



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento

Corso di Laurea Magistrale in
Strategie di Comunicazione
Classe LM-92

Tesi di Laurea

*Creatività e tecniche di scrittura: analisi delle
pratiche di editing del romanzo in un caso di studio*

Relatore

Prof. Michele Cortelazzo

Laureando

Michele Rampazzo

Anno Accademico 2015 / 2016

Indice

Introduzione	5
0.1 Avvertenze metodologiche	6
0.2 Struttura generale	8
1. Riferimenti teorici	14
1.1 Tipologia funzionale	14
1.1.1 Il testo narrativo	15
1.1.2 Il testo descrittivo	17
1.2 I dialoghi: simulazione della variazione diamesica	20
1.3 Tipologia interpretativa	21
1.4 Il modello di Hayes e Flower	24
2. Fase 1: ideazione e organizzazione preliminare	27
2.1 Ricerche preliminari	29
2.2 Struttura narrativa	32
2.3 Costruzione della trama	35
2.4 Creare i personaggi	38
3. Fase 2: prima stesura	44
3.1 Indicazioni generali di scrittura	45
3.2 Costruzione dell'incipit	48
3.3 La sequenza degli eventi	52
3.4 Le descrizioni	55
4. Fase 3: revisione ed editing	59
4.1 La revisione dell'autore	60
4.2 Proporsi a un soggetto esterno	64
4.3 L'editing	68

5.Strumenti di editing e differenze di linguaggio tra editor e autore: lo studio di un caso	73
5.1 Primo approccio all'editing: l'importanza dell'incipit	75
5.2 L'equilibrio della narrazione	83
5.3 Chiarezza terminologica ed eleganza della scrittura: gestione delle ripetizioni	89
5.3.1 Le fasi d'azione	90
5.3.2 Adeguatezza delle espressioni nel contesto letterario	93
5.3.3 Descrizioni e riflessioni confuse	96
5.3.4 Il ruolo delle avversative	98
5.4 Assicurare la coerenza	102
5.5 Considerazioni finali	108
6. Conclusioni	114
Bibliografia	120

Introduzione

Come si costruisce un romanzo, quali sono i meccanismi creativi e tecnici che stanno alla base delle scelte narrative e linguistiche di un testo così articolato? Personalmente, scrivo romanzi da diversi anni e, benché autodidatta, sono giunto a padroneggiare le regole compositive principali di questo genere testuale. D'altro canto è vero che, citando Stephen King (*On writing*, 2011: prefazione): «I romanzieri non capiscono molto di quel che fanno, non sanno perché funziona quando va bene, non sanno perché non funziona quando va male». Nel lavoro che segue, mi propongo di affrontare la problematica insita in questa affermazione. Tratterò quindi tutte le fasi di costruzione di un romanzo, da quella progettuale, alla revisione, all'editing professionale, con due obiettivi: in primo luogo, dimostrare come creatività e tecniche di scrittura, pur se con un peso diverso per ogni fase, convivano in tutta la produzione; in secondo luogo, capire quali sono i meccanismi narrativi e linguistici adottati dagli scrittori di fiction, e se esistono differenze tra gli strumenti usati dagli stessi autori e quelli usati dagli editor.

L'approccio di studio sarà un'analisi del percorso di produzione che tenterà di comprendere, in maniera più o meno dettagliata, tutti i perni e le variabili principali intorno a cui si costruisce un romanzo. Dal progetto iniziale, con la costruzione di una struttura e di una trama più o meno definita intorno all'idea di partenza, si passerà alla prima stesura del testo, con le indicazioni generali di scrittura, i trucchi linguistici e costruttivi adottati per la ricerca di eleganza e ritmo, e così via. Tratterò con attenzione particolare i momenti successivi, cioè quello di revisione del testo di partenza e quello di editing professionale, perché uno degli obiettivi di questo lavoro è individuare e spiegare gli strumenti di scrittura usati dagli autori e dagli editor, ed è in queste fasi che l'uso di tali strumenti si esplicita.

A tal proposito, uno studio di fattibilità era già stato fatto. La mia tesi di laurea triennale era infatti incentrata sulle affinità e le differenze linguistiche tra editing editoriale e manuali normativi: in tal modo, già in precedenza ho potuto

esplicitare, in forma di confronto, diversi aspetti linguistici che caratterizzano il lavoro degli editor sui romanzi. Per questa ragione, alcuni di quegli argomenti potranno essere ripresi in questo lavoro, con un approccio meno descrittivo e più interpretativo, che risponda cioè alla domanda: come e a che scopo questi strumenti si inseriscono nella struttura del romanzo?

In questo lavoro, come in quello sopracitato, il filone di esempi sarà tratto soprattutto dalla mia esperienza personale; in particolare, per quanto riguarda gli ultimi capitoli, dal romanzo *La speranza dei vinti*, del quale è stato eseguito un editing professionale in collaborazione con l'agenzia letteraria *Scritture scriteriate* a scopo di pubblicazione. Si tratta di una prospettiva particolare: infatti, un'analisi riferita principalmente a una sola opera, per di più scritta dallo stesso autore, presenta alcuni rischi che meritano di essere illustrati.

0.1 Avvertenze metodologiche

Una prima insidia, ovvia, è che le valutazioni dell'autore non siano oggettive; un'altra è che lo studio venga indirizzato lungo idee preesistenti del ricercatore e che quindi i risultati ottenuti non siano imparziali. Questi due problemi non possono risolversi che con una verifica metodica dell'oggettività, che accompagni passo passo la stesura della tesi, effettuata da un soggetto esterno, nel caso specifico dal professore relatore. Si tratta comunque di una situazione più che gestibile: infatti, come vedremo nel corso della tesi, in fase di revisione un professionista scrittore deve sapersi svincolare dalla propria opera, perché, per poterne valorizzare il potenziale, essa richiede uno sguardo esterno, cioè il mettersi nei panni del lettore cui è destinata. Allo stesso modo, affronterò le analisi richieste da questo studio con spirito critico, senza dare nulla per scontato. Un altro rischio è che la tesi, una volta conclusa, si riveli fine a se stessa, perché esempi principalmente riferiti a una sola opera impediscono una prospettiva più generale. La soluzione, in questo caso, sarebbe costruire un corpus raccogliendo altri romanzi (o parti di essi) che includano le correzioni degli editor, al fine di costruire un confronto di più ampio respiro. Si tratta tuttavia di un percorso

problematico, per diverse ragioni: anzitutto, in gran parte dei casi i diritti dell'opera appartengono all'editore che l'ha pubblicata, per cui la richiesta andrebbe fatta anche a esso, oltre che all'autore, oppure si dovrebbe risalire a testi più datati; in secondo luogo, anche volendo ignorare l'impossibilità di scavalcare gli editori, gli autori difficilmente sono disponibili a prestare i propri lavori, e di certo non saranno entusiasti all'idea di mettere in mostra le proprie debolezze, cosa che, nel lavoro di editing, inevitabilmente avviene. Inoltre, in questa fase, tra autore ed editor si crea un rapporto piuttosto intimo, in cui alle volte vengono esplicitate le motivazioni che hanno spinto il primo a raccontare qualcosa, le emozioni che voleva trasmettere, e così via: insomma, è molto improbabile che un autore sia disposto a mostrare a degli sconosciuti un lato tanto delicato del proprio lavoro. Parte di queste motivazioni mi è stata illustrata dall'agenzia letteraria che ha editato il mio romanzo, cui, per dovere di ricerca, ho richiesto informazioni riguardo la possibilità di costruire un corpus includendo spezzoni di altre opere.

Infine va detto che, per completezza, il corpus andrebbe costruito con testi editati da diverse agenzie, e non da una sola: solo in tal modo si otterrebbe una prospettiva generale, avendo anche la possibilità di valutare come varia il linguaggio tra i vari editor, oltre che tra editor e autori.

Che si trattasse di un ostacolo probabilmente insormontabile era stato previsto ancor prima di contattare l'agenzia. Allora, più che un limite di questa tesi, la spiegazione della mancata costruzione di un corpus è un'avvertenza sulla metodologia di studio adottata: non una visione generale, e nemmeno un confronto tra i diversi meccanismi di editing, per cui si dovrebbe valutare il lavoro di diversi editor, bensì lo studio di un caso. Questo approccio utilizza uno sguardo ravvicinato, concentrato sui dettagli, che, all'opposto dei rischi descritti sopra, è il principale punto di forza dell'inusuale prospettiva adottata.

L'impostazione interna è interessante per la sua particolarità e perché permette di esplicitare ogni singolo strumento creativo e linguistico adottato nel processo di produzione del romanzo (ideazione, scrittura, revisione, editing), che è l'obiettivo

ultimo della tesi. Nessun'altra prospettiva arriverebbe a un livello di dettaglio tale nella spiegazione dei vari passaggi o delle motivazioni che hanno portato ad adottare una tecnica piuttosto di un'altra.

Quanto a me, credo che le ragioni per cui ho deciso di trattare questo argomento siano ormai chiare. Sono un aspirante romanziere e scrivo da parecchi anni nel corso dei quali ho costruito un mio personale metodo di lavoro, di cui seguo con sicurezza e naturalezza i meccanismi; inoltre, lavorare all'editing di uno dei miei romanzi con un'agenzia letteraria mi ha permesso di conoscere anche i metodi degli editor e di aumentare la confidenza con una fase di lavoro più tecnica e di costruzione ragionata del testo, che spazia dalla sistemazione della coerenza di fondo al ritmo delle proposizioni. Questa lunga esperienza mi ha spinto al desiderio di costruire uno schema che possa essere il più possibile esaustivo del processo di produzione di un romanzo, adottando uno sguardo esterno e quindi più analitico, per verificare se posso descrivere i meccanismi e le tecniche che pure uso da molto tempo.

A lavoro concluso, ne risulterà uno studio che spiega e analizza tutti processi adottati nelle varie fasi di costruzione di un romanzo; in questa cornice, mi concentrerò per dimostrare come creatività, coerenza e tecniche linguistiche abbiano un ruolo fondamentale in ogni fase e che nessuno di questi strumenti può procedere separato dagli altri, se si vuole ottenere un prodotto valido.

0.2 Struttura generale

Prima di entrare nel vivo della discussione, credo che sia comunque utile dare dei riferimenti teorici generali sulle caratteristiche e le peculiarità della tipologia testuale su cui è incentrata la tesi. Perciò, un primo capitolo sarà dedicato a inquadrare i generi testuali che ricorrono nei romanzi. In particolare, seguendo la classificazione in chiave funzionale di Werlich (1982), basata sul focus dominante dei testi, si vedrà (come ci si poteva aspettare) che il romanzo è principalmente un testo narrativo, cui si mescola in misura minore ma importante il testo descrittivo. Ruolo fondamentale è svolto anche dai dialoghi, che tratterò

come una simulazione del discorso orale, con tutte le caratteristiche che ne derivano. Inoltre, passando a una tipologia in chiave interpretativa (Sabatini, 1990 e 1999), la prosa letteraria si inquadrerà fra i testi con discorso poco vincolante: si tratta dei testi con maggiore libertà di costruzione e – appunto – di interpretazione, di cui elencherò le peculiarità che li distinguono da produzioni più vincolate. Si avrà a questo punto un inquadramento adeguato del testo letterario per affrontare l'obiettivo vero e proprio di questa tesi. In chiusura a questo capitolo teorico, introdurrò il modello del processo di scrittura di Hayes e Flower, che sarà una sorta di linea guida per l'argomento centrale del lavoro, perché descrive le varie fasi di cui si compone una produzione scritta.

I capitoli centrali saranno tre, e si vedrà come corrispondono alle fasi identificate da Hayes e Flower: ideazione e organizzazione preliminare, prima stesura, revisione ed editing. Nel capitolo successivo, forse quello di maggior interesse per questo lavoro, approfondirò il lavoro di editing avvalendomi di una serie di esempi tratti dal mio romanzo.

La prima parte definirà i metodi di approccio al lavoro di scrittura. Anzitutto, farò una breve introduzione sulle ispirazioni e le motivazioni che portano a decidere di scrivere, e sarà evidente come già da questo primissimo passaggio si differenziano un professionista e un autore alle prime armi. Infatti, se il primo, oltre a padroneggiare i meccanismi di sviluppo dell'idea di partenza, è abituato a costruire progetti con un impianto e un obiettivo chiari (benché spesso non definiti dall'inizio in ogni dettaglio, come vedremo), il secondo rischia di cadere in una serie di naturali ingenuità (ad esempio lo scrivere per riferimenti che solo lui può comprendere), derivanti soprattutto dalla poca dimestichezza con i meccanismi tecnici e linguistici necessari al romanziere e ottenibili solo con allenamento e costanza.

Passerò quindi ad analizzare le operazioni organizzative più specifiche: anzitutto, spesso un autore conosce solo in parte l'argomento di cui vuole scrivere, per cui, in primo luogo, deve compiere delle ricerche preliminari che lo preparino in maniera adeguata. Dal punto di vista stilistico, altre decisioni sono importanti e

possono modificare in maniera sostanziale l'impianto narrativo: usare la prima o la terza persona, determinare il tempo di narrazione, gestire un narratore onnisciente o immedesimo nei punti di vista solo di alcuni personaggi (o di uno) sono scelte fondamentali che vanno chiarite fin da subito, per diverse ragioni. Mi soffermerò poi su due importanti strumenti di supporto. Il primo, conosciutissimo, è la scaletta, che tuttavia può rappresentare un limite, essendo alleata dell'ordine ma nemica della creatività; tratterò allora un'alternativa su cui è possibile concentrarsi, soprattutto in questa fase iniziale, quando le idee non sono ancora ben definite. Il secondo strumento è la scheda del personaggio: fondamentale per la sua costruzione, ne racchiude tutte le caratteristiche ed è il metodo migliore per garantirne la coerenza e la credibilità, specie se si affronta un testo molto lungo o con molti personaggi.

Terminata l'organizzazione preliminare, si passa alla scrittura vera e propria, il momento più delicato, perché deve coniugare la più alta dose di creatività dell'intero processo con una ferrea padronanza delle tecniche linguistiche (per ottenere correttezza grammaticale, ortografica e logico-semantiche) e una sempre attiva attenzione alla coerenza di fondo, che è di molti tipi: geografica, storica, culturale, ma anche legata ai personaggi e che si manifesta attraverso il loro carattere, le loro azioni e parole (a livello anche formale: uso di termini più o meno colti, tono di voce, accento, ecc. non devono variare).

Introdurrò questo capitolo con le indicazioni generali di scrittura fondamentali per affrontare la stesura di un testo tanto ampio e articolato, in cui il ritmo e lo stile del linguaggio possono variare da un momento all'altro, a seconda della situazione. Vedremo come l'obiettivo fondamentale del narratore, dal punto di vista linguistico, sia la ricerca di un'eleganza e di un ritmo che rendano la lettura avvincente. Per raggiungere questo obiettivo si ricorre a diversi strumenti, di cui tratterò nel dettaglio: la costruzione efficace dell'incipit, da sempre una discriminante fondamentale per attirare l'attenzione dei lettori fin dalle prime battute; la scelta tra una sequenza di eventi lineare o, più spesso, l'adozione di meccanismi di analepsi e prolessi o la narrazione di eventi simultanei (con una

linearità eccessiva, si corre infatti il rischio di trasmettere prevedibilità); la variazione sapiente del ritmo. Un discorso più ampio meritano le descrizioni, perché, come già accennato, si possono considerare una tipologia testuale interna a un'altra, quella narrativa, che la completa. Bisogna fare molta attenzione affinché l'amalgama tra i due generi sia fluido: se usate male, le descrizioni rendono più pesante la lettura, se usate bene sono invece un'infallibile strumento evocativo.

A questo punto, la scrittura del testo sarà conclusa, ma esso sarà ben lontano dalla sua forma definitiva. Due diversi tipi di controllo verranno ripetutamente messi in atto al fine di migliorare il materiale di partenza: sono queste le fasi che verranno maggiormente approfondite, perché è il momento in cui, attraverso una serie di esempi, si potranno esplicitare con facilità i meccanismi linguistici e narrativi.

Conclusa la prima stesura e lasciato passare un certo periodo che gli permetta di allontanarsi dal testo e di assumere uno sguardo esterno, l'autore inizierà la revisione. Si può dire che qui i pesi si invertono: se infatti in precedenza era la creatività a prevalere, durante la revisione va adottato uno sguardo più tecnico, attento a ogni aspetto della coerenza linguistica, logico-semantiche e narrativa, senza tuttavia mettere da parte la sensibilità che apporta il pensiero creativo, perché la prosa letteraria ha comunque necessità di mantenersi sensuale ed evocativa, scevra di una struttura eccessivamente studiata. Esplicitare ogni aspetto è una caratteristica testuale estranea alla narrazione, per la quale significherebbe una pericolosa perdita di fascino.

Il numero di revisioni verrà deciso dall'autore, soprattutto in base a quanto è "sporco" il testo di partenza e al metodo usato, che può essere più o meno invasivo: ci si può limitare a una pulizia formale e delle incongruenze contenutistiche più evidenti, oppure arrivare a modificare e addirittura a riscrivere intere sezioni. Già in questa fase si arriveranno a sistemare le imperfezioni linguistiche più comuni, come la sostituzione di perifrasi eccessivamente articolate o dei termini che, se accostati, producono un suono o

una variazione del ritmo sgradevole. L'obiettivo principale della revisione è dunque una sistemazione generale del testo in ogni suo aspetto, in vista della proposta a un valutatore esterno, che possono essere già le case editrici oppure un editor.

Nel secondo caso, si accederà alla fase di editing professionale, conclusa la quale si arriverà finalmente alla versione definitiva del romanzo, da proporre per la pubblicazione. Il capitolo proseguirà con una serie di riflessioni riguardanti le ragioni per cui affidarsi o meno ai servizi di un'agenzia letteraria per migliorare ulteriormente la propria opera; qui si vedrà una distinzione tra la fase preliminare (la correzione di bozze, che dovrebbe essere lieve, se l'autore è stato attento in fase di revisione) e l'editing vero e proprio.

Dopo averlo presentato, nel capitolo seguente esplicherò al meglio i suoi obiettivi e le sue funzioni. Dal punto di vista formale, questo processo si propone principalmente di raggiungere uno stile elegante e dal ritmo ben scandito, per rendere la lettura avvincente e non stancare il lettore. Dal punto di vista contenutistico, l'editor ha compiti ben più delicati: è il soggetto esterno che verifica l'efficacia dell'opera, deve sottolineare ogni minima incoerenza nella storia o nei personaggi e può agire in profondità per apportare modifiche a passaggi che non lo convincono. Tuttavia non deve per nessuna ragione stravolgere le intenzioni dell'autore, e qui sta la vera sfida del rapporto tra romanziere ed editor: per il primo, non ergersi a difensore della sua opera in ogni minima battuta, accettare con disponibilità e spirito autocritico i consigli e apportare le modifiche necessarie al miglioramento del testo senza però sottomettersi né modificare i messaggi chiave che intende trasmettere; per il secondo, trovare le giuste vie di miglioramento che non vadano contro le convinzioni e i desideri dall'autore. Questo capitolo si avvarrà in misura consistente degli esempi tratti dal mio romanzo, *La speranza dei vinti*, e, in conclusione, oltre ai meccanismi dell'editing, emergeranno anche le differenze tra l'italiano degli autori e quello degli editor, i quali devono sempre guardare al

mercato e capire, anche da questo punto di vista, in che modo attirare i lettori e, in prima battuta, gli editori.

Questo lavoro si propone di sciogliere e spiegare i meccanismi narrativi e linguistici di produzione di un romanzo con uno studio analitico, puntuale e il più possibile esaustivo. Non costituirà uno strumento che dia consigli sulla scrittura creativa: le abilità richieste sono altre, e si tratta di argomenti che esulano da quelli trattati. Sarà piuttosto uno studio su come la creatività si rapporta alle tecniche linguistiche tipiche della prosa letteraria e, più in generale, sugli strumenti che ruotano intorno alla costruzione di un progetto tanto complesso e articolato.

1. Riferimenti teorici

Per meglio comprendere le caratteristiche e le situazioni linguistiche che verranno affrontate nel corso di questa tesi, è opportuno soffermarsi su una breve classificazione che definisca i generi testuali che ricorrono nei romanzi e le loro peculiarità. Per il supporto bibliografico a questo capitolo, mi rifarò ad alcuni contributi presenti nell'*Enciclopedia dell'italiano* (Treccani, 2011), preziosi per l'inquadramento chiaro e sintetico che offrono.

Innanzitutto, bisogna considerare che esistono diversi modelli di classificazione, i quali distinguono le tipologie testuali in base al criterio preciso che assumono come discriminante; perciò, benché alcune di queste tipologie siano fra di loro integrabili, ognuna di esse si approccia allo studio da un punto di vista particolare, sottolineando quindi caratteristiche differenti. Oltre a questo, va tenuto presente che, aldilà dell'analisi teorica, i testi reali non sono mai completamente omogenei: nel caso trattato ad esempio, seguendo la classificazione in chiave funzionale, il romanzo può considerarsi principalmente come un testo narrativo, che tuttavia contiene, di norma, molti inserti descrittivi. Per questa ragione l'ordinamento per tipologie è necessario soprattutto a estrapolare le caratteristiche salienti di ognuna, e non va interpretato come una falsa fissità dei testi concreti.

Tra i modelli di classificazione esistenti, in questa sede ne verranno trattati due: il primo distingue i testi in base a un'ottica funzionale, il secondo in base al livello di rigidità interpretativa richiesta al destinatario.

1.1 Tipologia funzionale

La tipologia funzionale si basa sul focus dominante dei testi, cioè sul loro principale centro di interesse e organizzazione. Si tratta del modello più tradizionale, dato che «contempla sostanzialmente le partizioni del discorso individuate dalla retorica classica: descrizione, narrazione, esposizione, argomentazione» (Lala 2011: 1490). Seguendo la versione più conosciuta (Werlich, 1982), aggiungiamo un quinto tipo di testo ai quattro appena nominati,

quello prescrittivo. Qui ci si concentrerà sui tipi che hanno maggiore influenza nella costruzione linguistica dei romanzi, cioè narrazione e descrizione.

1.1.1 Il testo narrativo

Il testo narrativo è il risultato della costruzione del corrispondente linguistico di un evento o di una serie di eventi correlati. Tipicamente include anche sequenze non narrative, soprattutto descrittive e argomentative, che sono comunque funzionalmente subordinate al resoconto di eventi. Il romanzo si può considerare tra i testi narrativi più complessi, per via della sua lunghezza e della varietà degli elementi concatenati nel racconto. All'interno di questo genere, la presenza di argomentazioni è minore perché la tendenza (benché vi siano eccezioni degne di nota) è un atteggiamento neutrale da parte del narratore, che solitamente si affida ai personaggi per far trasparire i messaggi che vuole trasmettere, attraverso le loro parole e azioni.

Gli eventi narrati possono essere reali oppure fittivi: il secondo è quasi sempre il caso di un romanzo, a meno che non sia biografico. Il narratore può determinare essenzialmente quattro variabili dalle quali dipende l'assetto finale del testo (Roggia 2011: 1479): «maggiore o minore “distanza” (Genette 1972) dal mondo narrato; selezione degli eventi coi relativi attanti, e delle circostanze temporali e situazionali da verbalizzare; ordine della loro introduzione nel testo; struttura linguistica degli enunciati.»

L'elemento strutturante dei testi narrativi è la temporalità, intesa sia come il tempo del mondo narrato, sia come il tempo che richiede la narrazione. Su questa caratteristica fondamentale si basano gran parte degli elementi strutturali e linguistici del testo narrativo.

Dal punto di vista strutturale, la temporalità determina in primo luogo la costruzione dell'intreccio, cioè la sequenza lineare degli eventi narrati, che molto spesso si differenzia dall'ordine logico-cronologico degli eventi (fabula). Questo per due ragioni: anzitutto, soprattutto nella prosa letteraria, in cui il numero di eventi e personaggi è spesso molto consistente, il narratore può avere il problema

di raccontare eventi simultanei. Per assecondare la natura lineare del testo, dovrà quindi individuare serie distinte di eventi e narrare separatamente ciascuna di esse, accompagnandole con un sistema di riferimenti che permetta di ricostruire le relazioni temporali sussistenti nel mondo narrato (Roggia 2011: 1480). La seconda ragione consiste nella scelta dell'ordine in cui introdurre gli eventi nel testo che, come detto sopra, dipende dall'autore. Così, anche se la soluzione non marcata è quella di rispecchiare l'ordine cronologico degli eventi (*ibid.*), lo scrittore può decidere di introdurre delle anacronie di posticipazione (analessi) o di anticipazione (prolessi), di cui si tratterà dettagliatamente in seguito.

Le scelte riguardo alla distanza (cioè la narrazione di eventi più o meno compendiarie) e alle ellissi narrative definiscono anche un altro concetto legato alla temporalità, che Genette (1972) chiama "velocità" e definisce come il rapporto tra il tempo della storia, ossia il tempo degli avvenimenti nel mondo narrato, e il tempo effettivo del racconto. Si avrà dunque un racconto veloce con lunghi eventi concentrati in poche righe e un racconto lento con una valutazione analitica di un evento breve, fino al limite in cui la velocità si annulla, cioè negli inserti descrittivi, tipicamente atemporalmente. Gli inserti di discorso diretto creano invece un rapporto paritario perché tempo della storia e tempo del racconto coincidono. Le sequenze dialogiche sono una caratteristica fondamentale dei romanzi, inoltre hanno regole proprie particolari. Per questo vale la pena di trattarle nello specifico, più avanti in questo capitolo.

Dal punto di vista linguistico, la temporalità è legata ad alcune strutture basilari. In primo luogo, i testi narrativi ricorrono a indicatori di tempo espliciti e frequenti, «soprattutto connettivi e complementi circostanziali di tempo» (Roggia 2011: 1480), i quali precisano la successione in cui si svolgono gli eventi in termini di anteriorità, contemporaneità e posteriorità, e li ancorano al tempo interno al testo; questo può essere fatto anche attraverso l'uso di deittici che si riferiscono al momento dell'enunciazione, reale o fittivo.

Altro elemento linguistico fondamentale è la gestione dei tempi verbali. Dato che la narrazione tende a riguardare eventi già avvenuti, essi si esprimono

tipicamente al passato, benché non sia una regola inviolabile. Più nel dettaglio, alcuni studi hanno dimostrato come il paradigma verbale dell'italiano e di altre lingue affini si organizzino in due sistemi distinti e complementari (Weinrich 1978: 23-27): tempi narrativi e tempi commentativi. Considerando nello specifico il romanzo, nel primo gruppo il passato remoto rappresenta le azioni, il trapassato remoto gli antefatti, l'imperfetto le descrizioni e gli eventi di contesto a quelli principali che conducono la narrazione; del secondo gruppo fanno parte invece almeno il presente, il futuro e il passato prossimo, che nei romanzi si riscontrano soprattutto nei casi di discorso diretto. Tornerò a parlare delle scelte verbali per la costruzione della narrazione nel prossimo capitolo.

1.1.2 Il testo descrittivo

La descrizione consiste nel costruire il corrispondente linguistico dell'oggetto considerato in un contesto spaziale statico e atemporale. È un tipo testuale che gode di scarsa autonomia e tende a comparire in combinazione con altri generi; nei romanzi ha una notevole importanza in quanto è lo strumento che permette di definire e mostrare al lettore il mondo della narrazione.

Per descrivere un oggetto è necessario individuarne le caratteristiche distintive e introdurle nel testo. Non fanno parte di questo gruppo solo le caratteristiche intrinseche all'oggetto stesso, «ma anche quelle che Schwarze (1982) chiama comparative, perché implicano un confronto con altri oggetti descrittivi, e possono essere espresse per mezzo di metafore o di altre strutture comparative» (Roggia 2011: 1472). Questo tipo di descrizione è frequente, oltre che nei testi orientati alla persuasione (come la pubblicità), soprattutto nella prosa letteraria. Quest'ultima tende infatti alla ricerca di uno stile evocativo più che compendiaro; inoltre, spesso si trova a descrivere oggetti fittivi, che, per loro natura, non sono mai presenti al destinatario. Questo tipo di descrizioni, definite appunto *in absentia*, possono trarre grandi vantaggi dalle strutture comparative.

I testi descrittivi presentano altre due caratteristiche strutturali importanti. In primo luogo, ogni descrizione è selettiva, perché ogni oggetto comprende infinite

sfaccettature, quindi sta all'autore scegliere gli elementi da presentare nel testo; in particolare, dovrebbe segnalare quelli che il lettore non può dedurre dalla sua conoscenza enciclopedica. Nella prosa letteraria, l'obiettivo non è certo descrivere in maniera puntuale e precisa ogni aspetto, quanto piuttosto dare una visione generale che stimoli i sensi del lettore: riprenderemo in seguito questo ruolo del testo descrittivo. Il secondo aspetto da tenere presente è l'ordine lineare, imposto dalla scrittura, di inserimento degli elementi. Da questo punto di vista, l'ordine dei referenti può essere casuale, ma più spesso segue un percorso percettivo specifico. Nei romanzi, ciò è vero soprattutto nelle descrizioni che assecondano il punto di vista di un protagonista: possono andare dal generale al particolare, se ad esempio si sta avvicinando all'oggetto in questione, o seguirne lo sguardo da un lato all'altro; inoltre gli elementi introdotti possono dipendere dalle convinzioni o dal carattere dello stesso personaggio, che può notare un aspetto piuttosto di un altro.

Si trova spesso una distinzione tra descrizioni soggettive e oggettive, definizione problematica in quanto, come si è visto, la descrizione richiede sempre una selezione. Allora, per quanto riguarda i romanzi, si potrebbe parlare di uno stile non soggettivo ma piuttosto impressionistico, perché tende a un tono evocativo, a evitare tecnicismi, e può basarsi sul punto di vista dei personaggi. A tal proposito, Schwarze (1982) parla di descrizioni prospettiche, cioè che includono un punto di osservazione da cui l'oggetto descritto viene percepito, e che si realizzano attraverso una selezione dei soli elementi compatibili con la localizzazione del punto di vista (e, a volte nel nostro caso, con le convinzioni di chi guarda) e attraverso un orientamento dei rapporti spaziali tra le parti coerente con il centro deittico da cui avviene la descrizione.

Anche i testi descrittivi sono legati alla temporalità, per ragioni opposte rispetto ai testi narrativi. Infatti, se per i secondi il tempo rappresenta il principio strutturante, i primi si svincolano da esso, perché si costruiscono in un contesto statico e atemporale. Nella stesura di un romanzo, questa differenza va sempre tenuta presente al fine di trovare un equilibrio adatto tra evocazione efficace del

mondo della narrazione e ritmo della stessa (l'argomento verrà ripreso nei prossimi capitoli).

