

I SEGRETI DEL MESTIERE II

IL MESTIERE DELL'EDITOR PARTE 2

LdiLibro

/ A TU PER TU CON IL TESTO

Come ribadito nel primo volume, la cosa più importante e forse più difficile per un editor è barcamenarsi tra la propria sensibilità e i condizionamenti esterni. In primo luogo quelli dettati dal mercato e dalle sue esigenze. Ma un giusto equilibrio va raggiunto anche e soprattutto con le eventuali e comprensibili pressioni esercitate dall'autore, quando si inizia a lavorare insieme a un testo.

Qualunque sia la profondità d'intervento, qualunque sia il grado di fiducia che lega editor e autore, quali che siano le specificità del romanzo in questione, l'editor può farsi guidare 1) dal suo istinto, dalla sua idea di coerenza timbrica in relazione all'ecosistema di quel libro, dal suo concetto di misura; ma deve anche rispettare 2) un'oggettività tecnica.

Collocarsi a metà tra queste due istanze significa rispettare il tono e la direzione assunti dall'autore, senza che l'editor imponga il suo marchio, la sua firma, come invece Gordon Lish fece con Carver, ma anche applicare una tecnica che, di per sé, non può non rispondere a regole importanti.

Qualunque editor sa per esperienza che è molto più facile lavorare con autori già smaliziati, esperti e sicuri di sé, che non con esordienti (pur bravi), e in ogni caso vale la regola per cui più un autore sa il fatto suo, più è in grado di comprendere ciò che un editor vorrà comunicargli.

Il primo incontro/scontro tra editor e autore si gioca sull'accettazione del fatto che un testo narrativo non è o non è soltanto qualcosa di "intimo", di misterioso, di inafferrabile, che soggiace alle motivazioni di chi l'ha scritto. Un testo è anche qualcosa di perfettibile, suscettibile di miglioramenti, e in cui certe parti possono funzionare e altre meno. Sappiamo ad esempio che Elio Vittorini, nel già ricordato incontro con Giuseppe Pontiggia, consigliò a quest'ultimo di eliminare dalla versione originale de *La morte in banca* tutte quelle che lui definì

«recensioni dei sentimenti»: espressioni quali «gli sembrava che...», «aveva la sensazione che...». Riteneva infatti che rallentassero l'azione e trova-va molto più interessanti i dialoghi diretti, le scene riprese dal vivo, i dettagli anche sporchi e grigi ma “veri” della routine di banca, perfino gli stessi elen-chi delle cambiali. Insomma, un editor al cospetto di un autore che ha il giusto *know-how* (perché ha letto tanto e ha mutuato un istinto al racconto ben composto e al senso stesso del raccontare), difficilmente si troverà nella situazione ricordata da Pontiggia – sempre lui! – durante una delle sue lezioni di scrittura: quella tipica in cui magari si se-gnala che una certa pagina è incoerente, o statica, o noiosa, e ci si sente rispondere dall'autore che lui voleva ottenere proprio quell'effetto, che il suo proposito era esprimere il senso della noia che ci avvolge tutti. In casi simili bisogna ribattere con de-cisione: «Allora è proprio quello che bisognava evi-tare di proporsi».

Rispettare un autore e non snaturarlo, dunque, non significa “far passare” tutto.

Gli aneddoti e le citazioni che ci divertiamo a

proporre ci aiutano in realtà ad affrontare il tema di uno degli ostacoli maggiori che un autore non ancora maturo può presentare all'editor: quello del "pregiudizio di realtà".

Il pregiudizio realistico non può mai in alcun modo usurpare lo spazio della pagina, che costituisce un ecosistema a sé stante, con le sue leggi. Se chi scrive produce un racconto in cui tutto è statico, e ci viene a dire che la stasi, la noia, un'immobilità alla Oblomov erano il suo intento, sta barando, e gli va risposto che l'*Oblomov* di Gonkarov è tutto fuorché noioso, e che anche la noia va resa in modo avvincente, se la si vuol trasportare dentro un racconto; altrimenti, la si lascia alla realtà. «Il personaggio è Azione», era solito dire Francis Scott Fitzgerald, e se la stasi, l'immobilità fisica o una condizione di apatia morale è qualcosa di affascinante che può ben sedurre un artista, il suo effetto nella realtà è tutto fuorché artistico. L'arte, infatti, è sempre dinamica, è azione; è, in una parola, "vitalità". Se un personaggio ha un nome che nel racconto stona, o se compie un'azione poco coerente rispetto all'impianto drammaturgico, l'autore non può dirci «Ma nella

realtà le cose sono andate così». Nel caso, l'editor dovrebbe reagire con un: «Tanto peggio per la realtà, allora». In questo contesto, solo la pagina conta, e il criterio di verosimiglianza. Nella realtà le cose possono andare in molteplici modi, ma nella pagina devono andare nel modo *giusto*. Non possiamo avallare quello che non funziona sulla pagina facendo appello a quello che è avvenuto fuori del testo.

Per comprendere appieno questo concetto, ci viene in soccorso ancora un altro aneddoto, assai curioso, riguardante Braque, tra gli iniziatori del cubismo novecentesco. A quanto pare una signora si recò in visita nel suo studio, si fermò davanti a un quadro e, rivolta all'artista, disse: «Signor Braque, ma questa donna ha un braccio più lungo dell'altro». E Braque rispose: «Ma signora, questa non è una donna. Questo è un quadro». Anche per questo, quando ci si imbatte nel tipo di scrittore più pernicioso, vale a dire quello che ritiene di poter produrre un grande libro solo perché “la sua vita è stata un romanzo”, occorrerebbe capire che per uno scrittore l'importante non è che la propria vita sia o sia stata un romanzo, ma scriverlo, un romanzo. Se la cosa

più importante è il libro, come abbiamo sottolineato fin all'inizio, allora comprendiamo dove volesse andare a parare Oscar Wilde quando, osservando un tramonto, ebbe a dire: «È un cattivo Turner».