

**Seminari di scrittura con  
Davide Rondoni**

Intervengono

Davide Rondoni  
Poeta

Luigi Brioschi  
editore della casa Ugo Guanda,  
gruppo Longanesi

Milano  
2 Maggio 2005

©CMC

**CENTRO CULTURALE DI MILANO**

Via Zebedia, 2 20123 Milano  
tel. 0286455162-68 fax 0286455169

[www.cmc.milano.it](http://www.cmc.milano.it)

RONDONI - Grazie a Luigi Brioschi, editore della casa editrice Guanda, del gruppo di Longanesi, marchi italiani di grande qualità, di essere con noi. In queste nostre conversazioni ci chiediamo quale sia il rapporto dell'editore con la scrittura e con l'opera d'arte. Ricordo che quando avevo diciassette anni una signora anziana che aiutavo a vestirsi e lavarsi all'ospizio di un paese vicino a Forlì una volta mi disse "Sai, Davide? ci vuole dell'ambizione anche per fare il ragù": ci vuole una tensione, una grande cura anche nel fare il ragù. Il "ragù" dell'editoria oggi è difficile farlo con cura, è un mestiere non semplice. Io gli chiederei anzitutto cosa tiene presente lui nel farlo, soprattutto in quell'aspetto delicato che è la scelta degli autori e delle scritture da promuovere

BRIOSCHI - E' vero, parlare di editoria e scrittura significa parlare di quasi tutto, o meglio ancora parlare di una metà del lavoro perché l'editore, come spesso si sente dire, è un ponte: da un lato è rivolto con molto interesse e curiosità al mondo della creatività, dove trova il materiale di cui vive, e dall'altro guarda al mercato. Per un verso la sua attività – non è solo questione di attenzione - è fortemente centrata attorno allo scrittore; per un altro è rivolta a quella quantità di procedure che sono il backstage del lavoro editoriale, che preparano l'uscita del libro, che lo accompagnano e lo spingono con più o meno forza, abilità e fortuna verso il pubblico. Sento spesso dire che l'editore è un ponte fra questi due mondi: quello che produce scrittura - non solo creativa ma anche funzionale, saggistica - e il mondo del mercato. Io credo e spero di aver dimostrato in passato che l'editore debba sì essere un ponte ma anche che per poter adempiere completamente il suo lavoro debba essere spostato leggermente da questa parte del ponte. Deve investirsi delle ragioni e delle esigenze dei creativi per meglio potere, dopo, spendere la propria parola e il proprio lavoro sull'altra metà del ponte; non credo debba stare perfettamente in mezzo. Non per motivi astratti: penso che il suo ruolo sia più efficace e interpretato più pienamente se si mette qualche centimetro più in qua, in modo da sposare il prodotto, il libro, lo scrittore, quel mondo: perché solo facendolo proprio riesce poi a far bene il proprio lavoro anche di fronte agli altri interlocutori, che sono il libraio, gli agenti, la promozione, il marketing, tutta quest'importantissima parte. La scrittura, dirlo è fin troppo ovvio, è una parte essenziale del lavoro.

Per arrivare al concreto credo siano due gli aspetti di questo rapporto. Uno è quello che si può ben vedere nel momento delle scelte. Mi rendo conto che qui si apre un campo quanto mai ampio, perché potete immaginare come le scelte di un editore dipendano da una quantità di fattori: dal tipo di editore, dal fatto che si sia alla ricerca di un nuovo autore o mano, di una narrativa letteraria (cui mi sono molto dedicato negli ultimi vent'anni), o narrativa di genere, o saggistica. Se parliamo di romanzi letterari o di romanzi di autori nuovi - quelli che immagino più interessino a questo pubblico - il momento in cui il ruolo dell'editore si gioca a fondo è quello della scoperta. Una volta scoperto l'autore darà altri titoli, e certamente si rinnoverà sempre il problema della lettura, l'obbligo di leggere, di ritrovare in quell'autore le qualità che già si sono rinvenute nel primo libro.

Qual è il rapporto che permette di raggiungere l'acquisizione per eccellenza, cioè il nuovo autore? Sia esso italiano o straniero oggi è la stessa cosa. Si acquistano libri stranieri soprattutto dal mercato americano, inglese, francese. A me è capitato di acquisire un autore nuovo americano, Jonathan Safran Foer, l'autore di *Ogni cosa è illuminata* prima di un qualsiasi editore americano: il suo primo editore è stato un italiano.

