

# MODULO IV

## EDITING PARTE 2



## **PROGRAMMA EDITING PARTE 2**

- Premessa
- Rossella Monaco: l'agente letterario e la valutazione
- Il micro-editing
  - Lettura preliminare
  - Valutazione preliminare
  - Interventi
  - Il confronto con l'autore
  - Secondo editing e versione definitiva
  - Il post-editing
- I cliché
- Le scene collettive
- Esercitazioni micro-editing

## PREMESSA

Benvenuti alla seconda lezione dedicata all'editing. Questa dispensa, come quella precedente, comincerà con un brano introduttivo scritto da un professionista affermato. Nella lezione precedente ci siamo confrontati con un editor, Michele Vaccari, che ci ha illustrato il ruolo che questa figura professionale ricopre nell'attuale mercato editoriale.

Stavolta, invece, leggeremo le parole di un agente letterario, Rossella Monaco, titolare dell'agenzia La Matita Rossa. Rossella, prima ancora di essere agente, è anche traduttrice, editor e docente, quindi stiamo parlando di una professionista a tutto tondo. Rossella ci spiegherà come funzionano le agenzie letterarie, come funziona una giornata di lavoro tipica di un professionista dell'editoria, e chiuderà l'intervento con una serie di consigli utili, applicabili tanto agli aspiranti autori quanto agli aspiranti editor.

Dopo l'intervento di Rossella, riprenderemo a parlare di editing.

# L'AGENTE LETTERARIO

(di Rossella Monaco)

«Un lettore di professione è in primo luogo chi sa quali libri non leggere.»

Giorgio Manganelli

## LE AGENZIE LETTERARIE

La selezione di dattiloscritti in un'agenzia letteraria funziona in maniera diversa rispetto a ciò che avviene in casa editrice. L'agente non deve fare riferimento a un catalogo preciso. Ha contatti con diversi editori, dunque deve considerare molteplici esigenze di catalogo, e può anche permettersi il lusso talvolta di proporre qualcosa di nuovo sul mercato, che non per forza deve collimare con le logiche in quel momento più in voga sui tavoli di editor, operatori di marketing e distributori.

Va da sé che la selezione si basa sempre su criteri qualitativi (in relazione dunque a un'analisi del testo che porti a definire un certo lavoro "buono", di base: bella scrittura, attenta costruzione dei personaggi e della trama, bel ritmo, ecc.) e su criteri di tipo economico/di catalogo (ad es. la tal casa editrice sta puntando su una particolare collana di gialli che ha per protagonisti commissari della provincia italiana, che prevede un certo numero di battute per ogni romanzo, che richiede trame classiche, ben ingegnate, senza splatter o elementi sovranaturali; oppure in rete spopolano le tematiche legate alla differenza di genere).

Definiti questi assunti preliminari, bisogna fin da subito entrare nell'ottica che l'agenzia letteraria non offre un servizio agli autori. Un agente letterario fa talent-scouting di autori, attingendo al bacino di testi che arrivano direttamente alla casella e-mail dell'agenzia, ma anche cercando scrittori già pubblicati, meritevoli di rappresentanza, per le ragioni di cui si è appena detto. E, ancora, l'agente cerca potenziali autori: un blogger o un professionista molto seguiti sul web, ad esempio, cui proporre un progetto letterario da presentare poi alle case editrici. Dunque seleziona la qualità e si pone nell'ottica di renderla un buon prodotto.

Anche gli agenti possono avere delle linee editoriali di massima: c'è chi si concentra di più sulla letteratura di genere, chi sulla non-fiction, chi sui testi letterari. In ogni caso, non si può certo dire che ci siano delle logiche di selezione in base al tipo di testo, come accade invece in una casa editrice.

Le agenzie letterarie in Italia sono relativamente giovani. Non abbiamo la tradizione che hanno i paesi anglosassoni. Prima di tutto per ragioni di tipo economico. Il nostro paese non ha mai avuto la stessa forza sul mercato degli Stati Uniti o dell'Inghilterra, a livello mondiale, pure in virtù del fatto che questi paesi sono da sempre esportatori di storie anche nel settore cinematografico e televisivo che fanno da traino a quello librario.

Detto ciò, comunque, il mercato editoriale italiano è ben sviluppato, in tanti scrivono e un bravo agente sa prima di tutto cosa non leggere. Sa come selezionare un dattiloscritto o un autore, in maniera veloce e intuitiva, sorretto da concrete basi (tendenze, dati di vendita, ecc.) e guidato dalla sua personale visione/predisposizione.

Questo è un primo quadro sulle agenzie. Viene dunque il momento di rispondere alla faticosa domanda: "Sulla base di cosa, dunque, selezioni, da agente, i testi da rappresentare?"

Ho pensato molto all'intervento da preparare per questo master e mi venivano in mente soltanto buone intenzioni da condividere con te, lettore-scrittore-editor, precetti per scrivere bene, per impressionare il professionista di turno, arrivare a chi conta. Più mi immaginavo la struttura dello scritto, però, più mi rendevo conto che non sarebbe stato abbastanza per descrivere il lavoro di chi ogni giorno, per mestiere, sceglie dattiloscritti per il mercato editoriale. Dovevo trovare il modo di concretizzare sul foglio la forma mentale del selezionatore e mi sono ritrovata a studiare la mia giornata lavorativa, cercando di farne, letteralmente, un'impressione su carta. Nel mio caso, dirigo un'agenzia letteraria e un service editoriale, oltre a tenere lezioni in aula e online di scrittura e traduzione editoriale, dunque il lavoro triplica. Non è raro comunque che un agente affianchi al suo lavoro puro altre attività, perciò quella che segue potrebbe essere una rappresentazione fedele del *modus operandi* di molti altri agenti.

#### LA GIORNATA LAVORATIVA

Ore 9:00.

L'ufficio è avvolto dall'oscurità. Entro nella stanza, alzo le tapparelle. Preparo una tisana calda mentre il computer si avvia. Nella mente ho la giornata lavorativa precedente, faccio un check mentale delle cose da fare, prima di sedermi alla mia postazione. Sfoglio le notizie del giorno sul mio cellulare. Preparo le riviste letterarie sul tavolo (per chi fa scouting rimanere aggiornati sulle tendenze editoriali è fondamentale). Spero di avere il tempo per sfogliarle e leggere qualche articolo. Con la tazza bollente tra le mani, intanto, mi avvicino allo schermo e guardo la lunga *to do list*. Molti di questi punti non potrò cancellarli ancora per diversi mesi. Mi accontento di evadere un paio di mansioni, oggi. A seconda delle priorità.

Apro la casella e-mail. Leggo i messaggi delle mie collaboratrici con il riepilogo dei lavori svolti e la loro *to do list* aggiornata (aggiungo alla mia alcuni punti), l'ultima richiesta della casa editrice che vuole la traduzione per ieri (aggiungo), l'e-mail di un editor che richiede un nuovo preventivo (aggiungo), la risposta di un altro editor che mi conferma i dubbi che gli ho esposto il giorno precedente (metto l'e-mail tra le priorità). Passo alla casella di posta dei corsi di scrittura creativa e di traduzione editoriale ed evado circa una trentina di richieste di informazioni e iscrizione. Nel frattempo mi chiama una delle mie collaboratrici, mi chiede se ho letto l'e-mail, come procede la giornata, mi fa alcune domande sull'ultimo lavoro su cui sta lavorando. Guardo la *to do list* e le due priorità cui volevo dedicarmi di prima mattina sono sempre più lontane sul binario delle speranze. Chiudo la telefonata e passo infine a leggere le e-mail di aspiranti autori che vorrebbero essere rappresentati dall'agenzia.

