wu Ming) – al concetto classico di autore inteso come entità singola e per molti versi “divina” (si veda per es. il recente *La littérature en péril*, di T. Todorov), dotata di una sua autorità assoluta sul testo, di una sua pervasiva e totalitaria (seppure plurima, in questo caso) personalità. Per questi autori a più teste si potrebbe parlare forse di (poderoso) editing reciproco, o di auto-editing.

Naturalmente l'editing è sempre esistito, anche prima dell'esistenza degli editor. Veniva fatto – non a caso l'etimologia resta la stessa (*ex edere*), nonostante il *détour* anglosassone – dagli editori stessi. O dai correttori di bozze, da zelanti tipografi, o più spesso ancora dai congeneri degli autori, da scrittori amici. Molti scrittori avevano, come Flaubert, i loro Maxime Du Camp e i loro Bouilhet. Ora i congeneri degli autori vivono le loro vite atomizzate, hanno figlioli e grane, gli amici degli scrittori non hanno più tempo. Noi stessi siamo amici che dedichiamo delle energie ai testi in fieri dei nostri conoscenti scrittori, ma fondamentalmente anche noi abbiamo poco tempo. La divisione del lavoro ha fatto enormi progressi. Ora si va dal carburaturista, dall'ortofonista, dal pranoterapeuta, dal naturopata olistico: lo scrittore, una volta che il suo testo è stato preso dalla casa editrice, si rivolge ai servizi di un editor. Il sostantivo, che si porta appunto dietro il sentore del nostro asservimento al mondo economico e culturale anglosassone, suona male, ne convengo.

Un editor fondamentalmente è una persona che ha tempo di leggere con calma. Proprio come un terapeuta, l'editor è pagato per mettere a disposizione il proprio tempo. Gli editor leggono e rileggono, scandagliano, ci pensano sopra, analizzano, confrontano, cercano soluzioni, fanno – non possono esimersene – delle teorie dettagliate. Leggono come si dovrebbe leggere, lentamente. A differenza di quasi tutti gli altri addetti ai lavori dell'universo che ruota attorno alla letteratura, non utilizzano modi di lettura impropri. I giornalisti leggono qualche riga per pagina o più spesso

non leggono affatto, i recensori sorvolano superficialmente i testi, la maggior parte dei critici leggono velocissimamente: gli editor invece leggono davvero. Sono forse gli unici, forse esagero un po', che leggono i contemporanei come si dovrebbero leggere, con quella puntigliosa considerazione che noi tendiamo a riservare per i classici. Riescono a mediare, come dovremmo fare più spesso tutti noi, tra l'irriverenza nei confronti dei testi – il pensare che possano essere cambiati o anche stravolti – e il rispetto per la loro pertinenza, la loro dignità.

PS:

queste 4 idee le ho buttate giù dopo aver letto la traduzione dell'intervista a P.O.L. (la drammatica domanda che viene da porsi leggendolo: dopo di lui ci sarà qualcuno che saprà e potrà continuare questo suo preziosissimo lavoro?; P.O.L. non è – ahinoi – un epigono?) fatta da A. Raos, che seguiva altri pezzi postati negli ultimi tempi sullo stesso tema. Perché credo che un qualsiasi discorso sull'editing non possa non partire da una posizione chiara e approfondita nei confronti dell'editing stesso. Che naturalmente può essere anche molto lontana dalla mia, per non dire agli antipodi. Il secondo passo sarebbe provare a vedere, ma senza avere fretta di generalizzare e di arrivare a delle conclusioni, che cos'è e che ruolo, o meglio che ruoli, svolge l'editing nella narrativa italiana attuale. Sì, bene, ci sono dei cattivi editor e dei bravi editor, questo è abbastanza ovvio, ma riusciamo a capire almeno in parte – benché si tratti di una pratica empirica e quindi difficilmente penetrabile – in cosa consiste la differenza? Ci sono, tanto per fare degli esempi, vari “stili” o “maniere” di editare i testi? Si possono citare degli esempi? È riconoscibile un editing “alla Feltrinelli”, uno “alla Einaudi”...? E la spocchiosa Adelphi? Se per molti aspetti il testo letterario rappresenta una merce anomala, per la dose di novità, e in fondo di insondabile imprevedibilità, che il fruitore chiede al prodotto che acquista, il fatto che le strategie di marketing delle case editrici diventino sempre più aggressive, davvero non ha nessuna conseguenza, oggi, in Italia, sul lavoro degli editor? È davvero da escludere *a priori* che anche l'editor, per quanto buone siano le sue intenzioni, e per quanto siano disinteressati i suoi intenti,

## La rassegna stampa di Oblique

miri, coscientemente o meno, ad incrementare l'appetibilità del testo sul quale lavora, abbia cioè introiettato alcune delle esigenze delle strategie di marketing della casa editrice per la quale opera? Si possono fare degli esempi? Si possono trovare dei rapporti tra gli interventi degli editor sui testi e l'oggettiva inoffensiva patinatura di tanta nostra narrativa? Che ruolo hanno gli editor nella oggettiva e innegabile "normalizzazione" di cui parla Andrea Raos? Davvero l'editor finisce in molti casi per essere più importante dell'autore, come ci dice Carla Benedetti? Si possono fare degli esempi, si può confortare con questi una oggettiva tendenza? Intervenire su un testo scritto in una lingua, quella italiana, che è molto meno

codificata, e quindi tendenzialmente molto più aperta, rispetto ad altre lingue con una tradizione letteraria più solida e proprio per questo anche più limitante, per esempio quella francese, non implica delle enormi differenze? Il sospetto che in molti casi l'intervento sui testi si rifaccia a istanze e canoni di tipo prevalentemente extra-letterario (televisivo...) è davvero infondato? Qualche testo di qualche scrittore consacrato, e quindi considerato e autoconsiderantesi intoccabile, non ci guadagnerebbe a passare sotto il pettine di un rigoroso editing? Si possono fare degli esempi? Naturalmente tenendo presente, come riferimento, e come giustamente fa A. Raos, quello che succede altrove.

# Il letto di Procuste e la Cura Ludovico

Publicata dal 19 aprile al 25 maggio su [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com)

*Inchiesta in sei puntate sull'editing a cura di Giorgio Vasta.*

**Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #1**  
 Giorgio Vasta, [www.nazioneindiana.it](http://www.nazioneindiana.it),  
 19 aprile 2007

**N**egli ultimi due mesi si è più volte tornati a discutere di editing e di sistema editoriale. Quello che mi ha sorpreso è, con le dovute eccezioni, l'omogeneità di consenso nei confronti di quelle posizioni – che si vorrebbero critiche ma risultano soprattutto paranoide e poco informate – secondo le quali l'editing è un dispositivo di normalizzazione del testo e il sistema editoriale una brigata di cialtroni che oscillano tra l'incompetenza e l'affarismo più bieco. A sorprendere è soprattutto il semplicismo, la sbrigatività, l'ansia liquidatoria che elimina qualsivoglia possibilità di una lettura non voglio dire più "reale" ma almeno più "realistica", meno o per nulla manichea, e quindi consapevole dell'esistenza di un contesto che è complesso e articolato e non è risolvibile in una manciata di sentenze tanto indignate e apodittiche quanto, di fatto, tragicomicamente scollegate dai fatti (che, come detto, ancora una volta sono indifferenti al nostro protervo bisogno di semplificazione e ancora una volta si permettono di essere contrastati e contraddittori).