Dal punto di vista linguistico, questa atemporalità si traduce nell'uso di tempi verbali imperfettivi (imperfetto e presente non deittico), mentre i tempi perfettivi sono accettabili solo per assolvere funzioni vicarie. Per il resto, la forma linguistica degli enunciati dipende da un lato dall'esigenza di sfuggire all'effettolista (ciò è particolarmente importante per quanto riguarda la prosa letteraria) e dall'altro dalla natura delle due operazioni basiche del descrivere: introdurre nel testo dei referenti e predicare delle proprietà intorno a essi. I corrispettivi linguistici naturali di queste operazioni sono, rispettivamente, la frase presentativo-esistenziale (del tipo *c'è + sogg*) e la frase predicativa (del tipo *sogg + predicato nominale*). Raramente, tuttavia, appaiono in questa forma: «il secondo tipo di enunciato in particolare è generalmente riassorbito nella struttura interna del sintagma nominale; e la funzione presentativa è assolta da una varietà di strutture sintattiche diverse, che spesso vengono combinate tra loro in modo da dare al testo vivacità stilistica» (Roggia 2011: 1473). Esempi di queste strutture sono: uso di verbi che esprimono una relazione spaziale (*su cui poggia/spicca/ecc*); uso di verbi di percezione (in testi come i romanzi, in particolare, invece di rimanere impersonali possono riferirsi alle percezioni di un personaggio: *notò/vide/ecc*); l'uso di avere o di verbi equivalenti (*presenta/possiede/ecc*). Si può anche ricorrere a sostituti metaforici del predicato di esistenza, al fine di introdurre verbi non stativi, quali ad esempio *corre, attraversa, scende*, e moltissimi altri. Si tratta di un utilizzo naturale nella prosa letteraria, che per sua natura tende a evitare elementi statici, essendo basata principalmente sullo scorrere della narrazione. Inoltre, «la scelta di tali predicati è condizionata dalle proprietà degli oggetti cui si applicano. [...] Ne consegue che questi predicati metaforici permettono spesso di condensare informazioni aggiuntive sui referenti» (Roggia 2011: 1473). Non va dimenticato infine che i giusti sostituti metaforici offrono un potere evocativo molto efficace, e questo li rende uno strumento decisamente appetibile nelle descrizioni letterarie.

1.2 I dialoghi: simulazione della variazione diamesica

I dialoghi sono uno strumento fondamentale dei romanzi. Attraverso di essi, l'autore "narra" i propri personaggi, plasmandone le caratteristiche con le loro stesse parole e potendo così evitare lunghe, piatte e a volte fastidiose descrizioni compendiarie. Proprio in questo risiede la particolarità del dialogo: i personaggi variano per istruzione, atteggiamento linguistico (volgare, raffinato, diplomatico, ecc), senso dello humor e molte altre caratteristiche, ognuna delle quali influisce sul suo modo di parlare. Ne deriva che i dialoghi possiedono stili linguistici differenti a seconda del parlante, e certamente si differenziano anche, e in maniera molto più accentuata, dallo stile narrativo e descrittivo del racconto. Come inquadrare allora la tipologia dialogica fra le altre con cui interagisce? La differenza in questo caso dipende dal canale di trasmissione.

«Per variazione diamesica si intende la capacità di una lingua di variare a seconda del mezzo o canale adottato, sia esso scritto (grafico-visivo) o parlato (fonico-acustico)» (Rossi 2011: 1540). Risulta chiaro che i dialoghi sono propriamente testi orali: l'inserimento nei romanzi e nella prosa letteraria in generale consiste nella costruzione di un "parlato-scritto", ovvero nella trascrizione di un testo orale, durante la quale esso perde parte delle proprie specificità. Infatti, forme quali parole frammentate e pause vocalizzate sono trascrivibili solo tramite espedienti non sempre efficaci, come l'uso dei puntini di sospensione e onomatopee (*ehm*); inoltre, è impossibile rappresentare adeguatamente caratteristiche quali timbro, volume, ritmo, intonazione della voce, compito affidato alle descrizioni dell'autore, quando presenti (es.: *disse in tono secco*). Per queste ragioni, si possono definire i dialoghi interni a un testo scritto come una simulazione della variazione diamesica: il "parlato-scritto" sarà sempre una forma a metà strada tra la vera oralità e la prosa letteraria, la quale non può, a causa del canale di trasmissione, includere tutte le peculiarità dell'altra.

Molte di queste peculiarità, comunque, rimangono evidenti. Tanto per cominciare, riprendendo Rossi (2011: 1540): «gran parte della produzione scritta di una lingua adotta uno stile più formale e un lessico più selezionato rispetto alla gran parte della produzione orale.» Per lo stesso principio, l'autore di un romanzo farà attenzione a usare nei dialoghi un linguaggio meno forbito rispetto alla narrazione, a diversi livelli a seconda delle caratteristiche dei personaggi evidenziate sopra. Inoltre, saranno frequenti le strutture riproducibili nello scritto tipiche della lingua parlata, quali elementi di ridondanza, incoerenza e assenza di coesione e l'uso di intercalari. Infatti, nei testi parlati non pianificati in anticipo, «la simultaneità tra l'atto della progettazione e quello dell'emissione del discorso non consente il controllo formale tipico dello scritto» (*ibid.*: 1541).

Ritorniamo su questo argomento, in particolare con esempi in fase di revisione e di editing atti a mostrare i processi di differenziazione tra linguaggio della narrazione e linguaggio dialogico.

1.3 Tipologia interpretativa

Questo modello classifica i testi «in base ai diversi gradi di rigidità introdotti nel patto comunicativo che lega emittente e destinatario» (Lala 2011: 1490). Sabatini (1990 e 1999) propone una ripartizione in tre classi, in base al grado di vincolo imposto al lettore: testi con discorso molto vincolante, che hanno l'obiettivo di esprimere concetti precisi e privi o quasi d'interpretazione diversa da quella proposta (scientifici, tecnici, normativi); testi con discorso mediamente vincolante, che si rivolgono a un lettore non informato dal quale accettano un'interpretazione approssimativamente simile alla propria (divulgativi, espositivi, informativi); testi con discorso poco vincolante, che lasciano al lettore una buona libertà nell'interpretare i messaggi. In quest'ultima categoria si collocano poesia e prosa letteraria ed è perciò quella che, in questa sede, merita una breve analisi.

Questo genere testuale sollecita il lettore a partecipare all'interpretazione, e a costruirne il senso attraverso la propria esperienza e i propri bisogni. I principi e

le convenzioni stabiliti dall'autore, fondamentali nei testi vincolati, qui perdono di significato, perché lo scrivente non si limita alla documentazione della realtà ma, attraverso l'immaginazione, ne crea una propria visione artistica. Ciò è particolarmente vero nella narrativa, che è probabilmente il genere più importante della prosa letteraria.

A tal proposito, può risultare interessante soffermarsi sulla dicotomia fra testi con contenuto molto vincolante e poco vincolante, per identificare le affinità e le differenze che li caratterizzano.

Le varie diversità linguistiche si possono innanzitutto ricondurre alla finalità ultima delle due tipologie: se da una parte i testi vincolati mirano alla massima chiarezza, per dare appunto un'interpretazione univoca, dall'altra i testi meno vincolati come il romanzo ricercano soprattutto il coinvolgimento del lettore. È chiaro allora che i meccanismi linguistici adottati saranno in molti casi differenti e opposti.

La prima di queste opposizioni si manifesta nell'ordine logico intrinseco al testo. Se in un prodotto vincolato esso è lineare, nella narrazione gode di molta libertà; nel secondo caso, coincide spesso con l'ordine cronologico, essendo la temporalità l'elemento strutturante di questo tipo testuale, come si è visto. Tale libertà si manifesta nella differenza tra fabula (l'ordine degli eventi) e intreccio (l'ordine del racconto), il quale può essere modificato con l'uso di analepsi, prolessi e narrazione sequenziale di eventi simultanei. Con questi meccanismi, il narratore può scostarsi dalla prevedibilità data da un procedimento lineare e costruire effetti di sorpresa o suspense.

Un secondo elemento di contrasto risiede nella coerenza logica. Se in qualsiasi testo essa deve essere sufficiente da permetterne la comprensione, può comunque svilupparsi con rigidità diverse: può essere cioè del tutto esplicitata, come accade nei testi vincolati, o lasciata in parte alla ricostruzione del lettore. Questo elemento si rispecchia anche nella connessione tra i periodi e al loro interno, e nelle scelte terminologiche. Un genere testuale poco vincolato come il romanzo può lasciare implicite molte di queste connessioni, e in alcuni casi deve, per

costruire una narrazione elegante che non diventi macchinosa. Non è importante esplicitare tutti i passaggi, perché il lettore può comprenderli da sé o darne una propria interpretazione. Parallelamente, c'è una sorta di libertà anche nelle scelte dei termini: il testo narrativo non è costretto a un'identificazione univoca dei suoi elementi, perciò può ricorrere all'uso (consapevole e misurato) di sinonimi, e questo è particolarmente consigliato per evitare ripetizioni di termini troppo ravvicinate. Ognuno di questi elementi è subordinato alla ricerca di eleganza e coinvolgimento, e si tratta di alcuni dei passaggi cui gli editor dedicano maggiore attenzione.

Ancora dal punto di vista linguistico ci sono anche delle somiglianze, (come il preferire verbi in forma attiva piuttosto che passiva, o evitare termini inutili e superflui), dovute alla necessità di un livello standard di chiarezza in qualsiasi testo, ma sono affinità che rimangono a un livello generale; per quanto riguarda i termini in eccesso, infatti, essi sono diversi per ogni tipologia, dipendendo soprattutto dall'obiettivo che queste si propongono. Così il ricorso a pronomi e aggettivi (ancora una volta, in modo consapevole e misurato) è appannaggio soprattutto della prosa letteraria, che tende a usare i coesivi per evitare ripetizioni e ad arricchire i sostantivi attraverso la definizione di qualità che ne aiutino la visualizzazione mentale.

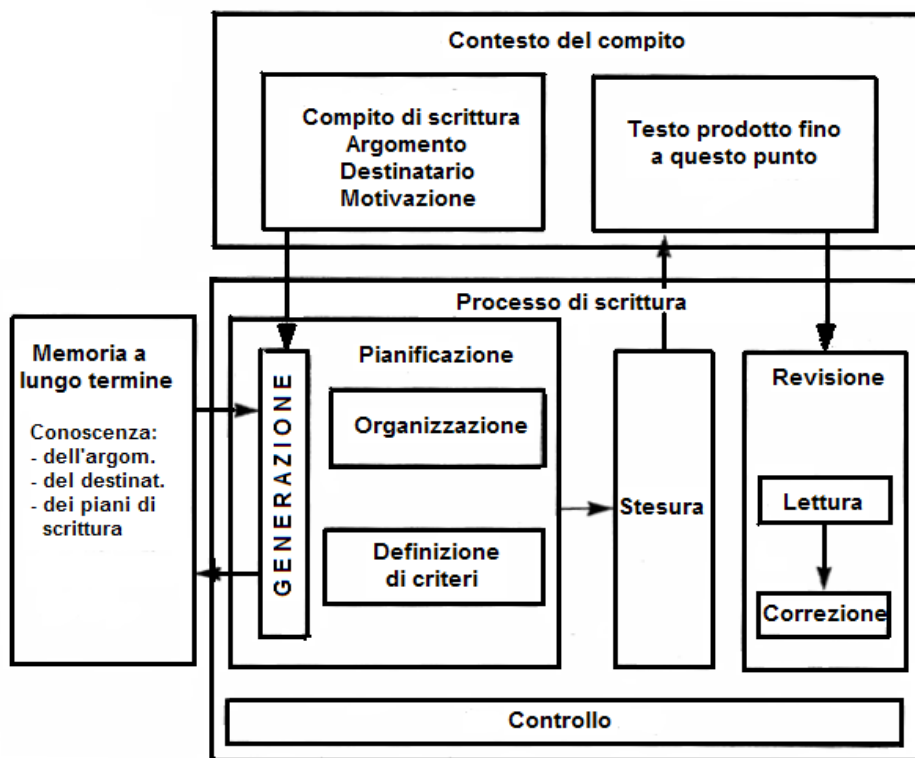
Lo stesso uso della punteggiatura differisce: nei testi vincolati si ricerca la brevità del periodo, per assicurarne la chiarezza, mentre in generi come il romanzo questo strumento è subordinato in particolare alla ricerca di un ritmo incalzante che fugga la monotonia, per cui può esserci un'alternanza di periodi brevi e lunghi, a seconda della situazione narrativa.

Altre tecniche tipiche della prosa letteraria sono l'uso di «linguaggio figurato e impiego frequente di figure retoriche ed artifici (metafore, metonimie, sineddoci, sinestesie, allitterazioni, onomatopée, ecc.)», e «varietà di lingua e stile, con passaggi dall'italiano al dialetto o a un'altra lingua, o dal formale all'informale» (Lala 2011: 1493). In particolare, la variazione dello stile linguistico non si riscontra tanto nel dipanarsi della narrazione, quanto piuttosto

nell'alternanza tra narrazione e riproduzione di parole e pensieri dei personaggi o dello stesso autore. Nel primo caso, il meccanismo corrisponde per la maggior parte all'opposizione fra discorso indiretto e diretto (o dialogo): quest'ultimo è un elemento centrale della prosa letteraria, e atipico per diverse ragioni, come abbiamo avuto modo di vedere nel paragrafo precedente.

1.4 Il modello di Hayes e Flower

Per la base teorica su cui si fonda questo lavoro, è necessario introdurre il modello del processo di composizione ipotizzato da Hayes e Flower (figura 1).



Modello del processo di scrittura. Da J.R. HAYES, L. S. FLOWER, Identifying the organization of writing processes, in L. W. GREGG, E. R. STEINBERG (a cura di), Cognitive processes in writing, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1980.

Figura 1

Il punto di partenza è il contesto del compito di scrittura, nel quale si esplicitano le motivazioni dell'autore, gli argomenti da trattare e i potenziali destinatari; anche il testo via via prodotto è compreso in tale ambito, poiché lo scrivente vi ritorna nel corso dell'elaborazione.

Con l'inizio della generazione del testo, si attiva la memoria a lungo termine, che permette all'autore di accedere a tutte le conoscenze possedute riguardo al destinatario e all'argomento, oltre naturalmente a quelle lessicali, semantiche e morfosintattiche, relative cioè alla struttura dei testi.

Il nucleo centrale del modello è la parte più interessante per quanto riguarda questo lavoro. Si tratta infatti del processo di scrittura vero e proprio, che si compone di tre fasi:

1. La pianificazione, cioè un primo tentativo di risolvere il problema comunicativo, chiarendo gli obiettivi e scegliendo la strada per raggiungerli. Comprende la generazione delle idee, la loro organizzazione e la definizione dei criteri per la valutazione dello scritto, ovvero dei suoi scopi (tra cui ad esempio la coerenza, la chiarezza, o, nel caso della prosa letteraria, l'eleganza e il ritmo);
2. La stesura del testo, cioè l'atto di scrittura vero e proprio;
3. La revisione, intesa come l'unione dei processi di lettura e correzione; quest'ultima può avvenire anche durante la trascrizione, interrompendola, mentre la revisione vera e propria si esercita dopo la stesura.

Durante tutto il processo, è attivo un controllo generale che collega tra loro i vari ambiti di pianificazione, stesura e revisione e che permette di passare da uno all'altro senza compromettere la buona riuscita del testo.

Nel descrivere il processo di produzione del romanzo, seguirò il modello di Hayes e Flower, avvalendomi delle fasi da loro individuate. Ognuno dei capitoli centrali corrisponderà a una di esse, con un discorso un po' più ampio per quanto riguarda la fase di revisione. Infatti, trattando questa tesi di un prodotto destinato alla pubblicazione, si terrà conto anche della necessità di un soggetto esterno (un editor) che valuti il testo. Si distinguerà allora tra la revisione dell'autore – o meglio, le revisioni – e l'editing professionale, di cui porterò diversi esempi tratti dal mio romanzo e tenterò di spiegare i meccanismi e i motivi di certe scelte piuttosto che di altre.

A questo punto, sono state definite le basi teoriche necessarie ad affrontare il lavoro proposto in questa tesi: seguire tutte le fasi di produzione del romanzo per dimostrare come creatività e tecniche di scrittura convivano in ognuna di esse, ed esplicitare i vari meccanismi narrativi e linguistici adottati dagli autori e dagli editor. Possiamo dunque concentrarci su quelle stesse fasi, a partire dalla pianificazione.

2. Fase 1: Ideazione e organizzazione preliminare

Una delle domande che un romanziere si sente porre più spesso è: dove trova le sue idee? Spesso, quell'autore non ha una risposta univoca. Il quesito, apparentemente semplice, richiama infatti una delle funzioni più complesse della mente umana: il processo creativo, che possiamo definire come la trasformazione di una costruzione mentale in un prodotto nuovo, inteso nel senso più ampio del termine.

Alcuni studiosi hanno tentato di comprendere tale processo scomponendolo in fasi distinte. In particolare, il modello di Wallas (1926) è stato ripreso molte volte con lievi modifiche, diventando un riferimento. Secondo il teorico britannico, il processo creativo si può suddividere in quattro momenti:

1. La preparazione, fase preliminare durante la quale l'individuo raccoglie dati, lascia vagare il pensiero, cerca ispirazione dal mondo esterno;
2. L'incubazione, cioè il periodo di elaborazione delle idee, che può durare pochi minuti come intervalli di mesi o anni, e di cui il creativo ha una consapevolezza scarsa o nulla;
3. L'illuminazione, cioè la fase in cui le idee trovano tra di loro un collegamento. Secondo Arieti (1979: 11) a volte è «un'intuizione improvvisa, una visione chiara, o una sensazione, qualcosa tra un'impressione e una soluzione, altre volte invece è il risultato di uno sforzo prolungato»;
4. La verifica, ultimo momento della sequenza, è necessaria affinché la soluzione possa superare la valutazione critica dell'autore e, nella maggior parte dei casi, anche del pubblico.

Le idee non vengono dal nulla. Ritornando al caso specifico al centro della tesi, uno scrittore trae ispirazione principalmente da due strade. Innanzitutto leggendo, per esplorare i mondi e lo stile di altri scrittori e raccogliere informazioni su situazioni e ambienti variegati: tutte queste sono potenziali fonti di ispirazione. In seconda istanza, osservando la realtà che lo circonda. I luoghi, i gesti, le persone:

in ogni dettaglio può annidarsi un input che, se valorizzato a dovere, può trasformarsi in un'idea vincente.

Lo scrittore è, in sostanza, un creatore di realtà alternative più o meno verosimili, ma sempre legate a una base su cui costruiscono le loro fondamenta, che si tratti del mondo reale o di altri solamente narrati.

Non mi soffermerò oltre sulla nascita delle idee, né approfondirò il modello del processo creativo, perché sono argomenti che esulano dall'obiettivo primario di questo lavoro. È interessante invece sottolineare come, già in questa primissima fase, l'impianto metodologico di costruzione del romanzo lavori di pari passo con la creatività. Per esplicitarlo, basterà considerare la differenza tra un professionista e un autore alle prime armi.

A mio avviso, il novello scrittore rischia di rimanere invischiato in tre problemi nella fase di ideazione. In primo luogo, la naturale tendenza a ispirarsi ai propri autori preferiti. Di per sé non si tratta di un errore, anzi, inizialmente è forse l'unica via possibile per prendere dimestichezza con una scrittura dall'intelaiatura complessa come può essere quella di un romanzo; il problema nasce quando l'ispirazione scade in un'imitazione talmente puntuale da non apportare alcuna novità. L'originalità deve essere uno dei punti cardine da non trascurare mai, per non finire nel mercato sempre più vasto dei romanzi-copia. Generalizzando, nel web questo fenomeno è indicato come un tipo particolare di "fan fiction", ma c'è chi lo fa anche in malafede: secondo un articolo de *Il Post*¹ (2016) «il successo di alcuni libri auto-pubblicati e venduti su Amazon ha spinto molte persone a provare a fare soldi velocemente rubando il lavoro altrui». Bisogna dunque fare attenzione a dare sempre un apporto personale all'opera.

Da questo punto nasce un secondo problema, cioè la tendenza a usare riferimenti troppo soggettivi. Questo può accadere perché, soprattutto alle prime armi, si preferisce parlare di situazioni conosciute o scrivere principalmente per se stessi. Ancora una volta, l'errore nasce quando questa tendenza viene troppo accentuata,

1 <http://www.ilpost.it/2016/06/10/plagio-self-publishing/>

accantonando la visione d'insieme e rischiando così di compromettere la validità del racconto. Il coinvolgimento dei lettori crolla quando non possono immedesimarsi nei protagonisti o non afferrano di che cosa si sta parlando. È necessario allora domandarsi se le vicende narrate possono suscitare interesse in altri soggetti oltre che nell'autore. Un metodo per effettuare questa valutazione può consistere nell'estrappolare la premessa del romanzo e giudicare quanto sia intrigante, immediata, innovativa.

Il terzo problema riguarda le metodologie di stesura del testo. L'autore alle prime armi non possiede infatti la padronanza di gran parte degli strumenti che verranno trattati in questa tesi, e inizialmente deve procedere per tentativi. Per quanti manuali o guide possa consultare, solo l'allenamento e la consapevolezza nei propri mezzi gli diranno quali strumenti gli si addicono di più, come si trova più a suo agio nell'utilizzarli e, in definitiva, come approcciarsi alla stesura di un testo che richiede una solida impalcatura per risultare avvincente e coerente.

L'autore professionista ha conseguito tutte queste competenze nello stesso modo. Una volta interiorizzate, il lavoro di ideazione torna a essere un processo naturale, ma è chiaro che, per realizzare un'opera appetibile al mercato, gli strumenti tecnici rimangono una componente fondamentale; e si traducono in elementi specifici quando si passa all'organizzazione preliminare del lavoro.

2.1 Ricerche preliminari

Alla base del lavoro di un romanziere, possiamo senz'altro indicare la costruzione di un contesto credibile. Questo significa che una delle sue prime preoccupazioni deve essere la costruzione di un impianto verosimile, dove verosimiglianza significa principalmente coerenza interna del mondo rappresentato e si applica dunque a ogni genere, inclusi la fantascienza, il fantasy, e altri in cui non c'è necessariamente attinenza al reale. Perciò, la documentazione è un passaggio fondamentale prima di iniziare la stesura di un romanzo.

Anche in questo caso, il metodo si affina con la lettura. Infatti, dal punto di vista formale, è molto più semplice scrivere di un particolare genere letterario se lo si legge con frequenza. Leggendo, s'interiorizzano i meccanismi insiti nei vari generi, se ne comprendono gli schemi, si impara a riprodurli, a farli propri e infine a plasmarli sul proprio stile. Ricordando sempre che, anche se si specializza in un solo genere, le letture di un romanziere devono essere varie, per non ingabbiarne la prosa in un'etichetta monocromatica o addirittura parodistica. Per quanto riguarda i contenuti, è invece necessario dedicare un certo periodo di tempo a informarsi su aspetti, culture e curiosità dei luoghi e dei tempi in cui si vuole ambientare la vicenda. Per un romanzo storico, si tratta spesso di un lavoro molto consistente: prima di iniziare a scrivere, bisogna infatti avere ben presenti una serie di informazioni essenziali, quali mezzi di trasporto e tecnologie, abitudini alimentari e di costume, struttura dei nomi di persona e di luogo, nonché date fondamentali e figure di rilievo, se si volesse includerle nella trama. Tutto ciò vale a prescindere dal genere. Ambientare un racconto al presente ma in un Paese in cui non si è mai stati o di cui si conosce poco, porta con sé una serie di questioni geografiche, etniche e culturali che vanno soddisfatte. Banalmente, uno statunitense in Europa non potrà entrare in un'armeria e acquistare un fucile con la stessa facilità con cui potrebbe farlo nel proprio Paese, e una donna avrà qualche difficoltà a indossare abiti estivi in una città in cui si professa l'Islam radicale.

Dal punto di vista geografico, un aiuto decisivo è giunto con le mappe virtuali, grazie alle quali si può percorrere qualsiasi strada senza essere costretti a viaggiare in loco, con una visuale dall'alto o dalla via stessa. Si tratta di uno strumento preziosissimo per avere sia una visione d'insieme sia una al dettaglio in pochissimo tempo. Tuttavia, come molti altri, va usato con cautela per evitare che ci si ritorca contro: il rischio qui è la documentazione eccessiva. Bisogna infatti tenere presente che un romanzo, inserito nel contesto della tipologia interpretativa (cfr cap. 1), è un testo con discorso poco vincolante e deve lasciare al lettore una certa libertà nell'interpretare i messaggi. Perciò, una descrizione

troppo puntuale e focalizzata su ogni dettaglio dell'ambiente, anziché funzionale alla narrazione, impoverisce la forza evocativa del racconto. È discutibile l'utilità di riferire in ogni situazione che un personaggio svolta a destra, a sinistra, e dopo cento metri di nuovo a destra: si tratta di romanzi, non di navigatori satellitari. A riguardo, tratterò degli esempi nel capitolo dedicato alla fase di editing.

Per ovviare a questa fase, molti autori di successo tendono a narrare di ambientazioni conosciute. I personaggi di Stephen King vivono spesso nel Maine, dove lui stesso abita, mentre John Grisham, laureato in legge, ha avuto un'enorme successo con i suoi *legal thriller*. Certamente è un grande vantaggio, ma non significa che non si possa raccontare di mondi sconosciuti, né che questi autori non abbiano bisogno di documentarsi. Anzi. Lo stesso King, nella sua postfazione alla raccolta di racconti *Incubi & deliri* (1993), dice: «Scrivendo *La Cadillac di Dolan*, mi sono reso conto che [...] l'impianto stesso del racconto dipendeva da una serie di particolari scientifici, formule matematiche e postulati della fisica.» Perciò chiede aiuto al fratello, e ottiene le informazioni di cui ha bisogno per rendere verosimile l'intero impianto narrativo.

Come si può notare, non si tratta solamente di elementi ambientali, ma anche di situazioni, meccaniche e curiosità che spaziano in ogni ambito. E non è necessario recuperare queste informazioni interamente nelle fasi iniziali di lavoro, anzi, la documentazione deve essere continua durante tutta la prima stesura del testo: questo permetterà all'autore sia di cominciare a scrivere con le giuste nozioni ma senza troppi vincoli, sia di colmare i dubbi imprevisti che possono presentarsi durante la scrittura.

Quanto detto, come affermato all'inizio, vale anche per i generi che non hanno stretta attinenza al reale. L'universo fantasy di Tolkien funziona a meraviglia perché, tra le altre cose, è un mondo coerente con se stesso, dai costumi, alle lingue, alla costruzione geografica. Questo processo viene definito *world building*, cioè la creazione di una realtà alternativa. In questi casi, le fonti documentarie scaturiranno dallo stesso autore, che dovrà svolgere un doppio lavoro di costruzione delle regole e di rispetto delle stesse lungo tutto il ciclo

narrativo. Appuntarsi ogni dettaglio sarà allora necessario per rispettare la coerenza interna del racconto, e questo va fatto sia per la realizzazione del contesto, sia, come vedremo, per la formazione dei personaggi.

2.2 Struttura narrativa

Prima di cominciare a sviluppare il racconto, è necessario soffermarsi su alcuni dettagli di tipo formale che possono influenzare in maniera anche piuttosto consistente l'impianto narrativo. Questo servirà a definire un'idea di struttura del testo, la quale dipenderà principalmente da tre scelte che riguardano il tempo e la persona dei verbi e il punto di vista del narratore. Se la prima variabile inciderà soprattutto a livello formale, le altre due, spesso collegate, tenderanno a modificare anche le scelte contenutistiche: ad esempio, una narrazione in prima persona non potrà descrivere eventi lontani dal protagonista se non in un momento successivo, magari per bocca di altri personaggi, perché significherebbe scollegarsi dal punto di vista adottato. Perciò, questi criteri devono essere scelti in maniera ragionata secondo l'idea di racconto che si intende perseguire.

Per quanto riguarda il tempo dei verbi, abbiamo visto che è tipicamente al passato, perché le narrazioni tendono a riguardare eventi già avvenuti (cfr cap. 1). Si userà allora il passato remoto per le azioni, il trapassato per gli antefatti, l'imperfetto per le descrizioni, con gli altri tempi che saranno esclusivi del discorso diretto. La stragrande maggioranza delle narrazioni adotta questa tecnica, perché assicura un coinvolgimento immediato, dovuto alla ferrea logicità del tempo passato e alla sua capacità di dare naturalezza e familiarità all'atto di raccontare. L'alternativa, che comprende una serie di eccezioni degne di nota, è narrare usando il presente. La serie di Suzanne Collins *Hunger Games*, di grande successo popolare negli ultimi anni, adotta questo stile. Principalmente, può trattarsi di un espediente per facilitare l'immedesimazione del lettore; quasi mai accompagnato dall'uso dei verbi in terza persona, perché risulterebbe impegnativo da padroneggiare oltre che forzato in casi come i cambi di

prospettiva e la narrazione di eventi consecutivi e cronologicamente distanti, ha un discreto utilizzo in combinazione con la prima persona.

A tal proposito, è interessante considerare una ricerca di Lo Duca e Solarino (1992: 33-49) che analizza i tempi verbali usati in testi narrativi orali e «vuole essere un contributo alla descrizione dell'uso dell'italiano parlato contemporaneo in un particolare tipo testuale» (1992: 33). La prospettiva è di tipo testuale, nel senso che, tenendo presente la sistemazione di Weinrich (*Tempus*, 1971), privilegia lo studio dei tempi verbali nelle loro reciproche relazioni all'interno del testo narrativo. Il corpus si compone di 32 testi prodotti da parlanti delle zone di Padova e Bari cui si è chiesto di raccontare eventi autobiografici, trame cinematografiche e favole.

Tralasciando la differenza tipica tra nord e sud Italia nel preferire rispettivamente l'uso di passato prossimo e passato remoto, la ricerca mostra come tra i parlanti si tenda a usare in buona percentuale anche il presente per narrare una favola o la trama di un film. Contestualmente si può indicare un'altra tendenza, cioè la neutralizzazione al presente di valori aspettuali perfettivi e imperfettivi, con il presente che diventa l'unico tempo usato per la narrazione. È pur vero che il parlato, molto più libero dello scritto, tende a semplificare il sistema dei tempi narrativi, il che contribuisce alla grande espansione dell'uso del presente, che in certi casi si può interpretare anche come commentativo; ciò nonostante risulta chiaro che narrare al presente è una tendenza naturale. Nello scritto, che necessita di un sistema di tempi verbali preciso per chiarire i rapporti cronologici tra i vari eventi, è consigliabile abbinarlo alla prima persona, più gestibile per via dei più ridotti salti temporali.

A proposito di questo, la scelta iniziale tra prima e terza persona condiziona la possibilità di ricorrere ad alcune tecniche narrative. Adottare la prima persona significa, tra le altre cose, rimanere fedeli a un unico punto di vista per tutta la durata del racconto (e corrisponde spesso a una focalizzazione interna, come vedremo tra poco), a meno di forzature poco eleganti. Non ci si può allontanare dal protagonista né farlo morire, e questo lo sa anche il lettore, perciò qualsiasi

rischio gli si faccia correre risulterà smorzato da questa consapevolezza. La prima persona è efficace quando il protagonista è il centro assoluto della storia e la accompagna con i suoi pensieri e i suoi stati d'animo; è inoltre uno strumento di coinvolgimento assai potente perché facilita l'immedesimazione. La terza persona, al contrario, risulta più distaccata e richiede più abilità nel creare coinvolgimento, ma offre all'autore la possibilità di cambiare il punto di vista secondo le sue esigenze narrative. In una storia dove i protagonisti sono molti e si muovono in modi diversi, permette di saltare da uno all'altro di capitolo in capitolo, conferendo dinamicità e creando forti aspettative. Inoltre, permette libertà di scelta su quanto può conoscere l'io narrante.

Arriviamo dunque alla terza variabile, la quale, come ho accennato, è spesso in rapporto di interdipendenza con la precedente: si tratta del punto di vista che assume il narratore. Rondolino e Tomasi trattano il tema in *Manuale del cinema* (2011: 41-42) riprendendo un'espressione coniata da Genette: la focalizzazione, che indica i rapporti di sapere tra istanza narrante, personaggio e spettatore. Lo schema di Genette si articola in tre modalità:

1. Racconto *non focalizzato* o a *focalizzazione zero*: si tratta del narratore onnisciente, che sa e dice più di quanto fanno i personaggi;
2. Racconto a *focalizzazione interna*: il narratore assume il punto di vista di un personaggio, dicendo solo ciò che lui sa;
3. Racconto a *focalizzazione esterna*: il narratore finge di non conoscere i pensieri e i sentimenti del personaggio, dicendo meno di quanto lui sa.