Purtroppo tante non hanno tutte le informazioni di cui ho bisogno.

Nella prima manca il numero di battute spazi inclusi: devo aprire il file per calcolarlo, segnarlo nella scheda delle letture, poi salvare il testo nella cartella "da leggere". Ho perso 2 minuti.

Nella seconda manca la sinossi, che mi faccia capire più o meno di cosa si tratta. Molto male! Non ha letto con attenzione le indicazioni sul sito.

La maggior parte delle e-mail è comunque troppo informativa (vita, morte e miracoli dell'autore e/o dell'opera) o impersonale e stringata. Almeno mi aspetto che mi scrivano perché stanno contattando proprio me, che mi facciano capire che mi seguono o perlomeno che si sono informati sul mio lavoro.

Do un occhio alla tazza, la tisana è quasi intatta. Fredda, ormai. Mi alzo per darle una scaldata. Avvio il microonde, si fa prima.

Squilla il telefono. È un autore che chiede informazioni su come inviare un dattiloscritto. Spiego. Ringrazio. Chiudo.

Torno alle e-mail. Inizio a scartare i messaggi poco curati, ricchi di refusi, scritti in una lingua che vorrebbe essere italiano ma non ci si avvicina nemmeno lontanamente. In qualche modo una selezione va fatta e chi invia il proprio progetto di scrittura (romanzo, saggio o racconto che sia) e non si degnava di dare cura all'e-mail di presentazione – una minima cura – non è adatto a questo mestiere, che è fatto prima di tutto di parole.

Ore 10:30.

Alzo gli occhi dal computer. Mi sono dimenticata la tisana nel microonde. Sarà di nuovo fredda; è ora di fare la mia pausa. Riavvio il microonde. Apro il *New Yorker* della settimana precedente e inizio a leggere.

Squilla il telefono. Rispondo. È un nuovo autore che richiede informazioni sul dattiloscritto che ha spedito qualche mese fa. Gli faccio presente che, come da sito internet, non prevediamo di dare una risposta a tutte le persone che inviano il proprio lavoro per la selezione. Difficile fargli capire che, considerato che riceviamo la media di cinque dattiloscritti nuovi al giorno, non riusciamo purtroppo a fornire un feedback in caso negativo. Gli spiego che passati i sei mesi, il tempo che ci vuole per leggere i testi che abbiamo attualmente in coda di lettura, può considerare il suo dattiloscritto rifiutato, nel caso non ci fossimo ancora fatti sentire. Prova a protestare, chiedendo la gentilezza di essere avvisato comunque, anche in caso negativo. Ripeto con pazienza e calma che se dovessimo scrivere a tutti, si azionerebbe quel meccanismo per cui anche due righe di risposta negativa necessiterebbero di una motivazione e la motivazione susciterebbe nel ricevente una voglia di rispondere anche solo con qualche domanda di chiarimento, il che richiederebbe ancora del tempo per rispondere da parte nostra. Moltiplicato per i nostri cinque autori al giorno, vorrebbe dire tempo tolto alla selezione dei dattiloscritti, allo scouting, alla lettura delle riviste. È per lo stesso motivo che abbiamo deciso di mettere delle fasce orarie giornaliere per rispondere alle telefonate degli autori, come lui. Protestando mette giù in maniera poco educata, dicendo che penserà se inviare il materiale. Avremo perso il nuovo Dan Brown? Pazienza. Qualcun altro saprà riconoscerne il talento.

La tisana è ancora nel microonde. Lì resterà. Mi devo dedicare alla correzione di bozze di un testo che devo consegnare la prossima settimana. E continuare a leggere un dattiloscritto che dalle prime trenta righe e dalla sinossi mi pareva interessante. Peccato che quando mi ci metto non trovo le informazioni di contatto dell'autore nel file Word del romanzo. Mi è capitato tantissime volte di scartare testi senza contatti perché mi ero persa l'e-mail originaria, salvando il testo da leggere sul computer. Speriamo che questa volta non vada allo stesso modo perché sarei costretta a perdere dieci minuti almeno a cercare nell'e-mail tramite parole chiave l'indirizzo dell'autore.

Ore 12:30.

Inizio a sentir fame. Fermo le bozze. Il telefono del lavoro squilla. Fuori fascia oraria. Non rispondo questa volta.

Ore 14:00.

Ho ripreso a lavorare da una mezz'oretta. Per ora tutto nella norma. Ho sbrigato un po' di contabilità, fatto pubbliche relazioni con gli editor delle case editrici con cui siamo in contatto. Tra poco mi ributto nella correzione di bozze.

Ore 18:00.

Esco da un pomeriggio intenso. Ho finito le pagine di bozze prestabilite per la giornata di oggi. Ho letto qualche pagina del secondo romanzo di un autore da noi rappresentato. Ho sentito nuovamente al telefono la mia collega perché pare che un nuovo cliente voglia commissionarci la copertina di un romanzo di prossima uscita. Hanno chiamato un altro paio di persone per avere informazioni sulla selezione dei dattiloscritti. Ho corretto gli esercizi dei ragazzi iscritti al corso di traduzione (domani avrò un pomeriggio pieno di chat di tutorato). Ho stampato il romanzo di un autore che ha richiesto un editing da privato, per l'auto-pubblicazione, e ho iniziato a leggerlo. Ho chiamato un autore rappresentato dall'agenzia e abbiamo discusso dell'indice del suo ultimo progetto che dovremo presentare a giorni alla casa editrice.

Credo che sia arrivato il momento di spegnere il computer.

Arriva un messaggio WhatsApp: è un autore che chiede conferma di lettura della sua e-mail. Rispondo.

Ore 20:00.

Suona il telefono privato: numero sconosciuto. Chi può essere a quest'ora? Ho la carne sul fuoco. Rispondo, comunque. Pronto? È un autore che ha trovato il mio numero su internet. Dove? Il mio numero privato non dovrebbe essere disponibile. Gli faccio presente che è il mio numero privato e che sono le 20:00. Si scusa. Ma non attacca. Mi dice che ha mandato il suo dattiloscritto alla casella di posta indicata sul sito e non ha ricevuto risposta. Gli dico che, come da indicazioni sul sito, se ha ben letto, non forniamo riscontri. Mi chiede se abbiamo contatti con case editrici a pagamento. Gli dico che ovviamente no, non lavoriamo con editori a pagamento, nemmeno li definiamo "editoria"; anche questo c'è sul sito. Lui soddisfatto mi chiede allora con quali case editrici siamo in contatto. Gli dico: "Un po' tutte. Grande, media e piccola editoria con distribuzione a livello nazionale". Lui: "Potrebbe dirmi qualche nome?" So già che se non pronuncerò Mondadori dopo tre secondi continuerà a riempirmi di domande. Dunque, sì, Mondadori e molte altre: piccole, medie e grandi. È il nostro lavoro. Si arrabbia perché a lui non hanno risposto da Mondadori e non capisce perché a noi sì. È il nostro lavoro. L'agente tiene contatti con gli editor mensilmente, coltiva i rapporti, seleziona i testi. È garanzia di una prima scrematura per l'editore. È il nostro lavoro. "Sì, però voi tutti ci guadagnate su di noi". È il nostro lavoro, gli dico. E comunque mi pare un compenso onesto il 15% sui compensi di diritto d'autore che riceverà in seguito al contratto d'edizione. Mi dice: "Insomma, il 15% sul 50% del prezzo di copertina non è poco. Gli faccio presente che i compensi da diritto



d'autore in genere si aggirano intorno all'8-12% del prezzo di copertina, non al 50%. Mi dice che è un furto. Gli spiego che è così. La carne sul fuoco sta bruciando.