Qual è l'atteggiamento con cui ci si muove verso lo scrittore in questa fase? L'editore - o l'editor che sta acquisendo: per me è la stessa cosa - non è un critico letterario. Si muove in circostanze non facili: deve decidere piuttosto rapidamente in condizioni di urgenza; tutt'attorno stanno i concorrenti che spesso stanno leggendo quello stesso libro; deve rendersi conto se i difetti sono superabili, deve capire se il libro è una proposta interessante al di là del fatto che in quella fase ci siano tante cose che non gli vanno. Nel momento in cui acquista, non essendo un critico letterario in cerca di valori assoluti, l'editore - tanto un editore letterario quanto un editore commerciale - ha sempre più o meno l'idea di un disegno; i disegni della case editrici non è che siano bloccati una volta per sempre, anzi devono tendere ad arricchirsi, ad ampliarsi. C'è una linea dentro una casa editrice, anche una necessità, ma non insisto mai troppo su quest'aspetto perché non bisogna nemmeno pensare che un editore sia troppo vincolato: cerchiamo sempre di difenderci da vincoli come quello della collana.

Esempio di linea dentro una casa editrice è quando abbiamo seguito nei primi anni Novanta tutta la fioritura irlandese: Roddy Doyle, Catherine Dunne, John Banville, William Trevor... ed è chiaro che un nuovo autore irlandese può interessare se di qualità. Abbiamo intrapreso altri filoni come la Chemical Generation con *Trainspotting*, i nuovi americani, il romanzo indiano.

Io credo che la lettura di un editore sia di tipo impressionistico: non tanto basata sulla ricerca di valori quanto sull'affidabilità del proprio orecchio. Si ha l'impressione che quell'autore che stai leggendo abbia una voce sua personale, oppure che non ce l'abbia. A me è capitato di presentire, arrivato a cinquanta o sessanta pagine, che quel libro l'avrei acquisito. Parlando sempre di narrativa letteraria, dove è molto più rilevante l'aspetto 'originalità della voce' che non l'aspetto 'trama', si può accettare anche questo tipo di posizione: 'non so ancora come andrà a finire ma probabilmente lo acquisterò, perché arrivato a pagina sessanta avverto una voce che ancora non avevo sentito, che mi sembra piuttosto nuova'. Lessi *Il dio delle piccole cose* di Arundhati Roy: il romanzo indiano, con quell'uso così neutro della lingua inglese, era una cosa nuova. *Trainspotting* nessuno l'aveva acquisito in Italia, benché già fosse stato un best-seller in Inghilterra; io lo acquisii senza merito. Ma quando finalmente mi decisi a prenderlo in mano mi resi conto di una tale turbolenza linguistica, di un tale terremoto della lingua inglese che c'era veramente qualcosa di nuovo - anche se non era facile da leggere: non si capiva tutto, era molto gergale, tanto che penso non sia stato acquisito prima perché considerato intraducibile, fatto al quale credo di dovere l'acquisizione di questo libro e quindi di Irvine Welsh. Questo dà un'idea dei limiti in cui ci si muove o comunque della specificità della lettura editoriale. Spesso succede di riuscire ad articolare un giudizio su quella voce narrativa - più o meno bella, più o meno formata che però ha qualcosa di fresco, di nuovo, che non avevi avvertito finora - dopo aver già acquisito il libro, perché spesso tutto avviene abbastanza rapidamente e perché come sappiamo i giudizi più approfonditi richiedono tempo.

Mi rendo conto che non vuol dire molto sentire una voce, fidarsi del proprio orecchio, che oltretutto spesso sbaglia, ma è quello, avendo una certa esperienza di lettura. Anche per gli italiani ci è successa la stessa cosa: quando lessi Paola Mastrocola, Guido Conti o Gianni Biondillo per la prima volta c'era una voce che mi interessava. E non è detto che ci si trovi di fronte a un capolavoro - se l'editore aspettasse questo la sua attività sarebbe ridotta a nulla - ma in una forma o nell'altra c'è quella cosa lì; dipende dalla personalità dello scrittore, spesso giovanissimo; si avverte nella sua scrittura lo sforzo, la volontà di non usare i cliché del linguaggio narrativo. Questa è la novità, anche quando sbagliano, anche dove ci possono essere eccessi.

Il secondo aspetto è naturalmente quello del rapporto con la scrittura una volta che il libro sia stato acquisito, quando il testo è lì tra le mani dell'editor e bisogna cominciare a lavorarci sopra. Questo mette in gioco il rapporto tra editor e autore.