Bisogna inoltre tenere conto di alcune varianti. Ad esempio, siccome il narratore si rapporta a più personaggi, tendenzialmente adotterà una focalizzazione interna per il protagonista e una esterna per le figure secondarie (ma le combinazioni possono essere molteplici). Inoltre, la focalizzazione interna può variare con lo scorrere della narrazione. George Martin, nella saga *Cronache del ghiaccio e del fuoco*, costruisce un mondo ricchissimo di protagonisti molto diversi e lontani fra loro, e in ogni capitolo l'istanza narrante si focalizza su uno di essi: in questo modo, eventi accaduti in altri luoghi possono arrivare al lettore in ritardo, o

distorti, contestualmente alle informazioni e alle voci più o meno fallaci che giungono al personaggio di cui la narrazione si sta occupando in quel preciso momento. Si tratta di una tecnica oltremodo efficace per costruire aspettative.

Il racconto a focalizzazione zero racchiude altri tipi di vantaggi. Si ha completa libertà e controllo nella narrazione, per cui si annulla il rischio di forzature determinate dallo spostamento spaziale o temporale della storia, ed è essenziale quando si vuole dare uno sguardo d'insieme. Inoltre, permette di creare stati di tensione derivanti dal conoscere qualcosa che i protagonisti ancora non sanno: è la differenza tra suspense e sorpresa. Riprendendo Rondolino e Tomasi (2011: 41) "il saperne di più dei personaggi determina, in un certo contesto, un effetto di suspense; il saperne come i personaggi dà origine, al contrario a un effetto di sorpresa".

Risulta allora chiaro quanto la scelta del punto di vista dell'istanza narrante possa modificare le modalità di racconto e incidere significativamente sui contenuti; ed è chiara anche la ragione per cui le scelte formali appena trattate vadano definite in una fase iniziale di strutturazione. Una volta fatto questo, si può passare a uno sviluppo più dettagliato dell'idea iniziale in vista del momento in cui inizierà la stesura vera e propria del romanzo.

2.3 Costruzione della trama

Un romanzo è un testo composito, di lunghezza variabile ma in ogni caso significativa e, di conseguenza, fondato su un sistema complesso di relazioni. Uno degli elementi fondamentali per la sua buona riuscita, come si è visto e come si ripeterà anche in seguito, è la coerenza tra queste relazioni. Per questo bisogna appuntare tutte le informazioni che serviranno da riferimento e segnalare a grandi linee l'impianto narrativo che si intende seguire. Non si tratta però di un'operazione che va completata immediatamente: anzi, molto spesso questo lavoro prosegue di pari passo con la stesura del testo, così come le ricerche che si ritengono necessarie (cfr par. 2.1).

La questione più spinosa che riguarda la raccolta dei riferimenti è la definizione della trama. Essenzialmente, esistono due tipi di scrittori: quelli che pianificano il racconto e l'intreccio nel dettaglio, e quelli che scrivono di getto. Secondo Stephen King, la trama e la spontaneità della vera creazione sono incompatibili (*On writing*, 2011: 161); per questo tende a evitare di costruire le trame delle sue storie. Ciò non significa partire da zero, senza la minima idea di dove dirigersi: significa invece distanziarsi da un programma rigido e lasciare, per così dire, che il racconto scorra da sé, entro linee molto flessibili piuttosto che seguendo binari definiti dall'inizio.

Si tratta di due tecniche opposte, che dipendono principalmente dalla sensibilità dell'autore e che possono variare in parte da genere a genere. Ad esempio, un giallo o un thriller dal ritmo serrato, con diverse trame sovrapposte e un intreccio complesso, possono richiedere già dall'inizio un'idea chiara del percorso da seguire o perfino del finale, con il vantaggio di avere un impianto ordinato e facile da seguire. Per contro, si può rischiare di trovarsi a dover forzare alcuni passaggi per rimanere nel percorso predefinito.

Lo strumento di gran lunga più conosciuto e utilizzato per organizzare il lavoro è la scaletta, cioè la stesura della trama per punti chiave. La scaletta può essere formata da una manciata di punti chiave o essere ricca di dettagli, che di solito aumentano e si chiariscono nel corso della stesura. Si tratta certamente di una tecnica utile per non perdere l'orientamento con possibili deviazioni o con lo sviluppo di trame parallele. I suoi vantaggi principali consistono infatti nel dare una visione d'insieme dello sviluppo della storia e, di conseguenza, nella possibilità di creare un intreccio con più facilità, avendo già in mente le pietre miliari lungo le quali procedere.

La scaletta tuttavia presenta anche delle insidie, e non solo perché toglie flessibilità allo sviluppo del racconto. Il suo limite principale è proprio la razionalità di cui fa un vanto, perché ostacola la creatività, rispetto alla quale rappresenta una visione opposta. Lucchini tratta questa problematica in uno studio dedicato alla comunicazione scritta (Lucchini, 2013). Egli scrive che la

scaletta «obbliga il cervello a procedere in modo lineare. Ma la creatività procede per salti, per associazioni lampo. Inoltre la scaletta costringe a fare tre cose insieme: pensare, registrare e ordinare» (*ibid.*, 2013: 125). L'emisfero razionale del cervello non dovrebbe influenzare l'emisfero creativo: la buona riuscita di un lavoro dipende dall'utilizzo di entrambi al pieno delle loro capacità, senza che uno limiti l'altro. Anche per questa ragione, definire una scaletta complessa in fase di ideazione potrebbe risultare non solo complicato ma addirittura controproducente. Lucchini propone allora un metodo alternativo alla scaletta, che stimoli la creatività e allo stesso tempo definisca i punti chiave su cui costruire il proprio progetto: si tratta del *clustering*.

Il *clustering* può considerarsi una sorta di *brainstorming* strutturato: è un metodo di organizzazione che fa emergere i pensieri e aiuta a registrarli. La sua semplicità deriva dalla possibilità di procedere in maniera non lineare, per associazioni di idee. Il primo passo consiste nel segnare al centro di un foglio l'obiettivo del lavoro, o una parola chiave, insomma l'essenza di ciò che si vuole narrare. In seguito, si possono lasciare fluire i pensieri. Ogni idea nuova va registrata, e collegata con una linea a quella che l'ha generata: in questo modo, si otterrà un grappolo sempre più fitto man mano che nuovi dettagli sopraggiungono. Solo in seguito, al termine del flusso creativo, si può passare a dare un ordine sommario agli argomenti, numerandoli. Lo schema ottenuto in questo modo avrà un'utilità molto simile alla scaletta ma sarà il risultato di un procedimento più naturale.

Ognuno ha un proprio metodo, che affina con l'esercizio e con la consapevolezza di sé. In ogni caso, che la struttura degli eventi narrati venga organizzata con un metodo più o meno lineare e definito, sono convinto che sia sbagliato considerare una trama conclusa già in questa prima fase di lavoro. Ogni progetto evolve nel suo itinere, in modi che all'inizio non si possono sospettare, e mantenere una certa flessibilità in fase di lavorazione può dare carattere e imprevedibilità alla narrazione. Per questo, una scaletta o un *cluster* dovrebbero continuare a

evolvere durante la fase di scrittura, a seconda che la trama segua i binari che si erano individuati o che debba allontanarsi e trovare in altro modo dove sfociare. Questa evoluzione continua vale per tutti gli strumenti di impostazione del lavoro. Abbiamo visto come costruire un'ambientazione coerente con l'aiuto di una buona documentazione e come sviluppare la traccia del racconto. Ora vedremo come popolare quest'ultimo di personaggi eterogenei e credibili.

2.4 Creare i personaggi

La creazione dei personaggi è una delle sfide più stimolanti per un autore: infatti, la vitalità e l'intensità di una storia dipendono soprattutto dagli attori che la popolano. Come un regista, lo scrittore ha il compito di mettere in scena questi attori e di renderli intriganti, sfaccettati, credibili, a partire dal protagonista fino alle comparse marginali. Ognuno di essi avrà un preciso aspetto fisico, dei gesti abituali, dei modi di dire preferiti, e si rapporterà al mondo che lo circonda con le sue convinzioni e le sue manie, e in maniere differenti nei confronti con gli altri personaggi. Naturalmente, non è necessario individuare per tutti ogni singola caratteristica fisica o caratteriale: sarebbe un lavoro lungo e in buona parte inutile. L'autore dovrà invece focalizzarsi sui particolari funzionali al racconto, aggiungendone se necessario, perché, come si è visto, tutte le indicazioni documentarie evolvono con l'evolvere della storia. Ne deriva che i personaggi principali saranno i più costruiti, mentre per quelli secondari o di minor conto basterà indicare qualche segno distintivo in meno, e così via a scendere verso le comparse. Questa messa in scena – nel senso letterale del termine – è un'operazione complessa, specie se si riferisce a un romanzo, cioè un testo narrativo che ha sempre una lunghezza significativa e tende a inglobare un numero notevole di attori. È allora necessario un supporto tecnico per strutturare e organizzare le caratteristiche salienti dei personaggi, e per poterle consultare durante la fase di scrittura.

Come detto, si tratta di un curriculum narrativo, che dovrà concentrarsi sulle peculiarità funzionali allo snodarsi del racconto e potrà evitare dati che non si

intende inserire. Ad esempio, l'indirizzo di casa del protagonista non è sempre fondamentale: sappiamo che per Sherlock Holmes è una delle caratteristiche distintive, ma nella maggioranza dei casi non viene nemmeno accennato. Bisognerà scegliere quali informazioni si ritengono importanti e quali superflue nella formazione dei propri attori.

Tutti questi dati vengono indicati nella scheda del personaggio. Una scheda può essere più o meno strutturata, contenere solamente le informazioni essenziali o andare più nel dettaglio, sempre a seconda del metodo di lavoro dell'autore. In tutti i casi, si tratta di uno strumento fondamentale, sia per costruire dei personaggi sfaccettati e credibili, sia per garantire quella coerenza tanto importante per rafforzare e rendere avvincente il racconto. È anche il metodo migliore per non incappare in errori banali: ad esempio, tornando a scrivere di un personaggio dopo che ci si è concentrati su altri, serve a evitare situazioni quali un cambio di vestiario in due scene cronologicamente consecutive, oppure la scomparsa o lo spostamento di una ferita, ecc.

La scheda conterrà descrizioni fisiche, sociali, caratteriali, e quant'altro può balzare alla mente sull'attore da mettere in scena: ad esempio affetti, oggetti posseduti e importanti per il racconto, vita passata. Definire il passato di un personaggio può rivelarsi importante quanto annotare il suo stato presente. Infatti, attraverso gli avvenimenti passati si possono giustificare i pensieri, i comportamenti, le scelte di un individuo. Questo contribuirà a renderlo più vivo, più verosimile. Anche in questo caso, non si tratta di scrivere una biografia, bensì di definire degli accadimenti salienti.

Dal punto di vista della coerenza, è fondamentale che i personaggi vengano adeguatamente calati nell'ambiente narrato. Cominciando dai nomi, devono essere in linea con l'etnia o la popolazione di cui il personaggio fa parte; questa regola è più complessa da seguire quando si costruiscono dei mondi e delle etnie *ex novo*, come nei romanzi fantasy, benché da questo punto di vista la tradizione letteraria ci abbia ormai consegnato una gran quantità di riferimenti.

La scelta dei nomi riveste un'importanza tanto maggiore quanto più i personaggi, i luoghi, gli strumenti sono rilevanti nel racconto, ed è un momento determinante in molti ambiti: vale la pena di trattarlo in maniera più approfondita, in coda a questo paragrafo.

Sempre per l'importanza della coerenza, le abitudini e i costumi devono essere in linea con la società in cui si vive, a meno che non si voglia contrastarla di proposito con un personaggio che rifiuta lo stile di vita in cui è ingabbiato: è lo stereotipo del ribelle, che ha sempre goduto di grande successo, che fosse calato in un contesto classico o, come avviene più spesso in tempi recenti, in un mondo distopico e fantascientifico.

La scheda del personaggio, come tutti gli altri strumenti di supporto, si arricchirà con l'evolversi della narrazione. Una volta completata l'impostazione iniziale, la sfida successiva consisterà nel calare quei personaggi nella storia in modo naturale, fluido, senza dire di loro tutto e subito ma lasciando che sia il racconto a farlo per noi. Questa è la tecnica narrativa chiamata "*show, don't tell*" (mostra, non raccontare). Seguendo questo metodo, l'autore non dovrebbe scrivere affermazioni assolute riguardo a un personaggio, né tantomeno giudizi, ma lasciare che sia lo sviluppo della storia a presentarlo ai lettori: attraverso i suoi comportamenti ad esempio, o sfruttando i dialoghi per sottolinearne qualità, vizi, convinzioni, ecc. Banalmente, c'è molta più forza nel mostrare un individuo causare una rissa per un commento da poco, piuttosto che presentarlo dicendo semplicemente: «era un uomo violento».

Naturalmente, l'efficacia del racconto risiede nella potenza narrativa che l'autore riuscirà a mettere per iscritto. Più un personaggio avrà comportamenti realistici, mostrerà le proprie paure e passioni, gli obiettivi, più sarà dettagliato – a partire da un particolare accento fino ai gesti e ai tic quotidiani – e più risulterà forte, credibile, reale. Conseguentemente, per il lettore sarà più facile e piacevole immedesimarsi in lui, con il risultato che la narrazione risulterà molto più coinvolgente. E questo, come vedremo, è l'obiettivo ultimo da porsi se si vuole produrre una storia di successo.

Torniamo ora a un particolare elemento costruttivo dei personaggi, cioè il nome. Perché un racconto sia credibile, è fondamentale che i suoi personaggi siano calati adeguatamente nel loro ambiente, a partire da una scelta coerente dei nomi. Questo tuttavia non basta: si otterrà un effetto maggiore quando si riuscirà a instillare in quei nomi un significato intrinseco, più o meno esplicito. Secondo antiche tradizioni magiche, conoscere il nome di qualcosa dà un certo potere su di essa. L'atto di creazione dei nomi segue una logica inversa: il nome dà potere al suo possessore, lo porta in vita, gli concede fascino, può indurre a osservarlo secondo l'angolazione scelta dal suo autore.

Ciò è vero in generale per la pratica della costruzione dei nomi, che spazia in molti ambiti: ad esempio è molto importante nel marketing, dove viene definita *naming*. Un interessante contributo di Alberto Cellotto (2008: 125-138), considera appunto il *naming* e la redazione di testi come «operazioni che spesso mettono in campo variabili di complessità simili, per non dire quasi sovrapponibili» (2008; 126). I nomi possono considerarsi dunque micro-testi, e come tali devono poter soddisfare un insieme di condizioni per poter usufruire del loro contenuto potenziale.

Per molti anni, il *naming* si è basato solo su ricerche legate al fonosimbolismo, cioè al valore fonetico del nome, tralasciando quello semantico. Ma per ottenere un risultato sempre migliore, devono essere considerate entrambe le variabili: si deve insomma individuare il compito comunicativo che svolgerà il nuovo nome. «Con le parole di Donald Davison, è la comprensione che dà vita al significato, non viceversa» (2008; 132). Perciò una nuova parola-nome, anche se inventata o di pura fonetica, spinge a chiedersi il perché della sua adozione: essa non fornisce più un significato preciso ma spinge l'attenzione dell'interprete verso un'area semantica particolare. In questo modo scaturisce la comprensione, e da essa il significato. Tale discorso, rivolto ai nomi di marca, prende certamente spunto dall'importanza che la cultura stessa attribuisce alla costruzione dei nomi; e non sembra un caso che la prosa letteraria e la letteratura in generale considerino da sempre importantissimo il valore intrinseco dei nomi di cui fanno uso.

Gianfranco Folena, nella sua ultima lezione all'Università di Padova (1990), tratta questo tema significativo portando esempi di grande spessore. Parlando de *I promessi sposi* ad esempio, è interessante notare alcuni particolari. Innanzitutto ci sono i riferimenti al Messale, specie per i nomi femminili: dei nomi delle sette sante e martiri cristiane, Manzoni ne usa ben cinque (Lucia, Agnese, Cecilia, Perpetua, e, nella prima stesura, Felicità). Vi sono poi personaggi conosciuti solo per il loro soprannome, tutti con una significatività molto potente: l'Innominato, il dottor Azzecca-garbugli, il Griso. Vi è anche una certa tendenza nello scegliere nomi che non siano locali e nello sostituirli rispetto alle scelte di prima stesura: si passa così da Fermo Spolino a Renzo Tramaglino, dove «il cognome rimane trasparente, professionale, allusivo al mestiere (dalla *spola* alla *trama*), di carattere settecentesco, un po' da commedia, ma assolutamente non più locale» (Folena, 1996: 362).

In conclusione, non si tratta di dare un significato rigido e univoco attraverso il nome adottato, piuttosto di suggerire una prospettiva.

Porterò come ulteriore esempio la protagonista di una serie di romanzi a cui lavoro da qualche anno, ambientata in un futuro in cui l'umanità si è drasticamente ridotta a causa di inquinamento e guerre, e l'ecosistema terrestre è morente. La ragazza si chiama Elsa Blackmore. Il nome vuole richiamare le sue origini scandinave e, foneticamente, il fascino etereo e la fragilità del personaggio; il cognome, oltre a costruire con il nome una sonorità piacevole, vuole richiamare una certa oscurità che si manifesta sia dentro di lei sia nel mondo in cui vive. Naturalmente, questi meccanismi sono più marcati per certi personaggi piuttosto che per altri, ma è indubbio che il nome sia un tratto fondamentale per creare un'icona, che abbia o meno significati nascosti.

Riassumendo, la creazione dei nomi deve fare attenzione a diverse variabili: oltre ad assicurarsi che siano etnicamente coerenti, spesso vi si aggiungono peculiarità quali un significato intrinseco (giochi di parole, ecc.) e un suono piacevole. Un altro esempio: nella revisione del racconto *1408*, Stephen King cambia il cognome di uno dei protagonisti da Ostermeyer a Olin semplicemente perché

risulti più musicale e alleggerisca la lettura (*On writing*, 2011: 284-292). E questo, lungi dal doversi considerare banale, è un accorgimento molto importante, come vedremo nei prossimi capitoli.

3. Fase 2: Prima stesura

La prima stesura del testo è la fase più delicata del processo perché consiste nella realizzazione vera e propria del progetto finora solo preparato. Scrivere è il momento in cui si libera la più alta dose di creatività dell'intero percorso, che deve però sempre essere supportata da una ferrea padronanza linguistica e da un'attenzione attiva alla coerenza, di cui è già stata sottolineata l'importanza nel capitolo precedente. Dunque, in questa fase la sfida consiste nel mettere per iscritto, rispettando la correttezza grammaticale, ortografica e logico-semanticamente, il racconto che finora è rimasto solo un'idea, messa a fuoco dai vari strumenti di organizzazione preliminare ma in parte ancora sfuggente. È solo durante la scrittura che l'idea prenderà la sua forma definitiva, e l'obiettivo principale è farla risultare allo stesso tempo ordinata, chiara e avvincente alla lettura. In ogni momento va infatti tenuto presente che testi come i romanzi si rivolgono ai lettori finali che l'autore intende conquistare, e per fare questo è necessario tenere presenti alcuni accorgimenti.

Innanzitutto, c'è il rischio di scrivere per riferimenti comprensibili solo dall'autore oppure, all'opposto, scrivere con uno sguardo proiettato unicamente sui lettori, e raccontare quello che si pensa essi vogliano sentire. Questi sono chiari indizi di fallimento, in quanto conducono nel primo caso a racconti per il lettore privi di significato e di personaggi in cui immedesimarsi, nel secondo caso a storie insipide, prevedibili, o peggio, a romanzi-copia (cfr cap. 2). In secondo luogo, bisogna valutare il potere d'ingaggio della storia che intendiamo raccontare. Minore è lo spazio di tempo che occorre per conquistare i lettori, maggiore sarà il successo della storia, e da questo punto di vista gioca un ruolo fondamentale l'incipit, come vedremo. Ciò è particolarmente vero ai giorni attuali: le tecnologie hanno reso ogni gesto più rapido, e, tra le conseguenze, è sempre più difficile trovare persone disposte a dedicare una dose di tempo non indifferente a qualcosa che non li convince del tutto. Questo vale anche per la lettura, quindi costruire un avvio intrigante è fondamentale.

In definitiva, un romanzo, in quanto testo letterario e narrativo, consiste appunto nel raccontare eventi per intrattenere il proprio pubblico e, per farlo al meglio, deve sapere come coinvolgerlo. Questo avviene naturalmente grazie alla forza della trama, ma anche attraverso uno stile linguistico particolare che mira a dare ritmo ed eleganza, e di cui, nel prossimo paragrafo, verranno descritte brevemente le caratteristiche principali.

3.1 Indicazioni generali di scrittura

Di norma, uno scrittore non fa caso alle tecniche linguistiche cui ricorre: o meglio, si concentra sulla storia, lasciando che le parole fluiscano con naturalezza. Questo fenomeno si accentua quando un autore alle prime armi prende confidenza con la lingua della scrittura, che da bestia selvatica da domare diventa uno strumento al suo servizio. Sarà in fase di revisione che l'attenzione si sposterà dal racconto in sé a come è stato descritto, narrato, rappresentato dalle parole. Vale comunque la pena di indicare qui le caratteristiche linguistiche principali dei testi letterari in prosa, perché l'autore ne fa uso lungo tutto il processo di scrittura, in maniera all'inizio difficoltosa, poi sempre più automatica e consapevole.

Sappiamo che l'obiettivo principe dei testi letterari è creare coinvolgimento nei lettori. Dal punto di vista linguistico, questo avviene con la ricerca di un ritmo vivace e di una musicalità che renda la lettura piacevole dal punto di vista formale, oltre che avvincente. Perciò va ricercata una scrittura elegante e allo stesso tempo sintetica, dove con sintetica s'intende non appesantire la lettura con espressioni, termini e indicazioni superflue. Infatti, in un testo letterario i periodi sono funzionali a ciò che si vuole raccontare, e va tenuto presente che si possono lasciare intuire al lettore gli elementi impliciti di una situazione, supponendo che sarà in grado di ricavarli dal proprio bagaglio culturale o dal contesto della narrazione. Per questa ragione, ad esempio, la descrizione troppo dettagliata dell'aspetto e del vestiario di un mendicante può risultare superflua, perché il lettore è facilmente in grado d'immaginarlo con pochi indizi; allo stesso modo,

narrare un'azione descrivendo ogni minimo movimento e tutto ciò che accade intorno fa perdere il filo a chi legge e non gli dà affatto lo sguardo d'insieme che può invece crearsi da sé con dettagli più centellinati e rappresentativi. Tutto concorre all'evitare il superfluo per rendere la lettura più scorrevole e piacevole a livello di trama e di sonorità, e non a caso si tratta di uno degli scopi principali della revisione e dell'editing del testo, come vedremo nei prossimi capitoli.

Per quanto riguarda il ritmo, in un testo letterario sono due gli elementi che concorrono maggiormente a scandirlo: la punteggiatura e le congiunzioni. Tenendo conto che, come in ogni altra produzione scritta, bisogna rispettare la correttezza grammaticale per assicurarsi un adeguato livello di chiarezza, diversi sono gli accorgimenti cui prestare attenzione.

A livello di punteggiatura, la prima regola è evitare virtuosismi insistiti. Periodi troppo lunghi e ricchi di subordinate rendono la lettura più complessa e rischiano di portare confusione. All'opposto, abusare del punto fermo mina la letterarietà e l'atmosfera del testo: la lettura diventa più macchinosa, dato che costringe a fare più pause del dovuto, inoltre crea il problema collaterale delle ripetizioni (altro argomento che verrà trattato in fase di editing) di soggetti e complementi, che non trovano compimento in un periodo unico. William Strunk, in *Elementi di Stile* (2000: 9), sottolinea l'importanza di non spezzare in due frasi che possono restare unite, e, aggiunge, se lo scrittore lo fa per creare enfasi deve essere sicuro che l'effetto sia garantito e che non possa essere invece sospettato di un errore di punteggiatura.

La soluzione in questo caso risiede nell'altro strumento al servizio del ritmo, cioè le congiunzioni. Spesso infatti due periodi consecutivi si uniscono in questo modo, altre volte si trasforma una frase in subordinata dell'altra; in ogni caso, tutto concorre a trovare il giusto compromesso tra chiarezza dei contenuti e fluidità della narrazione. Anche le congiunzioni avversative svolgono efficacemente questa funzione di legame, benché sia necessario stare attenti a non abusarne, perché rischierebbero a loro volta di appesantire la lettura. Ritorneremo anche su questo in seguito.

Un uso sapiente di congiunzioni e punteggiatura serve a garantire un ritmo vivace e a non appiattire la lettura a un livello monotono. Sotto questo aspetto gioca un ruolo molto importante anche la punteggiatura che esprime sfumature emotive, come il punto esclamativo, i puntini di sospensione, il punto di domanda, che garantiscono cambi d'intonazione ed effetti di tensione e sorpresa. Come per ogni altro strumento la regola è non esagerare, ma inserirli nei punti giusti; a mio modo di vedere, meglio nei dialoghi, in modo che siano i personaggi piuttosto che l'autore a scandire le emozioni.

Passando dalla costruzione dei periodi alle scelte terminologiche, valgono alcune regole generali. Il verbo in forma attiva è più chiaro, leggero e diretto di quello in forma passiva, che va usato con parsimonia. Lo stesso dicasi per gli avverbi, specie quelli troppo lunghi, che rischiano di rendere stagnanti delle espressioni altrimenti efficaci nella loro semplicità:

«Mettilo giù» gridò lei.

«Mettilo giù» gridò lei minacciosamente.²

Le frasi in forma positiva sono normalmente più brevi e dirette di quelle in forma negativa. Espressioni come “il fatto che” vanno evitate, perché sono quasi sempre superflue. Ricordo ancora una volta che ogni scelta concorre alla ricerca di ritmo ed eleganza e l'univocità dei significati è in secondo piano, benché si debba sempre fare attenzione a risultare chiari. A conferma di questo, un'ultima caratteristica della lingua letteraria riguarda le scelte terminologiche. Esse dipendono soprattutto dalla sensibilità dell'autore e dalla caratterizzazione dei personaggi (che possono essere ad esempio più o meno istruiti) ma vi sono alcune indicazioni generali che di solito vanno rispettate. Ad esempio, ricorrere a termini tecnici si rivela spesso una stonatura nella narrazione e anche nelle descrizioni, che, più che a dare un'immagine puntuale, spesso mirano a una visione d'insieme che lasci spunti anche all'immaginazione. Da questo punto di vista, e per concludere, la regola più importante è evitare ripetizioni ravvicinate e

² Stephen King, *On writing* (2000: 121-122)

ricorrere piuttosto a sinonimi, pronomi, ellissi, ecc. Questo va a spese dell'univocità, che non è fondamentale, essendo i romanzi testi interpretativi ed evocativi, ma assicura che la lettura non diventi pesante e meccanica e che rimanga armonica.

Una volta definite le indicazioni di scrittura tipiche di un testo letterario, si può passare alla fase di scrittura vera e propria, che si trova subito di fronte a una sfida di massima importanza: come rendere avvincente la lettura fin dalle prime battute.

3.2 Costruzione dell'incipit

Che lo si voglia o meno, l'incipit di un romanzo è uno dei suoi punti cardine, e spesso uno degli elementi che ne decreta il successo. Le primissime pagine, meglio ancora le primissime battute, hanno il compito di fare da ponte verso la storia narrata, di introdurre il lettore e rapirlo fin dall'inizio. Se questo requisito non verrà soddisfatto, cioè se l'incipit sarà debole, insipido o inefficace, il pubblico rimarrà distaccato, con il rischio che si allontani subito dalla lettura o che non venga mai completamente coinvolto. Dal punto di vista comunicativo, si tratta quindi di un passaggio fondamentale per ottenere coinvolgimento: c'è da chiedersi allora quali sono le caratteristiche di un incipit di successo.

Non esistono regole sempre valide, tranne quella già citata, ossia che l'incipit deve introdurre il lettore nella storia. Si faccia attenzione, non è lo stesso che introdurre la storia al lettore: ci sarà tempo nel resto del romanzo per approfondire, e spesso all'inizio è preferibile non dare un quadro completo: in questo modo, si costruiscono nel pubblico curiosità e aspettative.

Vi sono comunque alcuni modi tipici per iniziare un romanzo. Si può cominciare con una descrizione del luogo in cui è ambientata la prima scena; si possono introdurre i personaggi facendoli dialogare; si può ricorrere a una situazione statica (un inizio nel senso stretto del termine) o catapultare il lettore al centro dell'azione, con il celebre avvio *in medias res*. Di solito, un autore dovrebbe avere le idee chiare sullo scopo dell'incipit nell'economia del suo romanzo, e

scegliere di conseguenza come approcciarsi; e questo può avvenire anche a scrittura terminata, una volta ottenuto uno sguardo completo. Anche in questo caso, ottenere un risultato definitivo fin da subito o tornare sui propri passi con uno sguardo retroattivo dipende dalla sensibilità e dal metodo di lavoro dell'autore: ma in qualsiasi modo costruisca l'incipit, deve accertarsi di dargli un compito ben preciso e di conferirgli un forte impatto.

Se desidera presentare il protagonista, è importante costruire intorno a lui un'aura distintiva, attraverso le sue battute di dialogo e la definizione di alcune caratteristiche che lo rendono unico, ancora meglio se queste caratteristiche risulteranno poi importanti ai fini del racconto. L'incipit è anche il momento in cui il lettore diventa consapevole del punto di vista usato dall'autore: in particolare, se si tratta di uno sguardo a focalizzazione interna, è importante rendere percepibili le emozioni del personaggio scelto che, almeno nell'incipit, devono essere forti e ben definite, per riuscire a coinvolgere e far immedesimare il pubblico. Anche la situazione tende a essere circoscritta, con pochi e precisi protagonisti e avvenimenti: ci sarà tempo nelle pagine successive per espandere lo sguardo. Naturalmente, non vuol dire che le eccezioni non siano consentite: anzi, se ben gestite hanno il potere di conferire l'imprevedibilità di un incipit insolito, e questo è un elemento davvero interessante per ottenere l'attenzione e l'interesse del lettore.

Le prime pagine sono dunque essenziali: è dove l'autore stabilisce le regole del gioco (anche se in seguito può divertirsi a ribaltarle), è dove costruisce il ponte per il lettore verso la storia. Qui, deve scattare quel meccanismo per cui il lettore sarà portato a proseguire nel racconto, perché rimarrà invischiato e incantato dallo scorrere della narrazione. Questo è tanto più importante se si pensa che per lettore s'intende non soltanto il fruitore finale, ma anche l'editor che valuterà il testo e deciderà se vale la pena scommetterci e tentare di introdurlo nel mercato. Viene da chiedersi allora cosa cerca un editor fin dalle prime pagine di un romanzo che gli viene proposto in lettura. Per rispondere alla domanda, si può

riprendere un interessante articolo di Oliviero Ponte di Pino³ (2013), docente di Fondamenti del teatro moderno e contemporaneo allo IULM ed ex docente di editoria libraria. L'articolo, pubblicato sul blog del torneo letterario *Io Scrittore* (promosso dal gruppo editoriale Mauri Spagnol), tratta in breve una serie di elementi con cui si può costruire un incipit e che possono suscitare l'interesse di un editor.