“Allora”, mi dice lui, “conviene che pubblichiamo da solo”.

Dipende, gli dico io. Se il suo scopo è il guadagno e pensa di poter arrivare a un grande pubblico autonomamente allora sì. Si sente preso in giro.

In realtà io sono serissima, sto solo bruciando la carne e con una mano la metto nel piatto. Insiste. Io gli dico che devo proprio salutarlo, che se vuole essere letto da professionisti il suo romanzo dovrebbe già essere in coda di lettura e che ci sentiremo in caso di riscontro positivo per rispondere a tutte le sue domande. Segno il nome e credo che questa telefonata lo penalizzerà di certo dal punto di vista umano, al momento della scelta. Cerchiamo la qualità letteraria e un buon prodotto per il mercato, ma siamo uomini, e le relazioni contano, come in tutte le transazioni lavorative. Saluto educatamente. La carne mi aspetta sul tavolo di fianco alla *to do list* delle cose da fare domani, che rispetto a stamattina è raddoppiata.

Ecco.

Una fotografia della mia giornata tipo mi sembrava interessante da offrire a te, lettore, editor e forse anche scrittore. Prima di tutto per capire cosa succede dall'altra parte dello schermo.

Oggi il mercato editoriale è saturo e si basa spesso su logiche di tipo commerciale oltre che di tipo letterario, dunque avere una persona esperta che guidi l'autore all'interno di questo settore e gli permetta di non occuparsi di tutto ciò che riguarda la gestione economica, la parte contrattuale e la ricerca iniziale dell'editore più adatto è una manna dal cielo. Ma non è dovuto. E non è scontato. È pur sempre una selezione, e l'autore deve saper accettare il rifiuto.

Anche gli agenti selezionano!

Però una volta selezionato da un agente serio, se l'autore avrà fortuna, sarà certo almeno di poter aver feedback concreti dalle case editrici. Capire la potenzialità reale del proprio testo.

Ciò non vuol dire che l'autore non possa presentare da solo il lavoro agli editor delle case editrici, ma di certo oggi le realtà editoriali si affidano sempre di più ad agenti di fiducia (che hanno già chiaro in mente cosa può funzionare o meno per una determinata loro collana) oppure fanno scouting tra blog e self-publisher, come già spiegato in precedenza.

Per riassumere ciò che, come agente, mi aspetto da una proposta formalmente valida:

1. Nel caso di un testo narrativo, una sinossi dettagliata in cui inserire informazioni sul personaggio principale, sul conflitto scatenante della storia (domanda drammaturgica), ostacoli principali cui il personaggio dovrà far fronte, e finale; nel caso di non-fiction, basteranno un breve abstract e un indice di massima del lavoro.

2. Una bio-bibliografia dell'autore (data e luogo di nascita, cosa fa per vivere, come vive il rapporto con la lettura e la scrittura – in maniera concisa – ed eventuali storie pubblicate/blog/link a storie online, ecc.).
3. Alcuni vogliono direttamente l'intero dattiloscritto, altri solo alcuni capitoli e altri ancora solo le prime pagine del romanzo.

Il dattiloscritto deve essere pulito e leggibile! Sembra una cosa ovvia ma molto spesso non lo è, dunque lo scrittore deve tenere a mente queste banali – ma molto gradite – accortezze:

- Il testo deve essere quanto più possibile privo di errori grammaticali.
- Non occorre cercare di imitare in Word la forma di un impaginato (con la pagina più piccola, molti rientri ecc.).
- L'autore deve inviare invece un testo scritto con un font (carattere) comprensibile: dunque no ai caratteri che imitano il corsivo; sì a un font standard come Garamond o Times New Roman, in corpo 12-14, testo giustificato e interlinea 1,5.

Può essere un plus oggi per chi scrive avere una forte presenza in rete (su blog personali o altrui, forum, social network ecc.). L'autore potrebbe iniziare creando un blog o gestendo meglio quello che già ha. Nel mare dei blog online, l'autore che voglia distinguersi deve essere certo di fare la differenza.

- Primo: scegliere un argomento originale. Okay, l'autore scrive, ma lo fa in maniera diversa rispetto agli altri? O per lo meno con un punto di vista differente? L'aspirante scrittore dovrebbe essere in grado di definire ciò di cui vuole parlare nel blog con una sola parola, che sarà poi la parola che presumibilmente i lettori cercheranno in rete prima di trovarlo.
- Secondo: creare post specifici. I post generici comprendenti di tutto e di più non funzionano quanto quelli concentrati su un singolo *topic*. Se l'autore vuole parlare di estate, può decidere di fare un post specifico sull'anguria oppure sulla scelta dell'hotel per le vacanze.
- Terzo: essere concisi. Limitare i paragrafi a massimo quattro-cinque frasi. Non bisogna avere paura di frammentare le frasi lunghe e di ripetere le parole chiave all'interno del testo. La scrittura per il blog è diversa da quella di un romanzo.
- Quarto: l'autore deve mettere la propria personalità nel blog, senza paura di esporsi, se serve. Il limite lo decide lui.
- Quinto: inserire delle storie inedite, dei retroscena o storie parallele su alcuni dei personaggi del romanzo.

- Sesto: fare attenzione alla correttezza grammaticale. Sarà pure un blog, ma è la vetrina di un autore. Per adesso, forse l'unica.
- Settimo: curare l'aspetto grafico. Ormai Wordpress e altri provider di spazi di blogging forniscono temi gratuiti molto semplici e già confezionati, da riempire soltanto di contenuti. Occorre scegliere con cura i colori e lo stile del blog in base all'argomento che si andrà a sviluppare.

Una volta che l'autore avrà dato attenzione al blog, dovrà dividerne i contenuti sui social network. La netiquette dei social network è molto importante e può fare la differenza tra la professionalità, anche se "leggera", e l'eccesso di vita personale e l'ostentazione del sé. L'autore non deve essere ingenuo: sarebbe un errore pensare che il profilo Facebook o Twitter non influenzino in qualche modo la scelta di chi si occupa di selezionare i dattiloscritti. Su Facebook, inoltre, si può sfruttare la presenza di gruppi e pagine a tema scrittura, nelle quali leggere e confrontarsi con i colleghi e conoscere le ultime tendenze (questo vale sia per gli autori sia per gli editori). L'impatto dei social va preso come una ricerca di marketing casalinga, ovviamente con le pinze, perché non è detto che i social esprimano sempre la tendenza nazionale. L'autore, oggi, deve sfruttare Facebook per crearsi un potenziale pubblico di lettori, mentre Twitter può essere un buon modo per seguire gli addetti ai lavori, le case editrici e gli altri autori.

#### BUONE ABITUDINI

Ogni agenzia letteraria risponde a delle piccole logiche interne, dunque una buona abitudine è chiedere. L'autore può/deve chiedere a chi rivolgersi e per cosa, se sul sito non è chiaro.

La seconda buona abitudine è imparare a facilitare il lavoro degli addetti ai lavori. Questo significa che l'autore deve consegnare un testo pulito. Un testo pulito è un testo privo di refusi (e di errori di ortografia!) e ben ordinato in Word (font leggibile e impostazioni di paragrafo uniformi), come abbiamo visto.

Diciamo innanzitutto che possedere minime competenze orizzontali e competenze verticali aiuta a emergere; tutte cose che un editor o un agente devono tenere in debita considerazione, nella valutazione di un autore.

Le **competenze orizzontali** sono quelle che ci permettono di orientarci nel mercato italiano.