Quanto all'editing ho delle idee molto ragionevoli. Non ho mai dato al ruolo dell'editor un significato solenne e sacrale come a volte si tende a fare. Badate che tuttora - pur facendo più l'editore che l'editor - penso che sia un lavoro essenzialmente gregario, cioè teso solo al meglio che si può fare per la riuscita del testo, perché il testo riesca ad assumere una sua forma definitiva, ad esprimere tutte le sue potenzialità. Di per sé l'editing potrebbe arrivare ovunque: potrebbe anche migliorare il libro per proprio conto a dispetto dell'autore, è stato fatto. Io sono convinto che le traduzioni di mediocri libri di autori americani fatte da Vittorini negli anni Quaranta abbiano migliorato quei testi. Vittorini traduceva in quel realismo lirico tipico della narrativa italiana di quegli anni e le sue traduzioni sono bellissime da leggere. Oggi non è nemmeno pensabile questo tipo di atteggiamento, non è possibile e non è nemmeno realistico, nemmeno nelle traduzioni, che sono sorvegliate, mentre una volta i traduttori lavoravano liberamente, c'era una distanza enorme rispetto all'autore. Oggi c'è un continuo rapporto fra autore e traduttore.

Credo che il consiglio migliore che si possa dare all'editor sia quello di iniziare il lavoro con lo spirito di chi, anche se il suo intervento sarà poi più incisivo, ti spazzola il vestito prima che tu esca in strada: uno spirito di servizio. Il rapporto con un autore, che nel momento in cui si comincia a metter mano al suo testo non è mai facile, può essere particolarmente difficile in certi casi: dipende dalla personalità dell'autore, dalla sua suscettibilità, dal suo valore, da tante cose. Certamente mette

in gioco una realtà nuova: l'autore che ha scritto quel testo, che ci ha creduto fino a quel momento, che tutto sommato l'ha sposato nella sua interezza, nella forma che gli ha dato, vede messi in discussione alcuni tratti, a volte elementi dell'architettura stessa, con proposte di spostamento di interi blocchi. E' un momento difficile e per questo è consigliabile, oltre ad essere comunque l'unico atteggiamento legittimo e giusto da parte dell'editor, questo spirito di servizio. E' inoltre l'atteggiamento che permette poi di meglio operare interventi decisivi, perché guadagna la fiducia dell'autore. E' un problema certamente di sintonia quello che si deve realizzare, una sintonia che non si pone su basi paritarie: l'editor dovrà cercare la sintonia dentro il testo, non è che possa imporre il proprio punto di vista.

Ci sono scuole di editing che entrano molto nei dettagli, che danno consigli pratici. Il punto di partenza secondo me è un atteggiamento di rispetto e servizio, il che obbliga l'editor a cercare la sintonia col testo, e a negoziare di volta in volta quella che è la sua idea quanto ad ottenere il massimo di potenzialità da un libro che non le ha ancora espresse pienamente nella sua forma.

**RONDONI** – Un collegamento col filo delle nostre conversazioni. Eravamo partiti dicendo che il problema che si ha di fronte è cosa vuol dire essere un autore: noi pensiamo che sia scontato, invece è esattamente *la* questione. Il fatto che oggi Brioschi dica: quello che faccio è riconoscere un 'autore' rispetto al 'resto', una voce, cioè uno che ritengo abbia degli elementi da autore, questo è importante: in genere si pensa all'editore come a uno preoccupato d'altro più che di cogliere le differenze tra una voce e l'altra. Questa descrizione di Brioschi, su cui vi invito a discutere, è paragonabile a quella di uno che ascolta le casse armoniche, di uno che ascolta e avverte. Ciò apre un'altra idea dell'editore, con cui è più difficile misurarsi, nel senso di meno scontato, meno banale: è facile invece pensare all'editore come a uno che applica uno schema.

**BRIOSCHI** – Il critico ha una funzione diversa. Pensiamo alla situazione in cui si trova l'editore di fronte ad autori nuovi: si muove al buio. Quando vediamo autori affermati non ci rendiamo conto che prima c'è stato qualcuno che ci ha creduto, senza disporre di alcun metro, di referenze, di altre opere sue quando la sua voce era nuova, originale - l'editore anzi deve cercare proprio quello, la voce nuova e originale. Anch'io avrò fatto i miei errori, mi viene in mente questo caso perché ci ha premiati: Arundhati Roy ci sono editori italiani che non l'hanno voluta.

Il primo libro di Luis Sepúlveda ha venduto cinque milioni di copie in Italia. noi non sapevamo chi era. Era uscita una copia del romanzo in Francia; lo trovai citato in un giornale francese, lo lessi e decisi di pubblicarlo. Se dicessi che allora prevedevo i cinque milioni di copie e l'enorme popolarità che ha avuto in Italia mentirei, però ci ho creduto.