Innanzitutto, va sottolineato che l'editor è un lettore particolare. Infatti, se in linea generale il pubblico non è consapevole di tutti i meccanismi insiti in un libro (e, come abbiamo visto in apertura, in parte non lo è nemmeno l'autore), l'editor deve individuare ognuno di questi meccanismi: deve insomma riconoscere ogni elemento utilizzato per capire se quel testo ha delle potenzialità o meno. Ma la curiosità e la fiducia vanno scemando se il racconto non è in grado di conquistare subito il lettore, e allo stesso modo l'editor, perciò le prime pagine sono sempre essenziali. Ponte di Pino individua almeno cinque elementi che un editor cerca, fin dall'inizio di un romanzo:

1. Il piacere del racconto, cioè la fame di storie propria della natura umana. Se un autore riesce a ingabbiare nelle prime righe questa necessità di ascoltare una narrazione, il piacere di poterla leggere, allora ha buone possibilità di creare coinvolgimento fin da subito. È il classico "c'era una volta" che oggi si declina in molti modi diversi, ad esempio dando un'indicazione più specifica sull'epoca, sui luoghi, sui protagonisti.
2. La voce, ossia il narratore. Che sia onnisciente o focalizzato su un personaggio, che parli in prima o in terza persona, un editor vuole capire fin dall'incipit chi sta raccontando la storia, e se la sua voce è credibile. Può anche scoprirlo un po' alla volta, se l'autore gioca con la sua identità, ma è fondamentale che la voce rimanga credibile e coerente, «negli eventi e nelle emozioni che racconta, ma anche nella lingua, nello stile, nel tono con cui li comunica» (*ibid.*, 2013).

3 <http://www.ioscrittore.it/doc/68194/le-dure-leggi-dellincipit-ovvero-come-iniziare-un-capolavoro.htm>

3. La curiosità, cioè quel meccanismo per cui il lettore è tenuto incollato alle pagine per sapere a cosa porterà la situazione iniziale: un misterioso omicidio, un enigma da risolvere, un evento insolito da spiegare.
4. La provocazione contro il senso comune, che può muoversi su terreni molto diversi: morale, politico, estetico, generazionale, ecc. Si tratta di uno strumento rischioso che sembra dire al lettore, quasi a sfidarlo, “prova a seguirmi su questa strada, vediamo come te la cavi”. Alcuni ne verranno respinti, molti altri attratti irresistibilmente; l’importante è che questo impianto venga sostenuto per tutto il testo, che non si afflosci né si ritorca contro l’autore.
5. Le verità eterne, cioè quegli incipit quasi aforismatici che possono riuscire a condensare il romanzo in un’unica frase memorabile. Celebre è l’esempio di *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen: “È verità universalmente riconosciuta che uno scapolo in possesso di un solido patrimonio debba essere in cerca di moglie”. Va tenuto presente che riuscire a racchiudere in poche battute il senso del romanzo, e viceversa passare dall’aforisma al romanzo, è una strada molto complessa, da intraprendere solo se si è più che certi che possa funzionare.

Ci sono dunque molti elementi che si possono usare per costruire un incipit. Sta all’autore decidere quali sono i più efficaci per il suo romanzo, ricordando due cose: primo, non esistono regole predefinite, anzi, di solito nell’arte le regole sono fatte per essere infrante (naturalmente con intelligenza). Secondo, nell’incipit non si può inserire tutto. I vari elementi del romanzo devono emergere poco alla volta nelle pagine successive: il ritmo del racconto, i profili dei personaggi, le emozioni. In questo modo, il lettore non si troverà sommerso da troppe informazioni strizzate in poco spazio ma potrà proseguire nella lettura e scrutare oltre le pieghe del racconto una per volta, a seconda dell’ordine scelto dall’autore. Di questo tratteremo nel paragrafo successivo.

3.3 La sequenza degli eventi

È ormai ben nota la differenza tra fabula, cioè il dipanarsi della storia in ordine cronologico, e intreccio, cioè il susseguirsi di eventi così come vengono presentati dal racconto. Prendendo in prestito un termine dalla cinematografia, l'intreccio si può indicare come il montaggio che lo scrittore fa della sua opera. La scelta dell'ordine in cui narrare gli avvenimenti riveste una certa importanza perché porta a effetti diversi e stimola emozioni differenti nel lettore.

Principalmente, meccanismi narrativi come l'intreccio sono fondamentali per mantenere vivo il coinvolgimento del pubblico. La linearità assoluta tende ad appiattire il ritmo del racconto e di conseguenza a sopire l'interesse, mentre qualche passaggio ben costruito è più che mai vitale per una lettura avvincente. In questo discorso non sono compresi solamente i romanzi dall'intreccio fitto: la linearità, intesa come successione cronologica degli eventi principali, rimane in tutti i casi il metodo più efficace per narrare, se non viene portata all'eccesso. Piuttosto, si tratta di adottare una scrittura dinamica che, attraverso una serie di espedienti tra cui l'ordine d'inserimento degli eventi, possa mantenere vivi colpi di scena, shock emotivi e quant'altro. Questi meccanismi possono essere gli ingranaggi principali su cui ruota il sistema del racconto o essere presi in causa di tanto in tanto, anche per eventi secondari.

Dal punto di vista del tempo della storia, i salti si distinguono in analepsi e prolessi, di cui si trova una descrizione esauriente ne *Il manuale del film* (Rondolino e Tomasi, 2011: 30-33). Le analepsi sono evocazioni a posteriori di un evento passato e si distinguono in esterne, se l'episodio narrato avviene prima del punto d'inizio del racconto, interne, se l'episodio avviene successivamente al punto d'inizio del racconto, e miste, se l'episodio comincia prima del punto d'inizio del racconto e si conclude dopo. Le analepsi «assumono spesso il compito di completare una mancanza o un'omissione, così da spiegare il carattere di un personaggio o le cause di un determinato evento. Talvolta questo completare assume una dimensione di sorpresa, attraverso la rivelazione di qualcosa di assolutamente imprevedibile» (*ibid.*, 2011: 32).

Le prolessi sono invece anticipazioni di un evento futuro. Meno frequente dell'analessi, questo strumento tende a costruire anticipazioni di solito di carattere ambiguo, per creare nel pubblico uno stato di tensione nell'attesa che l'evento anticipato si manifesti e si espliciti. «La prolessi presenta così un tono enigmatico sostanzialmente estraneo all'analessi» (*ibid.*, 2011: 32).

In ogni caso, quando si tratta l'ordine delle sequenze di eventi, non si ha a che fare solo con salti temporali, ma anche spaziali e da personaggio a personaggio, modificando il punto di vista del narratore. Sotto questo aspetto è significativo il lavoro di George Martin ne *Le cronache del ghiaccio e del fuoco*, dove, come abbiamo visto, ogni capitolo tratta la storia di un personaggio diverso. Si modifica di continuo il punto di vista, ma anche la dimensione spaziale e a volte temporale: un intreccio complesso, in grado di creare forte coinvolgimento e grandi aspettative.

Tornando a Rondolino e Tomasi (2011: 41), vorrei sottolineare come la scelta della sequenza degli eventi porta a suscitare effetti diversi nel lettore. In questo caso, si riprende la dicotomia tra sorpresa e suspense già trattata in precedenza. Appare evidente che la differenza tra queste due tecniche narrative risieda nelle diverse modalità di regolare il flusso del racconto. Così, se il lettore possiede un'informazione perché gli è stata rivelata da un'analessi, da una prolessi o dal punto di vista di un personaggio diverso, sottostarà a un effetto di suspense nell'attesa che quell'informazione si riveli. Se al contrario non è informato, si ottiene l'effetto sorpresa, più comunemente definito colpo di scena. Spetta all'autore decidere quale effetto renda con più efficacia una scena in particolare, e di conseguenza organizzare gli intrecci di eventi, trame, personaggi.

La complessità del tessuto narrativo varia solitamente anche di genere in genere. Ad esempio, il colpo di scena è un elemento naturale dei thriller, i quali spesso tendono a intrecciare le trame di vari personaggi o a descrivere eventi simultanei da punti di vista diversi, allontanandosi di conseguenza dalla linearità. Lo stesso accade per mondi fantasy complessi e ricchi di protagonisti che si spostano in luoghi diversi e lontani fra loro, mentre al contrario un romanzo scritto in prima

persona tende a un intreccio più semplice proprio per via dell'unico punto di vista possibile. Si tratta comunque di tendenze generali e non di regole: la creatività non agisce sotto i vincoli di sterili indicazioni, piuttosto lavora in armonia con i meccanismi narrativi per raggiungere il miglior risultato possibile. Diversi sono ad esempio gli strumenti subordinati all'intreccio, perché l'ordine in cui vengono presentati gli eventi può variare in molti modi. Oltre al già nominato colpo di scena, conseguenza di informazioni adeguatamente celate e in seguito rivelate o messe sotto una luce diversa con un passaggio ad effetto, è molto importante quella che si può definire "interruzione sul più bello". Si tratta dell'effetto per cui un capitolo viene chiuso con una frase ricca di enfasi, magari prima di passare a un'altra linea temporale o al punto di vista di personaggi differenti, oppure come accompagnamento a un colpo di scena. Questa tecnica è molto efficace per costruire la sorpresa, ma soprattutto per creare aspettative e, come si dice in gergo, tenere il lettore incollato alla pagina e invogliarlo a proseguire nella lettura. Si tratta di un elemento fondamentale in gialli e thriller ma usato in misure diverse in tutti i generi, perché colpisce, costruisce attesa e desiderio di proseguire nella lettura.

Un altro metodo di coinvolgimento consiste nell'anticipare un fatto drammatico, anche qui con una frase a effetto, sempre in chiusura di capitolo; è diverso dall'interruzione perché, più che creare aspettative, decreta un vero e proprio sconvolgimento (ad esempio: *proprio allora, l'auto esplose*).

Infine, ricordiamo l'importanza del sommario, cioè la velocizzazione del tempo del racconto. Si tratta di riassumere alcuni eventi, magari già conosciuti dal lettore, in poche righe, per far conoscere i fatti a un altro personaggio o per riassumere e sottolineare un passaggio importante. Il risultato è richiamare degli avvenimenti senza che il ritmo o il coinvolgimento del lettore ne risentano.

I meccanismi narrativi legati all'intreccio sono molti, e ognuno di essi ha un compito nello scorrere della storia narrata. Gestirli bene significa costruire un impianto narrativo solido e avvincente, che deve per forza di cose andare di pari passo con la creatività dell'autore, la quale, nella fase di prima stesura, deve poter

liberare tutta la sua energia. Successivamente, i rapporti si invertiranno e si dovrà adottare uno sguardo più tecnico. Prima di passare alle fasi di revisione però, credo che valga la pena trattare il ruolo delle descrizioni, e come amalgamarle al meglio nel flusso narrativo.

3.4 Le descrizioni

Come abbiamo visto, le descrizioni sono parte integrante di un romanzo o di un racconto, e si inseriscono tra i passaggi narrativi costruendo un proprio contesto statico e atemporale. Va da sé che la sfida sta nel trovare l'equilibrio tra delle descrizioni evocative ed efficaci e un racconto che non perda mai il suo ritmo narrativo a causa del sovraccarico di informazioni.

Ne discute anche King in *On writing* (2011: 173): «Una descrizione labile lascia nel lettore una sensazione di disorientamento e miopia. Una descrizione massiccia lo seppellisce sotto una montagna di dettagli e immagini». Ricordiamo che, nella prosa letteraria, le descrizioni tendono ad assumere un ruolo evocativo più che di spiegazione puntuale di ogni dettaglio, obiettivo estraneo e spesso controproducente per questo genere testuale. Sarà allora compito dell'autore allenare la propria sensibilità per capire quali dettagli è necessario inserire e quali possono essere lasciati all'immaginazione del lettore. Questa dicotomia è fondamentale per coinvolgere il pubblico e permettergli d'immedesimarsi nella storia, perché gli si permette di completare i dettagli taciuti tramite corrispondenze provenienti dalla propria fantasia, memoria o esperienza.

Vediamo di essere più chiari. King descrive un suo celebre personaggio, Carrie White, come una liceale emarginata che si veste con abiti di recupero, aggiungendo pochi altri dettagli. Non è necessario descrivere tutti i suoi tratti fisici o i suoi capi d'abbigliamento: ognuno ricorderà infatti qualche compagna sfortunata e, se l'autore descrive la sua immagine troppo nel dettaglio, quella del lettore rimarrà tagliata fuori, perdendo così parte del legame di comprensione che lo scrittore deve sempre tentare di stabilire con il suo pubblico. Questo vale soprattutto per le descrizioni fisiche troppo minuziose dei personaggi ma anche

degli oggetti, degli edifici, ecc. Meglio concentrarsi su come rendere l'ambientazione, su come trasportare il lettore all'interno del racconto non solo attraverso la vista ma sfruttando anche gli altri sensi, fornendogli le caratteristiche chiave per comprendere e sentire intorno a sé una scena, un luogo, un'azione.

Naturalmente, altri autori non saranno d'accordo con questa visione, e in generale è sempre meglio non dare delle regole rigide da seguire. Può essere che ci sia chi preferisca, per motivi personali o ancor meglio funzionali al racconto, dare delle descrizioni più minuziose e precise, che possono rivelarsi altrettanto efficaci, se non affondano in sterili tecnicismi, che sono estranei o quantomeno insoliti nella prosa letteraria. Inoltre, se un personaggio ha dei segni particolari, o se un luogo o un oggetto hanno un ruolo cruciale nella narrazione, è necessario fornire al lettore delle descrizioni che gli permettano di immaginarsi tutto con chiarezza. L'autore deve riuscire a fare tutto ciò mantenendo il fondamentale equilibrio tra descrizioni evocative e ritmo della narrazione e, se ne è in grado, riuscirà a plasmare il mondo che rappresenta come meglio ritiene opportuno.

Rimane comunque valida un'altra tecnica narrativa che abbiamo già incontrato: lo *show, don't tell*, cioè l'idea che mostrare qualcosa sia meglio che farla dire al narratore. Per la stessa ragione, una descrizione risulta, di norma, tanto più efficace e dinamica quanto più si amalgama alla narrazione. Questo è visibile anche dal punto di vista linguistico, quando ad esempio si fa uso di verbi non stativi per descrivere qualcosa (cfr par. 1.1.2), o in scene particolari, come azioni veloci (specie se corali, come possono essere un inseguimento o uno scontro armato), dove, per non perdere il ritmo incalzante, deve prevalere la narrazione e la descrizione deve essere subordinata (ma presente, per permettere al lettore di visualizzare la scena): insomma, in questi casi l'amalgama tra le due tipologie deve essere fitto, e si devono evitare i salti netti dall'una all'altra.

Per loro natura, le descrizioni sono inoltre selettive, perché si soffermano su certe caratteristiche tralasciandone altre, e sono sempre riprese da un punto di vista. Questi elementi sono più visibili nella prosa letteraria perché le scelte dell'autore

possono essere molto più elastiche rispetto a un testo vincolato: sta a chi scrive decidere quali dettagli inserire e quali omettere (perché superflui o per portarli all'attenzione in seguito, magari con un colpo di scena), e anche decidere il punto di vista, che di solito dipende dalla focalizzazione ma non vi è strettamente legata: una descrizione può avvalersi di un punto di vista onniscente anche se la focalizzazione è su un personaggio, ad esempio perché l'oggetto in questione gli viene da qualcuno che lo conosce molto bene.

Spesso, nella prosa letteraria ci si trova a che fare con descrizioni *in absentia*, cioè di luoghi, persone, oggetti inventati e quindi non conosciuti dai lettori. Un aiuto in questo senso giunge da uno strumento descrittivo che in questa tipologia testuale è spesso imprescindibile: si tratta delle similitudini. Si formano così quelle che Schwarze chiama descrizioni comparative, perché implicano un confronto con altri oggetti descrittivi, e possono essere espresse per mezzo di metafore o di altre strutture comparative (cfr par. 1.1.2). Il linguaggio figurato si potenzia attraverso le similitudini anche perché in questo modo l'autore può dare una chiave di lettura della propria visione. Perciò una similitudine non dovrebbe essere mai casuale, né inserita solamente per costruire un virtuosismo formale, come ci mette in guardia anche King (2011: 178-179). Quindi niente immagini scontate e frasi fatte, né iperboli che suonino ridicole, ma sempre costruzioni legate al senso del racconto.

Questa è l'indicazione verso cui vorrei si proiettasse ogni discorso trattato in questo capitolo: nella prosa letteraria, ogni elemento della scrittura deve essere funzionale alla narrazione. Tutto concorre a costruire il ritmo e l'eleganza che rendono il racconto coinvolgente per il lettore. Dall'ordine degli eventi, alla scelta delle tecniche di scrittura, fino ai singoli vocaboli, si tratta di costruire una narrazione avvincente, coadiuvata dallo stile evocativo delle descrizioni. Nei prossimi capitoli, vedremo come questo sia il mantra degli editor (se davvero ne hanno uno), che per mestiere devono assicurarsi che un'idea o una storia siano in grado di comunicare con il pubblico.

Concludiamo allora con una constatazione. Nonostante la prima stesura sia essenzialmente un processo creativo, è necessario che l'autore mantenga sempre vigile il suo sguardo tecnico: per la correttezza grammaticale, ortografica e logico-semantiche ma anche per la coerenza geografica, storica, culturale, ecc. del racconto e per la credibilità dei personaggi che si manifesta attraverso il loro carattere, le loro azioni e parole (a livello di contenuto ma anche formale: uso di termini più o meno colti, tono di voce, accento, ecc.). Sono tutti elementi già visti durante l'organizzazione preliminare e che nella prossima fase, quella di revisione, torneranno in primo piano con l'invertirsi dei pesi di creatività (più importante durante la prima stesura) e tecniche di scrittura, che torneranno ad assumere un ruolo centrale nel processo di produzione.

4. Fase 3: revisione ed editing

Con la prima stesura si compie lo sforzo più intenso della sensibilità creativa dell'autore, che comunque dovrà continuare a essere presente anche durante la revisione, come appoggio alla valutazione tecnica e linguistica del testo, che qui saranno in primo piano, e come strumento in grado di correggere gli eventuali problemi causati da vuoti informativi o incoerenze nella trama. Questo perché la revisione personale della propria opera, e specialmente l'editing, coadiuvato da un soggetto esterno, possono apportare modifiche a volte anche sostanziali al testo di partenza.

Il primo passo di questa macrofase consiste nella revisione personale che l'autore compie sul proprio scritto, un numero variabile di volte a seconda di quanto intende modificare e della pulizia formale e contenutistica del testo di partenza. Oltre al capovolgersi dei pesi tra lo sguardo creativo e quello tecnico, la prima stesura e la revisione presentano un'altra differenza molto importante. Durante la scrittura, attraverso la padronanza della lingua, l'autore proietta la sua immaginazione su carta, dà vita ai suoi personaggi e alle sue ambientazioni riversando fuori da sé il suo slancio creativo e i suoi pensieri: si tratta insomma, di un processo marcatamente soggettivo. Al contrario, la revisione necessita di un certo distacco: un'opera di verifica risulterà più efficace se l'autore sarà in grado di svincolarsi dal ruolo di produttore del testo e porsi nella prospettiva opposta, quella del lettore. Per questa ragione, il consiglio che si fa regola, ricordato anche da King in *On writing* (2000: 214), è lasciare passare un certo periodo di tempo – almeno un mese o due – tra la conclusione della prima stesura e l'inizio della revisione. Grazie alla pausa, si tornerà ad approcciarsi al testo con un ruolo per così dire mutato, da autore a primo lettore. Si potranno quindi riconoscere più facilmente contraddizioni o vuoti informativi presenti nella trama, nelle ambientazioni, nella costruzione dei personaggi, ecc.

La revisione sarà più efficace se riuscirà a coniugare l'approccio tecnico, attento alla coerenza logico-semantiche e narrativa, e la capacità di *problem solving* del pensiero creativo, che qui diventa vero e proprio strumento al servizio delle

tecniche di scrittura, dove in precedenza, durante la prima stesura, succedeva il contrario.

Lo scopo finale della revisione dell'autore alla propria opera è la pulizia formale del testo e delle incongruenze contenutistiche, al fine di renderlo più elegante e interessante in vista della proposta a un valutatore esterno, che siano le case editrici o il passaggio attraverso un'agenzia letteraria, la quale si incaricherà dell'editing del testo oltre che della sua rappresentanza.

In questo capitolo vedremo innanzitutto in cosa consiste la revisione del testo di partenza e alcuni dei punti a cui l'autore deve prestare più attenzione. In seguito cercheremo di capire perché può essere un vantaggio affidarsi alla valutazione di un soggetto esterno (cioè un'agenzia letteraria) prima di proporre il proprio lavoro a una casa editrice: parleremo di editing come dell'altra faccia della revisione, e introdurrò di cosa si tratta e come funziona in vista del capitolo successivo, nel quale confronterò il linguaggio di un autore e di un editor avvalendomi degli esempi tratti dal mio romanzo.

4.1 La revisione dell'autore

Hayes e Flower indicano la revisione come l'insieme dei processi di lettura e correzione perché, come abbiamo visto, le correzioni accompagnano in ogni passo anche la fase di stesura del testo; può trattarsi di errori ortografici o sintattici, fino a modifiche più complesse come periodi che non convincono l'autore o che conducono la storia, la descrizione, il dialogo lungo binari indesiderati. Tutto ciò può essere fatto durante la scrittura del testo perché è sempre attivo un controllo generale, lungo tutte le fasi di produzione. Tuttavia sarà durante la revisione vera e propria che verrà a galla il maggior numero di errori, imprecisioni, passaggi da abbellire. Questo accade perché, grazie al tempo che intercorre tra le due fasi, l'autore ha modo di distaccarsi dal proprio testo; un buon autore che si fa revisore poi, dovrebbe mantenere un atteggiamento di insoddisfazione nei confronti di ciò che ha scritto – o quantomeno di indifferenza –, perché così sarà pronto più facilmente a compiere tagli e modifiche a volte

anche consistenti. Ciò non significa che deve proibirsi di provare piacere di fronte a un passaggio ben riuscito, ma che non deve affezionarsi al punto da non riconoscere la necessità di un cambiamento, anche minimo. Legami di questo tipo tendono a causare fissità e sono segno d'imaturità nella scrittura.

La revisione rappresenta anche una verifica delle informazioni. Abbiamo visto come la documentazione sia un processo che inizia durante la fase di pianificazione ma si evolve per tutto il processo di scrittura: ebbene, non è inusuale che l'autore scopra la necessità di approfondire un'informazione anche durante la revisione. Si potrebbe anzi indicare la documentazione (che abbiamo visto poter essere a priori, continua e a posteriori) come un elemento del processo di controllo, perché rappresenta un supporto del quale poter usufruire durante tutto il processo di produzione del romanzo.

La documentazione rientra tra gli strumenti utilizzati per modificare il contenuto del testo, talvolta anche in profondità. Possiamo infatti indicare due distinte operazioni, entrambe fondamentali, che concorrono nella fase di revisione.

La prima è un controllo di superficie, esercitato sulla forma del testo, che serve a eliminare ridondanze, ripetizioni o incongruenze, a scovare gli errori linguistici o di digitazione per evitare scorrettezze grammaticali e ortografiche talvolta anche imbarazzanti. Qui l'autore deve prestare particolare attenzione, perché la sistemazione del testo in vista della presentazione a una casa editrice o a un editor dipende soprattutto da questa fase. Quantità elevate di errori grammaticali o di battitura daranno l'impressione di un lavoro poco curato e stancheranno i valutatori, che ricevono moltissime proposte e sanno di non poter perdere tempo con qualcosa che non li convince.

Il secondo livello della revisione è un controllo più profondo che si esercita sulla qualità informativa del testo e sulla distribuzione dei concetti tra le sue varie parti e nella sua economia complessiva. In altre parole, ci si concentra sui contenuti, dove prima l'attenzione era più che altro formale. Questa operazione si accentua e si esplicita maggiormente durante l'editing: infatti, essa deve tenere conto del destinatario e del modo in cui il testo lo mette di fronte al rapporto tra

informazione nota e informazione nuova, per permettergli un'adeguata comprensione. Di questo aspetto orientato alla comunicazione verso il pubblico si occupa principalmente l'editor, ed è uno dei suoi compiti più importanti. Ciò nonostante l'autore, sebbene abbia un livello di consapevolezza meno esplicito di questi meccanismi, dovrebbe essere forte delle idee chiave su cui ha costruito la sua opera: non avere consapevolezza dei messaggi che si vogliono comunicare è di solito sintomo di un racconto debole e poco convincente. Perciò anch'egli può, anzi deve, mettersi nei panni del lettore e apportare modifiche ai contenuti; sapendo comunque che affidarsi al parere e al lavoro di un editor presenta una serie di vantaggi importanti, che vedremo a breve.

Naturalmente, tutto questo vale per qualsiasi tipo di testo, ognuno con i propri obiettivi. Per la prosa letteraria, che come abbiamo visto mira a essere avvincente, evocativa e a creare un vivace ritmo di lettura, le scelte in fase di revisione ed editing saranno diverse rispetto ad esempio a un testo regolativo. Quali siano queste scelte, lo vedremo meglio nel capitolo successivo, attraverso una serie di esempi. Qui possiamo invece indicare parte dei compiti che spettano a un romanziere nel momento della revisione.

In primo luogo, vanno risolti gli errori di battitura (tra cui spazi doppi, maiuscole o interruzioni di paragrafo nel posto sbagliato, ecc.) e gli errori ortografici. Non è raro che i secondi siano conseguenza dei primi, tuttavia a volte si può essere incerti su un termine ed è meglio verificare: nessuno è infallibile. Questa prima sistemazione di superficie aiuta a rendere il testo molto più ordinato, caratteristica apprezzata dai valutatori esterni perché indice di una certa cura da parte dell'autore.

Si deve poi controllare che la punteggiatura sia corretta e appropriata, in particolare le virgole, che possono – e in molti casi devono – occupare certe posizioni e altre no. Si potrebbe pensare che altri segni, come il punto fermo, il punto interrogativo o quello esclamativo siano più semplici da dominare, ma non è solo alla correttezza del periodo che va prestata attenzione. Come abbiamo ripetuto più volte, uno degli obiettivi della prosa letteraria è ottenere un certo

ritmo, e la punteggiatura è uno strumento che serve anche questo scopo: perciò, la lunghezza stessa dei periodi va dosata adeguatamente (cfr par. 3.1). Inoltre, segni “emozionali” come il punto esclamativo e i puntini di sospensione è preferibile usarli nei dialoghi, per far sì che siano i protagonisti, e non il narratore, a dettare uno stato d’animo (naturalmente anche questo dipende in parte dallo stile dell’autore). Non va dimenticato infine che gli stessi dialoghi devono essere racchiusi entro adeguati simboli: spesso si tratta delle virgolette caporale, ma c’è, anche tra gli editori, chi si avvale del trattino lungo o delle virgolette alte. Quale che sia il segno scelto, è importante restare coerenti: in definitiva, anche i simboli e la punteggiatura denotano un certo ordine nella scrittura.

Se l’autore desidera che la propria opera lo presenti come uno scrittore capace, vanno possibilmente scovati tutti o quasi tutti gli errori grammaticali. Può capitare di commetterne durante la stesura del testo, perché l’attenzione è più orientata allo scorrere della narrazione, ma durante la revisione va prestata la massima attenzione a questo tipo di errore. In particolare, è necessario assicurarsi della correttezza della *consecutio temporum*, cioè dell’adeguato utilizzo dei tempi verbali in riferimento al tempo scelto per narrare, che, come detto, può essere presente o passato, e al susseguirsi delle sezioni narrative, descrittive e commentative (i dialoghi e, in casi particolari, le riflessioni dell’autore). Infatti, oltre a far storcere il naso l’errore in sé, una *consecutio temporum* scorretta può portare a incomprensioni o a difficoltà nell’interpretare il corretto susseguirsi degli eventi. Si tratta di casi estremi per cui l’errore deve essere reiterato, tuttavia è meglio non correre rischi.

Per quanto riguarda l’attenzione ai termini, ci riferiamo ancora al paragrafo 3.1 che tratta le indicazioni di scrittura per un testo di prosa letteraria: si deve prestare attenzione all’abuso di congiunzioni avversative, di avverbi e anche di aggettivi che possono risultare altrettanto stucchevoli. La sequenza stessa delle parole può rivelarsi importante, sia per il significato che per la musicalità e il ritmo del testo. Vanno inoltre sfoltite le ripetizioni eccessive, con sinonimi, ellissi

o altri metodi che vedremo meglio in fase di editing. Infine, come ci ricorda King (cfr par. 3.4), meglio eliminare sia le metafore abusate e le frasi fatte, sia le similitudini poco calzanti o poco comprensibili.

Per concludere, va prestata una certa attenzione anche al susseguirsi dei periodi. Per assicurarsi che il ritmo risulti avvincente, bisognerà dividere frasi troppo lunghe, per dare respiro sia al testo che ai lettori, e collegare frasi troppo corte che rendono la lettura meno fluida: le eccezioni sono ammesse e adottate soprattutto in passaggi dallo stile secco o in frasi a effetto, ma è sempre consigliabile averne una completa consapevolezza, per non rischiare di risultare comunque rugginosi.

Questi i compiti di un autore durante la fase di revisione. L'obiettivo è giungere a una versione del testo che possa fungere da base di partenza per coinvolgere finalmente un soggetto esterno nella valutazione. Molto raramente questa sarà la versione definitiva: il proposito di un editore è rivolto soprattutto verso un punto di vista economico perciò, se si lavora con editori seri, questi vorranno essere soddisfatti appieno da un'opera prima di metterla sul mercato, che si tratti di un'esordiente o di uno scrittore affermato. Perciò è quasi sempre necessario un editing effettuato da un soggetto diverso dall'autore, il quale, per quanto possa distaccarsi dalla propria opera, non potrà mai farlo del tutto: in altre parole, un parere esterno è sempre utile per migliorare.

Nel prossimo paragrafo vedremo i passi per promuoversi verso il mercato e le ragioni per cui rivolgersi a un intermediario come un'agenzia letteraria può portare ad alcuni vantaggi non trascurabili.

4.2 Proporsi a un soggetto esterno

Terminata la revisione dell'autore, e prima del proseguo di questa fase attraverso l'editing, va affrontato un passaggio altrettanto delicato: valutare a chi inviare il romanzo con l'intento di immetterlo nel mercato. Non approfondirò questo tema, in quanto esula dagli obiettivi di questo lavoro, legati al prodotto più che alla

promozione, tuttavia credo sia interessante accennare al procedimento in atto in vista di quanto avverrà in seguito.

Per un autore esordiente, districarsi nel mondo dell'editoria può risultare molto complicato, specie considerato che la grande maggioranza si informa attraverso il web. Non si contano i blog che danno consigli a riguardo: dritte sul materiale da inviare, quali gruppi o editori preferire, difensori del *self-publishing* o della pubblicazione assolutamente gratuita per l'autore, che storcono il naso o addirittura s'indignano non appena viene richiesto loro un pagamento di qualsiasi natura. Anche nei blog più affermati, è la norma incontrare individui che hanno avuto esperienze negative e danno pareri pesanti su coloro ai quali si sono rivolti per valutare le proprie opere, cosicché sembra quasi di trovarsi in un labirinto di editori e agenti disinteressati nei casi migliori, ma più spesso tacciati di malafede. Il sistema è naturalmente più complesso di come viene descritto, perciò questo genere di blog è da un lato l'unico ambiente per un esordiente nel quale informarsi in merito alle varie scelte che può intraprendere, dall'altro un terreno scivoloso in cui ogni consiglio può rivelarsi opposto a un altro e disorientare il visitatore.