Sorprende, ancora, la descrizione sommariamente apocalittica che si è data dell'editing. Una forma di intrusione indebita da parte di una sorta di sicario, l'editor, per conto di un mandante, la casa editrice, o meglio i suoi interessi commerciali. Questo, nella prevalenza dei giudizi e delle opinioni, è l'editing. Senza il minimo dubbio sul fatto che quello descritto sia il "cattivo" editing, che pure esiste, e non l'editing tout court. Ragionando in questo modo dovremmo fare descrizioni accuratamente parziali di un po' tutto e dire che un negozio di frutta è un luogo nel quale si vendono

soltanto le mele e basta, e altri consimili esercizi di serena inerzialità del pensiero.

Mi incuriosiscono le due allucinazioni narrative contenute in filigrana nei discorsi che sono stati fatti.

La prima corrisponde alla storia del letto di Procuste, ovvero alla storia del brigante che se ne stava appostato lungo la strada che da Eleusi portava ad Atene. Procuste aggrediva i viandanti, imponeva loro di distendersi su un letto di roccia e li percuoteva con un martello costringendoli a diventare della stessa identica lunghezza del letto. Quindi, se erano troppo bassi venivano messi in trazione e stirati, mentre se erano troppo alti venivano loro amputati piedi e gambe. Un modellamento imperioso e cruento, una forma di distruzione coatta: un regime.

L'editor, sostengono le critiche, in quanto normalizzatore si comporta come Procuste. Il letto di roccia è la logica del mercato, la regola del gusto dominante in un determinato momento, la misura più opportuna per conseguire risultati commerciali; l'editor stira o amputa, opera sul corpo dell'autore (e quindi del suo testo) costringendolo ad assumere dimensioni che non gli sono proprie (le proporzioni strategiche che il mercato impone) ma che deve giocoforza accettare. Significativo è il fatto che, secondo il mito, Procuste viene ucciso da Teseo che gli impone esattamente lo stesso supplizio che Procuste imponeva alle sue vittime. C'è quindi una circolarità: chi di normalizzazione ferisce di normalizzazione perisce.

La seconda allucinazione narrativa che mi sembra di avere avvertito nelle accuse mosse all'editing coincide con il momento della Cura Ludovico in *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick. Nel caso specifico l'editing sarebbe un dispositivo di condizionamento psicologico (e l'editor, è evidente, il suo

artefice-amministratore) finalizzato al ridimensionamento se non alla cancellazione da un testo letterario di ogni elemento virale ed eversivo. Obiettivo generale di una casa editrice è la *reductio ad unum*, l'annichilimento di ogni stortura. Attraverso il controllo di un pezzetto di mondo si controlla, metonimicamente (e nevroticamente), tutto il mondo. Così come l'Alex kubrickiano viene addomesticato (o almeno così pare) dal trattamento al quale si sottopone, allo stesso modo un editor prende in consegna un autore e si occupa personalmente, attraverso la propria scientifica stregoneria, di condizionarlo fino a stimolare in lui una nausea immediata a tutto ciò che fa eccezione e che contraddice le abitudini di lettura condivise. Nausea nei confronti del maligno e sollievo, invece, di fronte a tutto ciò che è sereno e beneducato e rassicura e non può generare neppure un barlume di crisi. Ancora una volta la normalizzazione perfetta. In questo modo l'editor compie la manutenzione di un'idea di cultura piccola piccola ma evidentemente adatta al mondo reale. E l'autore accetta tutto, bovinamente, muggendo di felicità alla prospettiva del suo nome in copertina.

Ora, indipendentemente dal fatto che si parla di un contesto, quello editoriale, e di un mestiere, quello dell'editor, che in qualche modo conosco perché mi guadagno da vivere in questa maniera, se comunque in qualsiasi altro contesto mi venisse descritto un mondo che funziona aderendo a questi meccanismi io non riuscirei a crederci (soprattutto perché quelli appena descritti – il letto di Procuste e la Cura Ludovico – non sono mondi e meccanismi ma, come detto, allucinazioni di mondi e di meccanismi). E non per una sorta di oltranzismo della incredulità ma per il fatto che l'idea per la quale esiste davvero il buono completamente buono e il cattivo completamente cattivo non mi sembra possa mai reggere in nessun caso, se non all'interno della retorica del complotto, che dal mio punto di vista tende – attraverso l'organizzazione del mondo in perseguitati e persecutori, in vittime e carnefici – a una impietosa semplificazione del mondo.

Non c'è il buono e non c'è il cattivo. Ci sono mescolamenti, gorgi, spirali, ordini e caos che si chiamano esseri umani. Ognuno di questi mescolamenti, di questi gorgi, di queste spirali, di questi ordini e di questi caos esiste davvero, è reale, e agisce. E agendo mescola tante cose

diverse che comprendono il nobile così come l'ignobile. C'è tutto, davvero tutto, quindi le idealizzazioni e le demonizzazioni valgono come semplificazioni indebite, come piccole trincee nelle quali ognuno cerca riparo, alle quali domanda di ridurre il mondo a un mucchietto di regoline chiare ed efficaci per giudicarlo, subito dopo, quel mondo.

Da tutto questo l'idea di scrivere sei domande – tre assolutamente tecniche e informative, essenziali, e tre che entrano più nel merito delle recenti discussioni – e rivolgerle a una serie di editor di diverse case editrici italiane, che ringrazio per la disponibilità a intervenire. Immaginando che così i fantasmi possano essere – se se ne avrà voglia – ridimensionati e si possa, nel caso, tornare a discutere partendo da premesse più lucide e, come si dice, euristiche.

A seguire, nel prossimo post, la prima intervista.

\*

## Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #2

La prima intervista è a Paola Gallo, editor della narrativa italiana in Einaudi.

*Proviamo a partire da una definizione secca: che cosa si intende per editing?*

L'editing è il lavoro che viene svolto su un testo dopo averne stabilito la pubblicazione, e prima di darlo alle stampe. Consiste, sostanzialmente in una lettura: professionale, approfondita, simpatetica, sempre fondata sull'ascolto. Anzi, consiste in un imprecisato numero di letture, che procedono per strati.

Il lettore professionale (spesso anche primo lettore, e consigliere, confessore, amico...) mette a disposizione dell'autore tutte le sue competenze: controlla l'esattezza di date, dati, nomi, la coerenza interna fra gli elementi che compongono il testo, la precisione di riferimenti e citazioni, la grafia dei termini stranieri, o dialettali, e così via. Questo è il primo servizio che si offre all'autore, che non sempre durante la stesura dell'opera ha la voglia, il tempo o la testa per andare a verificare ogni cosa, ma procede sullo slancio della scrittura.