L'editore, oltre a non essere necessariamente provvisto di strumenti critici, si muove davvero al buio. Il critico agisce su testi pubblicati, vestiti dall'editore, presentati in un certo modo anche se nel caso di opere prime; ci sono tempi diversi anche nella lettura, temporalmente posteriore e senza l'urgenza di un concorrente che ti sta dietro (ormai si concorre anche sui libri nuovissimi, specie nell'editoria italiana, molto affamata di narrativa straniera: siamo grandi acquirenti).

L'altro aspetto è che noi prepariamo un campo su cui la critica dovrà esercitarsi. Per questo insisto sulla lettura "impressionistica": per noi è più importante sapere quello - come potremmo, anche volendo, esercitare un giudizio critico su un autore nuovo in forma di manoscritto che non ha ancora pubblicato? Non tocca a noi: noi dovremmo pubblicare dei libri buoni e la critica dovrebbe criticare ed esercitare la propria funzione rilevando la qualità di certi libri e la non qualità di altri, per dirla in breve. Però vedo una certa distanza tra le categorie e gli strumenti dei due: possono anche stroncare un'opera prima che secondo i canoni in uso di cui il critico dispone non raggiunge certi risultati di tipo estetico, mentre l'editore che investe su quel nuovo autore è disposto anche a correre dei rischi, a pubblicarlo anche se l'opera non è ancora perfetta. Il capolavoro forse non arriverà mai, ma un'opera più compiuta arriverà forse al secondo o al terzo libro.

Stiamo comprando libri di racconti non italiani ma americani e inglesi, di autori alle prime armi, e lì è investimento puro, in attesa che arrivi un libro più formato. L'editore ha quel problema che il critico non ha: il critico esaurisce il proprio compito quando legge, analizza, dà un giudizio e chiude. Per noi invece si tratta di investire e costruire autori, di arrivare a un altro libro, di vedere se quella percezione iniziale è stata abbastanza buona e se l'autore ci premia al secondo o al terzo

libro.

Quello con il libro è un rapporto che la casa editrice deve tenere e che dipende dalla bontà del prodotto e dall'autorevolezza della casa editrice. A volte vale l'amicizia dell'autore e del critico: se è il critico stesso che ha consigliato un autore è normale che dopo lo sostenga. Ricordo quando Citati ci consigliò i racconti della Morazzoni e poi ne scrisse sul *Corriere*. E' una cosa importante: un editore non è che pubblica e poi si disinteressa del libro, se c'è una cosa cui teniamo è proprio questa: mai fare un libro tanto per farlo, piuttosto ne facciamo qualcuno in meno ma poi lo seguiamo, lo accompagnamo in tutti i modi, costruendo sul punto di vendita, invitando l'autore, mobilitando l'ufficio stampa, curando le copertine, i titoli - spesso i libri si vendono con un buon titolo. A questo proposito e in un caso di esordienti assoluti (era il momento di inizio degli irlandesi) ricordo che avevamo appena pubblicato Roddy Doyle e decidemmo di acquisire *La metà di niente* di Catherine Dunne, storia di una coppia che si divide, che aveva tutt'altro titolo: *In the beginning*, che a me non piaceva. Continuavo a sollecitare la traduttrice; non fui io ad avere l'idea ma lei. Questo titolo ha venduto il libro, letteralmente: fece 90.000 copie nella sola edizione trail, ed era una sconosciuta: la dimostrazione che il passaparola funziona. Il titolo ha contato per mettere in moto quell'inizio.

Esiste una dialettica con problemi vari tra grandi e piccoli editori, nessuno lo nega, ma è falso che il grande successo sia imposto dal grande editore. Guanda fa parte del terzo gruppo anche se ha una totale autonomia editoriale (non solo italiana) e societaria indipendente. Il best-seller arriva solo col passaparola. L'editore più o meno forte può portare il libro solo fino a un certo punto, ha il compito di accompagnarlo sulla soglia.