Il punto è che pubblicare ha un costo per l'autore, che lo si voglia o meno. Si tratta innanzitutto di un costo in termini di tempo, sia quello richiesto per valutare gli editori o le agenzie a cui proporre il testo, sia – e soprattutto – quello che trascorre nell'attesa della risposta di eventuali interessati. Inoltre, l'editing del testo da parte di un'agenzia non può che essere un servizio a pagamento, considerato che è il loro lavoro (mentre la rappresentanza di solito viene ripagata con una percentuale dei diritti d'autore sulle eventuali copie vendute). D'altra parte, è chiaro che un'agenzia saprà bene come muoversi tra gli editori, aiutando in questo l'esordiente (ma non solo: l'agente è una figura necessaria per ogni autore a prescindere dal suo curriculum).

Per meglio valutare i vantaggi di proporsi a un'agenzia letteraria e capire come esse operano, credo possa essere d'aiuto un'intervista fatta a Davide Roccetti

(2012)⁴, l'editor del mio romanzo e allora titolare dell'agenzia letteraria *Scritture Scriteriate*, oggi passata di mano. Nonostante sia del mestiere e dovesse quindi per forza tirare acqua al suo mulino, considero le sue risposte sufficientemente imparziali e chiarificatrici.

Rocetti spiega in quattro punti i vantaggi che può avere un autore che si rivolge a un'agenzia. In primo luogo, le agenzie letterarie hanno delle corsie preferenziali per cui riescono a ottenere tempi di lettura più veloci dagli editori; restano comunque molto lunghi, per via del numero consistente di proposte che ricevono ogni giorno le case editrici, ma può fare la differenza vedere il proprio testo promosso da un soggetto che l'editore conosce. A questo si collega il secondo punto, cioè le chance in più dovute al privilegio delle agenzie di contattare gli editori in modo da spingere il testo che stanno promuovendo. Naturalmente non significa pubblicazione assicurata, ma può aumentare le possibilità che accada, specie se l'agenzia ha una buona capacità di pressione sull'editore, dovuta magari a contatti frequenti o di lunga data.

Dal punto di vista logistico, gli editori danno raramente risposte negative, per cui lo scrittore dovrà attendere diversi mesi prima di poter presumere che il suo testo sia stato scartato. Un'agenzia invece risponde anche in caso di rifiuto: il che non è di consolazione, ma permette un buon risparmio di tempo e la possibilità di seguire altre piste. L'ultimo punto riguarda proprio il risparmio delle risorse: un privato che decide di proporre autonomamente il proprio testo deve studiare gli editori, con il rischio di non trovare quelli più adatti e commettere errori strategici. Inoltre questa valutazione richiede tempo e anche denaro, visto che ci sono ancora editori che richiedono la spedizione del lavoro in formato cartaceo. Invece, affidandosi a un'agenzia, si può presumere che il testo sarà inviato agli editori giusti e si risparmierà tempo e denaro, perché, come detto, la maggior

4 <https://morenafanti.wordpress.com/2012/01/11/agenzie-letterarie-servono-davvero-scritture-scriteriate-risponde/>

parte delle agenzie chiede per la rappresentanza solo una percentuale sulle future vendite.

Il procedimento che si innesca quando si riceve una proposta da un autore varia leggermente tra un'agenzia letteraria e l'altra. Nel caso specifico, Rocchetti distingue innanzitutto tra i servizi di editing e di rappresentanza. L'editing è un servizio a pagamento, per cui alla richiesta di usufruirne l'autore riceverà un preventivo a prescindere dal valore del testo. Per la rappresentanza il discorso è diverso, perché il testo si dovrà promuovere presso soggetti terzi, cioè le case editrici: perciò l'agenzia stilerà prima di tutto una scheda di valutazione, dal costo variabile (alcune lo offrono come servizio gratuito, ma non significa che siano preferibili). Nel caso preso in esempio, le risposte possibili sono tre: l'agenzia accetta di rappresentare il testo nella sua forma attuale; l'agenzia accetta di rappresentare il testo previo lavoro di editing, per il quale manderà un preventivo all'autore che deciderà se continuare o declinare; l'agenzia rifiuta di rappresentare il testo. La prima via è molto più rara della seconda, e si può ragionevolmente credere che non si tratti di ragioni economiche. Infatti, la rappresentanza è un percorso delicato: da un lato, proporre un testo in cui l'agenzia non crede può minare il rapporto di fiducia con un editore e compromettere i contatti successivi; dall'altro, i guadagni arriverebbero dai diritti sulle copie vendute, per cui investire su un prodotto che si ritiene non all'altezza potrebbe portare a costi che non rientreranno. Per queste ragioni, è possibile che l'agenzia opti per la terza via e rifiuti di rappresentare un testo.

Una volta terminato l'eventuale editing, l'agenzia, di concerto con l'autore, prepara una lista di editori a cui proporre il testo, che verrà invitato insieme a una lettera di presentazione e alla sinossi dell'opera. Si occuperà l'agenzia di tutti i contatti, iniziali e successivi, fin quando un editore non mostrerà interesse per l'opera. Sarà ancora compito dell'agenzia gestire il contatto iniziale tra l'autore e l'editore e mettere i due soggetti in contatto diretto.

Questo è, in breve, il processo di promozione di un inedito. Nel prossimo paragrafo torneremo a uno degli argomenti centrali di questa tesi: vedremo nel

dettaglio cos'è e come funziona l'editing, per familiarizzare con i suoi procedimenti in vista del capitolo successivo, dove confronteremo il linguaggio e le tecniche utilizzate da autori ed editor attraverso una serie nutrita di esempi.

4.3 L'editing

L'editing letterario è un processo atto a revisionare un'opera a livello sia linguistico che contenutistico in vista della sua pubblicazione. Si tratta di un'operazione che deve essere fatta da un soggetto diverso dall'autore (altrimenti sarebbe una semplice revisione), che assume il ruolo di editor del testo. Questi potrà agire direttamente sull'opera o indicare suggerimenti all'autore e lavorare di concerto con lui, anche a distanza tramite commenti laterali ed evidenziando parti del testo (vedremo nello specifico il procedimento all'inizio del prossimo capitolo). Il secondo approccio rappresenta la norma: infatti, il compito dell'editor consiste nell'aiutare lo scrittore a migliorare il suo lavoro, senza dimenticare che non può intaccarne lo stile o la volontà d'intenti con le proprie idee. Perciò, l'editor dovrebbe essere in grado di spingere le modifiche necessarie lasciando che sia l'autore a effettuarle come meglio crede, e agire in prima persona solo in casi di difficoltà da parte dello scrittore di trovare una soluzione, o se gli viene esplicitamente richiesto. Questo complica, e non di poco, il lavoro dell'editor, che deve agire sempre sul filo con un occhio a ciò che risulta comunicativamente più efficace e l'altro alla psicologia e alla volontà dell'autore. Infatti, la buona riuscita del lavoro dipende soprattutto dal rapporto di fiducia che si instaura tra i due, con l'editor che deve cercare di entrare nell'ordine di idee dell'autore e condurlo dove vuole andare, e l'autore che deve convincersi della buona fede dell'editor, accettandone i suggerimenti e riflettendoci sempre e al contempo spiegando perché vuole rimanere sulle proprie decisioni quando lo ritiene necessario.

L'editing letterario si occupa delle operazioni trattate in fase di revisione (cfr par. 4.1) e di altre a livello macro, con attenzione particolare alla coerenza di fondo della trama e dell'ambientazione. Per definire nel dettaglio le funzioni

dell'editing, è interessante considerare la suddivisione teorizzata da Stefano Airoidi in un articolo del suo sito (2015)⁵. Airoidi definisce tre fasi distinte del processo di editing letterario, ciascuna delle quali racchiude al suo interno diversi tipi d'intervento: l'editing formale, l'editing contenutistico e l'editing grafico. Approfondirò le prime due fasi, che attengono al ramo d'interesse di questa tesi, e mi limiterò a presentare la terza, che esula dai compiti dell'editor ed è competenza di altre figure redazionali. Vorrei inoltre sottolineare come editing formale e contenutistico, nonostante i compiti diversi, vengano di norma svolti in contemporanea e come questa suddivisione risulti utile solo ai fini di esplicitare le varie mansioni che si presentano durante un processo di editing.

L'editing formale consiste in una scansione più approfondita del testo scritto rispetto a quanto avviene durante la correzione bozze, con la quale ci si limita a correggere gli errori di battitura e a normalizzare il testo. Il suo obiettivo è massimizzare il potere espressivo del testo: si tratta dunque di una visione fortemente orientata all'atto comunicativo perché, di fatto, l'opera punta a comunicare i propri contenuti al pubblico. L'editing interverrà allora laddove vi sia la necessità di affinare il livello di comprensibilità, in particolare curando la *consecutio temporum*; migliorando le scelte stilistiche a livello di termini e periodi (ad esempio, momenti di dolore e momenti di azione necessitano di modi di esprimersi differenti per essere riconoscibili e stimolare empatia nei lettori); strutturando al meglio la sintassi, conservando i contenuti e l'impronta stilistica dell'autore ma sistemando espressioni infelici o ingarbugliate che non arrivano nell'immediato e costruendo in tal modo una resa più armonica del testo e tra tutti gli aspetti di cui il testo è composto (stile, storia, dialoghi, ecc.).

Altri accorgimenti formali che tipicamente caratterizzano la revisione stilistica di un'opera sono l'attenzione verso l'abuso di avverbi e aggettivi; il controllo delle ripetizioni, sia verbali che lessicali, e, se troppo frequenti, l'eventuale

⁵ http://www.editingplus.it/Editing_6.html

sostituzione attraverso sinonimi, ellissi, perifrasi; il controllo dei periodi, perché non risultino né troppo lunghi e complessi, né troppo frammentati.

In breve, l'editing formale consiste nel valutare come l'autore ha trasposto in forma scritta i propri pensieri, al fine di garantire la massima comunicabilità e scorrevolezza del testo, senza dimenticare una certa attenzione alla musicalità della lettura.

Se l'editing formale deve lavorare sul linguaggio dello scrittore senza intaccarne lo stile e al contempo massimizzandone il potere comunicativo, l'editing del contenuto è una fase ancora più delicata, perché punta allo studio minuzioso delle idee stesse dell'autore, alla ricerca di imprecisioni, lacune informative ed errori legati alla coerenza nella trama, nell'ambientazione o nei personaggi che caratterizzano il suo lavoro. Si tratta insomma di un attacco all'impianto fondante dell'opera, ed è qui che maggiormente si manifesta il rapporto di fiducia tra scrittore ed editor: più i due riescono a dare il proprio contributo senza invadere i compiti dell'altro (il primo valutando tutti i suggerimenti e svincolandosi dalle sue convinzioni ma non facendosi influenzare, il secondo cercando delle soluzioni senza imporre nulla), migliori saranno i risultati che si otterranno.

Secondo Airoldi, premessa necessaria allo svolgimento dell'editing contenutistico è la definizione chiara del target a cui si rivolge l'opera, perché il taglio dell'editing dipende dal target di riferimento. A mio parere, questo non fa che confermare il rapporto di interdipendenza tra le mansioni formali e quelle contenutistiche dell'editor: infatti, anche il linguaggio deve variare. Banalmente, c'è differenza tra raccontare una storia per bambini o ragazzi e una per adulti, ma si possono osservare canoni e scelte linguistiche differenti anche tra i generi: lo stile sarà diverso, per esempio, tra classici, fantasy e thriller.

Come ho accennato, di norma il compito principale di un editor a livello contenutistico è la sistemazione della coerenza, che è di molti tipi: può riguardare luoghi e personaggi nei nomi e nelle descrizioni, e i secondi in molti altri aspetti quale carattere, comportamenti e stile di linguaggio (visibile nei dialoghi); può riferirsi agli eventi del racconto o allo spazio e al tempo dell'ambientazione.

L'esempio che porta Airoldi riguarda un contadino europeo che nel mezzo del Medioevo è intento a coltivare un campo di patate, e naturalmente non è possibile, visto che quel particolare tubero arrivò in Europa solo dopo la scoperta dell'America. Allo stesso modo, un oggetto perduto all'inizio del romanzo non potrà essere reintrodotta senza spiegare come è stato recuperato; bisognerà fare attenzione che un personaggio ferito rimanga tale nel periodo ragionevole di guarigione; e via dicendo.

L'editing del contenuto deve inoltre valorizzare i punti di climax e, in generale, tendere a uno degli obiettivi ultimi del romanzo, che, come sappiamo, è risultare avvincente. Un altro ruolo, che si lega a doppio filo con l'editing formale, è assicurarsi che tutto ciò che viene detto sia funzionale alla narrazione: se ogni periodo, ogni parola è utile a raccontare qualcosa, allora si riduce al minimo il rischio che il lettore si annoi; al contrario, termini, periodi, riflessioni o descrizioni inutili e sterili vanno corrette e se necessario eliminate. Strunk riassume alla perfezione questo concetto (*Elementi di stile*, 2000: 21):

Una frase non dovrebbe contenere parole non necessarie, un paragrafo frasi non necessarie, per la stessa ragione per cui un disegno non dovrebbe avere linee non necessarie e una macchina parti non necessarie. Ciò non richiede che lo scrittore renda corte tutte le sue frasi, o che eviti tutti i dettagli e tratti i suoi soggetti solo a grandi linee, ma che ogni parola racconti.⁶

L'editor dovrà inoltre correggere alcuni errori, che possono essere più o meno accentuati soprattutto rispetto al livello d'esperienza dell'autore:

- I dettagli sono eccessivi, sia nelle descrizioni (appesantiscono la lettura e ostacolano il legame empatico con i lettori: cfr par. 3.4), sia nella trama (vi sono digressioni e personaggi secondari che si scostano troppo dall'economia del testo o risultano fini a se stessi);
- All'opposto, l'autore non ha messo su carta una parte troppo ampia delle sue idee, per cui alcune evoluzioni dei personaggi o della trama

⁶ Traduzione mia

potrebbero non essere comprese dai lettori; in questo caso, è necessario concordare delle aggiunte che completino il racconto;

- La trama è troppo lineare, la sequenza temporale non salta mai o mantiene sempre la stessa velocità, rendendo la narrazione alla lunga noiosa e facendola apparire inconcludente.

Vorrei di nuovo far notare come l'editing letterario, più che un processo per fasi, sia piuttosto un percorso unico che si occupa dei diversi aspetti che compongono l'opera, in ultima analisi legati alla creatività e al linguaggio scritto.

Dell'editing grafico, il terzo e ultimo passaggio teorizzato da Airoidi, si occuperà l'editore in fase d'impaginazione, riguardando aspetti come la calibratura dei margini e dell'interlinea, la scelta del *font*, la creazione della copertina e altri aggiustamenti di questo tipo. Si tratta dunque di una fase successiva nel ciclo di produzione del romanzo, lontana dagli interessi di questo lavoro.

Con questi riferimenti teorici sulla natura e le funzioni dell'editing, sono maturi i tempi per affrontare con consapevolezza degli esempi pratici che mostrino il lavoro che si compie tra editor e autore, e come questo influisce sul linguaggio e sulla versione finale dell'opera.

5. Strumenti di editing e differenze di linguaggio tra editor e autore: un caso di studio

Finora abbiamo visto come creatività e tecniche di scrittura, pur se con un peso diverso per ogni fase, convivono durante tutta la produzione di un romanzo. È stata dunque trattata e adeguatamente approfondita la prima ipotesi di questo lavoro. Nel capitolo che segue affronteremo la seconda, più marcatamente comunicativa: ossia capire i meccanismi narrativi adottati dagli scrittori di fiction e se differiscono da quelli usati dagli editor, la cui attenzione è maggiormente orientata verso il mercato e la capacità del prodotto di comunicare ai lettori.

Innanzitutto, va detto che le scelte di editing variano in base alla tipologia testuale, che definisce gli obiettivi di ogni scritto. L'analisi che condurrò qui tratterà una sola tipologia, il romanzo appunto, sottogenere del testo narrativo; inoltre, gli esempi di editing saranno tratti in massima parte dal mio lavoro, *La speranza dei vinti*. Non avverrà perciò un confronto tra diversi meccanismi di editing (per cui si dovrebbe valutare il lavoro di diversi editor, oltre che quello su testi diversi); si tratterà invece un approccio ravvicinato, concentrato sui dettagli. L'impostazione interna permetterà di valutare esaustivamente i vari passaggi e le motivazioni che hanno spinto ad adottare una tecnica piuttosto di un'altra e, in ultima analisi, a sottolineare le differenze di linguaggio tra editor e autore; tutto ciò senza dimenticare che esse dipendono anche dalla sensibilità dei soggetti.

Abbiamo sottolineato già molte volte quanto l'editing di uno scritto sia un processo delicato: l'editor, alla stregua di un medico chirurgo, deve operare nei punti che presentano delle criticità, assicurandosi allo stesso tempo di mantenere integro l'insieme. La discrepanza nell'analogia è che, durante l'editing, il "paziente" interviene attivamente nel lavoro, e questo richiede, da parte dell'editor, grande prudenza e cura dei dettagli. Infatti, coma accennato nel capitolo precedente, è inusuale che l'editor agisca direttamente sull'opera: lavorare di concerto con l'autore è necessario per garantirgli il rispetto delle sue volontà e del suo stile.

Si può quindi riassumere il processo di editing come un'operazione effettuata da due soggetti: uno esterno, l'editor, che propone e suggerisce le modifiche necessarie; e uno interno, l'autore del testo, che da produttore autonomo diventa ricevente, con il compito di apportare le modifiche all'opera accettando, rifiutando o evolvendo i consigli dell'editor. In questo modo, il lavoro dell'editor consisterà (salvo in situazioni particolari) in un miglioramento dell'opera attraverso modifiche indotte, il che premetterà all'autore di mantenere il suo stile e al tempo stesso di comprendere la ragione per cui certe modifiche sono consigliate o necessarie.

Questa operazione a quattro mani (o più, se l'editor si avvale di assistenti o se gli autori sono più d'uno) non è limitata né risente del problema della distanza fisica fra i soggetti, visto che i programmi di videoscrittura permettono di utilizzare agevolmente segni grafici, colori, commenti a lato del testo e via dicendo. In particolare, il sistema adottato dal mio editor è stato il seguente⁷:

- 1) **Sottolineate**: la parti di testo cui mi riferisco nei miei commenti
- 2) **Evidenziati in giallo** i miei commenti
- 3) **Evidenziate in verde**, e **messe di seguito ai miei commenti**, le sue risposte.
- 4) **Evidenziati in rosso**: i termini modificati perché sbagliati. Non li deve commentare (a meno che, ovviamente, non sia chiaro il motivo della mia correzione. In ogni caso basta che controlli l'originale e dovrebbe essere chiaro il motivo della correzione).
- 5) Tutte le mie note (in giallo) devono essere commentate, anche con un semplice **OK**
- 6) **Evidenziate in viola le ripetizioni**: È sottinteso che devono essere trovate alternative per evitarle.
- 7) **Barrate** le parti, parole, lettere o punteggiatura che suggerisco di togliere.

I termini evidenziati in rosso comprendono errori ortografici, grammaticali o di battitura, e dovrebbero essere presenti in minima parte se i lavori di revisione da parte dell'autore e di correzione bozze sono stati eseguiti con attenzione. In giallo sono evidenziati anche gli eventuali suggerimenti dell'editor per sostituire una

⁷A cura di Davide Rocchetti, ex titolare dell'agenzia letteraria Scritture scriteriate

frase con un'altra; dei punti sottolineati indicano che è preferibile trovare un modo per unire i due periodi separati, spesso a vantaggio del ritmo.

Servendosi di questi segni grafici, l'editor annota sul testo ogni cosa che non lo convince (dalla semplice cacofonia di sillabe alle ripetizioni, dai periodi poco fluidi alla caratterizzazione dei personaggi), spiegandone il motivo; poi passa il testo all'autore, che dovrà trovare alternative, accettare quelle proposte o spiegare dove non è d'accordo con un appunto. Lo scambio continua finché il testo non è pronto.

Da parte mia, ritengo di aver lavorato con un metodo intuitivo, semplice e quasi sempre efficace. Sono stati necessari solo un paio di contatti telefonici per discutere delle questioni più spinose, ma non ci sono stati intoppi. L'editing si è svolto essenzialmente su tre passaggi da parte dell'editor e conseguenti prese visione e modifiche da parte dell'autore; com'è intuibile, la densità degli interventi è andata scemando man mano che si risolvevano le questioni portate alla luce dall'editor. Sono seguiti alcuni altri passaggi di sistemazione, che portavano solo i residui di qualche punto non ancora pienamente soddisfacente.

Attraverso gli esempi che porterò in questo capitolo, mi propongo sia di mostrare come funziona nel dettaglio l'editing di un romanzo, sia di esplicitare i meccanismi narrativi usati da autori ed editor, e le ragioni, dettate da un interesse squisitamente comunicativo, che spingono i secondi a proporre un certo tipo di modifiche. Ritengo appropriato iniziare dallo studio dell'incipit.

5.1 Primo approccio all'editing: l'importanza dell'incipit

La prima stesura de *La speranza dei vinti* è stata redatta nel 2011, supportata da una discreta esperienza, visto che al tempo avevo già scritto altri quattro romanzi. Tuttavia, non avevo ancora avuto modo di partecipare a un editing professionale, e inoltre il mio stile si andava ancora formando, visto che si tratta di un processo lungo e in continua evoluzione, specie nel primo periodo di attività di un autore. Questi aspetti comportano due conseguenze: in primo luogo, vi saranno certamente dei passaggi nel testo che non mi soddisfano appieno; secondo, e

molto più rilevante ai fini di questa tesi, l'editing risulta molto fitto. In seguito a questa esperienza, il mio metodo di revisione si è evoluto, diventando più approfondito e andando a operare su aspetti che non avevo preso in considerazione prima di avere a che fare con un editing vero e proprio. Perciò, il lavoro su *La speranza dei vinti* ha riguardato molti aspetti e passaggi imperfetti anche a causa dell'inesperienza dell'autore, e dietro questa caratteristica si cela la grande opportunità di poter studiare e commentare l'evoluzione di ogni più piccolo dettaglio, fino alla versione definitiva dell'opera.

Un esempio di quanto detto si trova già nelle primissime righe del romanzo. Il ruolo dell'incipit, come abbiamo visto, è fare da ponte verso la narrazione, trasportare il lettore nella storia e ammaliarlo fin dalle prime battute. Vista la sua importanza, è un passaggio che va ponderato più di altri nella fase di scrittura. Nella prima versione del mio incipit, il problema è proprio la carenza di evocatività, dovuta allo studio eccessivo della precisione nelle scelte terminologiche e ritmiche che ha causato esattamente il problema che intendeva evitare. Risulterà più chiaro attraverso la lettura.

“Svegliati.”

Spostai appena la testa sul cuscino, alla ricerca di un punto un po' più fresco. Un soffio di vento mi accarezzava la pelle del viso e del petto. Ero disteso supino, con la gamba destra leggermente piegata e le lenzuola che coprivano fino all'inguine il mio corpo nudo. Scoprii il braccio sinistro in una posizione scomoda e lo distesi sopra la testa.

Quando aprii gli occhi, la luce del sole già alto mi ferì le pupille e dovetti aspettare ancora un po' perché si decidessero a contrarsi. La portafinestra che dava sul terrazzo era aperta e la tenda sottile sventolava in curve morbide, quasi ipnotiche. Le tende erano di un rosa salmone piuttosto denso: avrei preferito un colore più luminoso, in camera da letto, ma Alessia le aveva volute così. La sentii muoversi al mio fianco ma non mi voltai perché in quel momento il musetto di Elvis fece capolino da sotto il letto. Si guardò intorno, poi si massaggiò gli occhi color nocciola con la punta delle zampette e fece qualche saltello sul pavimento. Lui era completamente nero. Lo afferrai con la destra e me lo posai delicatamente sul petto. Era piacevole sentire il peso lieve del suo corpo e il suo pelo soffice che mi solleticava la pelle. I suoi occhi sembrarono cercarmi e io ricambiai lo sguardo. Alcune frasi sono troppi vicine a un elenco di azioni e questo toglie letterarietà e l'atmosfera non 'arriva': meglio unirle alcune in un unico periodo e coordinarle in modo che le descrizioni siano più armoniose e complete

«Ciao, Elvis.»

Girai la testa e lasciai andare il coniglietto, che fece un paio di saltelli e si accoccolò ai piedi del materasso.

«Sono felice che tu preferisca salutare lui per primo» dissi.

«Buongiorno anche a te, cucciolo» mi sorrise Alessia, **baciandomi** sul naso come se davvero fossi io il coniglio.

Inspirai a pieni polmoni il profumo della sua pelle, mentre le accarezzavo i capelli, ora castano chiaro ora biondo lucente a seconda delle stagioni. La **baciai**, poi notai il suo **sguardo**.⁸ Poteva anche passare inosservato non chiaro (che abbrevierò con nc) cosa, in quegli occhi più blu dei miei, così profondi che sarebbero stati in grado di nascondere molte cose, ma ormai li conoscevo bene e non mi sfuggiva quando si facevano pensierosi.

«Qualcosa non va?»

Lei scosse la testa serve verbo di attribuzione che introduca la battuta. «Non è niente.»

Io mi limitai a guardarla, accarezzandole la schiena dove sapevo che un tocco delicato la faceva rabbrivire.^e Infatti, qualche secondo dopo, la sentii irrigidirsi e subito sospirare.

«Fermo» ridacchiò.

Ma continuai e a un certo punto finché lei decise di liberarsi rotolando verso di me ^e stringendomi mentre mi baciava e baciandomi. Poi fissò i suoi occhi nei miei.

«Non è importante. Vedrai che passerà.» **chi lo dice?**

Quella tristezza repressa stonava così tanto con la perfezione del momento che un po' mi angosciò.

Annuì:

«Sono qui» le sussurrai.

«Non dirlo.»

«Perché?»

«Tu non sei qui» mi rispose con dolcezza, baciandomi ancora sul naso.

E sì, la sua voce ora era davvero triste.

«**Ma** certo che ci sono» mormorai, confuso.

«Tu non sei qui» ripeté con più decisione. «Svegliati.»

«Io non...» **ma** non ci fu bisogno di dire altro perché il mondo fuggì via e io rimasi lì, solo e terribilmente confuso, con le sue ultime parole che mi martellavano la mente.⁸ «Svegliati.»⁸

Si tratta della prima pagina di scritto così come mi è stata restituita dopo il primo intervento. Il commento dell'editor (in giallo) alla prima sezione, sottolineata per intero, esprime appunto il problema che ho introdotto. L'intenzione era quella di dare un senso di pace all'introduzione, il che avrebbe contrastato con

⁸ Da *La speranza dei vinti*, editing, I intervento

l'inquietudine sul finire del paragrafo, quando il protagonista si rende conto all'ultimo che sta sognando: il risultato è un testo troppo calcolato, troppo meccanico e per nulla letterario, che impedisce al lettore di carpire l'atmosfera della scena. Abbiamo già detto che l'editor è un lettore particolare perché ha il compito esplicitare i meccanismi narrativi e sfruttarne la massima potenzialità: e qui è proprio questo che viene richiesto, cioè una riformulazione che non snaturi il testo di partenza ma lo faccia rendere al meglio.

Gli appunti successivi rappresentano dei problemi minori e di risoluzione più immediata. Mancano ad esempio due verbi di attribuzione a introdurre delle battute di dialogo: l'autore ci fa meno caso, un po' perché ha ben chiari in testa i turni di battuta, un po' per via della poca esperienza, che il lavoro di editing ha portato a grande consolidazione. Al contrario, al lettore esterno balza all'occhio l'ambiguità, che deve essere risolta. Vi sono poi un ridotto numero di ripetizioni e alcuni suggerimenti di modifica, utili soprattutto a correggere il ritmo della lettura e a rendere le frasi meno forzate, più naturali.

Vediamo ora il medesimo testo con le risposte dell'autore (in verde).⁹

"Svegliati."

Spostai appena la testa sul cuscino, alla ricerca di un punto un po' più fresco. Un soffio di vento mi accarezzava la pelle del viso e del petto. Ero disteso supino, con la gamba destra leggermente piegata e le lenzuola che coprivano fino all'inguine il mio corpo nudo. Scoprii il braccio sinistro in una posizione scomoda e lo distesi sopra la testa.

Quando aprii gli occhi, la luce del sole già alto mi ferì le pupille e dovetti aspettare ancora un po' perché si decidessero a contrarsi. La portafinestra che dava sul terrazzo era aperta e la tenda sottile sventolava in curve morbide, quasi ipnotiche. Le tende erano di un rosa salmone piuttosto denso: avrei preferito un colore più luminoso, in camera da letto, ma Alessia le aveva volute così. La sentii muoversi al mio fianco ma non mi voltai perché in quel momento il musetto di Elvis fece capolino da sotto il letto. Si guardò intorno, poi si massaggiò gli occhi color nocciola con la punta delle zampette e fece qualche saltello sul pavimento. Lui era completamente nero. Lo afferrai con la destra e me lo posai delicatamente sul petto. Era piacevole sentire il peso lieve del suo corpo e il

⁹ Per gli esempi successivi, non riporterò ogni singolo passaggio per evitare ridondanze, tuttavia ritengo sia opportuno almeno in questo primo caso per comprendere al meglio il processo di editing attraverso le sue varie fasi.

suo pelo soffice che mi solleticava la pelle. I suoi occhi sembrarono cercarmi e io ricambiai lo sguardo. Alcune frasi sono troppi vicine a un elenco di azioni e questo toglie letterarietà e l'atmosfera non 'arriva': meglio unirle alcune in un unico periodo e coordinarle in modo che le descrizioni siano più armoniose e complete. Spostai appena la testa sul cuscino, alla ricerca di un punto più fresco, e distesi le braccia per scioglierne un poco i muscoli. Giacevo supino, con la gamba destra leggermente piegata e le lenzuola che coprivano fino all'inguine il mio corpo nudo. Un soffio di vento mi accarezzava la pelle del viso e del petto.

Quando aprii gli occhi, la luce del sole già alto mi ferì le pupille e ci volle qualche secondo prima che si decidessero a contrarsi. Un po' alla volta, vidi formarsi la portafinestra che dava sul terrazzo, aperta, e le tende sottili, di un rosa salmone piuttosto denso, che sventolavano in curve morbide, quasi ipnotiche. Avrei preferito un colore più luminoso in camera da letto, ma Alessia amava quella tonalità. La sentii muoversi al mio fianco, tuttavia non mi voltai perché in quel momento il musetto di Elvis fece capolino da sotto il letto. Si guardò intorno, poi si massaggiò gli occhi nocciola con la punta delle zampette e fece qualche saltello sul pavimento. Afferrai quel batuffolo nero e me lo posai delicatamente sul petto, dove mi piaceva sentire il peso lieve del suo corpo e il suo pelo soffice che mi solleticava la pelle.

«Ciao, Elvis.»

Girai la testa e lasciai andare il coniglietto, che fece un paio di saltelli e si accoccolò ai piedi del materasso.

«Sono felice che tu preferisca salutare lui per primo» dissi.

«Buongiorno anche a te, cucciolo» mi sorrise Alessia, baciandomi sotto il naso come se davvero fossi io il coniglio.

Inspirai a pieni polmoni il profumo della sua pelle, mentre le accarezzavo i capelli, ora castano chiaro ora biondo lucente a seconda delle stagioni. La baciai, ricambiai il bacio, poi notai il suo sguardo sopra di me. Poteva anche passare inosservato non chiaro (che abbrevierò con nc) cosa, in quegli occhi più blu dei miei, così profondi che sarebbero stati in grado di nascondere molte cose, ma ormai li conoscevo bene e non mi sfuggiva quando si facevano pensierosi. Quegli occhi di un blu più brillante dei miei, così profondi, sarebbero stati in grado di nascondere molte cose, ma ormai li conoscevo bene e non mi sfuggiva quando si facevano pensierosi.