## Editor, sgherro o santone?

L'editor si offre poi all'autore come specchio: senza calare sul testo nessun tipo di canone, o formula, o prescienza, si pone all'ascolto dell'opera, e delle sue personali reazioni ad essa. Dopo una prima lettura vergine, emotiva, in cui misura il primo impatto della scrittura come lettore tout court, procede a un più approfondito esame dell'opera, che nella mia esperienza si configura proprio come un'immersione. Ascoltare il testo, analizzarne la struttura, apprezzarne lo stile, significa nello stesso tempo "sentirne" le smagliature e i cedimenti, i difetti, i momenti di minore tenuta, nonché intuirne le eventuali potenzialità inespresse.

Non vorrei dare in alcun modo una visione mistica di questo che è un mestiere come tutti gli altri, e richiede in prima istanza tempo, disponibilità, rispetto, rigore ed esperienza, ma la verità è che prevede anche una certa dose di talento, e la capacità di inventarsi per ogni libro e per ogni autore un modo nuovo, adeguato e consona.

*Come si imposta il lavoro con gli autori?*

Non c'è una regola, ovviamente: ci sono autori che ti mandano il libro da leggere dieci pagine per volta, e quelli che non spezzano la crisalide prima della parola fine. Ci sono gli autori che ti chiedono di essere il più critico possibile, quelli che aspettano a tagliare un passaggio che non li convince perché vogliono vedere che effetto ti fa, quelli che non cambieranno nemmeno una virgola ma si sentono trascurati se non li segui... la fenomenologia è infinita, e rappresentata in questi termini diventa puramente aneddotta: la verità è che, come in tutti i rapporti umani, non esiste una regola di comportamento universale.

Alla fin fine, forzando un po', mi viene voglia di dire che sono gli autori a impostare il lavoro con te, così come a decidere il grado di interlocuzione con la casa editrice in generale. Chi interpreta il ruolo dell'editore come quello di una stamperia, e concepisce l'editor come un correttore di bozze (o peggio come un mostro armato di sega e accetta, pronto a trasformare la sua magnifica sequoia in una catasta di assi tutte uguali e pronte all'uso), sostanzialmente non sta accettando né l'uno né l'altro come interlocutori. Evidentemente in quel caso l'incontro non è stato né fruttuoso né felice. Capita nelle migliori famiglie, ma non è certo la norma.

*Come si comportano gli autori rispetto all'editing? C'è disponibilità? Resistenza?*

Sia "disponibilità" che "resistenza" mi sembrano termini inadeguati e svianti, perché partono entrambi da una logica di contrapposizione. Se l'editor ha lavorato bene, gli autori sono grati e soddisfatti: non sentono il suo intervento come una forma d'imposizione più o meno violenta, ma come una possibilità.

Prendo a prestito le parole che Andrea Canobbio ha scritto in un intervento sul *Bollettino d'italianistica*: "L'editing non è una scienza, ma una pratica; qualunque teoria è inconsistente. Esistono tanti editing quanti editor (teoricamente). Quindi anche il superfluo è indecidibile (teoricamente). Ma quando uno scrittore trova il suo editor succede qualcosa: è l'incontro con il lettore ideale, che capisce e tiene al libro come se l'avesse scritto. Lo scrittore assiste incredulo alla scena di un se stesso che non ha scritto una parola, e ama ogni parola che non ha scritto (anche quelle che cancella)".

Vorrei aggiungere che questa visione protezionistica per cui i poveri autori sono sottoposti a pratiche di tortura in nome della pubblicazione, o più astrattamente del mercato, mi pare insultante in prima istanza per gli autori stessi, rappresentati come vittime imbelli e non come soggetti pensanti, creatori e firmatari dell'opera, capaci di esercitare il loro spirito critico e il loro potere di veto, e proprio per questo di apprezzare i suggerimenti di un lettore che stimano.

*Il luogo comune, con particolare solerzia ribadito negli ultimi tempi, vuole l'editing come una forma di manipolazione capziosa del testo – ad opera di uno sgherro della casa editrice, appunto l'editor – finalizzata all'adeguamento del testo stesso alle condizioni delle mode e del mercato. Cosa produce, secondo te, un'idea di questo genere? Perché, cioè, in Italia l'editing subisce questo destino di demonizzazione?*

Non ho nulla da dire a questo proposito. Non conosco queste regole, perciò sono certa di non averle mai applicate. Posso aver sbagliato (l'avrò fatto certamente), ma sempre nella ferma convinzione di lavorare nell'interesse dell'autore (e con il suo consenso), cercando di portare quel singolo libro (e quella singola immagine, frase, parola) al suo massimo grado di espressività. Ritengo che nell'editoria letteraria in genere i criteri siano questi. Può essere che sia diverso per la letteratura di genere e quella di consumo, che si misurano con

un canone per loro stessa natura, ma non ne sono affatto certa.

Non riesco a capire bene chi sono i soggetti di questa demonizzazione: i critici?, gli autori che non hanno trovato spazio nelle patrie lettere? Allora forse la questione riguarda la selezione dei testi da pubblicare, e non l'editing. Ho la sensazione che ci sia una forte confusione di fondo. Eppure risulta piuttosto strano trovarsi a difendere il proprio operato, a spiegarne l'utilità: a parlare dovrebbero essere gli autori che sono stati pubblicati, e hanno lavorato con un editor. Credo che sarebbe semplicemente più interessante.

*Un'altra idea – per molti una convinzione indiscutibile – è quella che pensa al sistema editoriale come a un qualcosa di omogeneamente cinico e opportunisto, un luogo nel quale – attraverso la già descritta mortificazione dell'autorialità – si procede compattamente alla fabbricazione di prodotti commerciali. Sembra quasi che la condizione d'accesso al lavoro editoriale sia il pelo sullo stomaco, una cinica ignoranza, un appetito da squali e un disincanto assoluto che si traduce in strategia commerciale. È tutto davvero così semplice o ha senso pensare invece a uno scenario più contrastato e contraddittorio?*

Le case editrici sono aziende, lavorano a scopo di lucro (o quanto meno non possono essere in perdita). Questo è allo stesso tempo un dato di fatto, un vincolo e uno stimolo. Misurarsi col mercato non significa esserne sopraffatti. Ogni casa editrice compone nel proprio catalogo una partitura complessa e articolata, che comprende libri commerciali e libri invendibili, scommesse sbagliate e bellissime sorprese, opere più o meno felici, commerciali, stravaganti, letterarie, interessanti, effimere o eterne. La verità non sta mai negli estremi (le 500.000 copie o le 500, le memorie della spogliarellista o l'edizione critica in sette volumi di un manoscritto in sanscrito...): per capire la qualità del lavoro bisogna interrogare l'intera produzione, vedere come si muove nei tempi lunghi. Lo ribadisco, non penso che spetti all'editor o all'editore commentare o difendere il proprio operato: è sotto gli occhi di tutti, esposto quotidianamente ai critici, ai lettori, ai recensori, agli aspiranti scrittori, agli storici della letteratura, ai comodini, agli scaffali, ai cassonetti della carta di recupero.

*Qual è, nel rapporto tra editor e autore così come in quello tra i diversi comparti di una casa editrice, il valore della negoziazione?*

Più che di negoziazione, parlerei di persuasione. E comunque mi viene voglia di ribaltare la domanda: qual è, nei rapporti fra le persone, e tra i diversi comparti di una vita, di una famiglia, di un condominio, di un'organizzazione, di una società, il valore della negoziazione?

\*

### **Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #3** Giorgio Vasta, [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com), 26 aprile 2007

Seconda intervista sull'editing e il sistema editoriale. Le sei domande sono sempre le stesse dell'altra volta. Le risposte sono di Giulio Mozzi, curatore della collana Indicativo Presente per l'editore Sironi e del progetto editoriale vibrisselibri.

*Proviamo a partire da una definizione secca: che cosa si intende per editing?*

Non so che cosa "si intenda". So che cosa intendo io. (Di definizioni ne ho sentite tante, e nessuna mi soddisfa). Intendo: un lavoro che inizia nel momento del primo contatto tra l'autore e l'editore, e termina quando si manda in stampa. In questo lavoro l'autore e l'editore possono avere lo stesso scopo, o scopi diversi. Il caso in cui gli scopi sono diversi non mi interessa (e non dovrebbe neanche esistere, secondo me: ma esiste, e se esiste è perché l'autore o l'editore o entrambi sbagliano). Ovviamente la situazione ideale è quella in cui l'opera proposta all'editore è tale, che l'editore può solo fare un inchino di rispetto.

*Come si imposta il lavoro con gli autori?*

Precisazione: il mio lavoro è un lavoro di ricerca, quasi tutto quindi su prime o seconde opere. Quando avviene il primo contatto, spesso per l'autore si tratta di una improvvisa uscita dalla solitudine. L'editore è spesso il primo lettore dell'opera, o il primo al di fuori della cerchia degli affetti: quindi è (dal punto di vista del lettore) il primo lettore "vero". Il cosiddetto lavoro di editing (che viene svolto da più persone, i cui ruoli non sono perfettamente distinguibili) consiste in un doppio gioco: l'editore deve condividere lo scopo dell'autore e, nel contempo, deve essere un lettore del

tutto estraneo e non condizionato da affetti, idee sulla letteratura, vicinanze caratteriali o di visione del mondo eccetera. Quando l'autore esce dalla solitudine e incontra presso l'editore il suo primo lettore vero, succedono delle cose. Spesso succede che solo allora l'autore cominci a fare esperienza del fatto che l'opera alla quale sta attendendo non è "un testo", ma è "una sollecitazione di eventi nella mente del lettore".

*Come si comportano gli autori rispetto all'editing? C'è disponibilità? Resistenza?*

Si resiste alle invasioni: e io invasioni non ne faccio. L'opera è dell'autore. L'editore è un soggetto che propone un patto: "Sono disponibile a pubblicare questa cosa qui a queste certe condizioni (trattabili)". Se all'autore il patto sta bene, lo accetta. Se non gli sta bene, non lo accetta. Se non gli sta bene e lo accetta lo stesso, sconterà prima o poi l'errore. Una volta accettato il patto, tutto è chiaro. L'autore può chiedere all'editore delle "consulenze" (è tipico che, nei casi di opere nelle quali è importante l'intreccio, si discuta a lungo sull'intreccio, sulla sua limpidezza, sugli eventuali "buchi" eccetera). Può chiedere opinioni su questo e su quello. L'editore esaminerà l'opera e farà delle osservazioni coerenti con il patto che ha proposto all'autore. Se ci sono conflitti, si discute. L'ultima parola è dell'autore. L'ultimissima è dell'editore, che può decidere di non pubblicare l'opera). Spesso c'è troppa disponibilità da parte dell'autore: se l'autore è giovane e alle prime esperienze. Se il patto è chiaro e sincero, l'editore non se ne approfitterà: farà quello che può, invece, per far capire all'autore che non deve essere troppo disponibile.

*Il luogo comune, con particolare solerzia ribadito negli ultimi tempi, vuole l'editing come una forma di manipolazione capziosa del testo — ad opera di uno sgherro della casa editrice, appunto l'editor — finalizzata all'adeguamento del testo stesso alle condizioni delle mode e del mercato. Cosa produce, secondo te, un'idea di questo genere? Perché, cioè, in Italia l'editing subisce questo destino di demonizzazione?*

Perché la teoria del complotto piace sempre. Immagino che ci siano casi di "manipolazione capziosa del testo". Conosco nei particolari alcuni casi di "manipolazione capziosa del testo" operata di comune accordo da editore e autore. Non credo che gli editori conoscano così bene "le condizioni delle mode e del mercato" da operare "manipola-

zioni capziose del testo" in modo scientifico (ci sono indagini di mercato nel campo della narrativa?). Certamente il trattamento di un testo destinato a fare cassetta e stop, è tutt'altra cosa da ciò che ho tentato di descrivere rispondendo alle domande 1, 2 e 3: bisogna vedere come è fatto il patto tra l'autore e l'editore. Se l'editore vuole fare cassetta, e l'autore pure, andranno d'amore e d'accordo.

*Un'altra idea — per molti una convinzione indiscutibile — è quella che pensa al sistema editoriale come a un qualcosa di omogeneamente cinico e opportunista, un luogo nel quale — attraverso la già descritta mortificazione dell'autorialità — si procede compattamente alla fabbricazione di prodotti commerciali. Sembra quasi che la condizione d'accesso al lavoro editoriale sia il pelo sullo stomaco, una cinica ignoranza, un appetito da squali e un disincanto assoluto che si traduce in strategia commerciale. È tutto davvero così semplice o ha senso pensare invece a uno scenario più contrastato e contraddittorio?*

Si sa: è tutto un magna-magna. Il fatto è che nessuno sa come funziona il sistema editoriale. Non abbiamo una descrizione attendibile di questo sistema. Non ci sono studi sulle carriere dei funzionari editoriali, sulle carriere degli scrittori, sulle modalità di decisione, sul funzionamento delle consorterie culturali, e così via. L'unico sapere di un qualche valore è accumulato, credo, presso gli Editori Industriali: è però, mi pare, un sapere aziendale, non incorporato nelle persone.

*Qual è, nel rapporto tra editor e autore così come in quello tra i diversi comparti di una casa editrice, il valore della negoziazione?*

Parlo di editoria letteraria (nella saggistica le cose sono diverse). E parlo come uno che si è trovato, per mestiere, a stare in mezzo tra l'azienda editoriale e l'autore. E dico: la negoziazione deve essere tutta all'inizio, i patti chiari devono essere fatti all'inizio. L'editore deve essere capace di dire all'autore perché vuole il suo libro (e spesso non ne è capace). L'autore deve essere capace di dire all'editore che cosa vuole che si faccia del suo libro (e spesso non ne è capace). Negoziazioni in corso d'opera, a contratto firmato, non devono essercene più. Discussioni quante se ne vuole, ma negoziazioni no. (Chiamo "discussione" una conversazione al termine della quale l'autore decide in autonomia; "negoziiazione" una conversazione al termine della quale si prende una decisione di comune accordo).

**Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #4**  
 Giorgio Vasta, [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com),  
 1 maggio 2007

Terza intervista su editing e sistema editoriale. Risponde Nicola Lagioia, scrittore e responsabile di Nichel, la collana di narrativa italiana di minimum fax.

*Proviamo a partire da una definizione secca: che cosa si intende per editing?*

Limitiamoci alla narrativa. È il lavoro volto a migliorare un testo letterario operato tra l'autore del testo e una persona che di solito, ma non necessariamente, lavora nella casa editrice per cui il testo verrà pubblicato. E ora una puntualizzazione, inutile per gli happy few ma salvifica per chi è convinto che la letteratura sia una cosa talmente piccola da poter venire stritolata tra le pareti mobili di una redazione: l'editing dovrebbe sempre rimanere sul piano della cifra letteraria senza invadere quello dell'opportunità editoriale. Se una casa editrice – per consapevolezza o per un fortunato abbaglio – decide di pubblicare un testo letterario, se ne dovrebbe assumere il merito e le responsabilità. E tra le responsabilità dovrebbe esserci, e molto spesso è così, quella di lavorare sul testo letterario in termini squisitamente, tautologicamente letterari. Ossia dimenticandosi temporaneamente che esiste un mercato, una distribuzione, le proprie ragioni di bottega e le ragioni, probabilmente ancora più misere, di certi pennivendoli da terza pagina sublimi nell'arte incrociata di travestirsi da critici e di ridurre la letteratura a giornalismo o a sociologia. Questi ragionamenti un editore li può fare prima di pubblicare un testo letterario (e quindi, pavidamente, potrebbe decidersi di tirarsi indietro) oppure dopo averlo pubblicato, e cioè – operazione triste ma, ahimè, legittima – promuovendolo come se non fosse tale, in termini appunto giornalistici o sociologici, puntando ad esempio sull'affaire Clinton-Lewinsky per cercare di far recensire *La macchia umana*. Ma quando si lavora sul testo... be', in quel caso il referente non è l'edicola né la libreria né chi fa quadrare i conti nella casa editrice ma il testo stesso e al massimo quelli che lo hanno preceduto, cioè la storia della letteratura. Un editor che non ragioni in questo modo è l'ambizione elevata all'altezza dei barboncini.

*Come si imposta il lavoro con gli autori?*

L'editor, prima di iniziare con l'autore il lavoro sul testo, sceglie di pubblicare il libro di quell'autore. Ora, per un limite personale che mi concedo il lusso di non riuscire a superare – e grazie a Dio la minimum fax asseconda questo mio deficit – ho grossi problemi ad affrontare un testo letterario il cui autore non sia anche uno scrittore. E cioè una persona sufficientemente consapevole dei propri mezzi, con un'idea forte del proprio lavoro. Per questo motivo su uno scrittore, se è davvero tale, possono venire operati con successo infiniti tentativi di circonvenzione purché non abbiano a che fare con la letteratura. Di conseguenza, mi limito a esporre all'autore tutti i miei dubbi sul testo in questione lasciando a lui, naturalmente, l'ultima parola. Ci sono editing che possono durare molti mesi e casi in cui tutto si risolve in poche settimane. Ci sono tempi fisiologici che sono insuperabili. A seconda del temperamento, della sensibilità, della reattività dell'autore che ti ritrovi di fronte, e anche ovviamente dello stato del testo nel momento in cui inizia l'editing. Bisogna dare il tempo all'autore di recepire, di metabolizzare i tuoi suggerimenti e poi decidere quali accogliere e quali no. Io dico sempre a ogni autore: “Guarda, questi sono i miei rilievi. Pensaci... non tenere conto di quelli che ti sembrano avere poco senso ma lavora duramente su quelli che ti fanno suonare un campanello d'allarme” – e uno scrittore di solito lo sa, anche quando ha terminato la prima stesura di un libro e persiste quella sorta di autoipnosi che si genera su pagine scritte e riscritte in continuazione, ha perfettamente incisi in una zona temporaneamente impermeabile della mente i punti in cui il libro è ancora debole, o non del tutto all'altezza delle proprie ambizioni e possibilità. Il suggerimento dell'editor, per così dire, velocizza il processo di “permeabilizzazione”, rende più facile all'autore far diventare il libro ciò che in potenza è già.

*Come si comportano gli autori rispetto all'editing? C'è disponibilità? Resistenza?*

C'è grande disponibilità in generale e c'è ovviamente (e giustamente) una circoscritta resistenza quando fai a un autore un rilievo su cui non è d'accordo. In quel caso si discute, anche in maniera accesa, ma rimanendo sempre sottomessi a una carta costituzionale fatta di due soli articoli, semplici semplici: 1) se hai deciso di pubblicare il libro di un determinato autore, significa che stimi, quando non ami, il suo lavoro; 2) l'autore in questione ha l'ultima

parola, che va rispettata anche nel caso in cui l'editor non sia d'accordo. Ho naturalmente avuto a che fare da editor con libri su cui l'autore, a mio parere, avrebbe potuto lavorare meglio. Ma è la mia parola contro la sua ed è la sua, secondo il punto 2, a vincere. Questo non toglie dignità alla mia opinione (che rimane tale, anche nel caso in cui il libro dovesse andare molto bene) e alla decisione dell'autore.

La disponibilità nasce dal fatto che l'editing, inteso in questo modo, è un lungo, approfondito, appassionato discorso sulla letteratura. E non è scontato che uno scrittore abbia sempre a portata di mano una persona disponibile a confrontarsi così lungamente sui propri libri. Sarebbe interessante chiamare in causa un po' di scrittori italiani e domandargli se sui propri testi si sono confrontati più lungamente e proficuamente con gli editor o con i critici letterari. Sono certo della non univocità delle risposte.

*Il luogo comune, con particolare solerzia ribadito negli ultimi tempi, vuole l'editing come una forma di manipolazione capziosa del testo – ad opera di uno sgherro della casa editrice, appunto l'editor – finalizzata all'adeguamento del testo stesso alle condizioni delle mode e del mercato. Cosa produce, secondo te, un'idea di questo genere? Perché, cioè, in Italia l'editing subisce questo destino di demonizzazione?*

Maddai, non vorrai mica prendere sul serio una puttanata simile... È una puttanata se stiamo ragionando di letteratura, ed è invece un discorso che può avere senso se ci muoviamo sul territorio dei non scrittori che pubblicano libri sulla cui copertina compare la dicitura "romanzo". Ma qui siamo ai Moccia, siamo ai Veltroni... e a me interessa solo la letteratura, di quella parlo. Quindi. Se un autore si fa manipolare in questo modo significa che non è uno scrittore, punto e basta. Non perché uno scrittore debba avere chissà quale forza d'animo e integrità morale di fronte all'editore, gli scrittori hanno mille debolezze... ma per una questione molto più profonda: uno scrittore, se è tale, è geneticamente, fisiologicamente non manipolabile sul territorio del proprio lavoro letterario. Non è una questione di resistenza alle pressioni esterne ma un argomento di fisiologia: anche a volerlo fare, un vero scrittore non riuscirebbe a tradirsi. A scrivere un libro meno bello del precedente, addirittura un libro brutto sì, a tradirsi mai.

Parlare di editing normalizzatore e riferirlo alla letteratura significa tra l'altro sganciare la militanza

dalla storia della letteratura e quindi ridurre la militanza a un guaito da cortile. Parlando della storia, anche recente, della letteratura, bastano quattro memento per riassumere tutto quello che stiamo dicendo: 1) chiedere a T.S. Eliot di Ezra Pound, 2) chiedere ad Arbasino di Pasolini e Calvino, 3) chiedere a Thomas Pynchon di Ray Roberts, 4) rileggersi l'introduzione all'edizione Adelphi del *Seminario sulla gioventù* dove viene raccontata la decennale gestazione che portò *Il monocino* a diventare uno dei libri più importanti della letteratura italiana degli ultimi decenni.

*Un'altra idea – per molti una convinzione indiscutibile – è quella che pensa al sistema editoriale come a un qualcosa di omogeneamente cinico e opportunistico, un luogo nel quale – attraverso la già descritta mortificazione dell'autorialità – si procede compattamente alla fabbricazione di prodotti commerciali. Sembra quasi che la condizione d'accesso al lavoro editoriale sia il pelo sullo stomaco, una cinica ignoranza, un appetito da squali e un disincanto assoluto che si traduce in strategia commerciale. È tutto davvero così semplice o ha senso pensare invece a uno scenario più contrastato e contraddittorio?*

Senti... molto cinicamente: il mio compito alla minimum fax è di trovare ogni anno un tot numero di libri da pubblicare in Nichel. Ogni anno arrivano in casa editrice circa duemila manoscritti. Il novantanove per cento di questi manoscritti testimoniano che l'Italia è, tra le altre cose, un paese di grafomani esaltati con pochissime esperienze di lettura (soprattutto per ciò che riguarda la letteratura contemporanea). Di conseguenza: quando arriva un testo che supera il minimo sindacale di qualità letteraria io stappo la bottiglia di spumante: non perché quel testo lo pubblicheremo necessariamente (magari si tratta di un testo mediocre e però capace di lasciarti almeno un minimo ricordo...) ma perché il nonsense di tante letture inutili viene almeno parzialmente sovvertito. Le case editrici sono affamate di testi letterari di qualità. Il che non impedisce che si facciano anche operazioni commerciali. Assolutamente legittimo, anche se non mi interessa e non mi piace. "Harry Potter" è un'ottima operazione commerciale. Certo intrattenimento seriale (parte del fenomeno dei gialli...) è un'onesta operazione commerciale. Ma il problema è che si grida troppo facilmente al Morselli senza avere un briciolo del suo talento e quindi – piegandolo alla causa della propria frustrazione – infangandone la memoria. In realtà è difficilissimo che un testo letterario di qualità non trovi oggi un editore disponibile a pubblicarlo. Parlo ovviamente anche dei cosiddetti testi difficili, anti-

commerciali. Moresco è pubblicato da Feltrinelli e da Rizzoli. Mari è pubblicato da Mondadori e da Einaudi, la quale per esempio pubblica anche Franco Stelzer. Arbasino è pubblicato da Adelphi, che qualche anno fa ha rimandato in libreria un testo come *Super-Eliogabalo...* Bisogna vedere poi se le case editrici (e la critica) (e il sistema della distribuzione) (e i lettori) riescano a fare tesoro dei piccoli o grandi tesori letterari che si ritrovano tra le mani, a valorizzarli oltre il bancone delle librerie. Il che purtroppo non succede con la frequenza con cui dovrebbe succedere. È un fatto molto grave, ma è un altro discorso.

*Qual è, nel rapporto tra editor e autore così come in quello tra i diversi comparti di una casa editrice, il valore della negoziazione?*

Nel momento in cui si riesce a instaurare un rapporto di schiettezza e di fiducia e di confidenza e di intelligenza reciproca (l'autore riesce a servirsi dell'editor per migliorare un proprio testo, l'editor sa bene di essere uno sparring partner e non il co-autore di alcunché) lo stesso problema della negoziazione cede il posto a un rapporto ancora più interessante: ci si dice in faccia le cose, si mettono al confronto idee diverse, ci si scontra addirittura. Io personalmente, da autore, sia con minimum fax che con Paola Gallo (la mia editor a Einaudi) mi sono trovato bene proprio perché si è sempre instaurato un rapporto del genere, un rapporto voluto (anzi, preteso) da entrambe le parti. Se la letteratura è in grado di scatenare emozioni forti questo discorso ha un senso. Uno scrittore dovrebbe sentirsi ferito da un editor passivo come dovrebbe sentirsi ferito di fronte alle recensioni che riscrivono (spesso peggiorandola) la quarta di copertina del proprio libro.

\*

**Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #5**  
 Giorgio Vasta, [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com),  
 7 maggio 2007

Quarta intervista su editing e sistema editoriale. Risponde Michele Rossi, editor della narrativa italiana Rizzoli.

*Proviamo a partire da una definizione secca: che cosa si intende per editing?*

L'editing viene comunemente inteso come il lavoro sul testo propedeutico alla pubblicazione. Insieme all'autore si legge il testo, ci si confronta sui punti forti e su eventuali debolezze, si rilegge insieme come potrebbe leggere un lettore neutro, si cerca di intervenire per... un momento però. Io ti sto rispondendo come se il pregiudizio ideologico (!) contro una fase del lavoro editoriale così delicata, certamente interpretabile ma anche maieutica, che necessita di grande umiltà e preparazione possa cambiare rotta. Io questo non lo credo purtroppo possibile (o almeno non ora e non qui) perché la finalità di certe critiche vuol essere un attacco a quello che viene definito un sistema economico brutale e "normalizzatore" che ha la precisa finalità di uniformare la voce dei propri autori per mungerli come vacche e produrre non più opere d'ingegno ma oggetti di veloce consumo che come abiti di H&M o Zara durino il tempo di un fine settimana e poi siano pronti per essere gettati senza lasciare traccia né memoria. La finalità è la produzione di best-seller e il tramonto della letteratura. Io mi prendo questa libertà e mi concentrerò e prenderò per buono l'assioma dell'editore cannibale. E da editor al soldo dell'editore cannibale ti risponderò: l'editing è il momento in cui ci si appropria del testo dell'autore e si applicano i canoni della linea editoriale della casa editrice. Si taglia ciò che non serve, si tolgono le parole che non sono necessarie e si limano i picchi creativi. L'autore durante queste operazioni di restauro per fortuna è inane pur in alcuni accessi ribellistici, perché la minaccia della non pubblicazione piega anche gli animi più indocili. L'autore è prima di tutto una primadonna egotica di cui ci si deve preoccupare in modo ridotto. L'autore italiano è poi sempre alla ricerca di qualche spicciolo per tirare a campare, per cui a volte, ai più riottosi, che sono anche quelli con più difficoltà a pubblicare, si allunga qualche centinaio di euro in più spacciato come promozione e il gioco è fatto.

*Come si imposta il lavoro con gli autori?*

Gli si fa un discorso chiaro e tondo: a noi la tua poetica interessa nei limiti di un'aderenza al nostro modello di scrittura grezza e standardizzata che andrà ad aumentare il fatturato, per cui chiudi gli sfinteri e cominciamo a tagliare, che la prossima volta la trama te la diamo direttamente

## Editor, sgherro o santone?

noi. Alla casa editrice non interessa Proust ma al massimo un eventuale neoproustianesimo che mi permetta di spendere il nome di Proust (autore che non legge più nessuno ma che è sempre chic) per vendere copie del nuovo fortunato scalzacani di turno.

*Come si comportano gli autori rispetto all'editing? C'è disponibilità? Resistenza?*

Alcuni come ho già detto si ribellano, ma questa pletora di scansafatiche senza uno straccio di idea li pieghiamo anche gratis, basta non rispondere al telefono per qualche mese e farsi negare dalle segretarie.

*Il luogo comune, con particolare solerzia ribadito negli ultimi tempi, vuole l'editing come una forma di manipolazione capziosa del testo – ad opera di uno sgherro della casa editrice, appunto l'editor – finalizzata all'adeguamento del testo stesso alle condizioni delle mode e del mercato. Cosa produce, secondo te, un'idea di questo genere? Perché, cioè, in Italia l'editing subisce questo destino di demonizzazione?*

Lascio perdere allora la deviazione stanislavskijana per porre a mia volta una domanda: ma se l'editore avesse scoperto qual è la via al best-seller perché si ostinerebbe a pubblicare decine e decine di titoli che vendono poche migliaia di copie? Basterebbe pubblicarne solo uno e limitarsi a ristampare.

La questione delle mode la virerei dal punto di vista degli scrittori prima che degli editori: perché a pochi mesi da ogni best-seller ci arrivano in casa editrice decine di libri direttamente riconducibili a un tema o a un autore? Se poi in un determinato periodo storico si inaugura un filone, una corrente, un'apertura di mercato legata a questioni politiche, geopolitiche, statistiche o patafisiche, perché dovremmo scandalizzarci. Ci scandalizza che Calvino sia costantemente ristampato? Ci scandalizza che dopo una comparata televisiva Meneghella vada in classifica? L'editoria vive nel tempo degli uomini, come tutti. L'editore che trova un best-seller fa bene il suo lavoro. È il best-seller che permette di fare ricerca, di investire su autori che non raggiungono immediatamente il grande pubblico e di farli crescere. E voglio dire di più: non è necessariamente vero che il libro che vende ottocento copie sia migliore di quello che ne vende ottocentomila. Non è un assioma accettabile questo della nicchia, dei valorosi esclusi. Chiediamoci perché un tal libro ha toccato una

necessità o semplicemente il gusto di un gran numero di persone. In Italia si continua a pensare che vendere tanto sia male, che si vendano tanto solo pessimi libri e gli editori per vendere tanto uniformano (ma come si fa ad uniformare una voce? Siamo seri per favore!) le voci di autori veri (perché gli autori di best-seller non possono essere Autori ma solo Marchettari asserviti all'Ordine) per piegarli ai propri fini. Questo è falso. Chiedete agli scrittori, che parlino loro, loro che i libri li scrivono e li pubblicano. L'editore interviene sul testo finché non è soddisfatto del risultato, in quanto non è una semplice tipografia, ma sempre in maniera dialogica e costruttiva con l'autore del testo. Questo è almeno il mio approccio. L'editor dev'essere un lettore esperto, di qualità, ma il suo ruolo vive solamente se si instaura un patto di fiducia tra lui e l'autore, questo è fondamentale. Se poi ci sono autori che sentono la necessità di far intervenire altri sul proprio testo, è una precisa decisione dell'autore che non commento, come credo che se ci sono casi di editor interventisti ad ogni costo bisogna parlare di tizio o caio, e non del lavoro dell'editing tout court.

*Un'altra idea – per molti una convinzione indiscutibile – è quella che pensa al sistema editoriale come a un qualcosa di omogeneamente cinico e opportunistico, un luogo nel quale – attraverso la già descritta mortificazione dell'autorialità – si procede compattamente alla fabbricazione di prodotti commerciali. Sembra quasi che la condizione d'accesso al lavoro editoriale sia il pelo sullo stomaco, una cinica ignoranza, un appetito da squali e un disincanto assoluto che si traduce in strategia commerciale.*

Io credo che ogni casa editrice metta in atto ogni giorno le proprie strategie culturali e di crescita economica. Perché la casa editrice è un'impresa economica, sai? Se non vende, e quindi non fa leggere i libri che pubblica, chiude. (Gli editori in perdita hanno forti sponsor che li utilizzano come fiori all'occhiello e non devono preoccuparsi di avere i conti in pareggio.) Per far questo sceglie le professionalità migliori che trova sul mercato. Il resto sono infatuazioni riduttivistiche e tendenziose di chi teorizza quanto già detto. Che si distingua poi tra editor e editor come tra idraulico e idraulico è ovviamente possibile e lecito, ma questo è un altro paio di maniche. L'editoria vive sulla scoperta di nuove voci, sulla promozione e sulla difesa di quelle che si stanno facendo strada. Questo è impor-

tante dire. Non credo nell'editore che castra ma nell'editore che dialoga e che può esprimere la sua opinione, questo sì.

*Qual è, nel rapporto tra editor e autore così come in quello tra i diversi comparti di una casa editrice, il valore della negoziazione?*

La negoziazione con l'autore è insita nel patto di fiducia che si deve instaurare, quella tra i diversi comparti della casa editrice è frutto di reciproci compromessi ed esigenze. Sono, inutile dirlo, entrambe fondamentali.

\*

**Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #6**  
 Giorgio Vasta, [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com),  
 25 maggio 2007

Con quella a Maurizio Donati, editor della saggistica per la casa editrice Chiarelettere, concludo il ciclo di interviste sull'editing e il sistema editoriale. Per chi fosse interessato alle interviste precedenti, qui la premessa, segue il punto di vista di Paola Gallo, di Giulio Mozzi, di Nicola Lagioia, di Michele Rossi.

Ringrazio tutti gli editor per le loro risposte e tutti coloro che hanno voluto commentare. gv.

*Proviamo a partire da una definizione secca: che cosa si intende per editing?*

S'intende per editing il lavoro di lettura e revisione di un testo prima che questo arrivi in libreria. Anzitutto credo vada subito fatta una precisazione, ossia va detto che l'editor non si occupa solo di editare un testo. Il suo ruolo e le sue funzioni sono diverse – e solitamente cambiano da casa editrice a casa editrice e da linea editoriale a linea editoriale. L'editor nello specifico segue il libro in tutto il suo sviluppo, e non solo nella sua maturazione letteraria: dalla valutazione iniziale alla grafica di copertina alla comunicazione con chi poi dovrà occuparsi di promuovere il libro, sia dal punto di vista commerciale che per ciò che concerne la copertura stampa, con recensioni anticipazioni e altro. Ovviamente sono ruoli coperti da altre persone, c'è un ufficio commerciale, un ufficio stampa eccetera, ma va detto che l'editor è

la persona che per primo e in maniera più profonda conosce il testo.

Mi chiedi una "definizione secca" ma credo che ogni definizione in quanto tale si lasci sfuggire qualcosa. Qualcosa d'importante. Credo, senza scadere in inutili sentimentalismi, che il lavoro di editing abbia qualche analogia con la Compagnia, con l'Accompagnare nel senso migliore del termine, non perché l'autore sia una specie d'infermo ma perché nell'incontro con l'editor e con l'editing l'autore trova un primo confronto, un confronto necessario, un confronto solitamente cercato dall'autore stesso, e un confronto volta a volta diverso. Ci sono autori così importanti e navigati da far diventare questo Accompagnamento una semplice attività di servizio. Altri trasformano questo Accompagnare in un'amicizia tutta particolare, un'amicizia editoriale che può essere anche molto intima, una specie di condivisione molto sottile, un'esperienza reciprocamente molto appassionante.

*Come si imposta il lavoro con gli autori?*

Il lavoro con gli autori si sviluppa, cresce, diventa via via più complesso mano a mano che cresce la conoscenza e la padronanza del testo. È un investimento reciproco, fatto sia dall'autore, che crede nelle potenzialità della casa editrice, sia dall'editor, che crede nell'idea, nello stile, nella ricchezza di quel particolare testo. L'editor in questo caso offre sostegno e professionalità. L'autore invece offre creatività e conoscenza (ricordo che mi occupo di saggistica). Questa divisione è sempre molto chiara ed esplicita.

*Come si comportano gli autori rispetto all'editing? C'è disponibilità? Resistenza?*

Il rapporto con gli autori è molto singolare, volta a volta diverso. Richiede una plasticità anche caratteriale perché poi è sempre l'editor – che quando si dispone all'editing ha praticamente già creduto e investito nell'idea del libro in oggetto – a dover trovare una sintonia tutta particolare con l'autore. Disponibilità? Resistenza? Credo che questo lavoro e questo incontro debba essere sempre inteso in maniera non agonistica, ossia come una sorta di confronto-scontro. Anche se è innegabile che un editing vero, profondo, reciprocamente partecipato raggiunga pure un'intensità emotiva molto forte, a volte su certi aspetti anche di scontro, sebbene sia piuttosto raro. Più spesso s'instaura un rapporto di complicità tra editor e autore.

## Editor, sgherro o santone?

*Il luogo comune, con particolare solerzia ribadito negli ultimi tempi, vuole l'editing come una forma di manipolazione capziosa del testo – ad opera di uno sgherro della casa editrice, appunto l'editor – finalizzata all'adeguamento del testo stesso alle condizioni delle mode e del mercato. Cosa produce, secondo te, un'idea di questo genere? Perché, cioè, in Italia l'editing subisce questo destino di demonizzazione?*

Su questo lascerei parlare le persone-autori che nell'editing hanno avuto un'esperienza fortemente negativa e manipolatoria. Il resto risulta abbastanza gratuito e sa di polemica facile.

*Un'altra idea – per molti una convinzione indiscutibile – è quella che pensa al sistema editoriale come a un qualcosa di omogeneamente cinico e opportunistico, un luogo nel quale – attraverso la già descritta mortificazione dell'autorialità – si procede compattamente alla fabbricazione di prodotti commerciali. Sembra quasi che la condizione d'accesso al lavoro editoriale sia il pelo sullo stomaco, una cinica ignoranza, un appetito da squali e un disincanto assoluto che si traduce in strategia commerciale. È tutto davvero così semplice o ha senso pensare invece a uno scenario più contrastato e contraddittorio?*

Io credo, in un senso che forse è inutile qui spiegare, nell'“intelligenza” del mercato e credo che i lettori non siano degli imbecilli, tutti clonati a misura di best-seller. C'è, è indubbio, una caccia sempre più sfrenata al best-seller ma oltre a questo – e soprattutto per chi non può permettersi investimenti milionari, o forse più semplicemente non vuol giocare a chi offre di più (e per fortuna non sono pochi) – c'è uno spazio gigantesco fatto d'idee, di libri possibili che nessuno fa, di libri a loro modo necessari. Mi sembra una banalizzazione questa dell'intendere il lavoro dell'editor nei termini di una semplice strategia commerciale, anche se poi i libri vanno fatti vedere, le idee che stanno dietro il progetto devono essere visibili, e lo spazio in cui possono essere visibili è uno spazio commerciale, ossia la libreria.

*Qual è, nel rapporto tra editor e autore così come in quello tra i diversi comparti di una casa editrice, il valore della negoziazione?*

Io non parlerei tanto di negoziazione, non ridurrei tutto nei termini di una trattativa. Quello che s'instaura tra editor e autore è un confronto tutto particolare, va detto, e qui mi ripeto, che già precedentemente alla fase in cui ci si dispone al lavoro di editing, tra editor e autore si è instaurato un rapporto molto stretto legato al fatto che l'editor ha deciso d'investire in quel libro. Già questa fase, di più stretta valutazione del progetto editoriale, contribuisce non poco a instaurare un rapporto molto ravvicinato con l'autore. Va detto, e anche qui mi ripeto, che la situazione cambia da autore ad autore, ossia se ti trovi a lavorare con uno scrittore o un giornalista che ha già una storia editoriale, e, come dire, un'abitudine al lavoro editoriale, be' questo confronto con l'editor assume una fisionomia molto differente. Ci tengo a sottolineare però che in molti casi il ruolo dell'editor non è semplicemente quello di chi, seduto quotidianamente alla sua scrivania, riceve testi da leggere e ne valuta la pubblicabilità. Sarebbe francamente un po' triste. Il ruolo dell'editor è un ruolo attivo, di ricerca di idee da sviluppare, di libri potenziali a partire dai quali poi prendere contatti con persone del mondo della cultura o dell'informazione capaci di realizzarli. Non parlo di libri commissionati dall'editor. L'editor è perfettamente consapevole del suo mestiere, dei suoi limiti. Deve tenere occhi e orecchie bene aperti per capire che aria tira là fuori nel mondo, quali sono gli interessi, di cosa è urgente parlare. Raccogliere suggestioni che poi solo l'autore giusto potrà far diventare concretamente dei libri, assolutamente non come semplice esecutore, ma come soggetto capace di raccogliere quella suggestione, magari ribaltarla, trasformarla, filtrarla attraverso la propria esperienza, il proprio lavoro, la propria intelligenza, le proprie competenze. Be' questo, oltre che molto istruttivo, è anche parecchio divertente. Anche in questo consiste il lavoro dell'editor.