Gli scout esistono per l'estero, ti segnalano quello che trovano. Ricordo che una mia scout che era a Londra fu essenziale per scoprire Nick Hornby, divenuto poi non solo un autore popolare in Italia, ma il vero capofila di quella che chiamano 'new fiction inglese': una narrativa letteraria che vuol essere popolare. Per gli italiani arrivano in vari modi: qualche volta attraverso agenti, qualche volta in bottiglia e molto spesso attraverso amici. I manoscritti non sono più così numerosi come una volta: non so se tocca solo a noi questa fortuna ma credo ci sia stato un cambiamento: una volta la scrittura doveva essere anche lo sfogo di tante frustrazioni, la qualità dei testi era molto inferiore - dico una volta ma parlo degli anni Settanta, un'Italia ancora di alfabetizzazione inferiore rispetto ad oggi. Non sono poi tantissimi, a presiedere è una segretaria letteraria che li sfoglia e spesso li respinge dopo aver letto dieci pagine (è chiaro che di certe cose basta leggere poche pagine). Devo dire però che nella mia esperienza io ricordo, soprattutto parlando di opere prime di italiani, libri che in qualche modo mi erano stati portati da qualcuno. Biondillo (di notevole fortuna, tre edizioni in poche settimane) mi è stato messo sul tavolo da un'amica di un'amica; Marco Vichi mi fu messo sul tavolo da un amico; Paola Mastrocola me l'andai a trovare da solo perché vinse il premio Campiello con *La barca nel bosco* (è autrice anche di un saggio sulla scuola molto fortunato e anche molto controverso). Qualche mese fa Paola Mastrocola aveva mandato il suo primo libro, *La gallina volante*, a molti editori, e non era stata accettata; poi lo mandò al premio Calvino per inedito che la premiò, senza però darle la pubblicazione perché non rientra nelle sue facoltà. Quell'anno c'era in giuria Marta Morazzoni, mia amica e mia autrice, che mi telefonò per dirmi che aveva visto qualcosa che mi poteva interessare. Io cercai presso la segreteria il manoscritto, lo lessi e un giorno telefonai a Paola Mastrocola dicendole che ero pronto a pubblicare. Insomma vedete che c'è sempre stato qualcuno.

Agenti letterari in Italia sono Luigi Bernabò, Antonella Antonelli, la A.L.I. Mentre una volta erano soprattutto sub-agenti di agenti stranieri - cioè le loro erano soprattutto rappresentanze di editori o di agenti stranieri - oggi sono anche rappresentanti diretti di autori italiani.

Ci sono autori per i quali abbiamo tutti fatto l'errore di tardare il loro esordio, però l'editoria italiana non è avara in questi anni secondo me, farà i suoi errori senza dubbio ma in questi ultimi quindici anni è stata piuttosto aperta alla narrativa italiana, più di prima, del resto in coincidenza con un certa ripresa. L'editore si muove entro un certo disegno una certa realtà: si può dire che spesso sbaglia a

non prendere un certo libro, ma a volte forse quel libro non era adatto ad essere pubblicato da lui, e può esser stata una fortuna, per quell'autore, che l'editore l'abbia respinto perché non lo sentiva proprio, ed essere invece arrivato all'editore giusto. La realtà è sempre molto fluida.

Il numero di copie vendute non lo decide il distributore (meglio sarebbe dire 'promotore'), ma prima di tutto il pubblico. Non nego che ci siano editori di maggior forza: di prenotazione, d'urto sulla libreria, di rete più ampia. Però abbiamo avuto casi di grandi best-sellers fatti da Sellerio e Camilleri: non è che Mondadori avrebbe venduto di più. Sepúlveda allora fu pubblicato da Alguanda, all'inizio una casa editrice con un grande passato ma piccola, che ricostruimmo a partire dall'88. Paola Mastrocola, che ha toccato le centodiecimila copie, non l'ha pubblicata Mondadori ma Guanda, che non è esattamente un piccolo editore ma non è paragonabile a Mondadori. Allo stesso modo credo che Dan Brown l'avrebbe potuto pubblicare un piccolo editore ed ottenere più o meno gli stessi risultati. Quindi se si guarda poi al destino dei singoli libri le cose sono un po' diverse. Con questo non nego che ci sia una dialettica fra piccoli e grandi editori, sempre importante per mettere in gioco il libro; ma poi quello che succede dopo sfugge, fortunatamente, al contrario di quanto alcuni sembrano credere.

Io sono il meno tecnologicamente avanzato: tuttora mi faccio aiutare dalla mia segretaria per le e-mail e so pochissimo navigare in Internet ma ci sono molti aspetti in cui Internet risulta importante. La commercializzazione: l'internet book-shop è una realtà importante. Oggi la vendita via rete è una piccola cosa percentuale in Italia rispetto alla grande distribuzione in libreria, però si cresce ogni anno in misura notevolissima (si tende al raddoppio). L'informazione: per farsi conoscere attraverso il sito, per la ricerca - consente una quantità enorme di cose: la visione delle liste dei best-seller di Paesi che non siano America e Inghilterra, le informazioni sull'autore, la storia editoriale di un libro o di un autore in un altro Paese, nel Paese d'origine. Non influisce minimamente, per ora e probabilmente per qualche decennio, per quanto riguarda il libro di varia (se ne risente invece in altri settori: reference book, scolastica) come sovrapposizione sul prodotto: il prodotto cartaceo non ha rivali.