«Qualcosa non va?»

Lei scosse la testa, serve verbo di attribuzione che introduca la battuta e mormorò: «Non è niente.»

Io mi limitai a guardarla, accarezzandole la schiena dove sapevo che un tocco delicato la faceva rabbrivire. Infatti, qualche secondo dopo, la sentii irrigidirsi e subito sospirare.

«Fermo» ridacchiò.

Ma continuai e a un certo punto finché lei decise di liberarsi rotolando verso di me e stringendomi mentre mi baciava baciandomi. Poi fissò i suoi occhi nei miei.

«Non è importante. Vedrai che passerà.» chi lo dice? «Non è importante» disse. «Vedrai che passerà.»

Quella tristezza repressa stonava così tanto con la perfezione del momento che un po' mi angosciò.

~~Annuii.~~ **ok**

«Sono qui» le sussurrai.

«Non dirlo.»

«Perché?»

«Tu non sei qui» mi rispose con dolcezza, baciandomi ancora sul naso.

E sì, la sua voce ora era davvero triste.

«**Ma** certo che ci sono» mormorai, confuso.

«Tu non sei qui» ripeté con più decisione. «Svegliati.»

«Io non...» **ma** **molto sopra** non ci fu bisogno di dire altro perché il mondo fuggì via e io rimasi lì, solo e terribilmente confuso, con le sue ultime parole che mi martellavano la mente. **“Svegliati.”**

Ho voluto andare a capo riga con quest'ultima espressione per fare in modo che risultasse a metà strada tra ciò che dice lei e ciò che pensa lui, e tra il sogno che sta svanendo e la coscienza che sta tornando, per questo l'ho scritto in corsivo. Vorrei mantenerlo così.¹⁰

Nelle prime righe il miglioramento è evidente fin da una lettura superficiale, che risulta molto meno meccanica e quindi più morbida e rilassata, il che aiuta di per sé a trasmettere l'atmosfera che intendevo comunicare. Le frasi sono meno secche, si uniscono in maniera più armoniosa e non vi sono più forzature (o quasi, qualche dettaglio verrà ancora limato). In particolare, l'espressione *lui era completamente nero*, prima del tutto slegata, è stata inglobata nella struttura narrativa con facilità. Anche le ripetizioni sono state corrette: ad esempio, le due frasi consecutive contenenti la parola *tenda* sono state unite in una singola, risolvendo il problema attraverso la rimozione di dettagli superflui e l'adozione di un testo più funzionale al racconto. Questi sono aspetti importanti che approfondiremo in seguito.

Per quanto riguarda il resto del testo, l'autore ha apportato le modifiche suggerite, a volte accettando le proposte dell'editor, a volte indicando alternative proprie. Particolare è la sfumatura data all'ultima parola dell'incipit, e per questo ho preferito spiegarla all'editor. Rivediamo un'ultima volta il testo, in cui ho

¹⁰Da *La speranza dei vinti*, editing, I intervento

condensato gli interventi successivi: verrà risolto questo dettaglio e verrà limato qualche altro punto.

“Svegliati.” Vedi sottook senza virgolette

Spostai appena la testa sul cuscino, alla ricerca di un punto più fresco, e distesi le braccia per scioglierne un poco i muscoli. Giacevo supino, con la gamba destra leggermente piegata e le lenzuola che coprivano fino all'inguine il mio corpo nudo. Un soffio di vento mi accarezzava la pelle del viso e del petto.

Quando aprii gli occhi, la luce del sole già alto mi ferì le pupille e ci volle qualche secondo prima che si decidessero a contrarsi. Un po' alla volta, vidi formarsi la portafinestra che dava sul terrazzo, aperta, e le tende sottili, di un rosa salmone piuttosto denso, che sventolavano in curve morbide, quasi ipnotiche. Avrei preferito un colore più luminoso in camera da letto, ma Alessia amava quella tonalità. La sentii muoversi al mio fianco, tuttavia non mi voltai perché in quel nello stesso momento il musetto di Elvis fece capolino da sotto il letto. Si guardò intorno, poi si massaggiò gli occhi nocciola con la punta delle zampette e fece qualche saltello sul pavimento. Afferrai quel batuffolo nero e me lo posai delicatamente sul petto, dove mi piaceva sentire il peso lieve del suo corpo e il suo pelo soffice che mi solleticava solleticarmi ok la pelle.

Girai la testa e lasciai andare il coniglietto, che fece un paio di saltelli e si accoccolò ai piedi del materasso.

«Sono felice che tu preferisca salutare lui per primo» dissi.

«Buongiorno anche a te, cucciolo» mi sorrise Alessia, baciandomi sul naso come se davvero fossi io il coniglio.

Inspirai a pieni polmoni il profumo della sua pelle, mentre le accarezzavo i capelli, ora castano chiaro ora biondo lucente a seconda delle stagioni. Ricambiai il bacio, poi notai il suo sguardo: quegli occhi di un blu più brillante dei miei, così profondi, sarebbero stati in grado di nascondere molte cose, ma ormai li conoscevo bene e non mi sfuggiva quando si facevano pensierosi.

«Qualcosa non va?»

Lei scosse la testa e mormorò: «Non è niente.»

Io mi limitai a guardarla, accarezzandole la schiena dove sapevo che un tocco delicato la faceva rabbrivire; infatti, qualche secondo dopo, la sentii irrigidirsi e subito sospirare.

«Fermo» ridacchiò.

Ma continuai finché lei decise di liberarsi rotolando verso di me, stringendomi e baciandomi. ~~Pei~~ ~~fissò i suoi occhi nei miei.~~

«Non è importante» disse, fissandomi. «Vedrai che passerà.»

Quella tristezza repressa stonava così tanto con la perfezione del momento che un po' mi angosciò.

«Sono qui» le sussurrai.

«Non dirlo.»

«Perché?»

«Tu non sei qui» mi rispose con dolcezza, baciandomi ancora sul naso.

E sì, la sua voce ora era davvero triste.

«Certo che ci sono» mormorai, confuso.

«Tu non sei qui» ripeté con più decisione. «Svegliati.»

«Io non...»

Non ci fu bisogno di dire altro perché il mondo fuggì via e io rimasi lì, solo e terribilmente confuso, con le sue ultime parole che mi martellavano la mente:

“Svegliati.” Ho voluto andare a capo riga con quest’ultima espressione per fare in modo che risultasse a metà strada tra ciò che dice lei e ciò che pensa lui, e tra il sogno che sta svanendo e la coscienza che sta tornando, per questo l’ho scritto in corsivo. Vorrei mantenerlo così. Ok, ma se in corsivo, vanno tolte le virgolette¹¹ senza virgolette¹¹

A primo impatto, il testo risulta già molto più pulito. L’editor, comprese le intenzioni dell’autore, ritiene valida la sua scelta, con l’accorgimento grafico della rimozione delle virgolette. Un piccolo appunto: come per i dialoghi, anche le stringhe di pensiero devono essere determinate da elementi grafici che le rendano riconoscibili, e al tempo usavo le virgolette accompagnate dal corsivo. Ora preferisco limitarmi al corsivo, ma naturalmente la scelta varia da autore ad autore. L’editor in questo caso diventa anche normalizzatore del testo: le virgolette, non necessarie ai fini della comprensione (e anzi, in questo caso portatrici di una possibile ambiguità con i dialoghi) vengono rimosse. Ritengo che già questo piccolo particolare confermi il doppio sguardo dell’editor, quello rivolto alle idee dell’autore e quello rivolto al lettore finale, che deve essere messo a proprio agio nella lettura e spiazzato solo quando necessario ai fini del racconto, e non a causa di imprecisioni contenutistiche o addirittura grafiche.

Le modifiche restanti concorrono a rendere la lettura più scorrevole. Una è suggerita dall’editor sul testo riformulato, le altre due sono opera dello stesso autore, che ora maneggia meglio il processo di revisione. I risultati sono le eliminazioni: di un’avversativa, peraltro poco utile e per nulla elegante; di un che relativo, altro termine che rischia di appesantire un testo; di un intero periodo.

¹¹Da *La speranza dei vinti*, editing, interventi II, III, IV

Questo è il caso più significativo, perché, avvalendosi di un gerundio, la lettura diventa molto più leggera, vengono rimosse parole inutili, e tutto senza che si perda una singola sfumatura narrativa.

Questo primo esempio di editing riassume buona parte dei problemi affrontati durante l'intero percorso, e che approfondiremo nei paragrafi successivi: la scrittura funzionale alla narrazione, l'abuso di ripetizioni, l'eleganza della scrittura e un chiarimento di idee tra autore ed editor. Abbiamo anche sottolineato l'importanza dell'incipit e osservato a livello pratico come l'editing spinga a massimizzare la ricerca dell'atmosfera e, più in generale, ad affilare tutti gli strumenti a disposizione dell'autore affinché massimizzi le potenzialità di quanto ha scritto. Per quanto riguarda l'uso di questi strumenti, per ora sembra venire alla luce una caratteristica: e cioè che l'editor deve padroneggiare alla perfezione tutti quelli più tecnici, al fine di esplicitare ogni strumento anche creativo adottato dall'autore, e di valorizzarlo. Molti vengono utilizzati da entrambi i soggetti, ma in modi non sempre uguali. Nei prossimi paragrafi ne valuteremo le ragioni.

5.2 L'equilibrio della narrazione

La speranza dei vinti è, per certi versi, il mio romanzo più autobiografico. Per questa ragione è narrato in prima persona, scelta che, come abbiamo visto, prelude a caratteristiche diverse rispetto all'uso della terza persona. Il vantaggio principale è il forte senso d'immedesimazione creato nel lettore, e l'efficacia sarà tanto maggiore quanto più il protagonista sarà il centro assoluto del racconto e lo accompagnerà con i suoi pensieri e i suoi stati d'animo. Il mio romanzo è, in tal senso, un esempio appropriato. La vicenda si svolge intorno a Giorgio, un giovane scrittore italiano a Londra per lavoro quando una grave epidemia con altissimo tasso di mortalità colpisce l'intero pianeta. Sopravvissuto alle prime ore, deciderà d'intraprendere la sua personale odissea attraverso il sud dell'Inghilterra per trovare un modo di tornare sul continente e poi a casa. È chiaro che tutto il viaggio sarà accompagnato dalle sue riflessioni, dalle speranze

e dalle paure su cosa troverà una volta tornato e, da questo punto di vista, la narrazione in prima persona non potrebbe essere più adatta.

Questo metodo comporta però anche altre peculiarità. La principale è l'adozione di un unico punto di vista per l'intera durata del racconto (di solito a focalizzazione interna), a meno di stonature poco eleganti. La trilogia *Apocalisse Z* (Louriero) ne è un esempio: il primo romanzo è scritto in forma di diario; il secondo perde questa caratteristica rimanendo semplicemente un racconto in prima persona; ma il cambiamento più straniante si ha nel terzo episodio, dove, per necessità di trama, l'autore ha deciso di intervallare i capitoli in prima persona legati al protagonista con altri in terza persona, dovendo spostare la scena dal suo personaggio principale. Per quanto non rovini affatto la godibilità della storia, questa scelta causa un certo stridore ed è certamente destinata a rimanere un'eccezione. Dunque, quando si inizia a scrivere in prima persona, è consigliabile essere certi che si potrà garantire lo stesso stile per tutto il racconto. L'integrazione di eventi distanti dal protagonista avverrà attraverso la spiegazione che gli verrà data dagli altri personaggi che incontrerà. Questa è una situazione tipica della narrazione in prima persona, e ha una conseguenza degna di nota: durante questo tipo di monologhi o dialoghi, sono più frequenti le richieste al protagonista di raccontare a sua volta quanto gli è successo prima dell'incontro con gli altri personaggi. La differenza essenziale è che in questo caso il lettore è (di solito) già al corrente di quanto accaduto, perciò l'autore deve fare attenzione a non diventare prolisso e a non dilungarsi in dettagli già conosciuti. La scrittura deve essere quindi funzionale alla narrazione, ed è proprio ciò su cui ci concentreremo in questo paragrafo: ogni parte del racconto deve essere in equilibrio con l'insieme, per non causare sproporzioni e garantire un'importanza ponderata agli eventi.

Il centro del problema è delicato: lo scrittore è legato a ogni dettaglio del suo mondo immaginato e narrato, ma l'editor sa che non tutti i dettagli sono utili e anzi, un eccessivo e immotivato dilungarsi è spesso sintomo di una perdita di fascino della narrazione. Credo sia utile ricordare a tal proposito quanto afferma

Strunk (*Elementi di stile*, 2011: 21) riguardo alle parole e alle frasi non necessarie (cfr par. 4.3): ogni elemento deve raccontare qualcosa, altrimenti nel migliore dei casi è inutile, nel peggiore dannoso, come un ingranaggio di troppo in una macchina ben congegnata.

Vediamo un caso limite di questo dilungarsi in troppi dettagli, dall'editing del mio romanzo:

Entrai nel bar con cautela, aguzzando l'udito nel caso ce ne fossero stati altri, ma non sentii nulla. Non riuscii a resistere oltre e cercai qualcosa da mettere sotto i denti. Trovai in un armadietto sotto il bancone, un sacco di salatini ancora sigillato. Lo aprii con qualche difficoltà e, spostando appena la mascherina, ne mangiai finché la sete fu troppa per continuare, ma non mi saziarono. Allora presi dal frigo due lattine di aranciata; ne mandai giù una, sentendo lo zucchero fare effetto immediatamente. Dopodiché presi le merendine con più cioccolato che trovai e ne mangiai tre, mandandole giù con l'altra lattinad'aranciata.

Sospirai forte: sentivo lo stomaco un po' dolorante, come accade quando si mangiatroppo in fretta, ma il giramento di testa era quasi scomparso e ora mi reggevo in piedi senza problemi.

Presi in considerazione l'idea di rifornirmi di altro ciboma la scartai. Non avevo un bagaglio in cui trasportare ciò che avrei preso trasportarlo e comunque era probabile che avrei avuto modo di nutrirmi lungo la strada. In fondo, il cibo era rimasto lo stesso, a fronte della scomparsa di quanto, un novantacinque per cento della popolazione mondiale? Chi lo sapeva? M'infilai qualche merendina in tasca e trovai un paio di bounty, che misi nel taschino della camicia con gli accanto agli occhiali. Benché non avessi sete, dopo le due bibite, mi costrinsi a mandare giù una bottiglietta piena d'acqua. Un'altra decisi di portarla con me, anche se avrei dovuto tenerla in mano per tutto il tempo. Tutta la parte su quello che prende etc mi sembra lunga e molto poco rilevante¹²

Il commento in giallo alla fine riguarda l'intero paragrafo, una breve tappa del protagonista per rifornirsi di cibo e acqua. Già a una prima occhiata risulta chiaro che ci sono troppi dettagli; la riflessione nel secondo paragrafo poi, su cibo e popolazione, era già stata fatta più volte in precedenza, come c'erano già state diverse sezioni in cui era richiesto all'autore di sintetizzare: per questo il commento dell'editor è breve. In un'altra occasione, aveva aggiunto che sintomo

¹²Da *La speranza dei vinti*, editing, I intervento

del troppo dilungarsi sono le ripetizioni numerose, perché spesso le ripetizioni lessicali sottendono la ripetizione di concetti e temi. Aggravante in questo caso è che il protagonista si sta avvicinando a un piccolo ma importante climax nella narrazione (un incontro/scontro a una stazione ferroviaria) e la pausa al bar rallenta terribilmente il ritmo. Ecco perciò come ho riformulato l'intera sezione, accorciandola notevolmente.

Guardingo, entrai nel bar, dove non trovai altre sorprese, così m'ingozzai di merendinesnack al cioccolato e bevande zuccherate, sentendomi rinascere. Alla fine, m'infilai qualche altra merendina in tasca e, benché non avessi più sete, mi costrinsi a mandare giù una bottiglietta d'acqua e un'altra decisi di portarla con me, anche se avrei dovuto tenerla in mano.¹³

Tutto quanto era necessario viene detto comunque, e la sintesi risolve in un solo colpo il problema delle ripetizioni, visto che ne resta solo una di facile sistemazione. Inoltre il passaggio si amalgama meglio al resto della narrazione.

L'effetto dell'editing è molto evidente. L'autore è principalmente al servizio della sua storia, di ogni sfumatura di ciò che racconta; l'editor invece deve sempre prestare attenzione affinché ogni elemento sia utile all'economia della trama, visto che il suo compito è valorizzare il potenziale del racconto e dello stile di scrittura. Per quanto riguarda l'equilibrio della narrazione, questo significa anche assicurarsi che ogni elemento sia inserito al posto giusto e nel momento giusto. Il prossimo esempio si soffermerà su questo problema.

Si tratta di un passaggio delicato in quanto un personaggio che si rivelerà poi molto importante chiede al protagonista di unirsi a lui nel suo viaggio. La difficoltà che ho riscontrato durante la prima stesura del romanzo è stata non riuscire a trovare un punto adeguato in cui collocare questa richiesta all'interno della loro conversazione. Quindi, da un aspetto positivo, cioè la naturalezza con cui è proceduto lo scambio di battute (ricordiamo che più la scrittura è naturale e ben ritmata, più la lettura è avvincente), deriva un problema, cioè l'inserimento al

¹³Da *La speranza dei vinti*, editing, interventi II, III

momento giusto di un argomento che deve per forza essere affrontato, senza che questo risulti forzato.

Mentre iniziava a lavare i piatti, si mise di lato per potermi guardare e mi disse: «Allora, da quello che ho capito vuole che le dica se sta andando nella direzione giusta e dove le potrei consigliare di dirigersi per avere qualche possibilità di trovare una barca.»

«Sì... le dispiace se uso il bagno?» perché glielo chiede (e poi ci va) proprio ora che gli sta dicendo quello che vuole sapere da un'ora?

«Al piano di sopra.»

La ringraziai e salii le scale, anguste e buie anch'esse. Dopo la prima rampa salivano ancora ma io mi fermai al primo piano, dove trovai il bagno. Quando tornai giù, Sarah stava asciugando e riponendo le stoviglie. Non appena mi vide, mise da parte il lavoro e si voltò verso di me, guardandomi negli occhi con un'espressione che mi mise a disagio. Toglierei: non serve; inoltre perché poi lei gli fa una domanda invece di rispondere alla sua richiesta di informazioni?

«Posso farle io una domanda, ora?» disse.

Annuii, cauto. Che voleva adesso?

Ci mise un po' a rispondere ma, quando lo fece, fu anche troppo sicura di sé. Toglierei Preso atto dei suoi commenti, riformulo l'intero passaggio:

Mentre si accingeva a lavare i piatti, essendo da un po' che mi trattenevo, le chiesi il permesso di usare il bagno e, quando tornai giù, lei stava già asciugando le stoviglie.

«Allora» esordì, «da quello che ho capito vuole sapere se sta andando nella direzione giusta e dove le potrei consigliare di dirigersi per avere qualche possibilità di trovare una barca.»

«Sì, esatto.»

«Le dispiace se le faccio una domanda anch'io, prima?»

Acconsentii, impaziente.

«Che ne dice se vengo con lei?»

M'inceppai, poi cacciai fuori una risposta sorpreso e quasi imbarazzato, tentennai poi risposi, o simili vorrei mantenere com'è qui, mi piace com'è espresso perché fa capire come lui faccia fatica a rispondere per la sorpresa : «D'accordo, se è quello che vuole.»

«Ha esitato.»¹⁴

I primi due commenti dell'editor contestualizzano il problema: le azioni e le battute non sono coordinate, sono anzi inserite a forza per arrivare ad affrontare l'argomento desiderato. Il risultato è un poco logico susseguirsi di eventi, in

14 Da *La speranza dei vinti*, I intervento

particolare nel primo passaggio: il protagonista sta finalmente per ottenere l'informazione di cui ha bisogno e tronca la conversazione sul più bello. Questo non ha alcun senso, e il lettore lo percepisce immediatamente, perciò è stata necessaria una riformulazione.

Spostando la pausa all'inizio, si ottiene un momento di sospensione dalla conversazione precedente, ma in questo punto risulta più che naturale, e inoltre fa da preludio al passaggio a un argomento decisivo. Dopodiché, il resto viene con ordine: non è più il protagonista a interrompere il momento cruciale ma è invece l'altro personaggio, con l'intenzione di giocare le proprie carte prima di dire ciò che sa. Dopo l'intervento dell'editor, un passaggio attaccabile per via della mancanza di logica diventa così più plausibile, ordinato e soddisfacente, ed elimina il rischio d'infondere perplessità nel lettore. In sostanza, la trama si fa più solida.

Vediamo per completezza come si conclude l'editing di questo segmento.

Mentre ~~si accingeva~~ stava per iniziare /iniziava iniziava a lavare i piatti ~~essendo da un po' che mi trattenevo,ok~~ le chiesi il permesso di usare il bagno e, quando tornai giù, lei stava già asciugando le stoviglie.

«Allora» esordì, «da quello che ho capito vuole sapere se sta andando nella direzione giusta e dove le potrei consigliare di dirigersi per avere qualche possibilità di trovare una barca.»

«Sì, esatto.»

«Le dispiace se le faccio una domanda anch'io, prima?»

Acconsentii, impaziente.

«Che ne dice se vengo con lei?»

~~M'inceppai, poi cacciai fuori una risposta~~ sorpreso e quasi imbarazzato, tentennai poi risposi, o simili ~~vorrei mantenere com'è qui, mi piace com'è espresso perché fa capire come lui faccia fatica a rispondere per la sorpresa~~ nel mio suggerimento la sorpresa è palesata, cosa non va? O cosa preferisce nella sua versione? ~~niente di che, a parte forse che non è proprio imbarazzato.~~ riformulerei così: sorpreso, tentennai, poi cacciai ~~tiraiok~~ fuori una risposta : «D'accordo, se è quello che vuole.»

«Ha esitato.»¹⁵

15Da *La speranza dei vinti*, editing, interventi II, III

La riformulazione è stata limata, mentre si risolve anche la sistemazione dell'ultimo periodo di questo brano, con l'autore che non è convinto del suggerimento dell'editor e dà invece una propria alternativa. Abbiamo qui una prova di come dovrebbe risolversi il rapporto tra i due soggetti: l'editor fa una proposta e, vedendola rifiutata, cerca di capire cosa l'autore preferisce della propria versione. Quest'ultimo risponde con le sue ragioni e trova un compromesso che lo soddisfa, in questo caso più della versione originale (e sarebbe auspicabile che fosse sempre così). Il risultato è stato ottenuto, senza che l'editor si imponesse e senza che l'autore s'impuntasse: e anche questo, pur se in un contesto diverso, sottolinea quanto sia importante mantenere l'equilibrio.

Per concludere questo paragrafo, possiamo notare ancora una volta il diverso approccio di autore ed editor. Il primo rimane al servizio della storia che racconta, vuole che ne scaturisca ogni sfumatura, ma, a causa della linearità del linguaggio scritto rispetto alle sensazioni mentali, deve fare attenzione a far procedere tutto con una certa logica e un peso adeguato, il che non succede in ogni situazione. L'editor assume uno sguardo critico atto a eliminare orpelli inutili e a correggere passaggi portatori di perplessità, smarrimento e ambiguità, affinché la narrazione risulti ben equilibrata in ogni sua parte: se questo avverrà, come con una ricetta di cui vengono rispettate tutte le dosi il risultato che si spera di ottenere è un prodotto gustoso e invitante.

Inoltre, come comincia ormai ad affiorare, è soprattutto da questo diverso approccio che dipende la scelta dei diversi meccanismi linguistici e narrativi da parte di editor e autori.

5.3 Chiarezza terminologica ed eleganza della scrittura: gestione delle ripetizioni

Il problema delle ripetizioni è piuttosto spinoso perché non è sempre immediato definirne l'origine. In precedenza, abbiamo visto che spesso sono sintomo di dettagli in eccesso e che, in questi casi, sottendono a ripetizioni anche di temi e concetti, ostacolando la funzionalità della narrazione. Ma non è sempre così. A

volte ad esempio possono essere il risultato di descrizioni ingarbugliate ma di un'ampiezza adeguata rispetto all'economia del racconto, e di cui sarà cura dell'autore, coadiuvato da eventuali suggerimenti dell'editor, tentare una riscrittura. Altre volte sono una caratteristica insita del segmento narrato, e in questo caso la gestione risulta più complessa: si tratta principalmente delle scene d'azione.

5.3.1 Le fasi d'azione

Sappiamo che in un prodotto cinematografico le scene d'azione sono quelle che danno il maggior senso di velocità. Questa sensazione è consentita dalle caratteristiche fondanti dell'audio-video, per cui il punto di vista (che corrisponde all'inquadratura) può variare molte volte e a grande velocità, ed è sufficiente un'immagine brevissima perché allo spettatore venga descritto quanto sta avvenendo in quel determinato lasso di tempo. Questo in un'opera scritta non è possibile, perché se si vuol dare una descrizione dettagliata di quanto sta avvenendo è necessario occupare un determinato spazio. Va da sé che, per raccontare le scene d'azione, in cui gli avvenimenti sono molto ravvicinati e talvolta frenetici, è necessario occupare uno spazio piuttosto consistente. È in questo modo che il tempo del racconto si dilata oltre il tempo della storia e si verifica il rapporto di durata che Genette definisce "analisi". Conseguenza di ciò è il moltiplicarsi di periodi ravvicinati che narrano un susseguirsi preciso di azioni e accadimenti, e quindi l'aumento dei termini ripetuti. Un esempio renderà il discorso più chiaro.

Ines si arrampicò dopo l'uomo che prima aveva parlato per contraddirmi e dietro di loro andò Giovanni. Quando ~~sostituito sopra~~ toccò ad Alessia, la temperatura ~~cominciava iniziava~~ a scaldarsi e dalle porte si ~~vedeva scorgeva~~ la luce delle fiamme proiettata sulle pareti. Doveva essere un inferno, ~~di sotto al piano inferiore~~. Mi toccai la suola della scarpa e ritrassi subito la mano: il pavimento era bollente.

«Vai tu» ~~dissi~~ ~~sostituito sopra~~, spingendo ~~avanti~~ la mia ~~ragazza fidanzata~~ verso la ~~finestra~~.

Trattenni il fiato ~~mentre cominciava~~ a ~~issarsi guardandola arrampicarsi~~ lungo il cavo, temendo che potesse cedere. A metà strada, una ~~finestra vetrata sotto~~ ~~sostituito sopra~~ di noi esplose verso

l'esterno, portando con sé una fiammata che divampò nell'aria della strada prima di tornare dentro. Alessia urlò gridò ma sostituito sotto non perse la presa la sua presa rimase ben salda.

“Non ce la faremo mai”, pensai, avvilito. *“L'impianto di riscaldamento farà saltare tutto.”* corsivo senza virgolette

Cominciai sostituito sopra la salita sostituito sotto, sentendo sostituito sotto di nuovo le orecchie pulsare. Il fianco e il braccio mandarono proteste all'unisono ma e li ignorai; ok ignorai anche i due botti in successione quasi contemporanei che fecero saltare scoppiare altre finestre sostituito sopra durante la mia salita scalata ma eppure non potei ignorare il fatto che, a un soffio dalla temporanea salvezza, il mio lato destro non ce la fece più.

Sentii udii solo Alessia urlare sostituito sopra e poi mani che mi afferravano, nello stesso istante in cui mi accorsi di aver mollato la presa il cavo. Mi issarono tirarono su di peso e fui boccheggiante sul piano inclinato del tetto, dove Alessia s'inginocchiò e mi afferrò il viso.

«Tutto ok?» mi chiese domandò, con voce distorta dalla paura.

Io annuii: «Sì, e ok Ci siamo sostituito sotto quasi» mormorai, con il fiatone.

«Ci siamo tutti Tutti presenti?» chiese sostituito sopra Filippo, guardandoci per contare.¹⁶

Qui le ripetizioni sono molte ma, leggendo il brano, risulta chiaro che la ragione non è il dilungarsi in dettagli eccessivi: ogni passaggio è funzionale alla narrazione, ogni elemento racconta qualcosa. Perciò, è stato necessario correggere il tiro senza avvalersi della sintesi, strumento assolutamente inadatto a un passaggio di questo tipo. La maggior parte dei problemi è stata risolta attraverso la sostituzione dei termini con sinonimi e perifrasi che mantenessero il senso generale. Non tutti migliorano la lettura; spicca ad esempio la comparsa di un “eppure” che, se non proprio fuori luogo, rappresenta sicuramente una stonatura. Abbiamo già accennato che l'abuso di avversative può appesantire la lettura (cfr par. 3.1) e questo ne è un limpido esempio. Il problema è delicato quanto interessante, perciò vale la pena di trattarlo più approfonditamente in coda a questo paragrafo.

I successivi interventi di editing sono stati necessari a correggere il tiro e a limare alcuni dettagli, ma già questa prima versione aveva risolto quasi tutto. Per lo più, le modifiche successive sono state apportate dallo stesso autore.

¹⁶Da *La speranza dei vinti*, I intervento

Ines si arrampicò dopo l'uomo che prima aveva parlato per contraddirmi e dietro di loro andò Giovanni. Quando toccò ad Alessia, la temperatura iniziava a scaldarsi e dalle porte si scorgeva la luce delle fiamme proiettata sulle pareti. ~~meglio altro~~ Doveva essere un inferno, ~~indizio dell'inferno che si stava consumando~~ al piano inferiore. Mi toccai la suola della scarpa e ritrassi subito la mano: il pavimento era bollente.

«Vai tu» dissi, ~~spingendo avanti la mia fidanzata. Meglio il nome Alessia.~~
Trattenni il fiato ~~guardandola arrampicarsi~~ lungo il cavo, ~~invertirei i due segmenti~~ ~~Guardando Alessia arrampicarsi lungo il cavo, trattenni il fiato~~ temendo che potesse cedere. A metà strada, una vetrata sotto di noi esplose verso l'esterno, portando con sé una fiammata che divampò nell'aria della strada ~~prima di tornare dentro~~. Alessia gridò ma la sua presa rimase ben salda.

Non ce la faremo mai, pensai, avvilito. L'impianto di riscaldamento farà saltare tutto.

Cominciai la salita, sentendo di nuovo le orecchie pulsare. Il fianco e il braccio mandarono proteste all'unisono e li ignorai, ignorai anche i due botti quasi contemporanei che fecero scoppiare altre finestre ~~durante la mia scalata~~, ~~eppure~~ ~~però~~ non potei ignorare il fatto che, a un soffio dalla temporanea salvezza, il mio lato destro non ce la fece più.

Udii solo Alessia urlare e poi mani che mi afferravano, nello stesso istante in cui mi accorsi di aver mollato il cavo. Mi tirarono su di peso e fui boccheggiante sul ~~piano inclinato del~~ tetto, dove Alessia s'inginocchiò e mi afferrò il viso.

«Tutto ok?» mi domandò, con voce distorta dalla paura.

«Sì, e ci siamo quasi» mormorai, con il fiatone.

«Tutti presenti?» chiese Filippo, guardandoci per contare.¹⁷

Le ripetizioni, gestite in questo segmento nel migliore dei modi, sono state pienamente risolte. Come anticipato, *eppure* non è stato mantenuto, in luogo di un più naturale e appropriato *però*. Le cancellazioni, segnalate barrando le parole, sono tutte opera dell'autore. Una delle osservazioni principali dell'editor riguardava il grande dilungarsi per tutta la durata del romanzo. Mi aveva fatto notare come ci fossero espressioni, se non interi passaggi, che appesantivano la lettura e che sarebbe stato consigliabile sfozzire. Con uno sguardo più critico, ormai allenato grazie agli interventi di editing precedenti, ho potuto notare come effettivamente si potesse alleggerire la lettura con poco sforzo, e questo brano ne è un buon esempio. Le parole e le espressioni superflue vanno sempre evitate.