Cosa deve sapere fare, dunque, un autore per orientarsi orizzontalmente nel mercato?

Conoscere in linea di massima, da lettore, quali case editrici italiane sono effettivamente presenti sul mercato; sapere cosa queste case editrici pubblicano. Va da sé che sapere cosa le

case editrici vogliono pubblicare non è cosa semplice, ci vuole un po' di esperienza e di senso pratico. Non basta spulciare i cataloghi online. Bisogna leggere i libri delle case editrici che senti più affini!

Alcuni metodi per tenersi informati sono:

- Conoscere chi sono i direttori editoriali e di collana delle principali case editrici (o almeno di quelle che ci interessano di più).
- Conoscere il catalogo degli ultimi due anni delle principali case editrici (o almeno di quelle che ci interessano di più).
- Seguire le classifiche e le rassegne stampa (con particolare attenzione alle interviste e alle dichiarazioni rilasciate dai direttori editoriali o di collana di cui sopra).

Si tratta di indicazioni di condotta, va da sé che ci pensa l'agente a stabilire dei rapporti il più possibile personali con gli editor di riferimento, a studiare il mercato per l'autore, ecc. Però mostrare una minima consapevolezza di ciò di cui si sta parlando può consegnare all'autore un punto di più. Senza esagerare in arroganza. Affidarsi, una volta stabilito un contatto con un agente, è la scelta migliore.

Poiché però non è possibile sapere tutto ed essere informati ugualmente su ogni cosa, si devono sviluppare anche delle **competenze verticali**.

Per intenderci, sono verticali tutte quelle competenze che ci permettono di andare in profondità. Non possiamo essere del tutto competenti in ogni aspetto dell'editoria. Dunque, se siamo scrittori, dovremmo, col tempo, individuare dei bacini nei quali ci muoviamo più agevolmente, considerato anche il tipo di testi che scriviamo.

Questi bacini possono riguardare, per esempio:

- generi di riferimento nei quali siamo particolarmente ferrati e che generalmente scriviamo (fantascienza, giallo, thriller, narrativa sperimentale ecc.);
- forme della narrazione che ci interessano di più (racconto, romanzo, saggio, non-fiction ecc.);

Insomma, ognuno di noi ha delle fascinazioni, delle tendenze ad amare certi tipi di scrittura rispetto ad altri. E vale la pena seguire queste fascinazioni anche per un fine pragmatico...

## LA SINOSI

Un altro buon consiglio: scrivere una sinossi professionale. Non si tratta di una quarta di copertina! (ne parleremo anche nella lezione dedicata ai paratesti: NdC). Nella sinossi l'autore deve raccontare il libro così com'è, di cosa parla... insomma, fornire la trama, nuda e cruda.

Una sinossi ben scritta risponde alle domande di base:

1. *Chi* – i personaggi o il soggetto principale dell’opera.
2. *Che cosa* – l’argomento principale.
3. *Dove e quando* – spazio-tempo dell’azione, ambientazione o riferimento temporale e spaziale nel caso di un saggio.
4. *Come* – la situazione iniziale come si evolve e dove arriva. Tesi dell’autore.

La lunghezza di una buona sinossi di solito è di una cartella o due (3600-4000 battute spazi inclusi circa), in base a quanto è articolato il testo.

Attenzione a quegli autori che sono avvezzi a divagare nei particolari, parlando di tutto e di niente al contempo. Per quanto riguarda la narrativa, ad esempio: “Questo romanzo parla dell’amore ma anche dell’odio, del lavoro ma anche della disoccupazione, ecc.” Alla fine di cosa parla questa storia? Sarà la domanda di chi legge, sarà la domanda che dovremmo porci da editor/agenti.

In sostanza la stesura di una sinossi consiste in tre punti fondamentali: chi è il protagonista, che problema ha e come lo risolve (per quanto riguarda i racconti e i romanzi). Nel caso dei saggi, conviene invece riportare la tesi sostenuta, la linea tenuta durante la stesura del testo e un piccolo riassunto del contenuto di ogni capitolo.

Molto importante – anzi, fondamentale – è indicare i motivi per i quali, secondo l’autore, il suo lavoro possa essere interessante da pubblicare, senza esagerare però con le categorizzazioni (questo è mestiere dell’agente!); per esempio può essere utile sapere che si tratta di un testo:

- che ha raggiunto una certa posizione in classifica, se è già stato autopubblicato in precedenza;
- che ha vinto dei premi letterari;
- che appartiene a un determinato genere;
- che è perfettamente in linea con il progetto di una data casa editrice (in questo caso, l’autore potrebbe spiegarsi, facendo esempi di opere che ritiene simili alla sua per un qualche motivo).

#### INFORMAZIONI UTILI

Ecco infine alcune informazioni pratiche e di bon ton. I consigli sono soprattutto di buon senso. Negli ultimi anni, con la diffusione massiccia dell’uso dei social network e di Internet, è diventato ovviamente più facile reperire un contatto. I metodi più agevoli sono:

- Il sito dell'agenzia letteraria → Molto semplicemente indicherà dei contatti – più o meno – generici. L'autore potrà trovare direttamente il contatto desiderato o, più spesso, un numero telefonico o almeno l'e-mail dell'ufficio stampa. L'autore dovrà essere educato ma non timido: sono contatti resi pubblici, dunque può usarli senza offendere nessuno.
- LinkedIn → LinkedIn ha il vantaggio di poter fare delle ricerche per “aziende” e quindi anche per agenzie. L'autore potrà chiedere un contatto diretto e provare a mandare un messaggio privato. LinkedIn è uno spazio per professionisti, dunque l'approccio e la presentazione non devono essere pomposi ma comunque professionali e brevi.
- Facebook → C'è chi usa Facebook solo per lavoro, chi solo per gli affari propri, chi ha due profili distinti e chi mischia tutto su un solo profilo... tant'è che esiste e che si usa: come abbiamo detto l'editoria è tutto sommato un mondo piccolo ed è facile trovarsi come contatto Facebook l'editor, l'ufficio stampa, il redattore o il traduttore tal dei tali. Facebook è uno spazio più informale; l'autore potrebbe usarlo intanto per presentarsi e chiedere magari una e-mail o un contatto più professionale (ma attenzione, non dovrà partire in quarta allegando tutto il progetto o mandando mille messaggi su Messenger, perché magari chi legge se ne sta stravaccato a casa a farsi gli affari propri e potrebbe irritarsi). Facebook è uno spazio più confidenziale ma non significa che si può passare subito al “tu” o essere maleducato – questo vale per tutti gli operatori professionali; anche qui, non bisogna essere troppo formali; sarà sufficiente essere sempre garbati e discreti.
- Le fiere → Le fiere sono bellissime, sappilo. Se sei appassionato di letteratura e editoria, è come entrare in un negozio di giocattoli a Natale o a Gardaland il giorno del tuo compleanno. Ti consigliamo di tenere d'occhio soprattutto: *Più libri più liberi* a Roma, a dicembre; *Il Salone del libro* di Torino, a maggio. Ci sono poi: *Il Book Pride* a Milano, a marzo; *Pordenonelegge*, a settembre; *Bologna Children's Book Fair*, ad aprile; *Una marina di libri*, a Palermo, a giugno. Le fiere del libro più note in Europa sono invece: La fiera del libro di Francoforte, *Buchmesse*, a ottobre; *La London Book Fair*, a marzo. In fiera o durante i festival puoi dare finalmente un volto ai professionisti, conoscere da vicino le case editrici, parlare con gli agenti e seguire gli incontri. Informarti dal vivo sui cataloghi. Le fiere servono per stabilire contatti e conoscere il lavoro delle case editrici; non lasciare mai il progetto o il contatto direttamente in fiera. Le fiere hanno ritmi di lavoro tremendi, nessuno ha il tempo di dare un'occhiata al tuo manoscritto o

al manoscritto che rappresenti, e in ogni caso finirebbe subito nel dimenticatoio. Lo stesso vale per le lettere di presentazione, spesso cestinate, o per i curriculum. Quindi limitati a seguire gli incontri, chiacchierare e a guardarti intorno, che tu sia aspirante autore, aspirante editor o aspirante agente.

Il consiglio è comunque di partecipare il più possibile agli eventi a tema librario proposti nella tua zona geografica, anche se ti paiono poco interessanti o pertinenti, sono sempre un buon inizio per cominciare a conoscere persone e a farsi un'agenda contatti (e un pubblico!).

Non avere il timore di esporti e di presentarti ma fallo sempre con la buona educazione che la situazione suggerisce (e-mail di lavoro, FB, LinkedIn, fiera, telefono ecc.).

Crei dunque dei profili social che siano presentabili. Se inizi a usare il profilo FB anche per restare in contatto con i professionisti dell'editoria, togli le foto in cui sei nudo e ubriaco e mantieni, seppur nell'ambito di un profilo che è magari sia personale che "professionale", una certa presentabilità. Il consiglio è quello di usare tutte le possibilità di privacy che Facebook permette: ci sono dei contenuti che magari è meglio riservare solo agli amici e altri che non è un problema che siano pubblici.

Cosa importantissima, sempre: scrivi in italiano corretto. Niente post sgrammaticati!

Sembra banale, ma crei un'e-mail professionale, o almeno chiara.

mario.rossi@gmail.com va benissimo; fiorellino\_fantasy@xxx.com oppure mirtillamalcontenta18@xxx.com oppure steamteschio92@xxx.com un po' meno.

Crea inoltre materialmente un portfolio contatti.

Niente di più semplice e niente di più complesso per te, allo stesso tempo, immagino.

## IL MICRO-EDITING

Il micro-editing rappresenta l'editing stilistico, da non confondere – mi raccomando – con la correzione di bozza. Abbiamo sviscerato la cdb nel modulo I del master, e penso che sia chiara la differenza tra i due tipi di revisione. Certo, se un editor è preparato, gli salteranno all'occhio refusi, errori grammaticali, sintattici e ortografici, e potrà anche correggerli, ma l'editing è un'altra cosa. L'editing vero e proprio, nella veste attuale del micro-editing, attiene allo stile, alla scrittura, alla voce dell'autore. Il sistema migliore per intervenire sul testo è quello di utilizzare gli strumenti che Word – o un altro programma di videoscrittura – ci mette a disposizione: revisioni e commenti; ed è proprio con questi strumenti che dovrete svolgere le esercitazioni al termine della lezione. Cerchiamo di capire bene come e in che modo un editor debba/possa intervenire sul testo di un autore.

### I. LETTURA PRELIMINARE

Come già detto più volte, sarà necessario leggere preliminarmente il testo, per rendersi conto, in prima battuta, delle lacune della storia, delle incongruenze, delle debolezze della trama (macro-editing) e, in seconda battuta, delle lacune stilistiche (micro-editing). Prima di fare un elenco ipotetico dei punti d'intervento, però, occorre che l'editor prenda familiarità con lo scritto, e cerchi di mettersi sulla stessa lunghezza d'onda dell'autore: che stile usa? In che modo gestisce i dialoghi, le descrizioni, le scene d'azione? Che tipo di narratore/PdV ha scelto? Che ritmo predilige? Come gestisce paratassi e ipotassi? Quali sono gli eccessi inammissibili, i vuoti di stile, le cadute, le stonature? Esagera con gli avverbi, con gli aggettivi, con i flussi di coscienza? L'autore non sa descrivere scene collettive, scene d'azione, scene riflessive? Non si applica nello *showing* dei personaggi e/o dei dialoghi? Quali sono, in definitiva, gli elementi sui quali occorre intervenire, e perché?

### II. VALUTAZIONE PRELIMINARE

Non esistono regole assolute in fatto di editing, ed è normale che sia così. Al di là di tutta la narratologia che abbiamo studiato negli allegati del modulo II, occorre ribadire un concetto chiave: è l'editor che deve adattarsi all'autore, non il contrario. È l'editor che deve penetrare la cifra stilistica dell'autore. Se, per esempio, abbiamo di fronte un autore che predilige frasi brevi e secche, dialoghi serrati e ritmo veloce, dovremo impostare l'editing in un certo modo; se, al contrario, ci troviamo al cospetto di un autore che preferisce costruire periodi più lunghi, che ama l'uso di subordinate e coordinate, che spende parecchie energie nelle descrizioni, dovremo



impostare l'editing in maniera differente. *Impostare l'editing* significa proporre quegli interventi che riescano, da un lato, a potenziare gli elementi di forza dell'autore e, dall'altro, a colmare le lacune del suo stile. Ogni autore – non dico certo una novità – ha punti di forza e di debolezza, e bisognerà tentare di identificare questi elementi prima ancora di intervenire con un editing vero e proprio: lo stile dell'autore non dovrà essere modellato sul nostro stile; sarebbe un grave errore imporre la propria cifra stilistica all'autore. Non avrebbe senso. L'editor deve essere una sorta di motivatore a bordo campo; ma sarà l'autore a dover correre e giocare la partita. Questo – attenzione! – non significa assecondare qualsiasi virtuosismo dell'autore: se per qualche motivo lo stile dell'autore non funziona, ma *potrebbe funzionare* con le dovute modifiche, in quel caso dovremmo “imporre” (sempre con i giusti modi) le nostre proposte di intervento e revisione, spiegando all'autore il come e il perché.

### III. INTERVENTI

Di seguito vi mostrerò una serie di interventi di micro-editing, che potranno guidarvi anche nello svolgimento delle esercitazioni al termine della lezione. Gli esempi che ho scelto derivano soprattutto da esperienza diretta: lavorando su un'enorme mole di testi, mi confronto spesso con errori ricorrenti, che inficiano una buona parte dei romanzi/racconti sui quali lavoro. In due capitoli a parte, invece, analizzerò gli argomenti che meritano una trattazione più approfondita e specifica: i cliché e le scene collettive; ma procediamo per ordine. Per il momento parleremo di:

- Abuso di aggettivi e avverbi
- Dialoghi dalla struttura ripetitiva
- Divisione a compartimenti stagni tra descrizione e narrazione
- Descrizioni generiche e superficiali
- Incoerenza dei tempi verbali:
  - a) cambi repentini;
  - b) passato e trapassato.
- Errori sui dialoghi:
  - a) dialoghi non plausibili;
  - b) mancanza di soggetti;
  - c) gerundi senza reggente.

Ricordate sempre di non intervenire al posto dell'autore, ma di *suggerire* all'autore la soluzione migliore, spiegando per quale motivo quel pezzo dovrebbe essere modificato. Non solo: cercate anche di spiegare le cose che l'autore sembra non conoscere, le regole, i dettami della narratologia; tentate di motivare le vostre osservazioni, magari illustrando alcuni concetti che l'autore ignora. L'editing, nella maggior parte dei casi, avrà anche un valore formativo; quindi non sottovalutate l'importanza della spiegazione, del confronto continuo.

## I. ABUSO DI AGGETTIVI E AVVERBI

Di seguito, un classico screenshot di un mio intervento di editing, realizzato mediante revisioni e commenti. L'autore è incline all'abuso di aggettivi e di avverbi. Usare aggettivi e avverbi non è un reato, sia chiaro; ma la scelta delle parole deve essere ponderata, quindi non casuale né abnorme. Se basta un solo aggettivo, non ha senso usarne tre. Se basta un solo avverbio, idem.

Le ~~brutte~~ parole di Giuditta non erano casuali, ma Luca non aveva alcuna intenzione di riportare alla luce ~~un lugubre~~ quel passato ~~nero~~ che negli ultimi due ~~lunghi~~ anni aveva provato a dimenticare. Quel lato del suo carattere, quella ingenua ~~spontanea~~ inclinazione a cedere alle emozioni troppo ~~facilmente, troppo~~ spudoratamente, lo aveva indotto a chiudersi dietro a uno ~~spesso resistente~~ muro fatto di ricordi, di voglia incontrollabile di isolarsi, ~~di malcelato e feroce appetito verso la solitudine~~ odio verso gli esseri umani.

**DD** Diego Di Dio  
Troppi aggettivi, non servono. Ho cancellato quelli che, per me, sono superflui.

**DD** Diego Di Dio  
Due avverbi in -mente, non servono. Basta il secondo.

**DD** Diego Di Dio  
Pochi secondi fa "Feroce appetito verso la solitudine" è brutto, ma anche inutile, perché hai già parlato della sua voglia di isolarsi. Proposta mia: il suo odio verso le altre persone. Alternative tue?

Rispondi Risolvi

## II. DIALOGHI DALLA STRUTTURA RIPETITIVA

Di seguito, uno screenshot che mette in evidenza la brutta tendenza, da parte dell'autore, a riprodurre in maniera quasi ossessiva la medesima struttura dialogica: battuta di dialogo retta da un verbo reggente. Se ricordate, ne abbiamo già parlato. In questo caso, più che intervenire con le revisioni interne al testo, ho ritenuto opportuno spiegare all'autore la natura del suo vizio, e illustrargli le altre strutture dialogiche mediante un commento finale.

«Non ho fame» disse Luisa, sbattendo un pugno sul tavolo.  
 «E perché?» domandò Luca, allargando le braccia.  
 «Perché sei uno stronzo».  
 «Che?» chiese Luca guardandosi intorno, forse per accertarsi che nessuno li avesse sentiti.  
 La sala era piena, e i commensali avevano gli occhi incollati al televisore. Nessuno badava a loro.  
 «Hai capito, sei uno stronzo» ribadì lei.  
 «E di grazia, cosa avrei fatto?» chiese lui, lasciandosi scivolare nella sedia.  
 «Lo sai benissimo!» gridò Luisa, tirando una manata contro il bordo del tavolo. Le posate tintinnarono, e stavolta gli astanti in prima fila si voltarono verso di loro.

#### Nota dialogo

Usi sempre la stessa struttura per costruire i dialoghi, ma va ricordato che le strutture sono parecchie; usare sempre la medesima scansione rende il parlato monotono, ripetitivo. Per evitare quest'effetto, dovresti diversificare, usare diverse strutture → questo ti consentirà di dare al dialogo un ritmo meno cadenzato. Ecco le strutture:

#### I. Battuta semplice

«Ciao».

#### II. Battuta retta esternamente

«Ciao» disse Mario.

#### III. Due punti e battuta

Mario si alzò e disse: «Ehi, ciao!»

#### IV. Battuta composta

«Ehi, ciao» disse Mario, alzandosi, «come stai?»

#### V. Movimento di scena senza reggente

Mario si alzò dalla sedia e le andò incontro con un sorriso. «Ma ciao!»

#### DD Diego Di Dio

I dialoghi non vanno male, sono abbastanza serrati; ma usi sempre la stessa struttura, fatta di battuta di dialogo + verbo reggente. Ripetere la stessa struttura in maniera così ossessiva diventa noioso, insopportabile. Potresti riscrivere il dialogo – ferme restando le parole dei personaggi – cercando di variare struttura. Guarda nota a fine dialogo.

### III. DIVISIONE A COMPARTIMENTI STAGNI TRA DESCRIZIONE E NARRAZIONE

Questo rappresenta una debolezza piuttosto comune negli scritti degli esordienti (e non solo). Spesso e volentieri l'autore opera una ripartizione quasi manichea tra le parti dedicate alla descrizione (di un ambiente, di un personaggio) e quelle riservate all'interazione (dialoghi, azione ecc.). Di seguito, prenderemo in considerazione una struttura classica: premessa sull'ambientazione → presentazione statica del personaggio → dialogo (scansione diretta).

#### Premessa

Descrizione dell'ambientazione/dello scenario in dieci righe puramente descrittive.

#### Presentazione del personaggio

Interviene un personaggio (es. un comprimario) al quale l'autore dedica il classico trafiletto descrittivo; parliamo di dieci/quindici righe di una mera descrizione statica del personaggio: altezza, peso, aspetto fisico, abbigliamento, modo di camminare, peculiarità. Ricordate la differenza tra presentazione statica e presentazione dinamica di un personaggio?

## Dialogo

Il personaggio portante (il nostro PdV) e il comprimario cominciano a parlare, e lo fanno con una scansione diretta (solo dialogo): non ci sono didascalie, reggenti, interventi del narratore.

Leggiamo quest'esempio che ho scritto.

Piazza Mattei era una delle piazze centrali di Formia.

Gremita di persone a ogni ora del giorno, era un continuo andirivieni di presenze isteriche, eternamente sul piede di guerra. Guardando quegli uomini e quelle donne, avevo l'impressione che ognuno fosse appena uscito dall'inferno: sembravano tutti arrabbiati, con il mondo e con loro stessi. Gli anziani che aspettavano l'autobus, addossati alla pensilina, danzavano tra una bestemmia e uno sputo a terra; i camerieri entravano e uscivano dai bar per portare le consumazioni ai tavoli; i clienti dello studio ottico bighellonavano di fronte all'uscio, passeggiando per il parcheggio in attesa del turno; intere famiglie erano in fila davanti alle vetrate della banca, per aprire un conto o per chiuderlo.

In mezzo a quel caos nevrastenico e sconfortante, lo vidi scendere dalla via che portava al ristorante La Tavola dei Cavalieri. Lo riconobbi subito, perché era estraneo a tutto quello. Camminava a passo lento, modulato, come se quell'isterismo collettivo non riuscisse nemmeno a sfiorarlo. Il ticchettio delle sue scarpe lucide riusciva a farsi spazio nella cacofonia perenne della piazza in fermento. Era vestito elegante, troppo. Indossava un abito nero, probabilmente appena stirato: pantaloni e giacca neri su camicia grigia. Non portava la cravatta. Il viso, scavato, era quello di un uomo abituato ad avere l'ultima parola su tutto. Il pizzetto faceva pendant con i capelli, radi e brizzolati. Gli occhiali dalla montatura sottile lo facevano assomigliare a un docente universitario, ma quello sguardo furbo era di tutt'altra natura. Gli occhietti non guizzavano, non osservavano l'ambiente circostante, non cercavano: fissavano e basta. Fissavano me.

«Buongiorno» mi salutò, porgendomi la mano.

«Buongiorno».

«Come sta?»

«Bene, lei come sta?»

«Potrei stare meglio».

«Tutti potremmo stare meglio. Allora, dove ci mettiamo?»

«Che ne pensa di un bar?»

«Per me va bene. Uno dei bar in piazza?»

«Perché no».

«Siamo sicuri?»

«In che senso?»

«Nel senso che forse potremmo scegliere un posto meno in vista, più isolato».

«Per quale motivo, scusi?»

«Lo sa bene per quale motivo».

«Credo ci sia stato un fraintendimento, signore».

«Nessun fraintendimento, mi creda».

«Benissimo, allora sediamoci».

«Va bene quel bar laggiù?»

«Va benissimo».

«Andiamo».

Cosa possiamo notare da questo brano? Che l'autore dimostra di non saper costruire una scena equilibrata, per due motivi: anzitutto, c'è uno stacco troppo netto tra la prima parte e la seconda; in secondo luogo, la premessa descrittiva è statica, e mal si concilia con lo scambio velocissimo di battute della seconda parte, nella quale sembrano essere spariti la piazza, lo scenario circostante, le persone. Quando il personaggio chiede "Va bene quel bar laggiù?", noi di fatto non vediamo il bar, e non sappiamo quale sia il locale menzionato. Tuttavia, niente di questo pezzo va buttato, perché le descrizioni hanno un senso: pertanto non dobbiamo chiedere all'autore di tagliare, ma di *distribuire* meglio le parole. Allo scopo di evitare uno stacco netto tra la parte introduttiva e il dialogo, consiglieremo all'autore di rendere lo scambio di battute meno veloce, meno repentino, e di arricchirlo con alcune descrizioni prese in prestito dalla parte iniziale; in questo modo avremo una pagina più equilibrata, e una migliore applicazione dello *show don't tell*.

Concentriamoci su questo secondo punto: negli allegati di narratologia abbiamo studiato ogni sfaccettatura dello *showing*, quindi sappiamo bene che un dialogo del genere, privo di didascalie, non mostra il modo di parlare dei personaggi, i movimenti nello spazio, ecc. Circostanza che risalta ancora di più, se contrapposta alla lunga descrizione iniziale. Pertanto, alla fine del lavoro, la pagina potrebbe risultare più o meno così.

Piazza Mattei era una delle piazze centrali di Formia.

Gremita di persone a ogni ora del giorno, era un continuo andirivieni di presenze isteriche, eternamente sul piede di guerra. Guardando quegli uomini e quelle donne, avevo l'impressione che ognuno fosse appena uscito dall'inferno: sembravano tutti arrabbiati, con il mondo e con loro stessi. Gli anziani che aspettavano l'autobus, addossati alla pensilina, danzavano tra una bestemmia e uno sputo a terra; i clienti dello studio ottico bighellonavano di fronte all'uscio, passeggiando per il parcheggio in attesa del turno; intere famiglie erano in fila davanti alle vetrine della banca, per aprire un conto o per chiuderlo.

In mezzo a quel caos nevrastenico e sconcertante, lo vidi scendere dalla via che portava al ristorante La Tavola dei Cavalieri. Lo riconobbi subito, perché era estraneo a tutto quello. Camminava a passo lento, modulato, come se quell'isterismo collettivo non riuscisse nemmeno a sfiorarlo. Il ticchettio delle sue scarpe lucide riusciva a farsi spazio nella cacofonia perenne della piazza in fermento.

«Buongiorno» mi salutò, porgendomi la mano.

«Buongiorno» risposi, stringendogliela.

Il tizio era vestito elegante, troppo. Indossava un abito probabilmente stirato da poco: pantaloni e giacca nera, su camicia grigia. «Come sta?» mi chiese.

«Bene, lei come sta?»  
«Potrei stare meglio».  
«Tutti potremmo stare meglio. Allora, dove ci mettiamo?»  
«Che ne pensa di un bar?» chiese, abbozzando una smorfia curiosa. Gli occhiali dalla montatura sottile lo facevano assomigliare a un docente universitario, ma quello sguardo furbo era di tutt'altra natura. Gli occhi non guizzavano, non osservavano l'ambiente circostante, non cercavano: fissavano me, e basta.  
«Per me va bene. Uno dei bar in piazza?»  
Sorrisi. «Perché no».  
Mi guardai intorno. Anche i bar sembravano risentire di quell'elettricità isterica che attraversava la piazza. I camerieri parevano trottole: entravano e uscivano dalle porte scorrevoli, per portare le consumazioni ai tavoli.  
«Siamo sicuri?» domandai poi.  
Aggrottò la fronte. «In che senso?»  
«Nel senso che forse potremmo scegliere un posto meno in vista, più isolato».  
«Per quale motivo, scusi?»  
Mi avvicinai a lui, e sussurrai: «Lo sa bene per quale motivo».  
Lui allargò le braccia in una posa goffa, quasi ridicola. «Credo ci sia stato un fraintendimento, signore».  
«Nessun fraintendimento, mi creda».  
«Benissimo, allora sediamoci».  
Adocchiai il bar in fondo alla piazza, quello dove sembrava esserci meno gente. «Va bene quel bar laggiù?»  
L'uomo stirò le labbra in un sorriso tanto luminoso quanto falso. «Va benissimo».  
«Andiamo».

Meglio, no?

#### IV. DESCRIZIONI GENERICHE E SUPERFICIALI

Parlando di scrittura esatta, di scelta chirurgica delle parole, abbiamo già affrontato il tema delle *descrizioni*; tra gli errori più frequenti che posso registrare nel mio lavoro c'è la tendenza da parte degli autori a sorvolare sulle descrizioni, come se si trattasse di un'incombenza da liquidare nel più breve tempo possibile. Attenzione, però, non sto parlando solo di *quantità*, ma anche e soprattutto di *qualità*: una descrizione generica è una descrizione poco precisa, poco oculata, che manifesta la classica sciatteria stilistica; questo accade quando l'autore si accontenta dei primi termini che gli vengono in mente per definire un personaggio, una situazione, un oggetto, attingendo magari al mare grosso dei luoghi comuni, delle frasi fatte e dei cliché. Di seguito, un esempio nel quale si suggerisce all'autore di riscrivere il pezzo.

Massimo era impaziente.

Non l'aveva mai vista, non aveva idea di che aspetto avesse. Si era fatto una serie di film in testa, in cui le fantasie oscillavano da Scarlett Johansson a Monica Bellucci. In un secondo momento si era sentito ridicolo: quelle erano donne dello spettacolo, e difficilmente s'incontravano per strada. E soprattutto non avevano bisogno di iscriversi a un sito d'incontri per rimorchiare.

Smise di pensare quando il taxi si fermò in corrispondenza del ristorante. La portiera di dietro si aprì, e scese lei.

Massimo sbatté gli occhi, incredulo. Eva era bassa, più del previsto; **eppure era magnifica**.

«Massimo?» chiese, avvicinandosi a lui.

Massimo sorrise le porse la mano. «Eva?»

Entrarono nel ristorante, **molto chic**, e presero posto a un tavolo.

«I signori vogliono ordinare?» chiese **subito un cameriere**.

«Non abbiamo il menu» rispose Eva, allargando le braccia.

«Ve lo porto subito».

**DD** **Diego Di Dio**  
"Magnifica" significa tutto e niente. In che senso "magnifica"? Hai creato una forte attesa sull'aspetto fisico di Eva, adesso non puoi liquidare la faccenda con un banale "magnifica". Mostramela, un pezzo alla volta. Descrizione dinamica del personaggio.

**DD** **Diego Di Dio**  
Idem come sopra. "Chic" non significa niente. In che senso è chic? Perché? Per l'arredamento, per i clienti raffinati, per l'atmosfera che si respira? Cosa vuol dire "chic"?

**DD** **Diego Di Dio**  
Da dove è apparso questo cameriere? Com'è? Puoi usarlo come elemento di contorno o di rafforzamento per mostrare l'ambiente raffinato, magari.

## V. INCOERENZA TEMPI VERBALI

Un altro errore che mi trovo a correggere spesso riguarda l'incapacità, da parte dell'autore, di gestire bene i tempi verbali; qui stiamo parlando di grammatica, e le cose da dire sarebbero parecchie, ma mi limiterò a menzionare due brutture nelle quali m'imbatto spesso: cambi repentini di tempi verbali e incoerenza tra passato e trapassato.

### A) Cambi repentini

Leggiamo il brano seguente.

Eppure, stava accadendo.

Appena pochi istanti prima si era trovato ancora dentro quella stanza, dentro quella casa, con l'enorme fucile puntato contro, e i bambini che correvano dappertutto con i loro vestiti svolazzanti, girando a vuoto come formiche impazzite, non rendendosi conto della gravità della situazione. Neanche il tempo di chiudere gli occhi per la paura, e lo hanno già spedito fuori casa, a bordo di una macchina nera, gigantesca.

La follia. I bambini da soli dentro casa. Vorrebbe chiamare sua moglie, dirle che i bimbi sono rimasti chiusi dentro e non si sono resi conto di nulla, ma non può: gli hanno tolto il cellulare e anche il tablet.

Niente stava procedendo secondo i piani. Niente.

“Fatemi uscire” dice, sbattendo un pugno contro il bracciolo.

“Dai tu adesso gli ordini?” gli sorride l'uomo con i denti d'oro, piegando la testa all'indietro ed esplodendo in una risata fragorosa.

“Sei talmente grasso che quando ti avrò sparato, farai un buco per terra”.

L'uomo smise di ridere, e gli lanciò un'occhiata incredula.

È evidente che l'autore ha fatto parecchia confusione tra passato, trapassato e presente. Non c'è coerenza tra i tempi verbali; prima di correggere, però, occorre capire quali siano le effettive intenzioni dell'autore, anche alla luce del contesto: il brano va narrato al passato o al presente? Ipotizziamo la prima risposta. Ecco le correzioni in evidenza.

Eppure, stava accadendo.

Appena pochi istanti prima si ~~era trovata~~trovava ancora dentro quella stanza, dentro quella casa, con l'enorme fucile puntato contro, e i bambini che correvano dappertutto con i loro vestiti svolazzanti, girando a vuoto come formiche impazzite, non rendendosi conto della gravità della situazione. Neanche il tempo di chiudere gli occhi per la paura, e lo ~~hanno~~avevano già spedito fuori casa, a bordo di una macchina nera, gigantesca.

La follia. I bambini da soli dentro casa. ~~Vorrebbe~~Avrebbe voluto chiamare sua moglie, dirle che i bimbi ~~sono erano~~ rimasti chiusi dentro e non si ~~sono erano~~ resi conto di nulla, ma non ~~può~~poteva farlo: gli ~~hanno~~avevano tolto il cellulare e anche il tablet.

Niente stava procedendo secondo i piani. Niente.

“Fatemi uscire” ~~disse~~disse, sbattendo un pugno contro il bracciolo.

“Dai tu adesso gli ordini?” gli ~~sorrise~~sorrise l'uomo con i denti d'oro, piegando la testa all'indietro ed esplodendo in una risata fragorosa.

“Sei talmente grasso che quando ti avrò sparato, farai un buco per terra”.

L'uomo smise di ridere, e gli lanciò un'occhiata incredula.

## B) Incoerenza tra passato e trapassato

Posso dire che, a livello di tempi verbali, questo è l'errore più frequente che incontro. Il caso è il seguente: l'autore sta raccontando una storia al passato – quindi sta usando il passato remoto e, quando serve, l'imperfetto. A un certo punto deve raccontare un episodio accaduto *prima* del tempo della narrazione; è ovvio che, se si tratta di una scena verificatasi in un passato più lontano del passato remoto, occorrerà usare il tempo verbale messo a disposizione dalla nostra lingua, ossia il trapassato. Tuttavia, spesso gli autori usano il passato remoto anche per il *flashback*, creando quindi una uniformità di tempi verbali che impedisce al lettore di capire cosa è accaduto prima e cosa dopo. Leggiamo insieme questo brano: il primo è pulito, il secondo ha le revisioni visibili.

Monica sorrise, pensando alla faccia che avrebbero fatto tutti gli uomini presenti (i capodocina) se sapessero che era lei che dava gli ordini, preparava i piani d'attacco e amministrava gli interessi del gruppo. Era lei a comandare, adesso.

Sua madre le disse che un giorno sarebbe stata lei a capo di quella famiglia; lei non ce la faceva più, ed era giusto che fosse la sua primogenita a ereditare lo scettro del comando,



anche se si trattava di un compito, per il momento, poco importante: amministrare la piazza di Forcella, che per anni ebbe un seggio vacante. Sua madre le insegnò tutto quello che un capo doveva sapere: la divisione del territorio, i rapporti tra i clan, la ripartizione delle piazze e dei guadagni, gli atteggiamenti da assumere per farsi rispettare dagli uomini. Monica si era dimostrata all'altezza della situazione e, all'età di soli ventidue anni, impartiva ordini agli spacciatori, ai contrabbandieri, alle sentinelle, alle vedette. Adesso doveva comunicare la cosa ai capo-decina, e non sarebbe stato un compito facile: quegli uomini erano abituati sempre a prendere ordini da altri uomini.

Monica sorrise, pensando alla faccia che avrebbero fatto tutti gli uomini presenti (i capo-decina) se ~~sapessero~~ ~~avessero saputo~~ che era lei che dava gli ordini, preparava i piani d'attacco e amministrava gli interessi del gruppo. Era lei a comandare, adesso.

Sua madre le ~~disse~~ ~~aveva detto~~ che un giorno sarebbe stata lei a capo di quella famiglia; lei non ce la faceva più, ed era giusto che fosse la sua primogenita a ereditare lo scettro del comando, anche se si trattava di un compito, per il momento, poco importante: amministrare la piazza di Forcella, che per anni ~~ebbe~~ ~~aveva avuto~~ un seggio vacante. Sua madre le ~~insegnò~~ ~~aveva insegnato~~ tutto quello che un capo ~~doveva~~ ~~avrebbe dovuto~~ sapere: la divisione del territorio, i rapporti tra i clan, la ripartizione delle piazze e dei guadagni, gli atteggiamenti da assumere per farsi rispettare dagli uomini. Monica si era dimostrata all'altezza della situazione e, all'età di soli ventidue anni, impartiva ordini agli spacciatori, ai contrabbandieri, alle sentinelle, alle vedette. Adesso doveva comunicare la cosa ai capo-decina, e non sarebbe stato un compito facile: quegli uomini erano ~~sempre stati~~ abituati ~~sempre~~ a prendere ordini da altri uomini.

Questa regola, tuttavia, non vale in assoluto, ma si applica soltanto per brevi tuffi nel passato, come quello appena menzionato. Tuttavia possono esistere casistiche diverse, che contemplan flashback piuttosto lunghi; in questi casi, scrivere pagine e pagine usando il trapassato può risultare pesante. Gli editor, pertanto, sono soliti consigliare la soluzione seguente: usare il trapassato per *introdurre* il flashback, in modo da rendere subito chiaro al lettore cosa è accaduto prima e cosa dopo; dopodiché passare al passato remoto, per alleggerire la narrazione.

## VI. ERRORI SUI DIALOGHI

Abbiamo ampiamente parlato di dialoghi negli allegati di narratologia; a questo punto, quindi, dovremmo essere sufficientemente preparati per individuare gli errori o le incongruenze che un autore può commettere nella stesura dei dialoghi. Le debolezze del “parlato” possono essere parecchie, ma qui mi limiterò a menzionare tre errori ricorrenti che trovo nei manoscritti degli autori.