Cosa si intende per voce? Cerco di spiegarmi per esempi, che è la cosa più semplice, perché il nostro lavoro sfugge un po' alle teorizzazioni. Parlavo adesso di Biondillo: quando ho avuto per le mani questo manoscritto di noir milanese mi sono reso conto di due cose che mi piacevano. La prima: ero di fronte ad un linguaggio fortemente espressionistico, con chiaramente dei riferimenti con Bianciardi e Gadda rispetto a quella Milano lì; mi piaceva il fatto che un romanzo di genere badasse molto alla scrittura, con un linguaggio certamente nuovo. La seconda cosa è che, benché l'autore fosse molto attento alla macchina narrativa, al plot, alla trama che infatti conduce in porto con molta perizia, il suo interesse preminente fosse però quello di rappresentare una città, in tutti e due i romanzi, e lo fa davvero, non è un gioco. Lo fa perché il suo interesse preminente è quello, e lo si vede quando si permette persino delle sbavature, quelle che possono sembrare delle lungaggini, delle licenze rispetto alle esigenze della macchina narrativa: gli preme così tanto descrivere come sono le ragazze di quel quartiere, o come si muovono le impiegate che escono dagli uffici...

Per passare agli stranieri, Irvine Welsh era uno che terremotava veramente tutto: la struttura del romanzo - perché non è un romanzo: è un libro tutto a sovrapposizioni, ad accumulo; la lingua - uso di gerghi, quello locale e quello della droga, gerghi specialissimi. Quando lo acquisimmo, *Trainspotting* fu dato ad un'ottima traduttrice (dopo passò tutto a Bocchiola che si muove meglio), la quale ad un certo punto si trovò a disagio col gergo, perché non riusciva a trovare tutto. Si mise allora in contatto con l'editor di Irvine Welsh, un mio amico scozzese, di Edimburgo come Welsh, il quale le fu di enorme aiuto; ma di fronte a certe parole dovette dire "questo è così locale, così di quel quartiere che non lo so nemmeno io". L'uso che faceva dei gerghi non era di tipo 'color locale': lì usava per fare a pezzi la lingua inglese, anche quasi dal punto di vista morfologico. Lì vedi una cosa che può piacerti o no, ma vedi qualcosa. E Arundhati Roy fu la stessa cosa. Un po' già conoscevo il romanzo indiano, quello della generazione precedente (vedi Narayan) e anche quello più recente. L'uso dell'inglese da parte del romanzo indiano non mi aveva mai molto interessato:

anche nei libri più belli, negli autori più interessanti trovo quest'uso piuttosto neutro, come di una lingua che non pulsava. C'è una bellissima frase, per dire la vitalità della scrittura, di Emerson a proposito di Montaigne: "Provate a tagliare la sua scrittura e ne uscirà sangue". Quando mi misi a leggere Arundhati Roy fu una di quelle volte che mi dissi "questo è un libro che prenderò". C'era l'invenzione di una lingua molto plastica che partiva dall'inglese ma riusciva a modellarlo in modo da adattarlo perfettamente alle psicologie dei personaggi, che spesso erano bambini, e che quindi era ricca di invenzioni.

Non è poi solo questione di lingua. *Ogni cosa è illuminata* è di Foer, un autore giovanissimo, di ventiquattro anni; è una storia che di per sé potrebbe anche essere semplice ma che si interessa a temi non strettamente esistenziali, come invece la maggior parte della narrativa americana dei suoi coetanei: si spinge indietro di un paio di generazioni, si interessa delle radici ebraiche della famiglia e delle imprese dei nazisti in Polonia. E' il viaggio iniziatico di un giovane ebreo americano che torna in Polonia per trovare tracce della nonna e della famiglia di cui molti erano morti uccisi dai nazisti. L'autore si inventa due voci: una è quella (che scrive in inglese) del giovane ucraino figlio del titolare della Enritage Travel, fatta apposta per gli ebrei americani che tornano sui luoghi delle loro famiglie; l'altra voce è quella di una favola ebraica che racconta la storia del villaggio dal Settecento ad oggi.

Non è che esista una schiera di lettori ingaggiata per suggerirci le disposizioni del pubblico: 'lettori' possono essere l'editore, editori interni, lettori esterni in rapporto di pura collaborazione... dipende poi molto dalle circostanze. Per me è stata una fortuna, tra tanti richiami, prestare ascolto a Marta Morazzoni: sì, era un'amica e non è una che si spende per nulla, però forse mi ha colto in un momento favorevole, forse non ero distratto o preoccupato da altre cose e ho reagito, ho cercato quel libro - che lessi di persona, a differenza di altre volte. Su Biondillo ricordo che trovai subito una risposta che per me contava molto: una lettrice di cui molto mi fidavo che mi disse di prenderlo, e l'avevo letto anch'io. Per noi che tendiamo un po' a sfumare i ruoli capita che si chieda di leggere anche a funzionari dell'Ufficio Esteri.

Ho l'impressione che nel settore scientifico ci sia richiesta da parte del pubblico. Noi ci siamo mossi un po' tardi: circa dieci anni fa abbiamo aperto una collana di divulgazione scientifica, "La lente di Galileo" della quale ho dato la direzione a Piergiorgio Odifreddi tre anni fa e la sensazione che ho maturato in questi anni - in cui mi sono avvicinato di più: fino al '98 ero solo direttore della Guanda - è che l'interesse latente e potenziale ci sia e venga stimolato da qualità e forma dei libri. Esempio: abbiamo pubblicato un libro di Odifreddi, una storia della logica; ma la qualità del lavoro di Odifreddi, il modo in cui ha saputo orientare il libro, l'aver sapientemente mescolato alla divulgazione scientifica l'aneddotica sulle grandi figure, l'aver raccontato i grandi momenti della logica da narratore, e un po' anche l'aver vestito il libro in un certo modo, tra l'altro con un bel titolo *Le menzogne di Ulisse* hanno fatto sì che questo libro - allo stesso Odifreddi non era ancora successo - sia attualmente vicino alle quarantamila copie. Vedo nella linea di divulgazione scientifica, dove stiamo un po' cambiando direzione - cercando ad esempio titoli che parlino della scienza applicata al quotidiano - un lievitare dell'interesse quando abbiamo saputo proporre un buon titolo. Credo che il pubblico, per lo meno italiano, aspetti ancora un linguaggio nuovo - che di solito sa poi incontrare un interesse potenziale ma che non si riesce ad accendere; non bisogna comunque dimenticare che l'Italia è un Paese di analfabetismo scientifico, io sono il primo. Ma la scrittura e l'editoria possono fare molto. Io sono convinto che si possa spiegare una delle discipline apparentemente più aride, il diritto (che gli italiani non conoscono), raccontarne la storia, da divulgatori alla Odifreddi, alla Boncinelli (scienziato che sa essere anche comunicatore) e farla leggere.

Il traduttore ha delle notevoli possibilità, e posso ammettere che uno stesso autore, tradotto da due traduttori di eccellente qualità, possa assumere voci lievemente diverse. La voce che si presenta al lettore italiano sarà tuttavia sempre un'altra, inevitabilmente. È un tema senza soluzione, come in generale quello della traduzione: l'arte è imperfetta per definizione, perché il massimo di approssimazione non sarà mai l'identificazione col testo. Tutte le teorie della traduzione cadono su

questo. Secondo me è affascinante proprio per questo: non ha risposta, non ha soluzione, e presenta una tale quantità e varietà di casi...l'autore che dalla traduzione può venir peggiorato e quello che può venir migliorato. Certamente la voce che avvertiamo non è la stessa; se ad esempio rileggo *Trainspotting* in italiano non è lo stesso, non c'è niente da fare. Una cattiva traduzione può fare gravi danni, più che ad un romanzo di genere, ad un autore letterario, quello che arriva sotto gli occhi del critico. Dan Brown arriva al pubblico senza mediazione, mentre il romanzo di Jonathan Safran Foer passa attraverso la mediazione di un critico, e lì la traduzione cattiva può avere un effetto negativo sulla lettura del critico, che legge in italiano, non è come per la poesia che ha il testo a fronte.

Dò un consiglio: secondo me la cosa più formativa che esista per il lavoro editoriale è la traduzione. Ho tradotto anni fa non molti titoli, circa 15 o 18, di narrativa letteraria, e per me è stata una scuola, molto più dell'università e di qualunque altra cosa. Si parlava del mistero della traduzione, che è imperfetta ma allo stesso tempo è il tipo di lavoro che mette più intimamente in contatto con un testo; l'editor non arriverà mai a questo rapporto. Io traducendo ho capito certi autori: a suo tempo non avevo mai preso sul serio Wodehouse, poi mi trovai a tradurre tre suoi titoli e mi resi conto che non era grande scrittore, ma un grande stilista sì; questo l'ho capito solo traducendo. Quello ti dà l'orecchio.

Quanto leggo? Molto; interamente soprattutto romanzi, la saggistica infatti non sempre viene comprata su libri finiti ma su proposals. Conobbi Vittorini, che aveva sposato una mia specie di prozia, negli ultimi anni di vita. Aveva fatto molto lavoro editoriale, per Bompiani, Einaudi, Mondadori, e mi diceva che era saturo di narrativa. A me - che ho vissuto più di lui, ormai: Vittorini è morto giovane - non stanca, mi diverto ancora.

Dopo il boom sudamericano di trent'anni fa e più, il momento del romanzo indiano, la Chemical Generation e la new fiction inglese, oggi uno dei paesaggi più vivi e interessanti è ridiventato quello americano: giovani autori, nuove riviste, molta voglia di mettere a soqquadro il romanzo - chi prende il nuovo romanzo di Foer vedrà che c'è dentro di tutto: pagine illeggibili perché ci ha messo della tipografia su tipografia, foto dell'11 settembre... - anche con un certo gusto del gioco, e molti talenti nuovi.

La maggior parte degli autori, soprattutto stranieri, inizia coi racconti e non col romanzo. Quest'anno abbiamo pubblicato *Brevi note sulle farfalle tropicali*, opera prima molto bella di un australiano, John Murray; pubblichiamo adesso i racconti di un autore che viene da un corso di creative writing dove era alunno di Nick Hornby, e molti altri. Per noi è diventata un po' una necessità: ci accorgevamo che in certi casi, non comprando il libro di racconti, poi perdevamo l'autore quando passava al romanzo. E per investire abbiamo cominciato, anche se il libro di racconti non può fare molta strada in libreria.

RONDONI – Naturalmente per me l'editore è come un dio... lo dico per un motivo che può sembrare banale, ma l'editore, come Dio, deve lavorare sull'eccezione. Dio non ha buio intorno e non ha concorrenti, lavora con più calma, infatti fa le cose meglio, in genere. Ma il tipo di lavoro è strano: lavorare sull'eccezione vuol dire continuamente essere disposti a mettere in discussione sé - e quando si dice 'sé' non si intende appena il sé privato dell'editore, ma tutto un assetto di cose a volte tutt'altro che semplice. Quello che mi sembra utile, tra le tante cose che abbiamo imparato, è questo provvedere (lo dico anche perché questo ha corrisposto con la mia esperienza) a ricalibrare l'immagine che si ha in genere dell'editore: di qualcuno di molto immobile, meccanico e schematico, legato a vincoli che sembrano immobilizzarne le possibilità. Immaginare così l'editoria è molto comodo per un autore; invece, come diceva giustamente un mio amico, a un certo punto i cretini finiscono. Tu puoi pensare che Bush sia un cretino, ma sbagli: non è un cretino, è uno che magari ha un'idea diversa dalla tua. Normalmente il rischio è che gli autori considerino cretini gli editori, non nel senso offensivo, ma nel senso di ciò che risponde cretinamente a dei meccanismi. Stasera abbiamo avuto la dimostrazione non solo che Brioschi non è un cretino, questo lo sapevamo... ma anche che il problema di lavorare sull'eccezione è da una parte ciò che rende interessante il suo mestiere - perché altrimenti sarebbe saturo non solo di narrativa; dall'altra rende



interessante, per un autore, il paragonarsi con il lavoro dell'editore, cioè l'averlo in mente, dovendo scrivere, che uno dei suoi referenti ha questa caratteristica, e non un'altra. Pensare invece che l'editore, il tuo interlocutore intermedio e obbligato, sia invece una sorta di figura anchilosata è troppo comodo, e non inquieta a sufficienza il lavoro che devi fare: mentre se l'editore è uno che lavora sull'eccezione capisci che il tuo problema è essere l'eccezione. Dove 'eccezione', come avete sentito, ha una gamma molto varia: non è appena quello che fa la stramberia - può esserci anche quella della tipografia doppia, ma stramberia è anche quella di uno che scrive gialli avendo Bianciardi nella mente e nelle parole, che significa essere un autore di gialli ma con una certa caratura di scrittore. 'Eccezione' non è in senso povero ma in senso ricco. Per noi è importante un incontro di questo genere, perché credo che costringa a fare i conti in maniera più realistica e quindi più viva con la situazione.