¹⁷Da *La speranza dei vinti*, interventi II, III

5.3.2 Adeguatezza delle espressioni nel contesto letterario

Tornando all'argomento principale di questo paragrafo, c'è una considerazione fondamentale da fare. Quanto stiamo dicendo riguardo ai meccanismi di editing vale per i testi letterari e per essi soltanto. Certo, molti aspetti sono estendibili anche ad altre tipologie testuali, ma vi sono meccanismi linguistici che si comportano in maniera diversa di genere in genere, e in certi casi del tutto opposta. L'uso delle ripetizioni appartiene a quest'ultimo insieme.

Vi sono tipologie testuali che richiedono una coerenza terminologica rigida, perché hanno scopi molto diversi dall'intrattenimento ricercato dalla narrazione. Esempio principe sono i testi regolativi o normativi, cioè quelli atti a prescrivere regole e indicazioni da rispettare. Qui la ripetizione è ammessa e anzi necessaria: quando si identifica un oggetto con un termine, quel termine deve mantenersi sempre identico, per essere certi dell'univocità di quanto viene detto. Per la stessa ragione, si tratta spesso di termini tecnici o molto specifici.

Un'opera letteraria, che, in quanto testo dal discorso non vincolato, non ha tra i propri obblighi l'obiettivo dell'univocità, tende sempre a ricercare il migliore equilibrio tra chiarezza lessicale ed eleganza della scrittura. Se si riesce a ottenere questo equilibrio il risultato è una lettura piacevole e avvincente, e proprio rivolto a questo scopo l'editor si approccia alla gestione delle ripetizioni e dei dettagli eccessivi.

Un'altra differenza tra i testi con discorso più o meno vincolante risiede nell'uso di quelli che l'editor chiama per comodità termini tecnici, e che comprendono anche espressioni troppo specifiche, di uso ristretto, e simili. Se sono comuni nei testi più rigidi, facilmente stonano in un'opera letteraria, a meno che non siano giustificati nell'economia della narrazione e adeguatamente amalgamati nel flusso del racconto. Si tratta quindi di eccezioni non sempre appropriate: un termine troppo specifico può dare a quanto si sta raccontando un tono compendiaro che, in questa particolare tipologia testuale, finisce per smorzare l'atmosfera e rendere meno efficaci le sensazioni che si intendono trasmettere nel

lettore. Nell'esempio seguente, un'altra scena in cui la durata del racconto è maggiore rispetto a quella della storia, i sinonimi che ho scelto per evitare le ripetizioni non hanno avuto successo come nel caso precedente.

~~Mentre~~ ~~sostituito sotto~~ i ~~corp~~ ~~spoglie~~ cominciavano a bruciare e io ormai pensavo che le mie ~~braccia~~ ~~semplicemente~~ sarebbero rimaste lì appese ~~mentre~~ il resto del ~~corpo~~ ~~sostituito sopra~~ sarebbe crollato nel fiume, i ~~soldati~~ ~~sostituito sopra~~ salirono sulla jeep ~~sul mezzo~~ ~~ok~~ che fece retromarcia e tornò da dove era venuta. ~~Ok~~

Non attesi che si allontanasse. ~~Ok~~ Rischio o no, dovevo cercare di rimettermi su un terreno stabile se non volevo fare un bagno freddo. ~~Per tutto il tempo non avevo mai guardato sotto i miei piedi, impegnato com'ero a seguire la scena che si svolgeva sulla strada, e non lo feci ora.~~ ~~Ok~~ ~~Alzai il braccio destro~~ ~~sostituito sotto~~ e afferrai il bordo del ~~parapetto~~. ~~Pensavo di farlo anche con il sinistro ma mi accorsi che in quel modo non sarei riuscito a issarmi. Allora con quel braccio mi aggrappai al lampione~~ ~~Alzai il braccio destro e mi aggrappai al lampione~~, spostandomi un po' a destra del pilone, dove c'era la ringhiera. ~~quindi~~ ~~ok~~ Contai fino a tre, poi feci forza sulle braccia. ~~Ok~~ Gemendo e scalciando, ~~guadagnai~~ ~~riuscii a guadagnare~~ ~~ok~~ qualche centimetro, abbastanza per portare tutto il ~~braccio destro~~ ~~arto~~ sopra il ~~parapetto~~ ~~sostituito sotto~~. Per un attimo fui costretto a mollare la presa e mi vidi penzolare nel vuoto ~~ma~~ ~~sostituito sotto~~ ~~da lì~~ ~~ok~~ il peggio era passato. ~~Continuando a scalcciare e a ringhiare, portai anche l'altro braccio sopra il muretto e mi issai, aiutandomi con il busto.~~

Mi ero tirato su più o meno fino allo stomaco quando le ~~braccia~~ ~~bicipiti~~ si bloccarono. ~~allora~~ Con un ~~colpo~~ ~~sostituito sotto~~ di reni, mi buttai sopra il ~~parapetto~~ ~~muretto~~, cercando nel movimento di spingere lo ~~zaino~~ ~~sostituito sotto~~ più in su possibile. Funzionò: il peso che fino a quel momento mi aveva trascinato giù, ora cercava di tirarmi verso la strada. Le ~~braccia~~ ~~sostituito sopra~~ erano in fiamme ed ero cosciente che i miei gemiti si stavano trasformando in urla di ~~dolore~~ ~~sostituito~~ ~~sottomacìò nonostante~~ m'imposi di stare calmo. Diedi un ~~colpo~~ ~~uno scatto~~ brusco con la gamba destra e riuscii ad agganciare il ~~piè~~ ~~tolto sotto~~ al ~~parapetto~~ ~~alla ringhiera~~. ~~poi~~ Con un ultimo grido di ~~dolore~~ ~~sofferenza~~, portai di qua anche l'altra gamba e rotolai giù, atterrando di peso sull'asfalto. Per un po' rimasi lì, fermo a fissare il cielo, incredulo di esserci riuscito. Non riuscivo a muovere bene le ~~braccia~~ ~~agli arti~~, i muscoli protestavano con veemenza lanciandomi staffilate di ~~dolore~~ ~~infuocato~~ ~~infuocate~~. ~~Ma però~~ ce l'avevo fatta.

~~Guardai~~ i ~~Lanciai uno sguardo alle~~ ~~corp~~ ~~spoglie~~ degli zombie ~~bruciare~~ ~~sostituito sotto~~ a pochi passi da me e sentii il calore delle ~~fiamme~~ ~~del fuoco~~ pungere il mio viso madido di sudore. Un po' alla volta, mi alzai in ~~piè~~. ~~quindi~~ Posai lo ~~zaino~~ ~~il mio bagaglio~~ sul marciapiede per riprendere fiato e mi tolsi la camicia. L'aria fresca della notte mi diede subito sollievo. ~~Restai~~ ~~mentre mi attardavo~~ a guardare il cielo che si andava schiarendo.¹⁸

18Da *La speranza dei vinti*, I intervento

Non tutto fila come dovrebbe. La descrizione della scena è troppo meccanica, e alcune scelte di sinonimi, come *l'arto*, *i bicipiti*, *uno scatto* sono troppo forzati e certamente non adeguati. Inoltre c'è in questo caso il sentore che forse qualche dettaglio di troppo potrebbe essere rimosso, come in effetti avviene con gli interventi successivi.

Mentre le spoglie cominciavano a bruciare e io ormai pensavo che le mie braccia sarebbero rimaste lì appese e il resto del corpo sarebbe crollato nel fiume, i soldati salirono sul mezzo che fece ~~retromareia~~ e tornò da dove era venuto. Non attesi che si allontanasse, ~~rischio o no~~, dovevo cercare di rimettermi su un terreno stabile se non volevo fare un bagno freddo. Alzai il braccio destro e mi aggrappai al lampione, spostandomi un po' a destra del pilone, dove c'era la ringhiera, quindi contai fino a tre, e gemendo e scalciando, riuscii a guadagnare qualche centimetro, abbastanza per portare tutto il braccio destro l'arto è troppo 'tecnico', in questi casi, è meglio modificare la frase e nello specifico anche sintetizzare l'azione e evitando il minimo dettaglio sopra il parapetto. Per un attimo fui costretto a mollare la presa e mi vidi penzolare nel vuoto ma il peggio era passato. Mi aggrappai al lampione, spostandomi un po' a destra del pilone, dove c'era la ringhiera, quindi, gemendo e scalciando, portai i gomiti sopra parapetto.

Mi ero tirato su più o meno fino allo stomaco quando le braccia i bicipiti i muscoli si bloccarono allora con un colpo di reni, mi buttai sopra il muretto, cercando nel movimento mi buttai in avanti, cercando di spingere lo zaino più in su possibile. Funzionò: il peso che fino a quel momento mi aveva trascinato giù, ora cercava di tirarmi verso la strada. Le braccia sostituito sopra erano in fiamme ed ero cosciente che i miei gemiti si stavano trasformando in urla di dolore, ciò nonostante m'imposi di stare calmo. Diedi feci uno scatto brusco con la gamba destra e riuscii ad agganciare il piede alla ringhiera, poi con un ultimo grido di sofferenza, Ignorai i miei gemiti, che si stavano trasformando in urla di dolore, e agganciai il piede destro al muretto, poi portai di qua anche l'altra gamba e rotolai giù, atterrando di peso sull'asfalto.

Per un po' rimasi lì, fermo a fissare il cielo, incredulo di esserci riuscito. Non riuscivo a muovere bene le braccia gli arti come detto, i muscoli braccia, che protestavano con veemenza lanciandomi staffilate infuocate, però ce l'avevo fatta.

Lanciai uno sguardo alle guardai le spoglie degli zombie bruciare a pochi passi da me e sentii il calore del fuoco pungere il mio viso madido di sudore. Un po' alla volta, mi alzai, quindi posai il mio bagaglio sul marciapiede per riprendere fiato e mi tolsi la camicia. L'aria fresca della notte mi diede subito sollievo, mentre mi attardavo a guardare il cielo che si andava schiarendo.¹⁹

Il commento dell'editor punta al centro del problema. Definizioni troppo specifiche o di uso non proprio comune non aiutano a trasmettere l'atmosfera, facendo diventare la lettura più meccanica, meno naturale. In questo caso la soluzione si ha attraverso la sintesi, dove oltre 70 parole si riducono a 25, mantenendo ben visibile l'azione ma rendendola decisamente meno stagnante. Un secondo segmento viene sintetizzato dall'autore, e anche questo intervento alleggerisce il carico, rimuovendo tra l'altro un'avversativa come *ciò nonostante*. Infatti, che ci si trovi d'accordo o meno con l'editor nel considerarla un'espressione pesante, si riconoscerà che, per alcune sue caratteristiche (è lunga e composta), si deve stare attenti a non usarla troppo spesso.

Si tratta di interventi che uno scrittore che ha familiarità con l'editing è in grado di apportare di sua iniziativa. La peculiarità dell'editor è naturalmente quella di esplicitare il problema perché, come abbiamo già visto, se l'autore riesce a sfruttare gli strumenti a sua disposizione accorgendosi dei problemi anche in maniera non sempre conscia ma affidandosi al suo istinto e al suono della lettura, l'editor ha il grande pregio di riuscire a esplicitare tutti questi problemi e a pretendere una ricerca consapevole della soluzione adeguata. Trasmettendo in questo modo una nuova consapevolezza anche all'autore.

5.3.3 *Descrizioni e riflessioni confuse*

Abbiamo visto come le ripetizioni possano essere sintomo di situazioni diverse, le cui principali sono solitamente i dettagli in eccesso, la presenza di scene d'azione, le descrizioni e i flussi narrativi troppo ingarbugliati. Consideriamo per concludere quest'ultimo caso.

~~Su ciò che accadde pressappoco mezzora più tardi, non posso assicurare che ciò che sto per scrivere corrisponda allo svolgimento reale dei fatti e non a un'idea che me ne sono fatto in seguito, perché in quel momento ero troppo impegnato a cercare di salvare la pelle. Questo, come il pezzo successivo, mi piacciono perché sono riflessioni del protagonista mentre scrive e vorrei~~

19Da *La speranza dei vinti*, interventi II, III

lasciarle. Posso chiedere i motivi per cui vorrebbe toglierle? Sì forse rallentano un po' però mi sembra che così sia più bello e meno meccanico. Ci sono troppi dettagli e quelli non strettamente funzionali finisco per ridurre la visività delle scene, inoltre potrebbero annoiare il lettore ok togliere allora

Avevamo appena attraversato un altro centro abitato quando notai che Sarah stava seguendo le indicazioni per l'autostrada. Ricordo che il cielo era ancora coperto ma che la temperatura restava mite; infatti, non avevo arrotolato le maniche della camicia, e alla fine ne uscii così sudato che doveti toglierla per un po'. Ma andiamo con ordine. (vedi sopra come detto

Imboccammo quasi subito la svolta che immetteva nell'autostrada.

Dopo pochi passi la strada cominciò a salire e quando fummo sul punto più alto capii il perché. Ci trovavamo sopra l'autostrada, che scorreva deserta dietro e di fronte a noi; poco più avanti, un altro ponte la sovrastava e capii che doveva trattarsi di un'altra autostrada che scorreva perpendicolare alla prima. Noi ci trovavamo sull'anello di raccordo fra le due. Riformulo tutto

Attraversato un centro abitato, notai che Sarah stava seguendo le indicazioni per l'autostrada e, in pochi minuti, imboccammo una svolta che prese a salire. Ricordo che il cielo era ancora coperto e che tuttavia la temperatura restava mite; infatti, non avevo arrotolato le maniche della camicia, e alla fine ne uscii così sudato che doveti toglierla per un po'. Ma andiamo con ordine.

In breve, fummo in cima a un cavalcavia che sovrastava l'autostrada, mentre di fronte a noi una sua gemella, che scorreva perpendicolare alla prima, le passava anch'essa sopra e mi resi conto che dovevamo trovarci nell'anello di raccordo fra le due, entrambe quasi deserte." Sintetizzerei Avevamo appena attraversato un centro abitato quando notai che lei stava seguendo le indicazioni per l'autostrada. In breve fummo in cima a un cavalcavia che la sovrastava: di fronte a noi, una sua gemella le scorreva perpendicolare e mi resi conto che dovevamo trovarci nell'anello di raccordo fra le due, entrambe deserte.

La descrizione dell'incrocio tra le autostrade è quanto mai confusa, e le ripetizioni in più periodi consecutivi ne sono un chiaro esempio. Il primo tentativo di riformulazione ha migliorato le cose ma risulta ancora un po' forzato, per cui è stato necessario un secondo rimaneggiamento. Al termine, non si può dire che ci sia stata una sintesi evidente (escluse le riflessioni del protagonista, di cui tratterò fra un attimo), ma certamente la situazione è migliorata. Il termine *autostrada* che inizialmente si ripeteva addirittura quattro volte, ora compare in una sola occasione, e questa è una fortuna, perché certi oggetti o concetti privi di sinonimi veri e propri risultano piuttosto difficili da maneggiare.

Per quanto riguarda il commento dell'editor sui pensieri del protagonista, inizialmente ero in disaccordo. Ce n'erano diversi sparsi lungo tutto il romanzo e ne ero piuttosto soddisfatto, il che come abbiamo visto può portare a non vedere le cose nel modo più oggettivo possibile (l'autore deve sapersi distaccare dalla propria opera, se vuole identificarne e correggerne le imperfezioni: cfr cap. 4.1). Un intervento alla volta però, mi sono reso conto che non aggiungevano nulla di eclatante, non anticipavano nulla di cruciale e anzi, in qualche caso smorzavano dei colpi di scena, senza in cambio portare più suspense. Perciò è stata mia cura sfoltirli o rimuoverli, anche se in alcuni casi ho deciso di tenerli: si tratta pur sempre di un piccolo vantaggio della narrazione in prima persona e, a dosi moderate, può funzionare.

Questi sono i diversi casi in cui l'editor porta l'attenzione sulle ripetizioni e i diversi metodi di risoluzione del problema. Ora vedremo un particolare tipo di termini ripetuti, spesso di soluzione più complessa rispetto alle cosiddette parole piene: le congiunzioni avversative.

5.3.4 Il ruolo delle avversative

Le avversative sono congiunzioni che hanno la funzione di legare due parole o due proposizioni che sono in qualche modo in contrasto; introducono quindi proposizioni avversative, cioè coordinate o subordinate che esprimono una situazione di contrasto rispetto alla proposizione principale.

In un'opera letteraria, vanno sfruttate con intelligenza perché, come le altre congiunzioni, hanno il privilegio di dettare il ritmo della lettura, allungando o accorciando in periodi a seconda del bisogno. Tuttavia, a differenza di altre congiunzioni, vanno usate con accortezza. Abbiamo appena visto come certe scelte terminologiche possono appesantire la lettura perché si tratta di parole per così dire "pesanti": ebbene, le congiunzioni avversative possono arrivare ad appesantire l'intero periodo. Perciò, alla stregua di elementi grammaticali come ad esempio gli avverbi, vanno usate con parsimonia.

L'abuso di avversative è stato, né *La speranza dei vinti* e in altri lavori di quel periodo, un mio difetto peculiare, e ne vedremo le conseguenze in una serie di esempi. Una delle ragioni principali dipende dall'uso molto fitto che faccio di coordinate e subordinate; di questo ho discusso con il mio editor in uno dei contatti telefonici che abbiamo avuto. Mi è stato detto che ho un'ottima abilità nel collegare le proposizioni, e che tuttavia avrei dovuto usare questa abilità con più accortezza, pena la perdita di chiarezza per il lettore finale, che, di questi tempi, preferisce un linguaggio più diretto e non eccessivamente complesso.

In ogni caso, pochi semplici rimaneggiamenti sono bastati a scindere i periodi più complessi. Il vero problema, in fase di editing, è stato gestire l'enorme numero di avversative che mi sono reso conto di aver usato solo una volta che mi è stato fatto notare. Secondo la mia esperienza, vi sono peculiarità del proprio stile che un autore sfrutta in maniera non sempre consapevole, perché derivano dalle sue letture e dal suo gusto personale; di nuovo, il compito dell'editor è esplicitare queste peculiarità e comprendere se possono portare con sé dei difetti migliorabili. È capitato più di una volta, ad esempio, che mi sia servito di un'avversativa quando non ce n'era bisogno ai fini della comprensione e della correttezza grammaticale.

Tornai verso la camera ma mi bloccai di fronte all'ingresso della stanza d'albergo.²⁰

Molte persone si bloccarono lì dov'erano ma non tutte . . . o : Una donna, una donna invece corse loro incontro; portava in braccio un fagottino da cui spuntava la manina minuscola di un bambino, cercando di non farlo dondolare troppo. Ma oltre la ripetizione non c'è contrapposizione, perché l'avversativa? Lascerei allora solo "il neonato non piangeva" il neonato non piangeva.²¹

20 Da *La speranza dei vinti*, I intervento

21 *Ibid.*

L'eccessiva ricorrenza della congiunzione *ma* finisce per appesantire la lettura e può dare l'impressione che l'autore non abbia sicurezza nei propri mezzi o in ciò che sta narrando. Di solito, è sempre meglio preferire una via più diretta e, dove possibile, evitare le avversative: se non c'è una contrapposizione, il loro utilizzo è inappropriato oltre che sconsigliato.

In altri casi, una semplice riformulazione del periodo in termini diversi può portare all'eliminazione del contrasto tra le proposizioni, senza che ne risenta il senso di quanto si sta dicendo.

Squillò a vuoto, poi cadde la linea. Mi sentii sprofondare e mi diedi dell'idiota per non aver provato prima. Ci riprovai ma questa volta la telefonata neanche parti: non c'era campo, neanche una singola tacca. Controllavo il telefono ogni cinque secondi per vedere se cambiava qualcosa ma il risultato era sempre lo stesso. Squillò a vuoto, poi cadde la linea. Mi sentii sprofondare, dandomi dell'idiota per non aver provato prima, e ritentai, ma questa volta la telefonata nemmeno parti: non c'era campo, neanche una singola tacca e la situazione non cambiava, come appurai mentre controllavo il telefono ogni cinque secondi.²²

Una riscrittura per certi versi ancora limabile, ma i miglioramenti sono evidenti. Basti notare che i periodi diminuiscono da 4 a 2 e che la lettura risulta molto più fluida e meno meccanica, con le ripetizioni che si risolvono con grande naturalezza. Altre volte, si ricade in un caso tipico dell'eccesso di termini ripetuti, cioè i dettagli eccessivi. Nell'esempio successivo è stata cura dell'editor ricordare come la scrittura non vada appesantita inutilmente con espressioni evitabili.

A onor del vero, avevo accettato solo per far felice il bambino ma ciò nonostante c'è troppo spesso ed è già pesante di suo. Inoltre quando ci sono troppe avversative, è meglio riformulare i periodi coinvolti e cercando di non dire troppe cose (e contrastanti) tutte insieme ok, qui toglierei la prima parte della frase alla fine mi divertii, anche se nei giochi con le parole arrivai sempre ultimo.²³

²²*Ibid.*

²³Da *La speranza dei vinti*, interventi I, II

L'uso di una locuzione come *ciò nonostante*, per le ragioni che abbiamo visto, va sempre scelto con accortezza; in questo caso, la presenza di altre avversative nei dintorni la rende in qualche modo sconsigliabile. Non potendo ricorrere a sinonimi per risolvere il problema, le soluzioni possibili rimanenti sono due: la riformulazione, vista nell'esempio precedente, e l'ellissi, attuata qui. La proposizione eliminata portava una sfumatura che con la sua cancellazione si perde, ma era talmente lieve che l'autore ha deciso di farne a meno, confidando comunque che il lettore potesse averne un sentore implicito basandosi sullo stato d'animo del protagonista.

Nel mio caso particolare, l'abuso di avversative era elevato ed è stato grazie all'occhio dell'editor che ho potuto rendermene conto e aggiustare il tiro, anche per le opere successive e direttamente in fase di prima stesura. Avere a che fare con un editing professionale porta sicuramente a maturare una consapevolezza maggiore di ciò che si sta facendo e, considerata la citazione con cui ho iniziato questo lavoro, questo non può essere che un bene.

Per concludere con le avversative, vorrei portare un ultimo esempio che dimostra come possono essere sintomo di un periodo ingarbugliato che è sufficiente trattare con un approccio diverso per migliorare a dismisura.

Poi fece delle presentazioni veloci, però non ricordo i nomi di quelle persone. La giovane si chiamava Chantal, ma questo lo so a cui non badai. Ricordo solo che la giovane si chiamava Chantal perché i suoi compagni la chiamarono alcune volte per nome.²⁴

Ho apportato questa modifica di mia iniziativa in un intervento successivo al primo. Come si può notare, è stato sufficiente un approccio lievemente diverso per liberarsi di due avversative ravvicinate senza che lasciassero alcuna traccia

²⁴Da *La speranza dei vinti*, III intervento

spiacevole nello scorrere testo. È bene ricordare che un autore dovrebbe vedere sempre con una certa elasticità quanto scrive, ed essere pronto e lieto di apportare delle modifiche laddove se ne presenta la necessità: spetta all'editor (anche se non solo) individuare ed esplicitare queste criticità.

5.4 Assicurare la coerenza

In quanto abbiamo già visto del lavoro di editing, abbiamo certamente incontrato i segnali di un aspetto molto importante nella stesura di un testo letterario, specie se si tratta di un'opera lunga e dalla struttura complessa come un romanzo: il mantenimento della coerenza, che sia nella forma o nei contenuti.

La gestione della coerenza è un altro punto fondamentale del lavoro di editing perché un soggetto esterno può, più facilmente dell'autore, notare lacune contenutistiche e passaggi ambigui o non proprio convincenti. Anche in tal senso l'editor lavora per migliorare la comprensione finale del lavoro al fine di mettere il lettore il più possibile a proprio agio nella fruizione dell'opera e nella riflessione sui messaggi che essa trasmette.

Naturalmente, i problemi di coerenza si manifestano a vari livelli. Per i più seri, si può arrivare a dovere proceder alla sistemazione o allo stravolgimento di interi paragrafi, capitoli, e perfino ad apportare modifiche alla trama. Si tratta di casi limite, mentre più spesso si manifestano questioni risolvibili sistemando il periodo incriminato: la causa può essere semplicemente un'espressione poco chiara o ingarbugliata scelta dall'autore.

D'istinto, allungai la mano alla cintura e fu allora che mi resi conto di non avere con me il mio sfollagente. ~~Me l'avevano portato via? Imprecai, cercando di ricordare se l'avevo quand'ero arrivato e trovai una risposta negativa.~~ **Ok** L'avevo lasciato nell'auto: sapevo che, se mi avessero trovato un'arma, probabilmente non me l'avrebbero lasciata tenere, perciò, ~~nonostante il dolore e tutto il sangue che ancora stavo perdendo,~~ avevo parcheggiato in una stradina laterale e mi ero avventurato a piedi fino all'ospedale. **Che c'entra col fatto che non gliel'avrebbero lasciato tenere?**
Riformulerei da "l'avevo lasciato".

Sapevo che, se me l'avessero trovato, probabilmente non me l'avrebbero lasciato tenere, perciò l'avevo lasciato nell'auto, parcheggiata in una stradina laterale.²⁵

Nulla di incomprensibile, piuttosto quasi una bonaria provocazione da parte dell'editor che invita a una formulazione più chiara e in effetti, nella nuova versione, il guadagno va anche alla fluidità di lettura.

Gli interventi di questo genere sono fra i più disparati, e passano anche per questioni legate alla forma: si tratta in questo caso di coerenza linguistica.

Quando **laok** terra comparve in lontananza, ci abbandonammo un po' tutti a espressioni di **giubilo** **non molto in linea con lo stile adottato, meglio altro** **felicità** e sollievo.²⁶

Non si va a intervenire su un errore, formale o contenutistico che sia, piuttosto a correggere il tiro per amalgamarlo meglio con lo stile dell'autore. Ricordiamo che l'editor deve lavorare per estrarre il massimo potenziale dall'opera, e una caratteristica fondamentale su cui concentrarsi deve essere la riconoscibilità dello stile di chi scrive. Perciò è giusto far notare le espressioni che stonano nel disegno complessivo.

Una situazione più complicata si ha quando ci si trova a dover far conoscere ai lettori un nuovo personaggio, affinché si identifichi il più possibile con l'idea originale dell'autore. In tal senso, il confine fra ciò che si dovrebbe o non si dovrebbe dire è molto labile: il personaggio, perché risulti memorabile, deve mostrare le sue caratteristiche principali già al primo impatto, tuttavia non si dovrebbe mai ricorrere a descrizioni che rischiano di diventare compendiarie e anzi, di norma è meglio raccontare di qualcuno il meno possibile, lasciando che siano i suoi gesti e le sue parole a descriverlo al meglio. Questo approccio aiuta inoltre a evitare il rischio di costruire delle "figurine" con un paio di

²⁵Da *La speranza dei vinti*, I intervento

²⁶*Ibid.*

caratteristiche salienti e nient'altro, il che non rende affatto credibile una presenza che, in quanto essere umano, dovrebbe avere le sue sfaccettature caratteriali, le sue incoerenze, i suoi diversi atteggiamenti, il suo bagaglio passato. Vediamo un esempio di editing che si occupa di una situazione di questo tipo.

«Non stia lì a controllare così spesso. Ha avuto una buona idea ma potrebbe anche non funzionare... Oh, l'ho fatto di nuovo.»

«Fatto cosa?»

«La cinica» non è propriamente cinismo, cambierei «Sono stata brutale» replicò lei. «Non dovrei fare così con tutti quelli che incontro» esclamò; sembrava quasi ok arrabbiata con se stessa.

Io feci del mio meglio per sorriderle. e la rassicurai: ok «Non si dia pena» ~~disse.~~ «Mi sto abituando, ormai.»

Sarah capì che l'avevo detto in tono scherzoso e tentò di sorridere a sua volta.²⁷

Rileggendo quanto scritto qui, trovo incomprensibile e davvero fuori luogo la scelta di parole. Sono caduto esattamente nella trappola descritta sopra, cioè trasformare il personaggio in un'allegoria caratteriale (il cinismo), appiattendo la sua complessità attraverso una sola infelice scelta di parole. Trovo la sostituzione del passaggio con l'espressione *sono stata brutale* una modifica molto riuscita, in quanto sottolinea l'indole del personaggio senza per questo ridurlo a una visione limitata. A maggior ragione perché, nei capitoli che seguono, Sarah dimostrerà di essere molto più di quanto detto qui.

In un certo senso legate alla coerenza sono le sistemazioni dei passaggi non del tutto chiari (che l'editor abbrevia con *nc*). Questi possono presentarsi in misura consistente perché, come abbiamo visto, l'autore ha in mente ogni passaggio della storia che narra ma, se non sta attento a mettere per iscritto tutti quelli necessari, può causare perplessità più o meno lievi (fino a una certa confusione) nei lettori. Dunque, l'editor deve curarsi che ogni azione, descrizione e

²⁷*Ibid.*

riflessione risulti chiara e, appunto, coerente con se stessa e all'interno del suo contesto.

Non ricordavo di aver scritto quel **messaggio breve testoma, comunque** ciò che mi irritò **maggiormente di più ok** fu che Vittorio **aveva risposto quasi subito. perché lo irrita?** Non si era mosso da dove si **trovava**, nonostante le mie **insistenze**. **Nc: lui gli ha detto che sarebbe andato da lui e l'amico lo ha aspettato (non si era mosso da dove si trovava), perché si irrita? Inoltre qua non ci sono tracce di insistenze**. Mi arrabbiai e ne fui frustrato perché non avrei comunque potuto farci niente. **riformulo per cercare di chiarire, da "fu che Vittorio":**
.. fu che Vittorio, nonostante il giorno prima gli avessi comunicato con insistenza la mia decisione di aspettarlo dove mi trovavo, non mi aveva fatto domande sul motivo per cui avevo cambiato di colpo idea, non preoccupandosi se mi fosse successo qualcosa, visto che in quel modo accettavo di raggiungerlo io, come aveva sempre voluto.²⁸

Questa riflessione del protagonista non è ingarbugliata, ma in qualche modo lacunosa, perché il lettore si chiede il motivo della sua irritazione. La riscrittura districa la matassa, spiegando le ragioni del protagonista e, se vogliamo, dando una sensazione di maggiore ordine al testo e di idee più chiare da parte dell'autore. Ancora una volta, è stato compito dell'editor trovare il problema: forse l'autore non ci sarebbe riuscito, avendo ben chiara ogni sfumatura del contesto.

I problemi di coerenza sono tra i più disparati, ma possiamo notare come i più frequenti siano più che altro imprecisioni, che si risolvono già al primo intervento di editing. Vediamo ora un paio di situazioni lievemente più complesse, legate entrambe alla logica: la prima riguarda battute e azioni, la seconda pensieri e concetti.

«Non so come funzioni lì da voi **ma sostituito sopra** non sono abituata a trattare così i miei ospiti, **nc: perché lo precisa? Lui non ha fatto né detto nulla se non che voleva un'in formazione** neanche quando sono... indesiderati **riformulo: «Non so come funzioni lì da voi, ma se un ospite mi piomba in casa e non ha cattive intenzioni, sono abituata a offrirgli qualcosa, anche se è...**

²⁸*Ibid.*

indesiderato. Qualunque cosa voglia sapere, ne parleremo seduti a tavola. È ora di colazione, ormai. Chiuda la porta a chiave, dopo che è entrato.» perché la fa chiudere a lui? È inconsueto che si chieda a un ospite sconosciuto è vero, lo chiede perché lei porta dentro le borse e anche perché la situazione non è da tutti i giorni, provo ad ammorbidire: «Può chiudere la porta, dopo che è entrato?»

Detto questo, spari nell'atrio, lasciandomi lì come un moccioso che, la mattina di Natale, ha appena scoperto di aver ricevuto molti più regali di quelli che si aspettava.²⁹

Qui sono due in poche righe le situazioni che hanno una logica piuttosto debole. Le osservazioni dell'editor sono appropriate, e richiedono modifiche del discorso un po' più sostanziali rispetto ai casi precedenti, al fine di non dare la sensazione al lettore che i personaggi agiscano in maniera ingiustificata. Il primo intervento non ha risolto appieno la questione, risoluzione che avviene invece nel secondo passaggio di editing.

«Non so come funzioni lì da voi ma non sono abituata a trattare così i miei ospiti, nc: perché lo precisa? Lui non ha fatto né detto nulla se non che voleva un'in formazione neanche quando sono... indesiderati riformulo: «Non so come funzioni lì da voi, ma se un ospite mi piomba in casa e non ha cattive intenzioni, sono abituata a offrirgli qualcosa, anche se è... indesiderato. metterei solo: Su, si accomodi, questo pezzo è uno dei tanti che esprime quanto Sarah sia una persona schietta, lo formulerei così: «Non so come funzioni lì da voi, ma quando ricevo un ospite sono abituata a offrirgli qualcosa, anche se è... indesiderato. Qualunque cosa voglia sapere, ne parleremo seduti a tavola. È ora di colazione, ormai. Chiuda la porta a chiave, dopo che è entrato.» perché la fa chiudere a lui? È inconsueto che si chieda a un ospite sconosciuto è vero, lo chiede perché lei porta dentro le borse e anche perché la situazione non è da tutti i giorni, provo ad ammorbidire: «Può chiudere la porta, dopo che è entrato?» toglierei ok

Detto questo, spari nell'atrio, lasciandomi lì come un moccioso che, la mattina di Natale, ha appena scoperto di aver ricevuto molti più regali di quelli che si aspettava.³⁰

²⁹*Ibid.*

³⁰Da *La speranza dei vinti*, II intervento

La soluzione al problema prende due strade diverse. Nel primo caso, l'autore rifiuta la proposta dell'editor per una scelta di caratterizzazione di un personaggio che a volte, a causa del suo fare diretto, sa creare situazioni di disagio (anche simpatiche, come questa). Nel secondo caso, la proposta dell'editor viene accettata. Rimuovere l'invito a chiudere la porta risolve la perplessità di fronte a una richiesta insolita e non toglie niente alla narrazione, tanto più vedendo come prosegue il racconto: è sottinteso che, rimasto solo sull'uscio, il protagonista si premurerà di chiudere.

Veniamo ora alla sistemazione logica dei pensieri e dei concetti, un aspetto davvero fondamentale per la coerenza del racconto (come fa notare anche l'editor nel suo commento all'esempio che sto per portare). Il tema riguarda una riflessione del protagonista sull'esistenza o meno dei morti viventi, una situazione certamente frutto di un mondo inverosimile ma che necessita di una struttura adeguata per apparire verosimile nel proprio universo.

Comunque, l'uomo era chiaramente morto. Non pensavo che si sarebbe alzato per aggredirmi, se fosse stato uno zombie l'avrebbe già fatto. **Non fila, se constatata che è morto è ovvio che non pensi che gli salti addosso ed è anche ovvio (lo dice) che se fosse stato uno zombie l'avrebbe già fatto: meglio riformulare in modo più chiaro e logico** Mi resi conto che stavo facendo congetture campate in aria e smisi. **;** Era morto e i morti non aggrediscono nessuno. **;** ~~Quella era una certezza~~ che avevo intenzione di tenermi stretta. **Ci andrebbe aggiunto anche che si ripropone di non credere agli zombie, visto che sono stati citati nella stessa frase. Quello che però non mi torna è perché è certo che i morti siano morti se in precedenza aveva constatato il contrario, tanto da arrivare a pensare che esitano gli zombie?**³¹

Ci troviamo di fronte a due pensieri in contraddizione tra loro: nel primo viene riconosciuta, seppur implicitamente, l'esistenza dei morti viventi, nel secondo viene categoricamente negata. L'editor riconosce il problema come un errore nella coerenza dei contenuti, e specificatamente in quanto pensa il protagonista.

31Da *La speranza dei vinti*, I intervento

È necessaria allora una riformulazione che unisca in maniera logica il filo delle riflessioni in atto, e questa è la soluzione raggiunta dall'autore.

Comunque, l'uomo era chiaramente morto, perciò non costituiva un pericolo, a meno che... Ripensai agli esseri che avevo incrociato e al conducente dell'auto incidentata di quella mattina: nonostante stessi cercando in tutti i modi di tenermi strette alcune certezze, come il fatto che i morti non possono aggredire nessuno, i miei occhi dicevano che tutto quello che sapevo era sbagliato e annunciare sostenere cheok “gli zombie non esistono” sembrava ogni istantesempreok più complicato. Mi resi conto che mi stavo facendo prendere dal panico e smisi di pensare.Per evitare un soprassalto di panico, mi sforzai di non pensarci/pensareper evitare di farmi prendere dal panico, mi sforzai di non pensarci³²

Il ragionamento è certamente meno contorto e, occupando uno spazio appena superiore, porta all'attenzione del lettore un altro elemento fondamentale, cioè l'angoscia del protagonista. Dove prima non era espressa, al punto che lui sembrava fin troppo sicuro di sé, qui è ben chiaro il tumulto dei suoi pensieri, delle sue paure in lotta con quelle che credeva ferree convinzioni.

Merito dell'editor in questo caso è aver colto il centro del problema e averne spiegata la natura all'autore, il quale, diventandone consapevole, riesce a trovare una soluzione e a rendere il testo certamente migliore dell'originale.

Il problema della coerenza è articolato, perché, come abbiamo avuto modo di vedere, risiede in molti aspetti, sia formali che contenutistici. In questo ambito, il lavoro dell'editor è preziosissimo in quanto può far valere il suo sguardo esterno non solo per quanto riguarda il commento critico – alla portata, in diversa misura, anche dell'autore – ma anche nel valutare la comprensibilità di quanto viene narrato, e in questo lo scrittore, in quanto ideatore del racconto, trova maggiori difficoltà perché più difficilmente riuscirà a individuare passaggi poco comprensibili per il lettore, visto che, nella sua mente, questo ordine è molto chiaro. O almeno dovrebbe esserlo, per una buona riuscita del suo lavoro.

³²Da *La speranza dei vinti*, interventi I, II

5.5 Considerazioni finali

Al termine di questa analisi pratica sui processi di editing, possiamo affermare con una certa sicurezza che i meccanismi linguistici adottati da scrittori ed editor differiscono soprattutto per via del punto di vista da cui i due soggetti si approcciano alla storia. Come l'autore è al servizio di ciò che scrive e il suo studio riguarda la maniera migliore per esprimere per via scritta ciò che nasce nella sua mente e nella sua immaginazione, l'editor è al servizio del lettore finale e rappresenta un ponte tra l'autore e il mercato. Considerato questa differenza cruciale, è facile intuire come i metodi e le ragioni dei due soggetti siano differenti, e anche perché l'editing è uno strumento di rifinitura molto prezioso: infatti, editor e scrittore sono in qualche modo parti complementari, e questo permette loro di intervenire su ogni problema o imperfezione dell'opera scritta al fine di migliorarla, dal momento che, laddove termina il raggio d'azione dell'uno, può spingersi quello dell'altro.

Gli interventi dell'editor sono molteplici e tesi a due scopi principali e collegati: estrarre il massimo potenziale dal lavoro dello scrittore e far sì che il prodotto comunichi in maniera chiara e avvincente ai lettori. Attraverso i suoi suggerimenti, stimola l'autore a far valere le sue ragioni o ad apportare le modifiche necessarie affinché l'opera ne tragga giovamento.

Abbiamo già visto come una normale svista sia la perdita di informazioni dovuta al fatto che lo scrittore ha bene in mente ogni passaggio della storia. Possono essere anche passaggi di poco conto ma, se sono necessari a un agevole comprensione, l'editor se ne accorgerà e richiederà un intervento di sistemazione.

Scossi la testa, Non dovevo mettermi a fare supposizioni catastrofiste. **Scossi la testa, dicendomi che non dovevo mettermi a fare supposizioni catastrofiste** Mi guardai intorno per capire dov'ero finito nel mio girovagare e vidi poco distante una cosa che mi rincuorò: una croce verde su sfondo bianco. Forse quella farmacia non era stata ancora del tutto svuotata, magari avrei trovato qualcosa che sarebbe potuto risultare utile. Ne sapevo ancora troppo poco per poter pianificare il mio ritorno a casa. **Si cambia del tutto discorso, meglio creare un nesso di collegamento al resto** Ero stato concentrato con tutto me stesso sul tentativo di fuga **ma** appena avevo scoperto che mi sarebbe stato impossibile **cosa?**, avevo perso la testa. **Serve passaggio, anche solo: mi chiesi se** Sarebbe

stato più saggio rivolgersi ai militari? Se ok prima, qua senza e aggiungerei: e o e proprio in quel momento, o similiriformulo da “ne sapevo ancora troppo poco”³³.
ero stato concentrato con tutto me stesso sul tentativo di fuga e appena avevo scoperto che mi sarebbe stato impossibile raggiungere l’aeroporto, avevo perso la testa: ora che mi rendevo conto di saperne ancora troppo poco per poter pianificare il mio ritorno a casa, pensai che qualche farmaco avrebbe potuto essermi d’aiuto. Mi chiesi se sarebbe stato più saggio rivolgersi ai militari e subito Me li rividi davanti con le loro maschere che li facevano sembrare extraterrestri.³³

Questo è un caso tipico. L’autore lascia fluire i pensieri del protagonista, ma i pensieri non sono sempre lineari e grammaticalmente strutturati come dovrebbe essere un testo scritto, perciò si perde in qualche modo il nesso tra le varie riflessioni che gli passano per la testa. La riformulazione mette ordine e toglie al lettore un certo senso di spaesamento; viene poi perfezionata negli interventi successivi.

Scossi la testa, dicendomi che non dovevo mettermi a fare supposizioni catastrofiste. , quindiok
Mi guardai intorno per capire dov’ero finito nel mio girovagareok e vidi poco distante una cosa che mi rincuorò: una croce verde su sfondo bianco. Forse quella farmacia non era stata ancora del tutto svuotata, magari avrei trovato qualche cosa che sarebbe potuto risultare utile. Ero stato concentrato con tutto me stesso solo sul tentativo di fuga e appena avevo scoperto che mi sarebbe stato impossibile raggiungere l’aeroporto, avevo perso la testa: ora adessook ma siamo al passato che mi rendevo conto di saperne ormai era chiaro che sapevo ancora troppo poco per poter pianificare il mio ritorno a casa, perciò pensai che qualche farmaco medicina avrebbe potuto essermi d’aiuto. Mi chiesi se sarebbe stato più saggio rivolgersi ai militari e subito me li rividi davanti con le loro maschere che li facevano sembrare extraterrestri. Toglierei, qua non c’entra moltopreferirei lasciare, sottolinea il fatto che non sa che fare³⁴

Alcune limature vengono suggerite dall’editor, altre dall’autore che pone il veto sulla rimozione dell’ultimo periodo in quanto lo trova molto adatto alle riflessioni del protagonista in quel momento. C’è anche la modifica di un

33Da *La speranza dei vinti*, I intervento

34Da *La speranza dei vinti*, interventi II, III

indicatore temporale che rappresenta se vogliamo un eccesso di zelo: infatti, indicatori come *ora* e *adesso*, in un contesto romanzesco sono comuni anche nella narrazione al passato. In ogni caso, l'editing ha trasformato un passaggio un poco sconnesso in uno che, al contrario, è saldo, perfettamente logico e riesce a esprimere ancora meglio l'inquietudine del protagonista.

Le situazioni in cui si richiede un passaggio espresso meglio sono piuttosto frequenti e sono di solito sintomo del fluire troppo automatico dei pensieri dell'autore rapportato alle necessità del testo scritto. Ritengo interessante soffermarsi su un secondo esempio.

Mi dicevo che correvosostituito sopra verso casa masostituito sotto c'era ancora, casa? Continuavo a vedere la giovane uccisa dal poliziotto ma non era che invece di essere una sconosciuta, era Alessia e io ero a mille chilometri da lei. Passaggio La mano che non portava la valigia – le cui ruote saltellavano incontrollate sul marciapiede – era nella tasca dei jeans e stringeva il cellulare. Lo tirai fuori, cercai il numero in rubrica, lo infilai di nuovo in tasca. Perché non lo usa? pensai di chiamarla, presi il cellulare dalla tasca dei jeans con la mano che non reggeva la valigia – le cui ruote saltellavano incontrollate sul marciapiede – cercai il numero in rubrica, poi mi dissi che questo non mi avrebbe fatto tornare da lei mentre raggiungere l'aeroporto in fretta sì e rimisi il telefono in tasca.³⁵

Manca qui la spiegazione del perché il protagonista non si serve del telefono, una volta che ha scelto di prenderlo. Il lettore può rimanere perplesso dalla descrizione di un'azione che non porta a nulla, perché normalmente non sarebbe funzionale al racconto, un orpello del tutto inutile. Ma una spiegazione valida c'è, e spetta sempre all'autore mettere per iscritto ciò che aveva lasciato implicito. La riformulazione tuttavia non soddisfa del tutto l'editor, e c'è bisogno di un secondo intervento per raggiungere una soluzione definitiva.

Mi dicevo che correvostavo correndook verso casa ma c'era ancora, casa? Continuavo a vedere la giovane uccisa dal poliziotto ma non era che invece di essere una sconosciuta, era come se fosseok Alessia : e se anche lei era in pericolo? Qui preferirei lasciare implicito, mi pare chiaro che lui

³⁵Da *La speranza dei vinti*, I intervento

stia pensando che possa essere in pericolo anche lei Pensai di chiamarla, presi il cellulare dalla tasca dei jeans con la mano che non reggeva la valigia – le cui ruote saltellavano incontrollate sul marciapiede – cercai il numero in rubrica, poi mi dissi che questo non mi avrebbe fatto tornare da lei mentre raggiungere l'aeroporto in fretta sì e rimisi il telefono in tasca. Toglierei i dettagli e metterei solo: , ma sarebbe stata solo una perdita di tempo, quello che dovevo fare era precipitarmi all'aeroporto e tornare prima possibile da lei, o simili. Pensai di chiamarla, cercai il numero in rubrica, poi mi dissi che questo non mi avrebbe fatto tornare da lei, mentre raggiungere l'aeroporto in fretta sì e rimisi il telefono in tasca.³⁶

L'inserimento di una motivazione qui è solo uno degli aspetti risolti. Al suo interno viene operato anche un processo di sintesi contro i dettagli eccessivi e, poco più in alto, la rimozione di un'avversativa che si ripeteva a distanza di un solo periodo. Un ottimo esempio di come l'editing agisca sui suoi molti fronti contemporaneamente e di come si debba considerare dunque un processo unitario che racchiude diverse mansioni.

Considerati tutti i passi presi ad esempio, possiamo notare un'altra caratteristica che differenzia editor e autore e cioè che i suggerimenti del primo possono essere già riformulazioni, ma sempre di passi che devono essere espressi o collegati meglio dal punto di vista della forma di quanto scritto. Il processo creativo rimane interamente nelle mani dell'autore e tutte le riformulazioni a livello di contenuto spettano a lui; al massimo l'editor può richiedere la rimozione di alcuni passi che ritiene superflui. Nei casi in cui dovesse suggerire delle diverse riflessioni legate al contenuto della narrazione, si tratta di stimoli rivolti all'autore e non riformulazioni fatte di proprio pugno. Questo aspetto sottolinea, se ce ne fosse ancora bisogno, la preferenza dell'editor per uno sguardo tecnico che miri a rendere agevole e piacevole la lettura.

Per via del loro lavoro e della loro esperienza, editor e autore hanno entrambi dimestichezza con un gran numero di meccanismi linguistici e narrativi. Alcuni sono più usati dall'uno, alcuni dall'altro, ma per la maggior parte la loro conoscenza si accavalla, e questa è un'altra ragione dell'efficacia dell'editing: di

³⁶Da *La speranza dei vinti*, Il intervento

caso in caso, entrambi i soggetti devono approcciarsi agli strumenti e ai meccanismi necessari a risolvere una certa criticità e, per farlo, c'è bisogno di una conoscenza condivisa. In definitiva, possiamo allora affermare che ciò che li distingue maggiormente è l'utilizzo che fanno di questi strumenti, e il diverso sguardo con cui vi si avvicinano.

Affrontati tutti questi argomenti, possiamo riflettere in maniera decisamente diversa sulla citazione che ho portato in apertura (cfr introd.): «I romanzieri non capiscono molto di quel che fanno, non sanno perché funziona quando va bene, non sanno perché non funziona quando va male» (King, *On writing*, 2011: prefazione). A questo punto, è chiaro che si tratta decisamente di una provocazione, che sottolinea il metodo di scrittura marcatamente intuitivo usato dagli autori in fase di prima stesura, i quali sfruttano gli strumenti in loro possesso senza soffermarsi approfonditamente sul significato di ogni passaggio, pena la perdita di creatività. Al contrari, in fase di revisione, sono certamente in grado di adottare uno sguardo più critico, che si completa con il lavoro di editing. È l'editor a servirsi dell'approccio analitico necessario a definire il motivo d'essere di ogni evento narrato, dal più grande fino al dettaglio, e dunque è sempre l'editor ad aiutare i romanzieri a capire le ragioni del potenziale successo o insuccesso di quanto hanno prodotto.

Risulta infine chiaro il valore di un editing professionale, nel connubio tra due soggetti reso efficace proprio dalle loro posizioni opposte e complementari.

6. Conclusioni

Al termine del lavoro di editing, si conclude anche la fase squisitamente linguistica legata alla realizzazione del romanzo. Una revisione successiva sarà necessaria in accordo con l'eventuale editore che accetterà di pubblicare l'opera, e andrà a scovare gli errori residuali e i possibili ripensamenti dell'autore: quindi, nulla che non sia già stato affrontato in questo percorso. Contestualmente, lo scrittore sarà chiamato a redigere altri tipi di testi e micro-testi in favore della fase promozionale: sarà sua cura comporre o suggerire la propria biografia e la trama che compariranno in quarta di copertina, o in seconda e terza (a seconda del formato). Si tratta di un'operazione comunicativa fondamentale perché spetta in grandissima parte alla copertina, e di conseguenza anche a quanto vi si trova scritto, lo scopo di catturare l'interesse all'acquisto del potenziale lettore. Altri compiti di promozione, tipicamente sui social network, potrebbero essere richiesti allo scrittore, specie dalle piccole case editrici che hanno il privilegio di poter avere maggiori contatti diretti con i propri autori: nei gruppi editoriali più grandi e affermati, questi contatti sono logicamente inferiori per via del numero ben più elevato di autori pubblicati, e l'editore si occupa della maggior parte del lavoro di promozione.

La speranza dei vinti, a ottobre 2016, sta affrontando proprio queste ultime fasi ed è di imminente pubblicazione; si tratta comunque di argomenti non strettamente legati agli obiettivi centrali di questa tesi, e perciò non verranno approfonditi.

L'aspirazione da cui traeva spunto il mio intero lavoro era riuscire a studiare e a generalizzare il valore di un'esperienza personale attraverso un'analisi critica e concentrata sulle tecniche, più che sui meccanismi intrinseci della scrittura, descrivendo gli strumenti usati da autori ed editor durante tutta la lavorazione del romanzo. Attraverso un percorso lineare, dall'ideazione all'editing, ne risulta una sorta di guida agli strumenti adottati e ai metodi del loro utilizzo da parte dei due soggetti presi in causa, oltre che un approfondimento sulle differenze tra i loro

approcci di lavoro e a come queste differenze siano legate soprattutto al ruolo che i soggetti hanno nella realizzazione e nella valorizzazione dell'opera scritta.

Nel dettaglio, i due intenti erano: dimostrare come creatività e tecniche di scrittura, pur se con diversi pesi per ogni fase, convivano lungo tutta la produzione del romanzo; analizzare i meccanismi narrativi adottati dagli scrittori e dagli editor e capire in quali punti differiscono, attraverso un caso di studio.

Al termine del percorso, l'indipendenza tra questi due obiettivi risulta solamente apparente: infatti, l'analisi degli strumenti di editing, tra le altre cose, contribuisce a confermare l'ipotesi di una convivenza necessaria di creatività e tecniche di scrittura nell'approccio dell'autore al proprio lavoro. Inoltre, la maggior parte degli strumenti adoperati in fase di editing (sia dallo scrittore che dall'editor) si riscontrano anche nelle fasi precedenti della realizzazione dell'opera.

In generale, si è visto come, fin dal principio, un autore faccia uso di tecniche e meccanismi di costruzione e organizzazione del lavoro, in maniera più o meno rigida a seconda del suo metodo e della sua sensibilità. Già nelle fasi preliminari, dove la creatività può essere assecondata e spronata nella costruzione del progetto di lavoro, è necessaria anche una pianificazione più metodica che accompagni l'ispirazione e le impedisca di deragliare. Sarà cura dell'autore verificare, attraverso una serie di ricerche, che i suoi contenuti siano verosimili e coerenti dal punto di vista storico, geografico e culturale; e questo anche nel caso di romanzi ambientati in mondi immaginari, che devono rimanere coerenti con se stessi se vogliono dare un'immagine potente e coinvolgente. Allo stesso modo deve avvenire la costruzione dei personaggi, che, dal carattere alle convinzioni, dal modo di parlare e fino al nome, come abbiamo visto molto importante, devono essere plausibili nel contesto in cui sono calati. La trama, che venga approfondita attraverso una scaletta o un *clustering*, deve tenere conto di tutti questi aspetti per dimostrarsi solida e credibile. Non da ultimo va considerato anche un elemento importantissimo a livello formale, cioè la struttura narrativa: varieranno la focalizzazione, il tempo dei verbi (presente o passato) e la loro

persona (prima o terza), e da questo dipenderà anche come verranno presentati i contenuti nel racconto.

La prima stesura dell'opera scritta è per ovvi motivi la fase principe della sua realizzazione. Ne deriva, come abbiamo visto, che si tratta anche della fase in cui la creatività e le tecniche di scrittura lavorano più a stretto contatto perché, dovendo mettere su carta le proprie idee, l'autore deve sfruttare al meglio gli strumenti linguistici a sua disposizione. A partire dall'incipit, deve lavorare a un testo che risulti avvincente, ben ritmato e piacevole alla lettura, avvalendosi degli strumenti più adatti al genere letterario, che differiscono da quelli di altre tipologie testuali. Queste scelte, oltre che nel lessico e nella composizione dei periodi, si manifesteranno anche in situazioni più estese: ad esempio, le descrizioni punteranno a essere più evocative che precise e univoche, e le sequenze degli eventi non dovranno essere obbligatoriamente lineari, anzi, in molti casi i salti spaziali e temporali si riveleranno portatori di suspense, sorprese e aspettative.

Nelle successive fasi di revisione ed editing gli strumenti linguistici diventeranno preponderanti sulla creatività, che pure dovrà essere mantenuta vigile dall'autore nel caso si ponga la necessità di modifiche ai contenuti di quanto scritto.

Il capitolo conclusivo affronta forse la parte più importante di questo lavoro: attraverso esempi tratti dalla mia esperienza personale, ne risulta una descrizione del funzionamento di un editing professionale, dei vari problemi che si manifestano in quel contesto e degli strumenti adottati dai due soggetti coinvolti per risolvere questi problemi. Dall'equilibrio della narrazione – che si mantiene dando il giusto peso relativo agli eventi – alle molteplici tecniche di gestione delle ripetizioni, fino all'assicurazione della coerenza, si tratta anche di un'analisi approfondita dei diversi metodi di approccio dello scrittore e dell'editor, che, si può concludere, dipendono dal ruolo dei due soggetti nel lavoro intrapreso: legato alla propria opera da un lato, teso alla comunicazione al pubblico dall'altro. Inoltre, questa analisi, così concentrata sui particolari, ha il pregio di

fare emergere alcune ragioni che sottolineano il valore di un editing professionale.

La prima di queste ragioni si identifica nel ruolo stesso dell'editor che, come si è ripetuto più di una volta, rappresenta un vero e proprio ponte verso la figura del lettore: restando nella metafora, lo scrittore può arrivare a destinazione comunque, ma l'editing gli permetterà di superare con più facilità molti degli ostacoli che gli si presentano. Infatti, l'editor, essendo del mestiere, è in grado d'individuare le criticità e le potenzialità dell'opera in rapporto alle sue capacità comunicative verso il pubblico. Molti dei suggerimenti di editing deriveranno quindi dalla necessità di rendere il prodotto appetibile al lettore finale: ci sarà attenzione al ritmo, all'eleganza e alla scorrevolezza della lettura, soprattutto tramite la sistemazione dei periodi, della loro lunghezza e delle eventuali subordinate anche attraverso la punteggiatura. Da punto di vista del contenuto, l'editor individuerà le criticità che potrebbero confondere il lettore e le segnalerà affinché l'autore risolva il problema.

Da questo aspetto deriva una seconda ragione che dà valore all'editing, e cioè il carattere oggettivo del giudizio. Infatti, l'editor rappresenta un soggetto esterno, che funge da primo lettore dell'opera e può individuare quei vuoti informativi che sfuggono all'autore, il quale, per quanto sia stato oggettivo in fase di revisione come richiesto, sta pur sempre lavorando su un prodotto personale e non potrà mai distaccarsi del tutto da esso. L'importanza di questo sguardo esterno influisce soprattutto sull'equilibrio tra quanto si dice e non si dice nel racconto. Oltre ai nominati vuoti, in questo senso soprattutto contenutistici, l'editor, in generale, è in grado di pesare il valore di quanto viene detto e in che misura è funzionale e adeguato alla narrazione: in altre parole, può individuare passaggi poco chiari per il lettore – perché lo scrittore non vi ha dedicato abbastanza spazio per renderli del tutto comprensibili o valorizzarli appieno – e passaggi troppo ricchi di particolari, che rallentano la narrazione e stancano il lettore, perché è in grado d'intendere da sé quanto avviene anche senza che venga espresso nei minimi dettagli. Questo rapporto tra il detto e il taciuto è molto

importante, tra l'altro, anche nel creare un contesto evocativo, che rappresenta, come abbiamo visto, un elemento imprescindibile del genere letterario.

Il valore dell'editing risiede anche in un terzo punto, molto significativo. Oltre che sull'opera scritta, questo è infatti un lavoro che ha delle conseguenze sullo stesso autore. Partendo dalla mia esperienza personale, abbiamo visto come ogni scrittore abbia dei difetti peculiari, commisurati al suo stile e alla sua sensibilità. Uno scrittore che non si sia mai confrontato con un editing professionale non ha modo di individuare questi difetti perché sono intrinseci al suo metodo di scrittura, e perciò mascherati come parte naturale del processo. Da questo punto di vista, l'editor ha il grande pregio di aiutare lo scrittore a trovare i propri punti deboli e le conseguenti vie di risoluzione. È indubbio che, attraverso l'esperienza di editing, l'autore acquisterà una maggiore consapevolezza di sé, di cosa e di come scrive. Questa nuova visione allargata porta a due risultati: in primo luogo, gli editing successivi al primo risulteranno più facili man mano che l'autore comprende il processo e impara a sfruttarne i meccanismi; in secondo luogo, e importantissimo, l'autore sarà in grado di agire sui propri difetti, o su altri elementi che di solito vengono riscontrati in editing, direttamente durante la prima stesura o le revisioni personali. Ciò non significa che arriverà a poter rimpiazzare l'editing – il cui valore risiede soprattutto, come abbiamo appena ripetuto, nel lavoro di un soggetto esterno all'opera – ma certamente sarà in grado di presentare lavori più maturi, consapevoli e, in definitiva, convincenti.

Su queste considerazioni si conclude il mio progetto di tesi. Credo che quanto detto racchiuda essenzialmente due spunti per progredire con degli studi successivi. Il primo, di cui si è parlato anche in introduzione, rimane in ambito linguistico, e riguarda una generalizzazione dell'analisi degli strumenti adottati da autori ed editor attraverso la raccolta di un campione che comprenda opere diverse e il lavoro di diverse agenzie; in questo senso, l'analisi, anziché approfondire i vari strumenti di editing, punterebbe in primo luogo a un confronto critico tra questi stessi strumenti e tra le variazioni del loro utilizzo tra gli editor. Il secondo spunto, invece, sarebbe la naturale prosecuzione del punto

di vista adottato qui, e riguarderebbe le modalità della promozione di un romanzo nell'era digitale, con un eventuale discussione dei metodi di piccoli e grandi gruppi editoriali.

Per quanto riguarda la costruzione creativa dell'opera, si tratta di argomenti già trattati in varie modalità. In questa sede, mi premeva approfondire l'aspetto comunicativo del prodotto letterario, e come esso venga continuamente perfezionato, dall'ideazione alla pubblicazione, in una sinergia di strumenti tecnici e creativi. In un mondo sempre più accelerato dalle tecnologie, continua a sopravvivere un'attività come la lettura che è sostanzialmente di contemplazione, apparentemente poco adeguata ai ritmi odierni. A mio modo di vedere, la ragione risiede proprio nel potere comunicativo e nella capacità delle storie di toccare e stimolare emozioni reali: e di questo, nonostante spesso si tenti di convincersi del contrario, l'animo umano ha sempre una grande necessità.

Bibliografia

Celotto Alberto, *Comunicare con un nome: lezione di naming*, in Cortelazzo M., Ursini F., 2008, *I mestieri della parola*, Padova, CLEUP sc, pp. 125-138

Folena Gianfranco, 1990, *Antroponimia letteraria*, in *Rivista Italiana di Onomastica*, 1996, vol. II – anno II – n°2, Roma, Società Editrice Romana, pp. 356-368

Invernizzi Emanuele e Romenti Stefania (a cura di), 2013, *Relazioni pubbliche e corporate communication – le competenze e i servizi di base*, Milano, McGraw Hill Education

King Stephen, 2001, *On writing – autobiografia di un mestiere*, Milano, Sperling & Kupfer Editore

Lala Letizia, 2011, *Tipi di testo*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretto da Raffaele Simone, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 1490-1496

Lo Duca Maria G. e Solarino Rosaria, *Contributo ad una grammatica del parlato: testi narrativi e marche temporali*, in Brasca L., Zambelli M.L., 1992, *Grammatica del parlare e dell'ascoltare a scuola*, Firenze, La nuova Italia editrice, pp. 33-49

Rondolino Gianni e Tomasi Dario, 2011, *Manuale del film – linguaggio, racconto, analisi*, Novara, De Agostini scuola SpA

Roggia Carlo Enrico, 2011, *Testi descrittivi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretto da Raffaele Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 1471-1474

Roggia Carlo Enrico, 2011, *Testi narrativi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretto da Raffaele Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 1478-1482

Rossi Fabio, 2011, *Variazione diamesica*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretto da Raffaele Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 1540-1542

Strunk William, 2000, *The elements of style*, Massachusetts, Allyn & Bacon

Wallas Graham, 1926, *The Art of Thought*. New York, Harcourt Brace. In Arieti Silvano, 1979, *Creatività. La sintesi magica*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore.