

Erich Linder
Autori, editori, librai, lettori

Erich Linder
Autori, editori, librai, lettori

A cura di Martino Marazzi

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Fondazione Arnaldo
e Alberto Mondadori
via Riccione 8
20156 Milano
Telefono 0239273061
Fax 0239273069
info@fondazionemondadori.it
www.fondazionemondadori.it

In copertina
Fotografia di S. Pancaldi

© Fondazione Arnaldo
e Alberto Mondadori, 2003

La Fondazione Arnaldo
e Alberto Mondadori ringrazia
tutti gli autori e i loro eredi
che concedendo l'utilizzo dei testi
riportati hanno reso possibile
questa pubblicazione e rimane
a disposizione per eventuali altri
aventi diritto che non è stato
possibile reperire.

Sommario

Scritti sull'editoria

- 9 La verità sull'editoria
- 12 Editoria e società
- 17 Editori, venditori, librai, lettori

Conversazioni e interviste

- 27 Madamina il catalogo è questo...
Conversazione con "La Fiera Letteraria"
- 34 I rimorsi
16 domande a Erich Linder
Intervista di Grazia Cherchi
- 37 Il mestiere dell'agente letterario
Intervista di Benedetta Craveri
- 46 Erich Linder, agente letterario
Intervista di Enrico Romero

Appendice

- 59 Nota biografica
di Martino Marazzi
- 63 L'archivio di Erich Linder
presso la Fondazione Arnaldo
e Alberto Mondadori
di Vittore Armami
- 67 Lettere dall'archivio di Erich Linder

Scritti sull'editoria

La verità sull'editoria*

* Sir Stanley Unwin,
La verità sull'editoria,
edizione italiana
a cura di Erich Linder,
Garzanti, 1958.

La traduzione italiana di *The truth about publishing* di Sir Stanley Unwin, già presidente del Congresso dell'Unione Internazionale degli Editori, esce dopo che ne sono state pubblicate versioni nella maggior parte delle lingue europee.

L'opera è meritatamente famosa per chiarezza di esposizione per semplicità e completezza di trattazione, e il lettore potrà meravigliarsi del fatto che l'edizione italiana esca con tanto ritardo sulle altre edizioni europee.

Si è ritenuto tuttavia che sia proprio questo il miglior momento per introdurre il pubblico italiano all'argomento. Nell'anteguerra, per ragioni economiche e politiche, l'editoria italiana nel suo complesso, pur non difettando di "sigle" celebri e di ditte meritorie, si trovava tuttavia ancora in una fase di artigianato: a questa condizione facevano riscontro, di necessità, una organizzazione produttiva e

distributiva rudimentale rispetto ad altri paesi e un più diffuso disinteresse per i problemi editoriali.

Il primo dopoguerra non poté modificare sostanzialmente questo stato di cose: prima di dare maggiore incremento e sviluppo alle aziende editoriali, si trattava di ricostruire quanto la guerra aveva distrutto. Ma oggi le cose sono cambiate, e l'editoria italiana ha assunto l'aspetto di una vera e propria industria, adottando, almeno nel caso dei maggiori editori, tipografi, legatori, criteri simili a quelli già noti e sperimentati dalle editorie anglosassoni, tedesche, scandinave.

Questa nuova situazione ha fatto sì che il manuale che qui si presenta, diretto ad una vasta cerchia di lettori, possa raggiungere soltanto ora un proprio pubblico presso di noi.

I curatori delle varie edizioni straniere dell'opera hanno seguito criteri diversi: alcu-

ni l'hanno lasciata inalterata, con un minimo di note esplicative; altri l'hanno radicalmente modificata, per farne uno strumento di lavoro del tutto conforme alle necessità dell'editoria locale. Da parte nostra si è preferito seguire una via di mezzo: riteniamo che modifiche sostanziali non possano giovare molto, e travisino invece (e spesso tradiscano) lo spirito e lo stile dell'opera. D'altra parte la struttura dell'editoria italiana richiede un apparato di note sufficiente per guidare il lettore nell'esame e nell'utilizzazione del testo.

Per queste considerazioni, l'opera è rimasta inalterata nel suo complesso, ma si presenta corredata di un cospicuo numero di note, atte a chiarire le differenze essenziali fra l'editoria inglese e quella italiana e a dare al lettore una visione più chiara possibile delle condizioni attuali che determinano la pubblicazione di un libro in Italia.

Occorre che il lettore tenga sempre presente che l'editoria inglese (al pari, ad esempio, di quella tedesca) poggia su una tradizione industriale ed organizzativa di più d'un secolo, mentre quella italiana, come si è detto più sopra, ha imboccato da pochi anni la strada dell'industrializzazione, e solo ora affronta i problemi e le soluzioni che questa strada rende necessarie.

Soprattutto per questa ragione non si è ritenuto consigliabile amputare l'originale là dove esso tratta argomenti che sono oggi tipi-

ci dell'editoria inglese, ma che potranno e dovranno essere affrontati anche presso di noi fra pochi anni. L'evoluzione tecnica ed organizzativa dell'editoria è costante; è bene che il lettore sia in possesso del maggior numero di dati ed elementi per formarsi un proprio giudizio, e per intervenire egli stesso nel progresso editoriale. Un intervento del genere, anche da parte di un pubblico sinora poco provveduto, non è affatto fuor delle possibilità: autori ed editori dipendono unicamente dai lettori: un pubblico cosciente dei problemi editoriali può facilitare ed accelerare il progresso editoriale, che è sempre anche progresso culturale. Mancano nell'edizione italiana alcuni paragrafi e parti di capitoli che riguardano esclusivamente il mercato inglese, e che non possono né potranno trovare applicazione pratica presso di noi. Il lettore troverà tuttavia note apposite che lo informeranno di tali omissioni.

Infine è necessario un breve appunto d'indole generale sulle note: come già si è detto, esse si propongono di segnare le differenze esistenti fra l'editoria inglese e quella italiana, e sono state compilate in modo da dare al lettore anche tutti i particolari necessari sulla situazione italiana. In alcuni casi le note provvedono anche ad aggiornare certe affermazioni dell'A., ormai sorpassate (l'ultima edizione originale risale a vari anni fa). In altri pochissimi casi il curatore dissente dall'A., e

le note ne fanno fede. Si è ritenuto necessario esporre questi dissensi perché anch'essi possono avere qualche utilità per chi legge.

Talune note potranno sembrare critiche, spesso vivaci, alla presente situazione dell'editoria italiana, e alle condizioni in cui essa opera.

Lo sono soltanto nella misura in cui, secondo il curatore, l'editoria italiana non si è ancora completamente adeguata alla prassi resa necessaria dal suo processo di crescita e di industrializzazione, ma non desideriamo mai esprimere una critica puramente negativa. È inutile aggiungere che la responsabilità

delle note (e degli errori che possono contenere) è soltanto del curatore, mai dell'A., il quale ha voluto lasciarmi la più ampia libertà di commento al suo testo.

Tuttavia debbo esprimere il mio ringraziamento al dottor Zirano, dell'Associazione Italiana degli Editori, che mi ha fornito molti dati indispensabili; al dottor Bruno Finzi, che mi ha assistito nella ricerca dei dati per le note d'ordine giuridico; ai tecnici della Casa Garzanti, che hanno collaborato alla revisione della parte riguardante più specificatamente il campo della produzione tecnica del libro.

Editoria e società*

* *Editoria e società*,
a cura di Vittorio Spinazzola,
in *Catalogo generale 1958-1978*,
il Saggiatore, 1979.

Questionario

1. L'invenzione della stampa ha offerto il supporto tecnico indispensabile per lo sviluppo culturale della civiltà moderna.

Man mano però che la figura dell'editore, distinguendosi da quella dello stampatore, ha cercato di assumere i connotati tipici dell'imprenditoria industriale, è stata investita da accuse pesanti: svalorizzazione del prodotto librario a fini di profitto e manipolazione delle coscienze al servizio delle ideologie dominanti.

Solo la piccola e media editoria conserva dunque oggi la possibilità di assolvere in modo culturalmente corretto il compito d'una mediazione organizzata fra autori e lettori?

Eventualmente, quali processi di trasformazione vanno ipotizzati perché la grande editoria commerciale adempia o torni ad

adempiere una funzione positiva, secondo principi di razionalità produttiva e di democraticità sociale, in vista di un incremento ulteriore dell'area della lettura?

2. Lo sviluppo del sistema editoriale promuove un'acculturazione di massa che implica non solo l'allargamento del mercato ma l'innalzamento del livello medio del prodotto, con la scomparsa della vecchia letteratura "popolare" destinata al consumo esclusivo dei ceti subalterni. Alla tendenziale unificazione del pubblico fa d'altronde riscontro una grande diversificazione delle proposte di lettura. Il problema è allora essenzialmente quello di garantire un'effettiva libertà di scelta da parte del lettore; o piuttosto di interpretarne anticipatamente i bisogni e le attese, orientandoli in senso consono agli interessi generali del progresso culturale?

3. Il libro economico pone problemi rilevanti di programmazione, che investono le modalità stesse del lavoro creativo. Agli scrittori viene chiesta un'assunzione di responsabilità che li porti ad elaborare una produzione capace di ottenere il consenso del pubblico più largo e assieme favorirne la crescita intellettuale. A questa indispensabile sollecitazione devono corrispondere forme di inserimento più diretto e attivo dell'azienda editoriale; o al contrario va mantenuta una netta divisione di ruoli tra l'autonomia dello scrittore e quella dell'editore?

4. Le fortune storiche dell'editoria sono state in larga misura connesse a quelle del romanzo, come forma letteraria deputata della civiltà borghese. Oggi però le esigenze di intrattenimento narrativo appaiono sempre più devolute ai mezzi di comunicazione au-

diovisivi. Se ne deve dedurre che il futuro dell'editoria sarà affidato soprattutto al libro di tipo saggistico e trattatistico, specie nell'ambito delle discipline tecnico-scientifiche?

5. Il mondo del libro non è stato sinora considerato un campo di studi su cui esercitare una riflessione sistematica, sorretta da strutture istituzionali adeguate. Esistono le premesse perché la storia e la tecnica dell'editoria vengano assunte come oggetto di insegnamento, anche a livello universitario, sia sotto il profilo della ricerca scientifica sia della preparazione professionale?

Vittorio Spinazzola

Risposte di Erich Linder

1. La domanda nasce da un assunto errato. Sembra che essa proponga un'evoluzione della figura dell'editore moderno da tipografo-editore a editore puro e semplice. Storicamente, la successione è stata diversa: da *libraio*-editore a editore puro e semplice. L'editore, in sostanza, è nato dalla presa di coscienza di un mercato per il libro e non soltanto dall'avvento di strumenti perfezionati per una più rapida riproduzione e moltiplicazione dell'opera scritta. La possibilità di stampare a minor costo e rapidamente ha soltanto reso evidente la possibilità di raggiungere un pubblico maggiore e più vario. In questa prospettiva storica, parlare dell'editore-industriale che mortifica il prodotto librario a fini di profitto e manipola le coscienze al servizio di ideologie dominanti significa una

sopravalutazione del potere dell'industria editoriale e si riduce a un'affermazione avulsa dalla realtà.

È vero che l'editore moderno ama considerarsi un industriale, senza rendersi conto che la sua attività è l'esatto contrario dell'industriale. Ma questa illusione non modifica necessariamente il contenuto del libro. La divaricazione fra la natura dell'attività editoriale e le sue malintese aspirazioni industriali porta, semmai, anzitutto a una volgarizzazione merceologica del libro, ed alla ulteriore illusione che basti ridurre il costo dei libri, ed il loro prezzo, perché una cultura di pochi diventi appannaggio di molti. Da qui può discendere anche la tentazione di appiattire la produzione, nella ulteriore (ma passeggera) illusione che le opere più banali e rozze siano meglio accette al più ampio pubblico che si spera di raggiungere.

Il mercato del libro non aumenta in modo "selvaggio", e l'editore può contare su sbocchi che sono, comunque, limitati. Ogni suo sviluppo al di là delle dimensioni attuali è strettamente legato all'incremento demografico. Già all'aumento della scolarità non corrisponde sempre un aumento proporzionale nel consumo di libri. In sostanza, è possibile servir meglio il mercato esistente. Non è possibile, se non in modestissima misura, allargarlo.

Se si accettano queste premesse, la cosiddetta grande editoria può evolversi in una sola direzione: da industria centralizzata, con più o meno confessate aspirazioni imperiali, deve trasformarsi in una impresa centralizzata di servizi, resi a più unità creative autonome, ognuna delle quali sarà meglio in grado di individuare il proprio pubblico e di produrre per esso.

L'impresa centrale *dovrà essere al servizio* delle unità singole, e fornire ad esse gli strumenti di gestione (che in qualche passaggio potranno anche servirsi di mezzi e di criteri industriali) per produrre, per vendere, e soprattutto per *informare* nel modo più razionale possibile.

2. Non è esatto che la vecchia letteratura "popolare" sia scomparsa, né che essa fosse un appannaggio esclusivo dei ceti subalterni. Se così fosse, dove collocheremmo Dickens,

Thackeray, Trollope? Oggi, come sempre e più che in passato, esiste una letteratura di largo consumo, la cui qualità va dalla trivialità alla letteratura con la L maiuscola.

Quanto alla seconda parte della domanda confesso il mio scetticismo di fronte a termini e definizioni quali "effettiva libertà di scelta" e "orientamenti consoni agli interessi generali del progresso culturale". Penso che l'editoria, per la propria natura di attività specialistica al servizio di un pubblico vasto ma assai vario, debba ambire ad informare di più e meglio ("informare" nel senso di portare a conoscenza di un maggior numero di potenziali lettori l'esistenza dei libri pubblicati); non esiste altra strada per garantire una maggior libertà di scelta e una migliore e più ampia soddisfazione di bisogni.

3. Non credo ad una divisione netta fra l'autonomia dello scrittore e quella dell'editore, né nell'editoria comune né in quella economica (ed aggiungerei, per inciso, che l'estensore della domanda mi sembra esagerare la differenza fra i due tipi di editoria, le cui nature stanno rapidamente convergendo). Con questo non voglio dire che lo scrittore debba partecipare direttamente alla gestione dell'industria editoriale. Non concepisco una tale partecipazione senza una responsabilità economica diretta, che gli scrittori non possono, né vorrebbero, nella maggior parte dei casi,

assumersi. Credo tuttavia alla necessità che il rapporto fra scrittore ed editore metta lo scrittore meglio in grado di sentirsi una parte indispensabile (e non sottoposta, come oggi troppo spesso avviene, ai capricci ed alle ambizioni di editori-mecenati, editori-scrittori mancati, ecc.) dell'attività editoriale.

4. È imbarazzante, ma non riesco ad accettare quasi nessuna delle premesse dell'estensore delle domande. Le fortune storiche dell'editoria - anche di quella definita "commerciale" - non sono mai state connesse in misura determinante con quelle del romanzo. Basterebbe citare, nell'Ottocento tedesco, Hoffman & Campe, Goeschen, Cotta, oppure, per la Francia, Firmin-Didot, o Longman per l'Inghilterra o Harper per gli USA. E parimenti non è esatto dire che oggi le esigenze di intrattenimento narrativo appaiono sempre più devolute ai mezzi di comunicazione audiovisiva. È indiscutibile che la televisione ipnotizzi centinaia di milioni di spettatori nel mondo. È altrettanto indiscutibile che dal 1945 ad oggi si sono venduti nel mondo più romanzi (parliamo di qualche miliardo di vo-

lumi) di quanti se ne fossero venduti dalla stampa del primo libro al 1945. È probabile che le fortune dell'editoria siano più frequentemente legate, ormai, *anche* alle opere non di narrativa. L'esplosione demografica, inoltre, consente di preconizzare un cospicuo aumento, a breve termine, nella produzione di trattati, di manuali. Ma in avvenire sarà quest'ultima produzione ad essere più frequentemente devoluta ai mezzi audiovisivi, mentre la produzione di letteratura (da quella di largo consumo a quella più elitistica) resterà sempre legata all'editoria tradizionale, contribuendo, come nel passato, a determinarne le sorti.

5. Sì: queste premesse esistono, ed è colpevole inerzia da parte dei governi italiani, e, a maggior ragione, da parte degli editori italiani, il non aver imposto la creazione di scuole e cattedre, vuoi per la ricerca scientifica vuoi per l'istruzione professionale. Le imprese editoriali stanno già in questo momento scontando amaramente, e ad altissimi costi, la propria indifferenza di fronte a questo problema.

Editori, venditori, librai, lettori*

*Pubblico 1981.
Produzione letteraria e mercato culturale,
a cura di Vittorio Spinazzola,
Milano Libri Edizioni, 1981.

Da qualsiasi parte si attacchi a parlare dell'industria del libro, occorre partire sempre avendo chiaro un concetto: che l'industria del libro non è un'industria: è l'anti-industria per eccellenza.

Ogni industria che meriti questo nome indirizza tutti i propri sforzi a produrre il minor numero possibile di prodotti, nel maggior numero possibile di esemplari di ogni singolo prodotto. L'industria editoriale fa l'esatto contrario: il massimo numero di prodotti, con una produzione unitaria minima: immaginate la Parmalat mettere in commercio trecento tipi di latte o di formaggio diversi, *ogni anno*, e di ognuno di quei latti o di quei formaggi contentarsi di produrre tremila o cinquemila unità? Ogni industria che meriti questo nome inizia la produzione d'un nuovo prodotto soltanto quando pensi di aver individuato il consumatore nella manie-

ra più esatta possibile. Ma quale editore può anche soltanto pensare di conoscere il lettore che acquisterà il nuovo romanzo di Sloan Wilson piuttosto che di Neri Pozza, Vasco Pratolini, Ernest Hemingway o James Joyce? E avete mai sentito parlare di un editore (e non parliamo soltanto dell'Italia) che faccia delle indagini di mercato, per quanto modeste, per sincerarsi che un certo libro in realtà possa avere un pubblico qualsivoglia?

"L'industria editoriale" è perciò *l'unica* o quasi l'unica nella quale in pratica non esiste il rapporto fra il produttore (l'editore) ed il consumatore (il lettore). Da qui nascono le complicazioni che rendono la distribuzione del libro una delle operazioni più imperfette che il mondo industriale conosca.

È possibile, senza alterare fondamentalmente la natura dell'editore e del libro, ridurre il largo margine d'imperfezione?

Come e dove può stabilirsi il contatto con il consumatore? E come nasce? In genere, anzitutto da uno stato di *necessità* del consumatore. Per alcuni prodotti lo stato di necessità è evidente: il cibo, gli indumenti, i mobili e le suppellettili di casa: l'acquisto, ad intervalli regolari, di tutti questi prodotti risponde ad una necessità inevitabile: chi li produca può contare su un pubblico *certo*. Si tratta soltanto di promuovere, nei confronti di quel pubblico, l'appetibilità di un certo prodotto raffrontata ad altri prodotti similari: la pasta presentata come migliore di un'altra pasta; un certo tipo di pane come più sano di altri; il materasso più comodo e confortevole di quelli della concorrenza. In alcuni casi, poi, non occorre neppure ricorrere a campagne promozionali: ad esempio nel caso dei medicinali, dove i medici s'incaricano (il più delle volte, si spera, gratuitamente) di "vendere" i prodotti dell'industria farmaceutica.

Dallo stato di necessità nasce anche una maggiore semplicità nella distribuzione: chi abbia bisogno di due filoni di pane, andrà automaticamente ad acquistarli dal panettiere, e difficilmente penserà di rivolgersi al calzolaio. Il produttore, di conseguenza, può indirizzare tutti i propri sforzi alla *qualità* della produzione, e alla pubblicità del prodotto: la distribuzione è, di massima, già organizzata e disponibile, articolata in grossisti e dettaglianti.

Nel caso del libro, lo stato di necessità non si pone: fanno eccezione, sempre in linea di massima, i testi scolastici e altri testi di studio, i testi scientifici, e la manualistica. A questo punto si vedono le prime macroscopiche anomalie nel sistema di distribuzione dei libri. Il nostro paese, a differenza di quasi tutti gli altri, presume d'essere non soltanto un paese di eroi, poeti e navigatori, ma anche di lettori infervorati: dove il corridore automobilistico, fra Le Mans e Monza, frequenta assiduamente le librerie, e dove l'idraulico, fra un rubinetto spanato e uno scaldabagno gocciolante, corre dal libraio all'angolo per consumare l'ultimo capitolo del *Giovane Hegel* di Lukács. Accettata questa presunzione, è evidente che si sia disposto che i libri si vendano soltanto in libreria, compreso il manuale dell'automobilista e compreso il manuale dell'idraulico. Che il corridore automobilistico possa essere tentato di cercare il manuale dell'automobile in un negozio di oggetti per l'automobile, o l'idraulico possa cercare il manuale del suo mestiere presso un grossista di materiali elettrici è un concetto che i nostri legislatori (e forse anche i nostri editori) non sembrano per ora avere messo a fuoco.

L'editoria, se ne conclude, manca di contatto con una grossa fetta del proprio pubblico (il pubblico dei libri specializzati o tali da richiamare un pubblico di lettori occasionali anziché stabili). Sinora essa non ha fatto asso-

lutamente nulla per creare questo contatto, il quale, una volta stabilito, non soltanto consentirebbe di pianificare meglio la produzione, ma, nello stesso tempo, di effettuare una distribuzione meglio guidata, con una sostanziale diminuzione di copie invendute, e quindi con una quasi altrettanto sostanziale diminuzione del prezzo al pubblico del prodotto. Non è necessario concludere che il libro specializzato o semispecializzato non debba trovar posto per nulla nelle librerie: ma non ha senso che (come avviene oggi) *non* trovi posto in quei punti vendita che sarebbero i più indicati per assicurargli il pubblico ovvio.

Nella cosiddetta editoria "varia", il problema è assai meno facile: non basterebbe (anche se sarebbe auspicabile e necessario) eliminare l'obbligo delle licenze commerciali per poter diffondere il libro di "varia" su un maggior numero di punti vendita. Anzi, per quanto io ritenga le licenze di commercio una sopravvivenza medievale-corporativa, a tutto danno del consumatore, debbo riconoscere che, nel campo dell'editoria di "varia", la loro abolizione completa e improvvisa potrebbe portare ad una ancora maggiore e inconcludente frantumazione nella distribuzione, con un conseguente aumento di costi (e quindi con un aumento ulteriore dei prezzi di vendita: cosa della quale non direi si senta, in questo momento, il bisogno...).

Partiamo dunque dalla situazione esistente, nella quale i libri si possono vendere soltanto attraverso le librerie. Di fronte agli svantaggi di questo circolo chiuso, sarebbe ingiusto non segnalarne anche i vantaggi; l'editore, a differenza di molti altri industriali, ha, nel libraio, uno sbocco di vendita che gli offre una pubblicità semigratuita: esposizione dei prodotti in vetrina (senza contropartita), esposizione sui banchi di vendita, promozione, attraverso materiali forniti dall'editore (depliant, cartelloni, ecc.), anch'essa praticamente gratuita. Che poi i nostri librai abbiano un'idea astrale della nostra vetrinistica, che non seguano corsi professionali sull'organizzazione e sull'arredamento delle librerie, eccetera, è un altro discorso, e le responsabilità degli editori non vi sono meno pesanti di quelle dei librai. L'identità, tuttavia, del cliente della libreria, è quasi totalmente ignota: l'unico suo connotato che conosciamo è, appunto, la sua disponibilità ad accostarsi alla libreria. Non vi sono inchieste serie (né, in verità, direi che un'inchiesta seria potrebbe sempre contare su risposte affidabili da parte della maggior parte dei librai) e le poche inchieste statistiche esistenti sono comunque viziate perché fanno di ogni erba un fascio, mischiando i messali e il manuale dell'ingegnere a Cappuccetto Rosso e alla *Farsaglia* di Lucano; un sistema da supermercato senza che la "merce" di cui si parla abbia i connotati

specifici ed essenziali che distinguono le merci dei supermercati. Un primo passo verso una distribuzione meglio organizzata consisterebbe in una *produzione* meglio organizzata; un traguardo lontanissimo, a cui ci si accosterebbe, forse, con inchieste più accurate, statistiche più precise, analisi meglio approfondite di chi compra quali libri, dove e perché. Per ora, in attesa che queste indagini si facciano con cervello, gli editori continuano a produrre in modo anti-industriale, procedendo vuoi per tentativi, vuoi allacciandosi a filoni che ritengono di successo (un romanzo sui medici che abbia avuto fortuna se ne tirerà dietro una mezza dozzina che hanno, in comune col capostipite, soltanto i camici bianchi e dosi di sessualità alla penicillina). La speranza che le cose migliorino, almeno in limiti ragionevoli, evitando sprechi peggiori, non è grande, anche se i mezzi per studiare il mercato non mancano: in settori come quelli delle edizioni cosiddette tascabili (usare il termine di edizioni “economiche” suonerebbe irrisoluto quando un libro “economico” si vende ormai in più d’un caso ad un prezzo di 30 lire la pagina) le tecniche di rilevazione del rapporto fra acquirente, collocazione del punto di vendita e qualità del prodotto acquistato sono tutt’altro che impossibili.

Il rapporto fra editore e consumatore si basa dunque principalmente sul fatto che l’editore fruisce d’una pubblicità (l’esposizione

in libreria e l’opera promozionale del libraio) gratuita o semigratuita. L’introduzione della pubblicità vera e propria costituisce uno sviluppo relativamente recente, e necessariamente ridotto, vuoi per il basso costo del prodotto venduto, vuoi per la bassa unità di produzione del prodotto: contro le decine di milioni di unità d’una penna a sfera e le centinaia di migliaia d’unità d’una cucina economica, una tiratura di cinquemila o diecimila copie di un’opera di medio successo (di quanti libri ancora oggi non si vendono più di 1500 o 2000 copie?) muove alla commiserazione, e consentirà una mezza dozzina di sparuti annunci su un quotidiano, contro le trionfali pagine intere del più recente televisore a colori. L’unica speranza di successo che la pubblicità editoriale può avere consiste perciò nel rivolgersi al consumatore qualificato. Gli editori cercano di collocare i loro annunci sulle terze pagine dei giornali proprio per questo motivo (memori della preistoria in cui il lettore “intellettuale” scorreva sbadato i titoli di prima pagina per sprofondare voluttuosamente nell’elzeviro di Ugo Ojetti sulla “terza” del “Corriere”). Ma i tempi sono cambiati, le tariffe pubblicitarie anche, e il lettore che non raggiunge la pace dell’anima attraverso Testori bada poco anche all’annuncio dell’ultimo romanzo di Cassola, pur se collocato accanto all’apoteosi di Caterina da Siena. Quale la soluzione? Forse quella di mi-

gliorare la qualità della pubblicità anziché la quantità, cercando di sommare l’uso di mezzi che, meno vistosi delle pagine d’un quotidiano, raggiungono però un pubblico meno disposto alla lettura. Mi sono sempre chiesto con meraviglia perché un’opera, ad esempio, sulle Crociate non venga promossa specificamente nei confronti dei professori di storia, dei quali pure esistono elenchi abbastanza curati, o perché l’editore che pubblichi un libro sui Fiori Italiani non induca i fioristi ad esporre una locandina (sull’ipotesi, che mi auguro non del tutto sbagliata, che almeno alcuni di coloro che acquistano fiori li considerino qualcosa di più che un mezzo di seduzione). Gli esempi sono, lo so, banali: ma in molti casi ci si augurerebbe che i venditori di libri e gli esperti pubblicitari che lavorano nell’editoria si elevino almeno ad un buon livello di banalità.

Alla pubblicità si accoppiano, nella promozione del libro, gli uffici stampa (o delle “relazioni pubbliche”). Ottima cosa, in sé, senonché il termine “accoppiamento”, nonostante la sua indiscreta suggestione, descrive in verità una situazione assai più simile alla separazione legale frustrata dalla necessità di coabitazione per mancanza di alloggi: l’una non tiene conto degli altri, e viceversa: le recensioni, in molti casi, appaiono in giorni lontani dalla pubblicità e viceversa, e, nei casi più plateali, il libro non è disponibile proprio

quando le recensioni e la pubblicità hanno fatto la loro parte per predisporre il potenziale lettore all’acquisto. Anche qui una programmazione che ottenga un coordinamento, il più rigido possibile, fra pubblicità, promozione attraverso la stampa e vendita è essenziale. Per ora, questa programmazione, anche quando esiste, è soltanto agli inizi, anche presso gli editori maggiori.

Ogni progresso presuppone tuttavia un cambiamento radicale nell’organizzazione delle case editrici. Sin quando fra i “produttori” dei libri (lettori editoriali, direttori editoriali, redattori) e i venditori (i cosiddetti “commerciali”) la distanza resterà, come è oggi, incolumabile – una questione di classe – non progrediremo mai. Soltanto quando gli editori si saranno persuasi che i redattori (per non parlare dei direttori editoriali) debbono fare un tirocinio di venditore e di libraio, e che anche un libraio o un venditore può diventare un buon redattore, nelle nostre case editrici il problema del rapporto fra editore e lettore potrà venire avviato verso un avvenire meno sconosciuto. Per ora, la dissociazione fra redazione, promozione e vendita e la loro quasi totale mancanza di simultaneità nell’intervento sia sull’acquirente (libraio) sia sul consumatore ultimo (lettore) fa sì che in un’industria più povera si sprechino risorse enormi, si stampino troppe copie dei libri che si pubblicano per ottenere almeno una larga

presenza fisica in libreria (e poco importa se poi i librai rendano all'editore sino al 40% e più dei libri prima acquistati) e si gravino i costi dei libri di una politica che può soltanto dirsi forsennata. I nostri editori, almeno i maggiori, sono diventati fra i più solerti e pervicaci anche se involontari fornitori di libri ai cosiddetti "Remainders": una situazione "americana": ma nessuno si domanda, in questi giorni, se la crisi catastrofica nella quale versa in questo momento l'editoria americana non sia dovuta proprio a questo tipo di politica.

Torniamo alla "ricognizione" del cliente: qualche miglioramento, come ho detto, sarebbe possibile attraverso una maggiore osmosi fra "produttore" e "consumatore": ma saremmo sempre lontani dalla possibilità di poter raggiungere il lettore specializzato ed evidentemente "qualificato". Per ottenere questo risultato (e non mi stanco di ripetere che una migliore conoscenza del cliente consentirebbe di risparmiare *enormemente* sulla produzione e quindi sul prezzo di vendita dei libri) una soluzione, forse l'unica, consiste nell'abolizione delle licenze di commercio – o perlomeno in una loro interpretazione molto elastica. È assolutamente indispensabile arrivare a consentire che i libri siano venduti dovunque per essi esista un pubblico: i libri d'arte nei musei (l'Italia, questo paese di artisti, è uno dei pochissimi dove ai musei è negata la possibilità di avere una libreria di pubbli-

cazioni d'arte: il nostro ministro dei Beni Culturali ha mai messo piede nel British Museum o nella National Gallery di Londra, o nel Metropolitan Museum di New York?), i manuali nei negozi o nelle botteghe specializzate, i libri di cucina nei negozi di alimentari o nei supermercati, e così via. Non si tratta – e mi ripeto – di togliere quelle opere alle librerie, ma di tener conto della realtà, per cui il libro, in libreria, è acquistato *soltanto* da chi lettore sia già, e solo raramente dal cliente occasionale, il quale ancor più raramente diventa poi un cliente abituale.

Una menzione speciale, in questo campo, va fatta delle librerie universitarie (i *campus book-shops* degli Stati Uniti): se le omissioni e le carenze che ho cercato di elencare sono rattristanti, il fatto che *nelle* università italiane, per quanto io ne so, non esistono librerie, e non ne sia consentita l'esistenza, ha qualcosa di metafisico: la deliberata volontà di rendere difficile, in un luogo di studio, l'accesso agli strumenti dello studio.

La situazione, dunque, non è corroborante. Quali i possibili rimedi? Riassumerò o integrerò gli accenni già fatti.

Il libraio, oggi non è un professionista qualificato, se non in pochissimi casi. Credo che i nostri editori (almeno i maggiori) dovrebbero rapidamente consorziarsi per fondare una scuola per librai, con i necessari incentivi perché i librai possano frequentarla (e

mandare i loro commessi a frequentarla) senza che ciò comporti per loro un costo o una perdita. Che anche i funzionari editoriali debbano essere obbligati a frequentare la scuola è sin troppo ovvio. Esistono esempi ai quali ispirarsi (la *Buchhaenderschule* in Germania) e da migliorare. Si tratta di istituire corsi di poche settimane, lungo tutto l'arco dell'anno: da elementi di cultura generale ad aspetti specifici del commercio librario: la tenuta dei conti, la gestione del magazzino, gli ammortamenti, la vetrinistica, l'arredamento, la consultazione delle bibliografie, il controllo dei costi di gestione, ecc.

Il mestiere del libraio è, inutile far finta di credere il contrario, un mestiere povero. Le librerie ne risentono, anche esteriormente: mobili irrazionali o perlomeno poco funzionali, rarissimamente progettati per consentire al libraio di gestire il proprio negozio nel modo più redditizio. Gli editori, almeno i maggiori, dovrebbero creare o far creare progetti di mobili funzionali e modulari che consentano anche alle librerie più piccole di iniziare la propria attività con un arredamento adatto e predisposto per il miglior funzionamento della libreria e per la migliore esposizione dei libri e la loro più facile reperibilità. Questi arredi potrebbero venire forniti dagli editori al prezzo di costo, con un sistema di estensione di credito che faciliti l'acquisto.

Nell'ambito delle case editrici deve venire

introdotto come norma ferrea il coordinamento fra pubblicità, promozione, vendita; i venditori debbono venire coinvolti, quando sia possibile, nel lavoro di redazione, ed i "pubblicitari" e i redattori debbono fare esperienza periodica di vendita, *nelle* librerie e *alle* librerie. Nelle case editrici minori o piccole, dove l'assenza continuata di un redattore comporterebbe oneri più difficili da sostenere, i redattori dovrebbero, comunque, essere impegnati a lavorare in una libreria per un giorno (o perlomeno per mezza giornata) alla settimana.

Il concetto della pubblicità editoriale va profondamente modificato: non la dispendiosa, spesso inutile e comunque monotona campagna stampa, ristretta ormai comunque ai pochi editori che dispongono anche di periodici o quotidiani, ma una campagna pubblicitaria "ad hoc" per ogni singolo libro. So bene che questo significa un aumento dei funzionari addetti alla pubblicità: ma il miglior risultato di vendita giustificerebbe senz'altro quest'aumento – e del resto, le remunerazioni ai funzionari dovrebbero venire immesse nel conto del fondo di pubblicità, anziché venire computate fra le spese generali. Gli uffici stampa e promozionali dovrebbero venire fusi con gli uffici di pubblicità, per assicurare un miglior coordinamento fra le due attività.

Gli editori debbono desistere, il più rapi-

damente possibile (e questo vale soprattutto per i maggiori) dalla politica di indiscriminato “pompeggio” di titoli nelle librerie. Quanto ai librai debbono rendersi conto (e prima lo faranno meglio sarà) che la facoltà di restituire i libri invenduti agli editori è un vantaggio illusorio: il costo dell’operazione è altissimo, e il libraio, accettando che l’editore gli riempia la libreria di titoli scelti dall’editore anziché dal libraio, squalifica la libreria e la trasforma in un anonimo deposito di libri. È nell’interesse dei librai opporsi a questo sistema, rinunciare alla facoltà di resa, e chiedere, in cambio, maggiori sconti. Tutti ne guadagnerebbero: le tirature degli editori riprenderebbero contatto con la realtà, le librerie tor-

nerrebbero ad essere librerie anziché depositi di novità editoriali, i prezzi dei libri non aumenterebbero (anzi, diminuirebbero), e i librai potrebbero trattare con gli editori condizioni più favorevoli d’acquisto.

Questi sono alcuni esempi pratici di cose da fare, e da fare immediatamente: corriamo contro il tempo. La catastrofe che incombe sull’editoria inglese e americana rischia di investire anche noi. Sull’editoria libraria italiana, che non ha le riserve di quella inglese e americana, in quel caso calerebbe il sipario: cerchino gli editori di evitarlo sinché sono e se sono ancora in tempo. Non si tratta di acquistare lettori, ma perlomeno di mantenere il mercato.

P.S. Queste note furono stese a settembre. A tre mesi di distanza, passato il Natale, la realtà sembra aver avallato le mie non ottimistiche previsioni. Dai dati che si conoscono sinora, le vendite della maggior parte degli editori non hanno segnato incrementi risolutivi nel *numero* di libri – oppure hanno aumentato le proprie vendite basandosi su qualche libro di sicurissimo successo (Eco, o Biagi).

Almeno uno dei nostri maggiori editori (ma non è detto che resti solo) ha pagato la mancanza

di una coerente politica editoriale promozionale e di vendita addirittura con un non indifferente calo nelle vendite.

Non voglio fare il profeta di sciagure: ma l’attuale indifferenza di fronte ai problemi della promozione e della vendita, e l’apparente incapacità della maggior parte degli editori di cercare anzitutto un miglior livello professionale fra i propri dipendenti e collaboratori, aggraveranno la crisi: anziché star perlomeno fermi, inizieremo ad indietreggiare.

Conversazioni e interviste

Madamina il catalogo è questo...

Conversazione con "La Fiera Letteraria"*

* "La Fiera Letteraria",
14 novembre 1968

L'agente letterario è un personaggio nuovo in Italia. Chi lo ritiene inutile; chi gli attribuisce grandi poteri. Gli scrittori che vi ricorrono sono sempre più numerosi. Erich Linder, direttore dell'agenzia ALI, vive a Milano dal 1934. È di origine austriaca. Iniziò la sua attività dopo la seconda guerra mondiale.

Perché scelse il mestiere dell'agente letterario?

Perché sono un puritano. Odio l'ingiustizia, i soprusi. E credo che l'autore sia vittima dell'editore. Il mio scopo è di difenderne gli interessi.

Nel mondo ci sono ingiustizie maggiori di quelle che può subire uno scrittore. Ci sono ben altre vittime. Avrebbe potuto abbracciare la causa dei braccianti del Sud, ad esempio. O andare col dottor Schweitzer nel Congo. Ma

forse era più scomodo.

Non ho mai abitato nel Sud, non mi sono mai occupato di agricoltura, né di popoli coloniali, ma di libri.

Ecco il punto. Non si trattava di un generico bisogno di giustizia. All'origine della sua carriera di agente letterario c'è la letteratura.

Più che la letteratura, ci sono i libri. Mi spiego. Ovviamente la letteratura mi piaceva, ho fatto gli studi classici, l'Università, sono sempre stato un gran lettore. Ma è il libro come oggetto che mi interessava soprattutto.

Perché non ha fatto il bibliofilo, o il libraio, o addirittura l'editore?

L'ho fatto. Proprio in questi giorni ho stampato l'*Adolphe* di Constant tradotto da Oreste del Buono. Lo guardi.

È una bellissima edizione. Bella carta, bella copertina, di ottimo gusto, sarà bella anche la traduzione. E che cosa sta preparando?

Niente.

E prima che cosa aveva stampato?

Niente. Non faccio l'editore di professione. Ho stampato l'*Adolphe* per farne un regalo agli amici in occasione del settantesimo anniversario dell'ALI, l'agenzia letteraria di cui mi occupo. Ne ho parlato per dire che certo avrei fatto volentieri l'editore, o forse anche il libraio. Solo che le circostanze mi hanno portato su un'altra strada. Alla Liberazione ero entrato a lavorare nell'ALI. L'agenzia del vecchio Foà, Augusto, esisteva sin dal 1898. Essa rappresentava gli autori stranieri in Italia. Più esattamente gli agenti inglesi e americani.

Perché solo inglesi e americani?

Perché fuori del mercato anglosassone la figura dell'agente letterario, all'epoca, era completamente sconosciuta. L'agente letterario è nato in Inghilterra, alla fine dell'altro secolo. Il principe della categoria fu, allora, James Pinker, l'agente, fra gli altri, di D.H. Lawrence. Sul continente non esisteva nulla del genere. Ancora oggi l'attività dell'agente letterario nei vecchi paesi europei è poco conosciuta. In Italia a parte l'ALI, con le funzioni che ho detto, di rappresentanza di agenti

stranieri, c'era l'agenzia Elicon diretta da Umberto Mauri, lo stesso che in seguito avrebbe gestito le Messaggerie Italiane.

Ha detto che sono le circostanze che l'hanno spinto a diventare l'avvocato degli autori italiani.

Io avevo l'idea che lo scrittore anche in Italia, soprattutto in Italia, aveva bisogno di uno che ne curasse gli interessi: e che questo bisogno si sarebbe accentuato con gli anni. Tuttavia riconoscevo che per il momento non c'era nulla da fare. Parlo degli anni intorno al 1950. Poi le cose cambiarono: cominciò l'espansione economica, anche in Italia nacque qualcosa che somigliava all'industria editoriale. Allora furono gli scrittori che si rivolsero a me perché li difendessi.

Chi fu il primo. Quando?

Non ricordo esattamente quando, facciamo verso il '55. Il primo fu Riccardo Bacchelli. Noi rappresentavamo il suo editore all'estero. Egli ci chiese di amministrarlo anche per l'Italia. In seguito vennero gli altri, sempre più numerosi a partire dagli anni '60, Monelli, Emanuelli, la Morante, Bassani, Quarantotti Gambini, Tucci, Sciascia, Del Buono, Piovene, Benedetti, e potrei continuare per un pezzo.

Una processione, ma perché?

Il perché gliel'ho già detto all'inizio; perché lo scrittore in Italia è sfruttato, strumentalizzato, dall'editore. Non ne ho ancora trovato uno che non si lamenti.

È il loro mestiere. Che cosa vogliono in definitiva?

Forse uno scrittore vorrebbe che l'editore credesse nel suo libro come lui ci crede. Ma non si tratta di questo: oggettivamente i contratti che legano lo scrittore all'editore sono tutti a vantaggio del secondo, vessatori.

Non mi pare che le percentuali che spettano all'autore siano così trascurabili. E non dimentichiamo che in Italia, fino a qualche tempo fa lo scrittore non immaginava di poter vivere con i suoi guadagni di scrittore. Forse nemmeno lo desiderava. Prima della guerra poi lo scrittore si contentava di essere pubblicato. Era già un bel successo. Egli considerava l'editore che si arrendeva a pubblicarlo un benefattore.

Non confondiamo l'editore con l'editore mecenate. Gli editori cui allude lei che prima della guerra pubblicavano un autore, indifferenti al lato commerciale della cosa, prendiamo Parenti a Firenze, non ci riguardano. A parte che sono scomparsi. Il conte Harry Kessler che in Germania stampava le *Egloghe* di Virgilio con i disegni di Maillol non era un editore. Per editore intendo solo l'industriale, colui che intende sfruttare industrialmente il

libro. Ebbene in questa categoria stia tranquillo, non ci sono benefattori. Né ce n'era prima della guerra.

Parliamo del contratto.

Quanto al contratto non bisogna limitarci a considerare le percentuali e gli anticipi. Fin qui potremmo anche non fare obiezioni. Ma non è tutto. Ci sono altri punti che hanno una fondamentale importanza (la copertina, i caratteri, il tipo di edizione, la veste, la pubblicità, la durata, i termini) ai quali di solito l'autore bada poco e che sono invece essenziali "ad libitum" dell'editore.

È vero, lo scrittore in genere non legge il contratto a parte i punti che riguardano la percentuale e l'anticipo. Non bisogna dimenticare che a parte i pochi "arrivati" i quali hanno imparato ad amministrarsi, e considerano la letteratura, almeno in apparenza, con cinismo, gli altri, nel fondo, sono dei sentimentali. Credono nella letteratura, tutto il resto ha poca importanza. Semmai, ci pensano dopo, e allora si lamentano.

Ma proprio per questo hanno maggiormente bisogno di difesa e di uno che si occupi di loro, che sappia vedere le cose con cinismo. La letteratura è una cosa, l'industria un'altra. Sul piano industriale lo scrittore ha tutto il diritto che si sfrutti nel miglior modo, e non solo economico, l'opera che ha prodotto.

In questo s'accorda con l'interesse dell'editore.

Non così automaticamente come crede. E tenga conto che per un editore un libro che va male è solo un incidente, per un autore può essere una rovina. È la distruzione di anni di attività, la perdita di prestigio, il crollo dei suoi piani. La perdita economica è il meno. E spesso l'insuccesso di un libro dipende da motivi di cui solo l'editore è responsabile. Perché è l'editore che decide quando farlo uscire (e magari è il momento meno adatto) in quale collana, con quale prezzo, eccetera. In questo senso i rapporti fra l'autore e l'editore anziché migliorare stanno peggiorando.

Perché? In qualunque campo i rapporti fra il datore di lavoro e il lavoratore migliorano, solo nell'editoria...

Appunto. Perché l'editore diventa sempre più industriale, mentre lo scrittore continua a non avere nessuna conoscenza dei suoi diritti. Quindi è sempre strumentalizzato. L'editore lo considera solo come uno scalino per il suo successo.

Con qualche eccezione spero.

Certo, ci sono degli scrittori, di successo, che si rivoltano, e mi impongono le loro condizioni, fanno dei contratti che sono un capestro per l'editore. Sono rarissimi. E l'editore si

rifa sugli altri, quelli che non sanno fare un contratto...

Allora interviene lei.

Sì. Mi occupo di tutti i suoi rapporti con l'editore, esclusi quelli letterari.

E come avviene la trattativa?

Come per la compravendita di una partita di grano.

Ma esistono dei contratti tipo.

Il contratto tipo dell'editore non lo accettiamo. Vi apportiamo delle modifiche, che variano a seconda delle circostanze. Tanto per cominciare non accetto mai un contratto nel quale non sia stabilita con esattezza la data in cui un libro deve uscire.

Ma se l'editore viola il contratto? Quale rivalse può avere l'autore sia pure attraverso l'agente?

Il contratto è nullo. L'agente è nella condizione di esigere dei compensi.

È una trattativa difficile?

Dipende; ci sono editori ed editori. Alcuni hanno un contratto tipo abbastanza buono, al livello dei buoni contratti anglo-americani. I più l'hanno cattivo.

Chi per esempio?

Questo rientra nel segreto professionale. Posso dire che uno di questi contratti tipo, il peggiore di tutti, era addirittura illegale. E naturalmente gli autori non se ne accorgevano. Ora l'editore, un editore medio, l'ha modificato.

Immagino che gli editori non saranno molto contenti.

Mi detestavano, come un industriale può detestare un sindacalista che semina la ribellione fra degli operai prima rassegnati e distratti. Ma oggi i nostri rapporti sono migliorati. L'editore oggi tende a mandare l'autore dall'agente; per evitare equivoci, malintesi, recriminazioni e piagnistei preferisce ch'egli si faccia rappresentare da un professionista.

E fuori dall'Italia? Il rapporto autore-agente-editore come funziona? In Francia? In Germania?

In Francia l'agente che tutela gli interessi dello scrittore non esiste. I contratti sono onerosissimi per l'autore. Se in futuro verrà fuori un agente, diventerà ricco come Crespo. A patto che gli editori non lo assassinino.

Vuol dire che in Francia la parte spettante allo scrittore e percepita dall'editore è così ingente?

Tenendo come punto di riferimento un buon contratto inglese o americano, sì, e an-

che rispetto a un buon contratto italiano. In Germania la situazione è più complessa. Non ci sono agenti e i contratti sono da osservare col massimo sospetto. Però in Germania l'editoria è un'industria da un paio di secoli e gli editori sanno che un autore che non si sente appoggiato diventa un autore insoddisfatto. Sono più freddi, trattano l'autore con meno emozionalità.

Dobbiamo concludere da queste sue parole che l'editore italiano è un emotivo, che mette nei suoi rapporti con l'autore la passione?

Appunto. L'editore italiano è un singolare personaggio. Direi che sia la reincarnazione nel nostro secolo del mito di Don Giovanni. Vuole sedurre l'autore. E quanto più quello gli resiste, tanto più si sente attratto, invogliato.

Vuole conquistarlo, è naturale.

No, non gl'importa nulla di averlo. L'importante è sedurlo; dopo, non gliene importa più. Come Don Giovanni; sedotta la donna, la abbandona, magari incinta.

Nel caso dell'autore si potrebbe dire che l'editore lo abbandona dopo avergli fatto fare un libro. Non sarebbe poi male...

Sì, se poi l'adottasse. Ma lo adotta solo se gli pare bello.

Succede nelle migliori famiglie. Ma da cosa dipende questo dongiovannismo? È una nevrosi? Nel caso di alcuni nostri editori, non diciamo quali, si potrebbe anche sostenere.

Non ho mai pensato di studiare il fenomeno alla luce della psicoanalisi. Ne verrebbero fuori di belle. Io penso che il dongiovannismo, nel caso in questione, sia un aspetto del bisogno di potere. L'industria editoriale in Italia è ancora molto personalizzata. E quindi il dongiovannismo è inevitabile.

Se l'editoria si adegnerà all'evoluzione che si manifesta nelle altre industrie, l'editore Don Giovanni dovrebbe avere i giorni contati.

In America il "patròn" nell'editoria è già scomparso. Il potere e le responsabilità sono frazionati. Vi sono dei direttori. Se questo avverrà anche in Italia Don Giovanni non avrà più ragione d'esistere.

Con quali vantaggi?

Ci sarà un clima più disteso, i rapporti fra l'autore e la casa, spersonalizzati, non risentiranno della tensione...

... erotica...

... emotiva che vi introduce l'editore. Si lavorerà con più serietà. Ogni libro sarà sfruttato più razionalmente. Oggi l'editore acquista per non sfruttare; è assurdo.

Dicono che lei è l'arbitro dell'editoria italiana, che lei può fare o disfare una casa editrice.

Non è vero. Sarei un pessimo agente, non farei i miei interessi, se avessi delle preferenze. I miei gusti di lettore non hanno nulla a che vedere con la mia professione. D'altra parte un agente non può intervenire nella politica editoriale di una casa.

Lei ha un'esperienza editoriale più che ventennale. Si vorrebbe conoscere che cosa pensa circa l'avvenire dell'editoria. Ma prima ci dica che cosa pensa dell'editoria d'oggi rispetto a quella d'anteguerra.

Non è un confronto facile. Oggi, rispetto al 1938, esce il doppio di libri. Ma non è raddoppiato né il numero dei lettori, né il reddito. Contrariamente a quel che si crede il libro fatica di più ad affermarsi. I libri prima della guerra non facevano a gomitate.

Ma oggi c'è più pubblicità.

Ne è così sicuro? Quarant'anni fa, usciva, che so, un libro di Fraccaroli, e la gente lo sapeva. Oggi il pubblico è meno informato, anche se la massa dei mezzi di informazione è enormemente superiore. E poi il libro restava in vista per un tempo molto maggiore. Oggi i libri si contendono lo spazio sul banco del libraio, nelle vetrine.

E domani?

Sono ottimista. Credo che il libro, contrariamente a quel che si dice abbia un avvenire. C'è una rivoluzione in corso. Bisognerà far piazza pulita di un certo genere di libri.

Con ogni probabilità si assisterà alla scomparsa del libro scolastico. Vi sono mezzi informativi più efficaci. Scomparirà anche il testo universitario; per gli stessi motivi naturalmente. E così il libro scientifico. Resisterà il libro a cui non potranno fare concorrenza i mezzi di informazione collegati all'elettronica.

Il libro di immaginazione dunque.

Il libro che ci darà un contributo di conoscenze non basate su dati informativi puri.

Il libro di invenzione, di poesia.

Diciamo anche di pensiero. Più individuale sarà l'opera e più facilmente sopravviverà.

Quindi lei non crede alla crisi del romanzo.

Il sabotaggio del romanzo operato da certi scrittori è una delle cose più idiote che conosca. È solo un sintomo di impotenza.

I rimorsi

16 domande a Erich Linder.
*Intervista di Grazia Cherchi**

* "Linus", aprile 1980.

Ha dei rimorsi nei confronti degli altri?

Ho pochi, ma cocenti rimorsi, nei confronti di pochi, e, con buona pace di Spinoza, non credo che i rimorsi siano inutili. La storia insegna poco, ma insegna.

E di se stesso?

Molti. Difficile, poi, sapere se anche i rimorsi nei confronti degli altri non siano spesso rimorsi nei confronti di se stessi. L'altruismo è un comodo rifugio per nascondere l'egoismo.

Gli amici contano molto nella sua vita?

Essere amico di qualcuno è difficile e impegnativo. Non so quanto io ne sia capace. E perciò non so neppure quanti, nei miei confronti, non soccombano a propria volta di fronte alle difficoltà e all'impegno. Non mi

domando quanto contano gli amici, ma quanti ne ho.

Che cosa la offende di più nelle persone?

L'incapacità (ma in realtà è mancanza di volontà, perciò tanto più spregevole) di cercare di semplificare i problemi, di ridurli a quelle dimensioni essenziali di fronte alle quali non vale più il pretesto delle difficoltà per eluderli e scansarli.

In tempi passati ha fatto il traduttore. È un'esperienza che ripeterebbe?

No: la traduzione di un'opera di mezza tacca non mi interessa. Quanto ai testi impegnativi, mi sono reso conto, con gli anni, che è impossibile volgerli in un'altra lingua. Il risultato è sempre, e non può essere diversamente, deludente: nella migliore delle ipotesi si rischia di creare un'opera affatto nuova e diver-

sa, e non riesco, dal punto di vista dell'autore, ad immaginare peggior tradimento.

È nota la sua grande capacità lavorativa. Riesce a non lavorare per un lungo periodo?

La capacità lavorativa è un mito che resiste soltanto nei limiti in cui il lavoro fa parte della vita di chi lo esercita. Quando la vita prende un indirizzo nuovo o diverso, cambia la capacità e cambia la disponibilità lavorativa, ed è ovvio che si possa anche "non lavorare", anche per molto tempo.

Sulla situazione italiana esprime giudizi talora molto amari. Quali sono gli aspetti che considera più negativi?

La pigrizia, la chiacchiera (altro risvolto della pigrizia). I problemi, in Italia, non si risolvono: con grande acrimonia, si complicano, per evitare di affrontarli. (Mai che si rimuova un'automobile in un parcheggio vietato: si preferisce discutere della nuova legge sul traffico urbano). Non esiste paese dove proliferino tanti testi teorici, non uno dove si discetti con tanta passione sul sole dell'avvenire mentre la vita quotidiana ha raggiunto un punto di degradazione intollerabile. Di questo passo, l'Italia non si distruggerà: si è già distrutta ed ha un rapporto del tutto astrale con la realtà. Verrebbe fatto di pensare ad una macchinazione del potere contro il popolo: sennonché il potere non è meno pigro del popolo.

C'è un paese in cui vivrebbe volentieri?

Sì, la Svizzera, ma ammetto che vorrei poterne uscire occasionalmente, ed ammetto che il mio invecchiare può avere qualche influenza su questa risposta. (Anche se sono convinto che la maggior parte di coloro che desiderano vivere in paesi "scomodi" mentono: a se stessi prima che agli altri).

Lei è un agente letterario di fama internazionale. Come iniziò la professione?

Per caso, e non è una storia interessante: non esiste "vocazione" al mestiere dell'agente letterario (sempre che lo si possa considerare un mestiere).

Che altro lavoro avrebbe fatto volentieri?

Qualsiasi lavoro che consenta di mettere alla prova e di sviluppare esperimenti e possibili capacità di organizzazione. L'albergatore, per esempio.

Kafka ha scritto che ci sono più genitori incompresi che figli incompresi. È d'accordo?

No. La maggior parte dei genitori, fatalmente, induce i figli a guardare indietro anziché avanti: che i figli se ne risentano è ovvio, ed anche che si sentano incompresi e finiscano per guardare sempre in avanti e indietro mai. Sta ai genitori moderare la tentazione di costruire i figli a propria immagine o a imma-

gine del mondo in cui essi, i genitori, sono vissuti. Facile a dirsi, lo so, ma, riuscendoci, calerebbe il numero di genitori incompresi (e quello dei figli incompresi).

Ci sono dei libri che ama rileggere? Quali?

La prima parte del *Faust* di Goethe; *Il principe Otto* di Stevenson; *Il signor Reader Investigatore* di Edgar Wallace; *Sherlock Holmes* (i racconti, non i romanzi); *Leonce e Lena* di Buechner; le poesie di Heymen, l'*Epistolario* di Hesse e i *Diari* di Thomas Mann. Presi a caso, naturalmente; ce ne sono altri.

Quali sono i suoi rapporti con la cultura ebraica?

Non ne ho. Sono ebreo e mi sento ebreo, abbastanza faziosamente per dire che in una diatriba fra un ebreo e un non ebreo credo che darei sempre ragione al contendente ebreo. Ma non ho particolari rapporti con la cultura ebraica. Credo che la letteratura di autori ebrei proponga più sovente il problema della giustizia di quanto non capiti con libri di autori non ebrei. Ma si tratta di libri scritti da autori ebrei, non di letteratura o di cultura ebraica; la distinzione è essenziale.

Nel lavoro lei è considerato un uomo di molto potere e di molta influenza. Come vive questa valutazione che si dà di lei?

Non mi interessa. Il potere, l'influenza, sono dati soggettivi, raramente oggettivi. Contano ed esistono soltanto per chi ci crede. Credo poco al potere ed all'influenza degli altri; non credo per nulla al mio.

E del resto l'esercizio del potere per il potere denota spesso un carattere vile, e non di rado abietto.

In altri campi ha la stessa drasticità di giudizio che ha, ad esempio, in campo musicale?

Non credo di dare giudizi drastici proprio in campo musicale: semmai, dimetto drasticamente le cose che ho deciso non mi interessano. È una questione di scelta.

Nel poco tempo che ho dinnanzi a me (e il tempo che mi resta verrà certamente a termine nel modo più inatteso, nel momento più inatteso) non voglio distrarmi in dubbi e incertezze dei quali, delle quali, sono pieno, ma *prima* di formulare giudizi. Una volta che lo si formuli, il giudizio rappresenta una scelta, che è bene sia netta e drastica.

Goethe sostiene che "Tutto potrebbe essere egregiamente accomodato se le cose potessero essere fatte due volte". Cosa ne pensa?

Anche facendomi sedurre da quest'ipotesi impossibile, credo che Goethe abbia torto: avendone l'occasione, temo che non rimedieremo ai nostri errori, ma li ripeteremo.

Il mestiere dell'agente letterario

*Intervista di Benedetta Craveri**

* Trascrizione dell'intervista realizzata per Spazio 3 Opinione, Radio Tre, 1980 circa.

Chi è un agente letterario?

Un agente letterario è un amministratore di autori. Non c'è nessuna ragione perché si debbano avere dei commercialisti, degli avvocati e perché invece gli autori non debbano far gestire i loro affari da qualcuno che conosca il mestiere: gli autori dovrebbero scrivere libri.

Sono gli autori che si rivolgono a un agente letterario, o lei sceglie o individua autori di cui le farebbe piacere occuparsi?

Vede, sono tre attività completamente diverse. In Europa gli agenti letterari, a differenza di quel che accade in Inghilterra e negli Stati Uniti, hanno iniziato rappresentando agenzie letterarie americane e inglesi: in questo modo evidentemente uno non può scegliersi gli autori: se rappresenta un certo agente letterario newyorkese piuttosto che

londinese, rappresenterà per l'Italia tutti gli autori che quell'agente rappresenta.

Per gli autori italiani, il discorso è diverso. Noi abbiamo avuto un certo successo, dovuto credo al fatto che l'Agenzia Letteraria Internazionale cominciò a lavorare nel 1898, e ad un certo punto qualche autore italiano ha cominciato a rivolgersi a noi per farsi amministrare. Abbiamo avuto fortuna (il successo è sempre dovuto almeno in parte alla fortuna) e il numero degli autori italiani che a mano a mano si sono rivolti a noi è aumentato. Noi rappresentiamo oggi sessanta... una sessantina circa di autori italiani e non riusciamo a rappresentarne molti di più perché rappresentare un autore straniero in Italia è un conto (rappresentiamo una piccola parcella del suo mercato, cioè solo l'Italia): rappresentare l'autore italiano nei confronti dell'editore italiano, oltre che nei confronti dell'editore stra-

niero ma anche nei confronti di giornali, riviste, televisione, radio, cinema, merchandising – quando si verifica un mercato di merchandising, cioè lo sfruttamento di un’immagine attraverso mezzi di comunicazione diversi da quelli che conosciamo – questo comporta un lavoro molto maggiore e il numero di autori italiani che noi riusciamo a rappresentare è necessariamente ridotto.

Ma quali sono per un autore i vantaggi di un agente letterario?

Quando lei ha mal di denti, si tira il dente da sola? No, immagino di no, e un autore, ripeto quel che ho detto prima, scrive libri, non fa l’amministratore di se stesso, e il vantaggio principale è di usare un professionista (bisogna cercarselo bene, evidentemente) che faccia quel che da soli non si sa fare. Poi si può aggiungere questo: i vantaggi sono certamente maggiori per un autore affermato di quanto non siano per un autore non affermato perché un autore non affermato è soprattutto ansioso di pubblicare il proprio libro accetterà qualunque condizione gli venga imposta dall’editore, o quasi qualunque condizione. Non voglio neppure dire che l’editore imponga delle condizioni infami: l’editore esercita la propria parte. L’autore affermato che comincia ad avere più sfruttamenti del suo libro o per cui il libro diventa un mezzo di sostentamento, o almeno dovrebbe diventarlo, ha bi-

sogno di qualcuno che glielo amministri, esattamente come chi possiede degli edifici ha bisogno di un amministratore.

L’eticità professionale di un agente letterario lo porta a fare sempre gli interessi dell’autore rispetto all’editore, o è in bilico fra le due esigenze?

Vede, l’agente è pagato dall’autore e sarebbe demente se facesse l’interesse dell’editore, o se non demente sarebbe un pessimo agente di cui l’autore è bene che si disfi immediatamente.

Lei non si limita ad essere il più importante agente letterario in Italia, ma detiene una sorta di monopolio in questo campo: come si è determinata questa situazione?

Io non detengo una sorta di monopolio, cominciamo a dire questo. Se si fa il conto delle opere che anche una grossa agenzia letteraria tratta, rispetto al numero complessivo di volumi che escono in Italia – che già non è un paese dove abbondino le pubblicazioni – questa idea del monopolio salta immediatamente. A me pare che in Italia si pubblichino circa 120.000 libri all’anno. I contratti che può fare una grossissima agenzia letteraria (contratti per libri, beninteso) non superano il 7%: cosa andiamo a parlare di monopolio! Questa cosa non ha senso.

In ogni modo, come è avvenuto storica-

mente che una grossa agenzia possa, diciamo, controllare il 7% del mercato anziché l’1% o il 2%? Avviene, immagino, per un livello di professionalità un po’ superiore a quello dei suoi concorrenti, oppure avviene perché gli autori si rendono conto che chi utilizza un agente letterario ne trae dei guadagni un po’ maggiori (questa è una, chiamiamola pubblicità, dove si passano la voce): il successo deriva da lì. Come è avvenuto il successo che noi possiamo avere avuto con gli autori stranieri? Ma è molto semplice: perché sappiamo le lingue.

Recentemente lei è stato al centro di diverse polemiche: mi pare che abbia sostenuto che una delle sfasature dell’editoria italiana è causata da una valutazione sbagliata delle tirature, da una forzatura per eccesso della produzione, da una incapacità professionale da parte degli editori di individuare di volta in volta un rapporto equilibrato fra il libro e il pubblico a cui è destinato. Eppure non sono proprio gli agenti letterari a forzare talvolta le possibilità del mercato, imponendo per i loro clienti tirature molto alte e quindi artificiali?

La sua domanda va scomposta in due parti: io non ritengo che la forzatura delle tirature sia un difetto della sola editoria italiana. Ritengo che l’avvento di un’editoria industrializzata con procedimenti tecnici che consentono di stampare molto rapidamente (so-

no procedimenti che sono nati nel secondo dopoguerra) abbiano portato l’editoria in tutto il mondo ad una sovrapproduzione quantitativa, e quando parlo di sovrapproduzione quantitativa parlo di numero di copie e non di numero di titoli. Cioè secondo me ci sono sempre dei titoli inutili: evidentemente, ma ci sono sempre stati, ma ci si è illusi in tutto il mondo che il pubblico fosse infinito, che si potesse “gonfiare” all’infinito. Se io muovo un appunto agli editori italiani, è che si sono illusi più di quanto non si siano illusi i loro colleghi stranieri, e badi che già i loro colleghi stranieri in quanto a illusioni non scherzavano.

Oggi che il contraccolpo di questa situazione si sente, io sento dire dalla maggior parte degli editori: “bisogna ridurre la produzione” e con questo secondo me si fa un’opera suicida.

Certo, è bene pubblicare solo dei titoli di cui si sa perché si pubblicano, ma dire: “pubblico meno titoli” secondo me è catastrofico: sulla media distanza, neanche sulla lunga, è catastrofico. Sulla lunga, è un disastro innarrabile.

Bisogna cercare di ridurre le tirature, ma questo ci porta a un discorso complicatissimo che coinvolge la distribuzione e coinvolge soprattutto il punto chiave dell’editoria, che è un’industria anomala, che produce tutti prodotti diversi e che non sa bene come fare per

informare il cliente potenziale di quel libro, che quel libro esiste, perché è un'industria povera.

Il secondo punto: non sono gli agenti letterari a sforsare gli editori a pubblicare troppi libri e a pagarli troppo, a stamparne troppe copie. Su questo c'è stata una polemica fra me e il mio buonissimo amico del resto, e cliente, Oreste del Buono: ma quel che ho detto prima basterà a sfatare questa affermazione: se anche una grossa agenzia letteraria può farsi valere sul 6%, 7% del mercato, come vuole che possa influire sul mercato? Non esiste questa cosa.

Lei parlava della distribuzione e dei librai come punti altrettanto delicati e importanti del processo della diffusione e della vendita del libro: in che senso i librai possono determinare notevolmente il mercato del libro e la qualità del mercato del libro?

Possono determinarlo perché sono, nonostante tutto, nonostante l'intervento di luoghi di distribuzione alternativi come possono essere le edicole, i supermercati, le cartolerie, le cartolerie, tutto quel che vuole, il luogo di vendita del libro, il luogo istituzionale di vendita del libro. Il librai quindi contribuisce fatalmente a determinare il mercato del libro.

Lei sa, me lo ha accennato anche lei, che ci sono delle polemiche sulle affermazioni che

io ho fatto: gli editori non se ne sono rallegrati, anche se personalmente sono in buoni rapporti con loro. Direi che non dovrebbero rallegrarsene neanche i librai perché se agli editori incombe una certa responsabilità, perché sono i più forti, naturalmente la stessa responsabilità incombe anche ai librai, i quali sono in genere (non vale per tutti) di una professionalità estremamente modesta. Se la professionalità del librai migliorasse (e in parte è colpa degli editori che non migliori) avremmo un'identificazione molto migliore di quello che è l'utilizzatore ultimo del libro, cioè il cliente, e probabilmente anche alcuni degli errori che gli editori fanno perché possono premere su un librai poco provveduto non si farebbero più, perché il librai resisterebbe meglio a certe pressioni editoriali che gli riempiono la libreria di centinaia di copie di libri che non riescono a vendere e che poi restituiscono all'editore, con conseguenze economicamente sgradevoli su tutta la linea. Il librai *deve* migliorare la propria professionalità: chiedi l'aiuto dell'editore, faccia quel che vuole, ma *deve* migliorarla.

Quindi professionalità per il librai significa conoscenza del prodotto che vende e conoscenza del suo pubblico?

Significa anche delle cose molto più banali. Significa saper montare una vetrina, significa saper fare i conti e significa saper fare i bi-

lanci; significa saper in quale momento deve ammortizzare il libro che ha in libreria da tre anni e che non venderà mai; significa saper in che luogo del locale si dispone la cassa; significa saper fare il commerciante del prodotto che commercia. Io devo presumere che la persona che faccia il librai sappia che cos'è un libro: a quel punto deve solo imparare a commerciarlo, il libro, compresa la conoscenza del cliente, evidentemente.

Un'indagine recente segnalava che l'editoria italiana ha prodotto un milione di "pezzi" in meno, scendendo da 22 milioni e mezzo di "pezzi" a 21 milioni e mezzo (presumo che "pezzi" significhi "volumi" in questo caso): è un dato che lei legge come un segno di risanamento, ridimensionamento, o di reale crisi dell'editoria?

Intanto non so se il dato sia esatto: si presume in questo momento (ci saranno dei dati certi fra poche settimane o pochi mesi) che nell'anno scorso ci sia stata una riduzione delle vendite di circa il 15%, ma parlo di vendite, non di produzione. Se siano stati anche prodotti un milione di libri in meno (di volumi in meno) non lo so: non lo considererei un segno di rinsavimento (se parliamo di rinsavimento) perché si tratta di vedere se sono stati prodotti dei titoli in meno (e questo mi parrebbe dannoso) o se si sono ridotte le tirature (e questo sarebbe un segno di saggezza).

Mentre l'editoria estera (e penso ad esempio a quella americana) pubblica libri soprattutto per motivi di profitto e ha come prima necessità quella di essere in attivo e di autofinanziarsi, l'editoria italiana sembra rispecchiare un sistema più complicato e beneficiare di un regime in qualche modo assistenziale. In questa situazione più ambigua, come si muove professionalmente l'autore italiano? Quali sono le sue garanzie professionali di guadagno in un clima in cui ideologia e politica culturale, mecenatismo e clientelismo sono così strettamente intrecciate alle richieste poi oggettive del mercato?

Ma, vede, io metterei in discussione le basi della sua domanda, perché come non è del tutto vero che l'editoria all'estero si muova in regime di profitto (non è vero neppure negli Stati Uniti) così non è vero secondo me (dopo aver attaccato spesso gli editori) che gli editori italiani si muovano in regime assistenziale, che mischino ideologia e cultura, che soggiacciano a pressioni: io non conosco nessun editore italiano, letteralmente *nessuno* (fra quelli che significano qualcosa) che abbia pubblicato un libro per pressione politica o ideologica, e questo Stato è fra i più colpevoli che ci siano al mondo (altro che stato assistenziale!) nel non aiutare in nessun modo, dico aiutare in modo istituzionale, l'editoria. Il nostro sistema di biblioteche è un'onta; il nostro sistema scolastico, beh, lasciamo per-

dere che cos'è; le biblioteche universitarie non sanno come sopravvivere... non mi pare (che io sappia) che gli editori fruiscono di assistenza per il prezzo della carta, non mi risulta proprio. Direi che non vivono in regime assistenziale: hanno – e questo forse è da ricondurre al fatto che questo è un paese che non è mai uscito dal romanticismo (non è ancora uscito dal romanticismo) forse un rispetto per la cultura un po' maggiore. Cioè l'editore italiano pubblica più opere "culturali" con la C maiuscola. Ma questa può essere una cosa commendevole. Forse non è commendevole il contrario: che pubblichino troppe poche opere che non avranno grandi ambizioni culturali, ma che servono ugualmente: questo da noi si tende a fare un po' meno che all'estero, ma io spezzerei una lancia a favore degli editori italiani dicendo che si assumono imprese che, considerata la debolezza del nostro mercato, altri editori all'estero non si assumerebbero.

Come vive l'autore? Beh, vive male, ma vive male non solo in Italia. Guardi, ci sono state delle indagini fatte in Inghilterra e in America, anche con molta acribia, mah, io non so se l'1% o il 2% possa vivere solo scrivendo libri, e questo vale in Italia come vale all'estero: varrà un po' più in Italia, cioè vivono un po' peggio. Certo, fanno altri mestieri: scrivono per i giornali, hanno delle cattedre, occasionalmente, insegnano, lavorano in in-

dustrie pubblicitarie e lavorano alla Rai, ma che possano vivere dei libri no: vivono male da noi, vivono male all'estero. All'estero vivono un po' meglio per una ragione: che il libro di grandissimo successo all'estero ha più successo che non in Italia, quindi l'autore di successo ha più successo all'estero, ma parliamo sempre dell'autore di successo. Un autore che voglia scrivere non un libro scolastico o un libro di studio, ma un autore che scriva un libro, un *buon* libro per un normale consumo anche a buon livello, ci impiegherà un paio di anni a fare questo libro: guadagna sicuramente meglio una buona cameriera. Un autore che guadagni bene e stabilmente, ed è già molto raro perché questo implica una produzione stabile, guadagna certamente molto meno che non il direttore di una qualsiasi agenzia bancaria.

Ma un editore che non può contare su una rete industriale più complessa come quella della carta, delle tipografie, dei giornali e rotocalchi, può realmente sperare di avere un'attività sana, autosufficiente e remunerativa, dalla sola pubblicazione dei libri?

Non è facile, ma direi di sì. E ci sono degli esempi. Anzi, direi che in condizioni come quelle in cui viviamo in Italia, possedere una rete di quotidiani o rotocalchi è un altro discorso, ma possedere una tipografia può essere un danno, un peso, perché naturalmente la

tipografia deve mangiare e quindi l'editore è costretto, può essere costretto, a pubblicare più titoli di quanti non voglia pubblicare – e quindi assumere delle dimensioni che lo portino ad una realtà che non riuscirà più a gestire, che non riuscirà più a controllare: si ingigantisce semplicemente per nutrire i mezzi di produzione. Questo è pericolosissimo, anche perché costringe a mettere in moto dei meccanismi che diventano molto onerosi: è una specie di giro del diavolo: bisogna aumentare i libri, aumentando i libri si producono peggio; si producono libri che non si vogliono produrre; si producono libri di qualità insufficiente per quell'editore (la qualità vale per un romanzo giallo come per l'opera omnia di Kant, ma nel campo in cui si produce bisognerebbe produrre bene). Se ci si aggrega ad una grossa rete di distribuzione, una cartiera, una grossa tipografia, sarà la rete di distribuzione, la cartiera, la grossa tipografia che muoverà l'editore, come la coda che muove il cane: eh no, è il cane che deve muovere la coda!

E lei pensa che questo progetto di nuova legge per l'editoria di cui tanto si parla, segnerà un passo avanti, per quanto piccolo, per gli editori e per i libri?

La legge dell'editoria di giornali è già passata e non so assolutamente che iter stia percorrendo quella dell'editoria per libri. Ho vi-

sto delle proposte che mi sono passate davanti: direi che una legge sull'editoria di libri, se è una legge assistenziale è bene che gli editori facciano del loro meglio perché non passi; se è una legge per cui lo Stato troverà nelle pieghe dei suoi numerosi bilanci la possibilità di migliorare il consumo di libri aiutando le scuole, le biblioteche, questo è un altro discorso. Se una legge del genere passasse, indubbiamente aumenterebbe l'alfabetismo (oggi abbiamo una quantità di analfabeti di ritorno): abbiamo bisogno di più persone che nel libro trovano un'"avventura intellettuale" a qualsiasi livello: è questo che manca.

Se pensiamo ad esempio ad una editoria nazionale e nazionalista come quella francese che importa e assorbe quanto le è affine delle culture degli altri paesi, l'Italia può colpire per la sua disponibilità a una traduzione, importazione massiccia e talvolta capricciosa di testi narrativi, critici, metodologici provenienti dalle culture più disparate: questo corrisponde secondo lei a una grande capacità di assorbimento, di vitalità, di curiosità della cultura italiana, o riflette un problema di identità?

Bisogna dividere i paesi: paesi come la Germania o la Francia hanno una produzione per titoli, per numero di titoli, molto maggiore dell'Italia, ma traducono anche molto di più di quanto non si traduca in Italia, anche se noi traduciamo molto.

Inghilterra e America no: l'Inghilterra e l'America sono impermeabili alle culture che non siano quella anglo-americana. Lì si traduce effettivamente molto poco. Non direi neppure che l'Italia traduca in maniera così capricciosa: direi che i nostri editori tendono forse troppo a colmare le lacune che vedono nella nostra produzione: ad esempio la divulgazione in Italia è in età prescolare: noi abbiamo pochissimi divulgatori, e allora si traduce. Venti e rotti anni di regime fascista – sembra ridicolo parlarne a tanta distanza – hanno lasciato dei buchi spaventosi e per molti anni si è tradotto per colmare questi buchi. Ancora oggi certe materie, le materie scientifiche, da noi sono molto meno sviluppate che altrove, e allora si traduce. Direi che in questo senso gli editori italiani rendano un servizio alla cultura italiana: non direi che traducono troppo.

Il suo mestiere di agente la porta anche a esportare la cultura italiana all'estero: quanta di questa cultura è veramente esportabile e quali sono i punti di forza su cui lei fa leva? Qual è secondo lei l'immagine della cultura italiana più valida e più proponibile negli altri paesi?

Ma io non sono su una buona piattaforma per rispondere a questa domanda perché noi siamo molto meno attivi nell'esportazione di diritti italiani all'estero di quanto non

siamo nel gestire i diritti stranieri in Italia o i diritti italiani in Italia. Però mi pare anche da quel che ho detto prima che si possa evincere, si possa concludere che quella parte della cultura italiana che è più esportabile, che contribuisce all'immagine dell'Italia nelle culture straniere, sia la narrativa. Non c'è dubbio, perché in campo scientifico devo ripetere quel che ho già detto prima; gli studi storici italiani sono per molti versi brillanti, però di fronte agli studi svolti in altri paesi non sono all'avanguardia. In parte mi pare che adesso si comincino ad esportare opere italiane di sociologia, anche se, almeno a mio avviso, gli studi sociologici in Inghilterra e negli Stati Uniti sono più complessi e più avanzati. Resta la letteratura, e indubbiamente la letteratura italiana si esporta non quanto si vorrebbe esportare, ma si esporta. Per molto tempo è stata la Germania all'avanguardia dei paesi che importavano, poi si è aggiunta la Francia e oggi direi che la Francia è al livello della Germania, e forse anche di più. Gli ultimi anni, dopo la morte di Franco, la Spagna e comunque i paesi di lingua spagnola hanno cominciato ad acquistare molti più libri italiani che non prima, anche fuori della narrativa, perché nei campi che non sono di narrativa erano paesi più arretrati dell'Italia, oltre a tutto affini all'Italia e quindi si sono avvalsi dell'esperienza già fatta dall'Italia.

Negli ultimissimi anni c'è stato indub-

biamente un incremento di trasmigrazione di libri italiani (qui parlo di narrativa) negli Stati Uniti: non è un grossissimo aumento, ma siccome negli Stati Uniti quando un libro ha successo lo ha più che in Italia, questo quantitativamente si nota di più. Direi che il paese che è rimasto più impermeabile alla cultura italiana è probabilmente (e per-

sonalmente me ne dolgo molto perché è un paese che amo molto) l'Inghilterra – però è anche vero che l'editoria in Inghilterra sta attraversando una crisi colossale e quindi il ripiegare sulla propria cultura o comunque sulla cultura di lingua inglese (i rapporti con l'America sono evidentemente fitti) è anche una risorsa per non investire sull'incerto.

Erich Linder, agente letterario

*Intervista di Enrico Romero**

*Trascrizione di un'intervista radiofonica

Signor Linder, qual è la sua professione?

Io rappresento autori, il che significa amministrare i loro contratti con gli editori, e in certi casi trovare gli editori per le opere di un autore. Significa comunque riuscire o a trovare il miglior editore per una certa opera o per tutte le opere di un certo autore, o (e molto spesso le due cose coincidono) riuscire a ottenere per l'autore il miglior contratto possibile, il che non va visto in termini solo economici: la parte economica è solo una delle parti del contratto.

Quindi direi un lavoro di mediazione...

Si può chiamare così: probabilmente sì, è il termine giusto. Tuttavia io ho qualche perplessità sul termine "mediazione", non perché creda che abbia delle stimmate disdicevoli, ma perché chi rappresenta un autore svolge

veramente un'attività abbastanza autonoma, cioè deve crearsi un'idea di che cos'è il mondo editoriale nei riguardi di quell'autore, di quale può essere il pubblico; e poi a un certo punto deve discutere di queste cose con l'autore. Quando quell'autore si è persuaso che il punto di vista che gli è stato presentato dal suo agente è un punto di vista ragionevole, a quel punto l'agente si identifica con l'autore nella trattativa. Non so se questo si possa chiamare "mediazione".

Comunque non esistono scuole per diventare agenti letterari, quindi come fa lei a captare dalla situazione quegli elementi che le consentiranno di esercitare questa tripla funzione?

Non esistono scuole tout-court. In questo mestiere ce n'è ancora di meno: non esistono neanche scuole per diventare editori, evidentemente. Una delle più colossali e incredibili e

vergognose carenze in Italia è che un'industria (perché bene o male è un'industria) il cui fatturato annuo ormai deve aggirarsi tranquillamente sui tre/quattrocento miliardi di lire, non abbia ancora trovato il modo di montare una piccola scuola che crei dei funzionari editoriali – perché le cose si possono imparare: non si può imparare la fantasia, non si può imparare l'immaginazione, ma la meccanica si impara. Correggere le bozze senza scrivere "aggettivo" con una g sola è una cosa che si può imparare. Fare un contratto, si può imparare. Certo, captare l'atmosfera, questo no, questo è più difficile: in parte è dovuto all'immaginazione, ma in larga parte è un fatto di esperienza.

È più facile farsi degli amici o dei nemici in questo mestiere?

Io non credo di avere dei nemici, e non credo di avere molti amici. Non è facile avere né amici né nemici nel mestiere: si hanno fuori dal mestiere.

Con chi preferisce trattare, con gli editori o con gli scrittori?

Sono due cose completamente diverse: personalmente non farei mestiere se non avessi una certa forma di *fullfilment*, di adempimento, di soddisfazione nel trattare con gli scrittori. Devo dire che quel che mi colpisce di più è quanto poco gli scrittori sappiano degli

editori e quanto spesso gli editori, o almeno un certo tipo di editori, non sappiano niente dello scrittore.

A questo punto però le mie simpatie in generale vanno verso gli scrittori, anche se fuori dal mestiere, come dicevo, forse ho più amici fra gli editori che fra gli scrittori. Però i miei migliori amici girano più nel mondo degli scrittori che nel mondo degli editori.

Come ha cominciato, signor Linder?

Eh, io ho cominciato più o meno casualmente perché avevo la nefrite. È una spiegazione stupida, ma mi ricordo che all'età di 12 o 13 anni ho passato un'intera estate a letto con la nefrite, annoiandomi a morte e leggendo delle quantità incredibili di giornalini per bambini. Mi è venuta la curiosità di vedere come si fa un giornale e, guarito dalla nefrite (coincideva con la ripresa dell'anno scolastico: mi sono fatto tutte le vacanze a letto) sono andato a vedere una redazione di un giornale per bambini e da lì sono finito, sembra strano, in editoria.

Io sono ebreo. Nel 1939/40 mio padre finì in campo di concentramento in Italia e non posso dire che ci fosse molto danaro in famiglia: io dovevo lavorare e allora questi conoscenti che mi ero fatto nel campo dei giornali per ragazzi, per bambini, mi indirizzarono verso degli editori e poiché sapevo il tedesco mi furono dati dei libri da tradurre. Poi un

editore – non mi ricordo più chi – mi indirizzò all’Agenzia Letteraria Internazionale, che c’era perché fu fondata nel 1898, e... vabbè, immediatamente dopo la fine della guerra io lavoravo da Bompiani, a cui devo molta gratitudine perché mi ha insegnato a lavorare – però evidentemente non ho un carattere che si adatti a lavorare sotto qualcuno, e i miei amici dell’Agenzia Letteraria Internazionale mi proposero di lavorare non sotto di loro, ma *con* loro, e così sono entrato nell’Agenzia nel 1946, molto tempo fa. I miei amici dell’Agenzia non se ne occupano più e da molti anni me ne occupo io solo.

Quando lei ha cominciato era molto diverso il mestiere?

Sì, era molto diverso e qui parliamo dell’Italia. Era molto diverso perché l’editoria era da un lato molto più paternalistica di quanto non sia oggi. Si era nell’immediato dopoguerra e si trattava di introdurre in Italia moltissime opere straniere che non si erano potute pubblicare per vent’anni per ragioni politiche e inoltre era completamente sconosciuto il ruolo dell’agente letterario, non tanto per mediare fra l’autore straniero e l’editore italiano, quanto per rappresentare un autore italiano nei confronti dell’editore italiano: questa era una cosa che c’è sempre stata in Inghilterra e negli Stati Uniti, ma che in Europa non esisteva assolutamente, se non in

forme molto grezze e in qualche modo in Francia. Noi abbiamo cominciato a introdurre questa figura verso la metà degli anni Cinquanta e oggi rappresentiamo un buon numero fra i migliori autori italiani nei confronti dei loro editori italiani, e questo è un cambiamento oggettivo.

Il secondo cambiamento è questo: se nel 1945/46/48 un autore italiano fosse andato da un editore italiano e gli avesse detto: “io ho un agente”, l’editore nella maggior parte dei casi, con modi magari neanche tanto corretti, lo avrebbe messo alla porta.

Oggi ci sono le eccezioni (qualcuno mi ha detto qualche tempo fa che un editore è quasi svenuto quando ha scoperto che il suo miglior autore si era trovato un agente: ha dovuto essere portato a braccia fuori dall’ufficio e gli sta bene), però ci sono anche degli editori (e sono fra i più grossi e fra i migliori) i quali addirittura incoraggiano i loro autori a trovarsi un agente, perché in una società industrializzata è assurdo che l’autore parli di danaro quando gli interessa il suo libro, e che parli di danaro con la controparte: può parlare di danaro chi rappresenta l’autore. Allo stesso modo è assurdo che l’editore, a cui l’autore presumibilmente interessa non solo per ragioni economiche ma perché gli dà lustro, prestigio e così via, si metta a parlare di danaro con l’autore quando può avere una persona un po’ più qualificata a parlare di questi particolari pro-

blemi. E oggi mi capita che editori (Mondadori è uno che si può citare, fra i più grossi, o Adelphi, fra i più raffinati ma non grossi) consiglino ai loro autori di venire da noi.

Ma, mi scusi, lei dice: “è un’assurdità”, ma questo quasi farebbe pensare che parlare di danaro sia una cosa che fra il creatore, l’artista e l’industriale editore non si possa fare. Perché?

Non è che non si possa fare: quando lei ha mal di denti non si strappa il dente con un cordino attaccato alla maniglia della porta: va dal dentista. Il mestiere dell’autore è quello di scrivere libri; il mestiere dell’editore è quello di farli. A questo punto non è che fra autore ed editore non si possa parlare di danaro: l’autore appunto va dal dentista (in questo caso l’agente letterario) perché si occupi di certe sue particolari faccende. Non mi risulta che nessun industriale si occupi normalmente da solo della propria dichiarazione fiscale: andrà da un commercialista: il che non significa che un industriale non debba pagare le tasse – anche se troppo spesso non le paga, ma questo è un altro discorso...

Lei ha evidentemente conosciuto, conosce una gran quantità di autori i quali vengono da lei per trovare un editore o perfezionare i loro accordi. Trattare con gli autori che cosa significa? Come sono gli autori? È possibile darne una visione generale?

No, variano moltissimo. Sono delle persone come le altre. Direi che bisogna tener presente una cosa, che è caratteristica invece e che li unisce tutti: scrivere è un mestiere solitario, nessuno può aiutare una persona a scrivere. E naturalmente un mestiere così straordinariamente (straordinariamente nel senso di fuori dall’ordinario) solitario crea una certa facilità delle nevrosi; ed è anche un mestiere poco redditizio, e in un mondo sempre più *verwaltet*, sempre più amministrato, è un mestiere sempre meno redditizio nel senso che ha un andamento a forbice: ci sono degli autori sempre meno numerosi che guadagnano moltissimo; ci sono degli autori sempre più numerosi il cui guadagno va diminuendo continuamente: è la caratteristica di un mondo amministrato, di un mondo industrializzato. Quindi la caratteristica dell’autore che cos’è? Una certa predisposizione alla nevrosi che nasce dalla solitudine, su questo non c’è dubbio; una certa predisposizione a, come posso dire, sentirsi isolato, a rendersi conto che le cose che ha da dire possono essere importanti ma che lui, autore, ha pochissimo modo di intervenire sul pubblico, per arrivare realmente a chi desidera che legga, che capisca, che recepisca le cose che dice. Ma da qui fra l’altro deriva un’altra ragione per la quale gli autori cercano gli agenti: perché l’agente è il mezzo di pressione che usano sull’editore: perché l’agente, essendo un professionista

che conosce l'industria editoriale (o dovrebbe conoscerla) può fare del proprio meglio per rappresentare l'autore in queste sue istanze di diffusione che non sono necessariamente fondate su ragionamenti di guadagno, o non sempre.

Altro dato da tenere presente (ed è chiaro anche questo) è che l'industria editoriale non è un'industria: siamo di fronte a imprese artigianali enormemente gonfiate. Di conseguenza questo settore non procede con criteri rigidamente industriali ed è facilissimo che un libro di grande importanza, che so, per i veterinari, si trovi dappertutto tranne che nei posti in cui i veterinari lo possono comprare.

A queste cose si aggiunge un'ulteriore nevrosi per l'autore, cioè non solo di non riuscire ad arrivare al pubblico, ma di non sapere assolutamente perché il suo libro si trovi, che so, alla stazione di Peretola e non all'aeroporto di Roma, e quindi di sentirsi fatto oggetto di una certa persecuzione. Aggiunga che i venditori degli editori, con poche eccezioni, non sono persone con le quali io amerei stare allo stesso tavolo (se mi sentono crescerà il numero delle persone che non mi amano), però di libri non capiscono un accidente: e queste sono cose che agli autori non piacciono.

Diciamo che gli autori sono persone facilmente innervosibili, facilmente dedite a sospetti e molto sole.

Tutto questo in passato era molto diverso?

La colpa della nevrosi dell'autore è anche colpa del pubblico, è colpa solo dell'industria, è colpa dell'autore o vogliamo dire che è colpa della società e buonanotte?

È molto più semplice dire che è colpa della società. Direi che non è colpa del pubblico. In qualche misura è colpa dell'editore – su questo si può tenere un corso in molte lezioni...

Ecco, scusi, non è colpa del pubblico, comunque: il pubblico non è più distratto di un tempo? Non è meno intelligente?

Il pubblico non è più distratto di un tempo; non lo definirei né intelligente né inintelligente: aumenta perché aumenta la popolazione; la "scolarità" (per usare questo orrendo termine) un po' aumenta. Fra qualche anno vedremo i risultati della qualità della scuola attuale: allora avremo un pubblico meno intelligente, ma per ora non ci siamo ancora. Una certa responsabilità degli editori c'è, perché secondo me non si rendono abbastanza conto delle caratteristiche particolari dell'industria editoriale: non sono mai disposti ad accettare il fatto che in molti casi sono dei grandi artigiani; non sono mai disposti a fare il salto verso l'industrializzazione completa, perché in ogni editore c'è un autore mancato, e questo contrasto fra individualità e industrializzazione rende schizofrenici anche gli editori, intendiamoci, mica solo gli autori...

Si diceva della responsabilità dell'editore... adesso parliamo della responsabilità dell'autore: fame di danaro?

L'ho detto prima: questo è un mondo in cui la divaricazione fra autori che hanno e quelli che non hanno danaro aumenta. Aumenta anche lo stato di irritabilità dell'autore che ne ha: la fame di danaro non è tanto fame di danaro quanto desiderio di autoaffermazione. L'autore non ha modo di influire sulla maniera in cui le sue opere arrivano al pubblico. L'unico modo che ha è quello di affermarsi attraverso il danaro, ed è anche l'unico modo che ha, molto spesso, di affermarsi nei confronti dell'editore. Io uso sempre dire che conosco pochissimi autori con automobili e case in campagna e non conosco praticamente editore senza automobile e casa in campagna, e che l'autore si risenta di questo fatto è comprensibile.

Dicevo che è un mestiere solitario: un autore, se vuol fare una cosa con un minimo di coscienza, beh, ci metterà un anno a fare un libro (ce ne può mettere anche sette o otto) ma un anno fra pensarlo e farlo lo impiega: a questo punto quanti libri ha fatto nella vita? Ne avrà fatto uno all'anno, ma in genere considera il libro che ha fatto come l'unico libro. Per l'editore (un editore di media grandezza che pubblica cento libri all'anno) quel libro, per quanto un editore possa tenere all'autore,

è un libro fra i cento: come può un autore affermarsi? Facendosi valere sul piano economico.

Si dice che in Italia si stampino oltre mille titoli al mese: se questo è vero, significa che il libro è diventato un prodotto di consumo?

Si stampano certamente più di mille titoli al mese, perché mi pare dalle ultime statistiche che in Italia si producano 18.000 titoli all'anno, ma sa, in Inghilterra se ne producono mi pare 25.000, negli Stati Uniti mi pare sui 30.000. Ma intanto è necessario sottrarre da questi numeri quello che secondo la norma internazionale si chiama libro ma che libro non è, perché come libro viene definita qualsiasi pubblicazione di 64 pagine e più. C'è un'infinità di pubblicazioni semi-private... E vanno tolte tutte le pubblicazioni scolastiche... Il libro è diventato più un prodotto di consumo di quanto fosse in passato, ma non nella misura in cui pensiamo: ci sono certi dati di vendita prebellici che si possono comparare molto favorevolmente con i dati odierni e in realtà (questo è un caso di cui mi sono reso conto, pochissimi giorni fa) il libro sarà diventato un prodotto di consumo, ma non è diminuito di costo: i libri costano oggi un po' più di quanto costassero nell'anteguerra. Ci stiamo sciacciando la bocca con un enorme pubblico di lettori, con una folla di giovani che non comprano un accidente, e oggi un "Oscar" co-

sta quanto costava una “Medusa” prima della guerra. Quindi non c’è questo grande incremento: certo, siamo 55, 58 milioni di persone, comperiamo una certa quantità di libri.

Allora si potrebbe dire che il passaggio alla fase industriale, che per taluni editori è avvenuto lentamente, non è servito a nulla, forse.

Corriamo con gran fatica per restare assolutamente dove eravamo.

Le leggi economiche che influiscono, che condizionano la produzione industriale, influiscono anche sull’autore nel senso di condizionarlo a produrre un certo libro?

Non c’è dubbio che questo sia in parte vero: esiste una letteratura di consumo, chiamiamola così, dove evidentemente l’autore è condizionato e si lascia condizionare dal pubblico. Che questa sia una cattiva idea *sempre*, io non direi. Il successo di una certa letteratura italiana a partire dai primi anni Cinquanta fin verso la seconda metà degli anni Sessanta è stato in realtà dovuto al fatto che questa letteratura (parlo di narrativa in questo caso) si è occupata di un mondo di cui precedentemente la narrativa non si era occupata. Ora questo può essere un condizionamento involontario: se oggi sono nati degli altri generi di consumo (non so, il giallo all’italiana, ad esempio) questo è o non è un condizionamento? O non è invece una presa di coscienza

da parte degli autori che ci sono altri problemi e altri modi di occuparsi dei problemi? Non mi risulta che Raymond Chandler fosse un cattivo scrittore perché scriveva dei gialli. Che io ricordi, André Gide aveva un’enorme ammirazione per Dashiell Hammett, scrittore di gialli.

Si può fabbricare lo scrittore? Lei, agente letterario, può fabbricare uno scrittore?

Io, agente letterario, no, e credo che comunque non si possa fabbricare uno scrittore. Quel che si può fare (lo può fare un editore, in certi casi lo posso fare anch’io) è di tirar fuori da una persona un libro che ha dentro di sé senza rendersene conto. Questo può essere un romanzo, più spesso è un romanzo (non parlo di libri di dottrina o di saggi) ma molte persone hanno dentro di sé dei libri e questi si possono tirar fuori. Da lì a fabbricare uno scrittore ce ne passa.

Si possono comunque fabbricare i best-seller di grande successo, questo almeno in altri mercati letterari accade.

Non accade in altri mercati letterari e non accade in Italia. Il numero di best-seller che si possono fabbricare e che restino best-seller è molto più limitato di quanto si pensi. Si fabbricano molto spesso libri di cui l’editore vende al libraio (parliamo dell’Italia) 20.000 o 30.000 copie, salvo vedersene tornare indie-

tro 20.000 su 30.000, e allora quello è un best-seller un po’ curioso e, vede, ce ne sono molti.

Per esempio, libri che nascono addirittura da un film, come talvolta e recentemente accade abbastanza di frequente, non godono già di un lancio pubblicitario insperato?

Si possono indubbiamente cucinare certi prodotti, ma la differenza fra un libro cucinato e il libro best-seller ha una barriera molto bassa; il best-seller, che evidentemente risponde a una certa particolare esigenza, ha una barriera molto più alta di vendita. Cioè, “cucinare” il best-seller non è possibile; inventare il best-seller non è possibile, anche quando si tratti di opere di bassa qualità, il best-seller è sempre un libro che trova una rispondenza nel pubblico; il libro “cucinato”, il libro fatto su misura, si scopre sempre che è stato fatto da un sarto che non ha preso le misure del cliente.

La narrativa va perdendo spazio o lo mantiene?

La narrativa non ha mai perso spazio. Ieri sera sono rimasto in ufficio un po’ più tardi con un mio collaboratore: si parlava di libri che hanno raggiunto le 100.000 copie in questi ultimi tempi, ognuno tirando fuori i libri che gli venivano in mente in Italia, e il 90% sono libri di narrativa. Non è la narrativa che perde spazio, accade qualcos’altro: la non-

narrativa guadagna spazio. È un discorso diverso.

Vengono poi letti i libri di saggistica che guadagnano spazio, letti completamente, o vanno ad accrescere un certo charme, un certo radical chic della libreria?

Col costo degli affitti e col costo dei mobili, non so quanta gente voglia tenersi in casa dei libri che non legge: però direi questo, che se il libro di non narrativa vendeva (poniamo una cifra a caso) 10.000 copie, possiamo dire che su 10.000 persone, 8000 non lo leggevano e 2000 sì.

Se adesso vende 100.000 copie, saranno 80.000 le persone che non lo leggono e 20.000 sì. Il numero di lettori aumenta comunque: direi che il numero di libri letti dalla prima all’ultima pagina da chi li compera non è grandissimo.

Che evoluzione prevede per quanto riguarda la letteratura italiana?

Non faccio il profeta. Non riesco a prevedere nessuna evoluzione perché l’evoluzione della letteratura, come quella dell’editoria, come quella dell’industria del tondino è legata all’evoluzione della società italiana. Io in questo momento non vedo evoluzioni: vedo dei cambiamenti.

Per esempio, l’editore diventerà finalmente un industriale?

Le risponderò in altro modo: immagini di essere un consulente aziendale e che da lei venga un signore che le racconta di aver ereditato alcuni miliardi da una vecchia zia e che con questi miliardi ha intenzione di mettere in piedi un'industria che produrrà, diciamo, 200 prodotti diversi all'anno, tutti diversi, con unità di produzione media fra le 2000 e le 8000. Lei, consulente industriale, direbbe a questo signore di stare buono, gli offrirebbe un cognac, lo stenderebbe su un divano, chiamerebbe due robusti guardiani da una casa di cura e lo farebbe ricoverare.

Noi parliamo di industria editoriale, ma l'industria editoriale che produce una gran quantità di prodotti a un'unità di produzione necessariamente piccola è tutto il contrario dell'industria. Quindi possiamo dire che l'editoria probabilmente continuerà a cambiare, probabilmente adotterà un maggior numero di accorgimenti tipici dell'industria, ma un'industria è qualcosa che produce dieci prodotti all'anno in unità di un milione, e non un'industria che produce un milione di prodotti all'anno in unità di dieci.

Certo, ricorda un poco il gioco della roulette: tante piccole puntate per vedere...

Esattamente... Qualcosa si può modificare: l'invenzione delle collane editoriali, dei tascabili, delle grandi opere, sono tutti accorgimenti che cercano di rendere un po' meno

difficoltosa, un po' meno imprevedibile, la produzione e il commercio dei libri. Si possono fare delle cose, ma l'industria, una grande industria nel senso in cui si parla della Nestlé, della General Motors, della Fiat, non ci può essere, non è nella natura delle cose...

Va di più la letteratura straniera o la letteratura nazionale in Italia?

C'è stato un periodo, fra gli anni Cinquanta e la seconda metà degli anni Sessanta, in cui, se parliamo di narrativa, la letteratura italiana ha avuto un'impennata incredibile, per cui un editore che non avesse un solido catalogo di narrativa italiana finiva per non avere cassa di risonanza, e anche commercialmente questo ha avuto una grossa importanza. Direi che dal 1973/74 questa situazione è cambiata: è vero, i libri italiani si vendono ancora, ma certamente meno di prima, e la narrativa straniera ha avuto un grosso avvio di nuovo, molto grosso; parliamo di incrementi in molti casi dell'ordine del 3-400%, soprattutto per un certo tipo di letteratura di consumo straniera che ha preso piede in Italia e l'autore italiano per ora non produce questo tipo di letteratura. Non discuto se sia un bene o un male, non discuto la qualità: sono fatti.

Ma questa specie di concorrenza della letteratura italiana vale anche per i grossi nomi come Hemingway, Thomas Mann, Remarque...?

No, quelli si sono venduti e non hanno mai avuto delle *défaillance*: si sono venduti bene, benissimo secondo i casi. No, direi che c'era stato un periodo in cui mentre il romanzo italiano vendeva con una certa facilità 8000, 10.000, 20.000, 30.000 copie, lo stesso tipo di romanzo straniero veniva non dico del tutto rimosso, ma certamente venduto con molta più difficoltà e non nello stesso numero di copie. Ora questo è cambiato.

Lei ha identificato la causa di questo fenomeno in un diverso orientamento della letteratura straniera verso certi prodotti di consumo ...

Chiariamo l'idea: gli autori che hanno sempre avuto un pubblico, gli autori "Letterari" con la L maiuscola (quasi dei classici), che hanno lo status di autori accettati, si sono sempre continuati a vendere. Penso a Moravia, Bassani, Cassola, o Hemingway, Kafka o la signora Buck per citare autori molto diversi. Ma quel che è accaduto invece è che i Fruttero & Lucentini in Italia sono ancora pochissimi, mentre all'estero ce n'è molti di più, e quando il pubblico ha cominciato ad avvicinarsi a questa letteratura di consumo di cattiva qualità, di media qualità o di ottima qualità, gli stranieri hanno avuto un grosso vantaggio...

Se da lei viene un autore che non ha un editore, lei che cosa dice?

Do un'occhiata al manoscritto. Se noi riteniamo di poter collocare un manoscritto (non è un giudizio sul manoscritto, è un giudizio sulla collocabilità e sulla *nostra* capacità di collocarlo) allora ce ne occupiamo e ogni tanto riusciamo a trovare un editore. Tendiamo ad assumere pochi autori perché la giornata ha 24 ore...

Di che male soffre l'editoria italiana?

No guardi, la mia struttura mentale mi rende impossibile rispondere a queste domande. È abbastanza divertente, abbastanza facile dire che l'editore in tutti i paesi, ma forse più in Italia che in altre parti, ha il complesso del Don Giovanni: l'ultima reincarnazione del Don Giovanni. È affascinato dall'idea della seduzione, e una volta che abbia sedotto l'autore lo lascia incinto...

È una battuta... ma come tutte le battute, ha un fondo di verità.

Lei non ha mai scritto libri?

No. Non so scrivere.

Che qualità ci vogliono per fare l'agente letterario?

Molta pazienza, ma quella ci vuole anche per altre cose... Saper fare i conti...

Che cosa le ha insegnato il suo mestiere, signor Linder?

La pazienza.

Appendice

Nota biografica

di Martino Marazzi

Erich Linder nasce da padre ebreo rumeno e da madre polacca ashkenazita a Leopoli (Lviv), allora territorio polacco – dopo un secolare dominio austriaco – e oggi ucraino, nell'estate del 1924. Amava definirsi “ebreo viennese”, nato ad est quasi per caso durante una visita dei genitori ad una parente. Di fatto conserverà per tutta la vita la cittadinanza austriaca.

Il padre Michael, ufficiale dell'esercito austro-ungarico, era stato insignito di una medaglia al valor militare dopo la guerra del 1914-18; e, caso rarissimo trattandosi di un ebreo, gli era stata proposta un'onorificenza nobiliare, prontamente rifiutata. Nel 1946-48, ormai titolare di una ditta tessile, fu impegnato nell'organizzare l'immigrazione clandestina nella Palestina ancora sotto mandato inglese.

Erich è con la famiglia a Milano (dove i Linder, partiti da Vienna, arrivano dopo un

periodo triestino) sin dal 1934; nel 1938-42 frequenta la scuola ebraica di via Eupili. Appena quindicenne, poco dopo le leggi razziali, presta già qualche servizio occasionale e semiclandestino per la Mondadori, aiutando in via Vivaio Matilde Finzi, segretaria di Arnoldo che continuava a lavorare da casa essendo stata estromessa in seguito ai provvedimenti antisemiti. Luciano Foà, classe 1915, lo incontra giovanissimo, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, quando Linder collabora con l'editore Corticelli e frequenta l'ufficio dell'Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) in cerca di libri da tradurre dal tedesco; è lui a volerlo come redattore delle Nuove Edizioni Ivrea di Adriano Olivetti (alla quale collaborano Bazlen, Giorgio Fuà, Umberto Campagnolo, Cesare Musatti, Leone Traverso: il nucleo delle future Edizioni di Comunità). Nei primi mesi del

1943 Linder si sposta a Ivrea, dove si è da poco trasferita la casa editrice in seguito ai bombardamenti dell'autunno-inverno su Milano. Musatti gli procura i necessari documenti falsi, limitandosi peraltro a mutare l'accento del cognome: Lindèr, da Venezia, e non Linder da Vienna. Dopo l'otto settembre trova rifugio per pochi giorni in un castello della Val d'Aosta, ospite delle sorelle traduttrici Scalero; tenta in seguito senza successo di attraversare la frontiera del Gran San Bernardo per ripartire in Svizzera: respinto dalle guardie di confine elvetiche torna a Milano e quindi si muove verso sud.

A Firenze, raccomandato da Ranuccio Bianchi Bandinelli, Linder trova un'occupazione niente meno che come interprete per i tedeschi (novembre 1943 - giugno 1944). In un celebre aneddoto più volte ristampato Romano Bilenchi lo ricorda comparire sconosciuto alle Giubbe Rosse, preceduto da una calda presentazione di Vittorini. Sono proprio Bilenchi e la moglie ad ospitarlo durante l'inverno 1943. "Gli chiesi che lavoro faceva e mi disse che si occupava di libri". Sulla scrivania della sua stanza compagno ben presto volumi di ogni genere, "in gran parte saggi storici americani in lingua originale": "voleva prepararsi a fare l'agente letterario a Milano".

Fuga precipitosa dei nazisti da Firenze e altrettanto improvvisa scomparsa di Linder. Ancora Bilenchi: "tutti i suoi libri erano spari-

ti, la stanza era in ordine; soltanto sulla cartella di pelle che stava sopra il mio tavolo di lavoro c'era disegnata la testa di un elefantino, ma la marmellata era ormai secca e quando alzai la cartella si sbriciolò tutta per terra". All'arrivo degli americani Linder si trasferisce a Roma dove è impiegato alla radio alleata della Quinta Armata. Nella capitale stringe amicizia, tra gli altri, con Antonio Ghirelli e stabilisce rapporti con la sede locale della Bompiani, impegnandosi nell'acquisto di diritti dall'Inghilterra. Nel primissimo dopoguerra Linder, tornato a Milano e forte dei suoi contatti con alcuni agenti inglesi, continua a lavorare per l'agenzia letteraria interna alla Bompiani. Collabora inoltre con l'editore scientifico Krachmalnicoff. Nel 1946-47 entra più stabilmente all'ALI, di cui il fondatore Augusto Foà si occupava ormai sempre meno.

Sin dai tempi di Roma, il giovane agente era stato raccomandato a Luciano Foà da Roberto Bazlen: "è una locomotiva". Nella suddivisione dei compiti, a Linder spettavano gli autori anglosassoni, a Foà quelli francesi. Nel 1951 Foà, passando all'Einaudi su invito diretto di Giulio, gli cede parte delle quote proprietarie dell'agenzia. E "la vendita fu poi progressiva" (Luigi Vaccari). Ma la divisione vera avveniva sui guadagni, non sulla proprietà. In breve tempo emerse l'unicità della figura e del ruolo di Linder: celebri le te-

lefonate domenicali del vecchio Mondadori per fare il punto sulla situazione. E anche all'estero Linder venne presto riconosciuto come un *unicum* nel panorama editoriale internazionale.

Intanto, l'attività commerciale e di mediazione era stata affiancata da una non trascurabile alacrità di lavoro come traduttore. Già nel 1941 era uscita per Corticelli, con lo pseudonimo di Aldo R. Gerrini, una sua prima traduzione: Heinrich Hauser, *Nostra Signora delle onde*. Con lo stesso nome, per aggirare le disposizioni antisemite, firma in seguito per il medesimo editore le traduzioni di Gustav Freytag, *Dare e avere* (1942); dell'*Elogio della follia* di Erasmo (1943 - poi ristampata da Mursia, 1970); di *Effi Briest* di Fontane (1943 - edizione prefata da Cesare Cases nel 1955 per i Fratelli Parenti e quindi acquisita da Garzanti). Del 1949 è la classica traduzione in italiano, per Bompiani, dei *Sette Pilastri della Saggezza* di Thomas Edward Lawrence, tuttora in commercio. Significativa la meticolosa curatela di Stanley Unwin, *La verità sull'editoria* (1958). Nello stesso anno Corrado Pizzinelli, sul "Resto del Carlino", gli dedica un profilo: il primo di una serie tutto sommato piuttosto nutrita di ritratti, interviste e interventi pubblici, occasionali ma sempre meditati e appuntiti.

E ancora: insieme alla moglie Mariella Linder, volge in italiano Heinrich Heine, *Idee*.

Il libro Le Grand (introduzione di Italo Alighiero Chiusano, premessa di Claudio Magris, Garzanti 1984); e insieme al figlio Dennis Linder traduce (e in realtà scopre per il pubblico italiano) Alexander Lernet-Holenia, *Il Signore di Parigi* (Adelphi 1984). Linder curò inoltre nel 1968 "in tiratura privata presso Mardersteig, [...] una plaquette di Hofmannstahl e dell'*Adolphe* di Constant (tradotto da Oreste del Buono)" (Marcello Staglieno).

Per dare almeno un'idea dei suoi circa 8000 autori (eredi compresi), si possono annotare intanto, tra gli italiani, i nomi di Alberoni, Arbasino, Bacchelli (il primo, tra gli scrittori "di casa" a rivolgersi all'ALI, intorno al 1955), Bassani, Benedetti, Bettiza, Bevilacqua, Biagi, Brera, Buzzati, Calvino, Cancogni, Croce, Del Buono (insieme a Bacchelli, tra le primissime firme dell'agenzia), De Luca, De Pisis, Eco, Emanuelli, Fenoglio, Flaiano, Gorresio, Grandzotto, Malerba, Marinetti, Monelli, Montanelli, Morante, Ottieri, Parise, Piersanti, Piovene, Quarantotti Gambini, Lalla Romano, Saviane, Sciascia, Soavi, Soldati, Terra, Tucci, Vittorini. Tra gli stranieri: Bellow, Böll, Brecht, Caldwell, Ceram, Chandler, Chesterton, Agatha Christie (forse la più redditizia), Cronin, Dürrenmatt, Lawrence Durrell, Frisch, Hammett, Kafka, Joyce, Le Carré, Konrad Lorenz, Mann, Musil, Nabokov, Ellery Queen, Patrick Quentin, Ayn

Rand, von Rezzori, Joseph Roth, Philip Roth, Salinger (*Il giovane Holden* uscì dapprima nell'indifferenza generale per Casini, e solo anni dopo con grande successo da Einaudi), Saroyan, Eric Segal (*Love Story*), Singer, Solženitsyn, Steinbeck, Rex Stout, Updike, Waugh.

La sua morte improvvisa, avvenuta a Milano la notte tra il 22 e il 23 marzo 1983, coglie di sorpresa il mondo della cultura italiana e internazionale. Tra i messaggi giunti all'agenzia, quelli dello storico della Repubblica di Salò Bill Deakin e dello scenografo Emanuele Luzzati spiccano, al di là del loro significato di partecipazione umana, come segni dell'ampio spettro di relazioni umane e intellettuali intrattenute dal principe degli agenti. Ma anche tra le dichiarazioni pubbli-

che, non ne mancano alcune degne di nota. Quella di Giordano Bruno Guerri, ad esempio: "Non riuscirei a descrivere in poche colonne lo straordinario fascino umano di Linder [...]. Il merito grande di Linder era infatti questo, di avere tre teste, come Cerbero: quella dell'autore, quella dell'editore e quella del lettore, e di saperle usare, di volta in volta, insieme e disgiunte, magnifico mostro. [...] ti dava l'esatto rapporto lavoro-guadagno-prestigio [...].

Curiosissimo di tutto, a tutto attento, la sua conversazione asciutta spaziava su ogni campo, con vertiginosi slanci di ironia e di umorismo, e le sue ragioni erano incrollabilmente poggiate su pilastri inamovibili: giustizia, realismo, preparazione, razionalità".

L'archivio di Erich Linder presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Vittore Armanni

Costituito da 1898 faldoni che coprono il periodo 1942-1984 (con qualche documento antecedente il 1942), l'archivio di Erich Linder, per volontà del figlio Dennis, è stato depositato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori nel 1999 dopo un breve periodo in cui era stato collocato presso l'archivio storico della Banca commerciale italiana. Tre anni dopo, al termine delle operazioni di riordino, inventariazione e riversamento su supporto informatico effettuate con il contributo determinante della Fondazione Cariplo e della Regione Lombardia, è stato definitivamente acquistato dalla Fondazione Mondadori.

L'archivio rispecchia fedelmente la crescente influenza di Linder nelle vicende dell'editoria italiana: dà conto in primo luogo (e non si può non rimanerne colpiti) della fittis-

sima rete di rapporti intrattenuti con case editrici di ogni dimensione, con agenzie e singoli autori dagli inizi della sua attività fino alla prematura scomparsa. Il carteggio è di consistenza diseguale: a fronte di una modesta traccia documentaria per i primi vent'anni, pari al 15% della consistenza totale, il carteggio si infittisce dai primi anni Sessanta fino alla morte di Linder, coprendo pressoché l'intero panorama editoriale del nostro paese. In coda è collocata inoltre una terza serie che testimonia dei rapporti contabili con il Credito italiano e il Banco ambrosiano.

Lo stato di conservazione dei raccoglitori originali e delle carte non era sempre buono: limitatamente al contenuto di 88 faldoni si è dovuto provvedere a operazioni di pulitura e restauro conservativo.

L'ordinamento prescelto riprende sostanzialmente la struttura originaria: ricondizio-

nato interamente in oltre 38.000 fascicoli, l'archivio è organizzato in serie annuali al cui interno sono reperibili alfabeticamente i corrispondenti cosiddetti maggiori (Mondadori, Einaudi, Feltrinelli, Garzanti...) e i corrispondenti minori; le carte sono poi ordinate cronologicamente all'interno dei fascicoli. La collocazione finale, in faldoni appositamente predisposti, ha permesso di rendere a tutti gli effetti consultabile – previa autorizzazione – un archivio che, pur non privo di un sommario ordinamento, presentava qualche problema nel reperimento e nel trattamento delle carte.

L'inventariazione, che ha assunto il fascicolo come unità archivistica, è avvenuta su supporto informatico avvalendosi del software della Regione Lombardia Sesamo in una versione semplificata e personalizzata, consultabile in sede ma suscettibile di trasferimento sul Web con la finalità di rendere fruibile non solo agli studiosi, ma anche al vasto pubblico un patrimonio che a tutti gli effetti appartiene alla storia dell'editoria e della cultura del nostro paese, e ciò in accordo con la politica di valorizzazione dei propri fondi che la Fondazione persegue da sempre in collaborazione con altri enti pubblici e privati.

L'archivio Linder rappresenta un insostituibile *trait d'union*, a monte e a valle, tra i processi editoriali che hanno prodotto le car-

te. Ponendosi infatti come momento di mediazione tra l'autore o l'agenzia e l'editore prima della pubblicazione del volume (la parte contrattuale) e dopo l'avvenuta edizione (attraverso il pagamento o la rendicontazione dei diritti), l'archivio è una testimonianza unica del *modus operandi* del maggiore agente letterario del Novecento italiano. Mentre infatti si potrebbe a prima vista ritenere che si tratti di mera corrispondenza contabile (che peraltro non sarebbe da disprezzare, vista la radicata vaghezza quantitativa dell'approccio prevalente, con qualche meritoria eccezione, alla storia dell'editoria, col risultato di privare l'editore di uno dei suoi ruoli, ovvero quello dell'imprenditore che deve anzitutto perpetuare la propria intrapresa facendo profitti), la lettura delle carte rivela invece una straordinaria varietà di temi e di spunti per la storia della mediazione culturale in Italia negli ultimi cinquant'anni.

Se è vero infatti che a Linder non difetta il senso della propria missione di impresario culturale, la lettura del suo carteggio ci pone di fronte a qualcosa d'altro e di più, costringendoci a ragionare sull'incisività del nostro agente nelle politiche editoriali di più di una casa. È come se alla sua lucida e disincantata visione del settore (di cui riconobbe spesso in anticipo sui tempi debolezze e storture) si accompagnasse la volontà di farsi soggetto proponente a un livello molto più alto di

quanto il suo ruolo di "mercante di autori" potesse far presumere. Linder infatti, volente o nolente, divenne in molti casi un consulente polimorfo (a seconda delle circostanze editore, direttore di collana, responsabile del marketing e persino redattore) mettendo a frutto la sua profonda conoscenza di uomini e processi. La scelta di documenti presentati qui di seguito non è naturalmente (né ha l'ambizione di essere) esaustiva, ma è senz'altro indicativa delle straordinarie capacità di Linder nel mettere a fuoco i problemi, ascoltare e valutare le controparti e alla fine esprimere il proprio giudizio con una attenzione ai particolari che, ribadiamo, travalica la comune percezione delle funzioni e delle specificità dell'agente letterario.

Dall'archivio Linder non si potrà dunque prescindere se si vorranno comprendere pienamente non solo i percorsi che l'editoria ha compiuto in passato (e, sarà bene ricordarlo, ci si riferisce alle controparti di un monopolista, quindi altamente rappresentative), ma anche le prospettive future, perché Linder ha "plasmato" le case editrici giocando un ruolo di primo piano nell'elaborazione delle

loro strategie. Il suo influsso, così come emerge con chiarezza dal carteggio, è stato in particolare decisivo nei riguardi delle case editrici sviluppatasi intorno alla figura predominante dell'editore/fondatore (Einaudi, Bompiani, Mondadori), con cui più agevole e più diretta risultava l'interrelazione.

Se dunque può sembrare azzardato definire questo fenomeno "co-gestione", certamente l'ascendente di Linder sulla politica editoriale di gran parte delle case e dei gruppi dovrebbe essere indagato a fondo considerando tutti gli aspetti, anche quelli meno evidenti ma spesso più profondi. Ne deriva inoltre che non sarà inutile, avendo sott'occhio il panorama attuale caratterizzato da frenetiche dinamiche di concentrazione, interrogarsi sulla scomparsa di una figura di riferimento come Linder: se il suo ruolo sarebbe ai nostri giorni probabilmente meno decisivo, il suo archivio rappresenta la cartina di tornasole di come sia potuta avvenire, anche grazie al suo paziente lavoro, una larga parte della modernizzazione dell'industria editoriale italiana dopo la seconda guerra mondiale.

Lettere dall'archivio di Erich Linder

Cesare Pavese
Giulio Einaudi Editore

Milano, 1 luglio 1947

Caro Pavese,

grazie per la Sua catastrofica lettera del 29 giugno.

COMFORT: Credo che sia fisicamente illeggibile: c'è da ridursi miopi. Per il resto, è ritenuto dalle competenti autorità letterarie inglesi l'unico libro decente uscito in questi anni (d'uno scrittore nuovo). In ogni modo, se non va, ce lo faccia riavere subito, per piacere.

SEIGNOBOS: Questo l'avevate accettato anni or sono. Ma probabilmente sarà troppo tiepido, ora. – Il *Cardo* è più un libro à la Longanesi, ma Longanesi dice che non si fida. EINSTEIN: All right; il giudizio di Mila m'era parso abbastanza buono, almeno per quel che riguarda la commerciabilità.

LEVIN: *Joyce*. Qui io non sarei d'accordo. Il libro è buonissimo – e per la traduzione si potrebbe ricorrere ad un tandem: un traduttore per i pezzi di Levin, e Alberto Rossi per i brani citati da Joyce. Dato che Rossi aveva già un'idea del genere, mi pare che dovrebbe essere abbastanza facile persuaderlo, no?

Il Suo libro speriamo di poterlo vendere in parecchi posti, ma ci occorrono altre copie, non appena ce ne saranno disponibili. Lo stesso per la Ginzburg, di cui abbiamo mandato in Inghilterra la nostra unica copia in bozze.

Milano stava leggendo i romanzi di William Carlos Williams. Non so se siano arrivati a Lei. Se sì, ci faccia sapere qualcosa.

Inoltre vorremmo sollecitare al massimo una decisione per *Gli uomini dimenticati da Dio* (l'originale è in francese) di Cossery, che Vi abbiamo mandato tempo fa. Charlot sta per pubblicare un romanzo dello stesso autore; credo che sarebbe abbastanza interessante assicurarsi il romanzo, che eventualmente potrebbe essere pubblicato in un solo volume con le novelle, come faranno in America.

Cordialmente

Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 20 gennaio 1948

Caro Pavese,

Sheila Alexander : *A Wife's Tale (Walk With a Separate Pride)*. Qui è successo un pasticcio: Hamilton ci ha inviato il libro senza poterlo trattare. L'agente è Curtis Brown di N.Y., e quindi ci tocca trattare con Coen: le condizioni stabilite da Coen sono le seguenti: timbratura SIAE (sappiamo ch'è una scocciatura, ma ormai ci sarete abituati). Anticipo di cento dollari sull'8%, 10%, 12%.

Pensate che ne trarremo l'enorme commissione del 5%, - e rispondeteci di sì.

Kay Boyle: *Year Before Last*. Ve lo mandiamo separatamente, trovato nella biblioteca di Bobi Bazlen. I diritti sono disponibili, ma anche qui pasticciatissimi; ma se ti piace, si potranno avere, per la buona ragione che non c'è un'anima, oggi, che riesca a pescare un'altra copia del testo.

Joyce: *Pomes Penyeach*. Ci telefona Cederna che hai deciso di non farli. Ci metti nei guai: avevo annunciato a Londra che tu avevi graziosamente consentito a tradurre il libercolo, hanno scomodato i *trustees* di Joyce, che hanno detto il sacramentale sì, etc. etc. - e adesso butti per aria tutto: ci costerà un patrimonio in corrispondenza riuscire a persuadere i *trustees* che il sig. Alberto Rossi è altrettanto, se non più competente. - Non te la senti proprio di tornare sulle decisioni prese?

Salve

Agenzia Letteraria Internazionale

U.S.C./ *Year Before Last* di Kay Boyle

Milano, 8 settembre 1952

Caro Dottor Bompiani,

riceviamo la lettera della Sua Casa circa *The Station*.

Io credo che, allo stato delle cose, sia molto meglio dirimere la questione su una base personale, piuttosto che con lettere ufficiali, che noi dobbiamo spedire in base ad istruzioni ricevute, ed alle quali la Casa Bompiani deve rispondere in tono formale.

La questione sta, come Lei sa, nei seguenti termini: l'esecutore testamentario di Robert Byron è il padre dell'A. coadiuvato da una ditta di avvocati di Londra. Il signor Byron è evidentemente attaccato in modo quasi morboso alla memoria del figlio: un attacco comprensibile, anche se può causare complicazioni che né gli agenti di Londra, né, naturalmente, noi desidereremmo entrasse nel campo commerciale.

Conseguentemente, non è purtroppo possibile attenersi alla consueta prassi commerciale: da un punto di vista puramente legale, il signor Byron avrebbe senz'altro ragione: ma ogni irrigidimento formale da Milano non avrebbe, in conclusione, che il risultato di incattivirlo su una questione personale, nella quale il fatto commerciale non ha alcuna importanza.

Credo di potere pertanto intendere la lettera della Casa Bompiani come un impegno a pubblicare una seconda edizione di *The Station*, corredata delle illustrazioni originali (che verrebbero fornite dagli esecutori) entro diciotto mesi dal 6 settembre 1952, con l'impegno aggiunto di farci tenere copia dell'impaginato, con le illustrazioni, prima della pubblicazione, per l'invio a Londra.

Questo è tutto quanto ci occorre a proposito di *The Station*. Possiamo scrivere in questo senso, anche perché venga ripresa la vendita del libro?

Quanto a *The Road to Oxiana*, d'accordo per attendere un poco. Credo di potere persuadere il signor Byron in questo senso.

Sono certo della Sua comprensione: mi spiacciono tutte queste complicazioni: ma penso, nonostante tutto, che sia una fortuna che esse si siano verificate, piuttosto che con un'altra Casa, con la Sua, dove possiamo almeno contare sul fatto che i valori personali ricevono la stessa considerazione che quelli commerciali.

Con i migliori saluti

Milano, 15 aprile 1957

Caro Feltrinelli,

come d'accordo, Le mando *Der Krieg mit den Molchen* di Karel Čapek, e confido fermamente che, in questo caso, potrò avere la Sua decisione entro quindici giorni al massimo.

Le comunico addirittura le condizioni: un anticipo di 100.000 Lire alla firma, sulle seguenti percentuali: 8% sino a 3000, 10% sino a 10.000, 12,5% sino a 25.000, 15% in là. Non sono condizioni particolarmente gravose se si considera che si tratta d'un classico, tradotto in tutti i paesi del mondo (e soppresso periodicamente di qua o di là dalla cortina o dalle varie cortine a seconda dell'umore politico).

Il libro fu pubblicato per la prima volta nel 1936, e fu subito un successo mondiale: una lettura anche approssimativa Le chiarirà perché non fu allora pubblicato in Italia.

Purtroppo il romanzo conserva anche oggi tutta la sua attualità: basta sostituire ai lucertoloni del romanzo la bomba H, o il petrolio, o un qualsiasi altro feticcio dei nostri tempi per accorgersi (e per parte mia me ne sono accorto con vero spavento), che non è cambiato niente. Io penso che in questo caso la pubblicazione, al di là delle possibilità d'un successo commerciale, sia davvero dettata da un obbligo di coscienza, - e spero che Lei, letto il romanzo, sarà d'accordo.

Molto cordialmente,

Milano, 15 novembre 1962

Gentilissimo Commendatore,

come Ella forse ricorderà, io ebbi il piacere di conoscerLa qualche anno fa, quando, come suo agente letterario, accompagnai da Lei il signor Conan Doyle, che doveva trattare l'acquisto di una vettura da corsa.

Mi rivolgo ora alla Sua cortesia per chiederLe un'informazione, o, meglio, la conferma di un'informazione che ho a mia volta ricevuto da Londra. Infatti, uno degli editori inglesi che il mio ufficio rappresenta in Italia ha appreso che Ella sta scrivendo una autobiografia. L'editore sarebbe naturalmente interessato alla Sua opera e mi ha chiesto appunto di chiedere una conferma alla notizia. Egli terrebbe moltissimo a esaminare il volume e pensa che il libro avrebbe anche in Inghilterra notevoli possibilità di successo.

Se l'informazione rispondesse a verità e sempre che Ella sia disposto a darcene conferma, io sarei molto lieto di occuparmi del collocamento dei diritti in Inghilterra e, eventualmente, in altri paesi, nel caso Ella fosse disposto a valersi della nostra opera di agenti o che non abbia già assunto impegni in proposito.

Le sarei dunque molto obbligato se Ella volesse farmi conoscere il Suo pensiero su quanto Le ho esposto e sulle proposte che Le ho formulato.

Con i migliori ringraziamenti e saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale
(Erich Linder)

Milano, 11 aprile 1968

Siamo lieti di inviarVi in visione, qui allegato, il dattiloscritto della biografia autorizzata dei Beatles, scritta da Hunter Davies, per la quale la Vostra Casa ha espresso interesse.

Dato il carattere dell'opera e le richieste pervenuteci da altri editori non possiamo concederVi un'opzione normale, ma dobbiamo invece pregarVi di farci conoscere le Vostre decisioni entro il 24 aprile prossimo. Il termine è in verità piuttosto vicino, ma crediamo che il tempo a disposizione sia sufficiente per un esame del testo e la relativa decisione.

Il volume dispone anche in Italia di un notevole potenziale di vendita, a nostro parere. I Beatles sono molto popolari anche da noi, e non soltanto presso il pubblico dei giovani. La rapidità con la quale sono state effettuate le cessioni nei vari paesi e le cifre pagate sin qui dagli editori (negli Stati Uniti l'editore è McGraw-Hill, in Germania Droemer, in Svezia Bonniers) confermano che si tratta di un'opera destinata al successo anche fuori dell'Inghilterra.

Tra qualche giorno contiamo di inviarVi una seconda copia del dattiloscritto per l'esame dei Vostri periodici, che saranno certamente interessati alla pubblicazione. Anche nel campo dei *serial rights*, molte cessioni sono già avvenute ("Life" in America, "Stern" in Germania), e con cifre sempre alte, se si pensa che in un paese come la Svezia si sono ottenute alcune migliaia di sterline per questi diritti.

Ci auguriamo che la Vostra Casa decida di fare un'offerta adeguata per i *serial* e per i *volume rights* e Vi saremo in ogni modo molto grati se vorrete darci notizie dell'opera entro il termine che abbiamo fissato.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 2 febbraio 1970

Gentilissimo Dottor Angeli,

mi scuso con Lei ("scusarsi" è un termine inadeguato in queste circostanze) per aver lasciato senza risposta praticamente per un intero anno la Sua lettera del 19 febbraio 1969 nella quale Ella riassume le condizioni concordate per la realizzazione della Guida dei Ristoranti d'Italia.

Soldati ha avuto, nel frattempo, varie vicissitudini, anche d'ordine medico (si è rotto una gamba ed è stato fuori circolazione per alcuni mesi, dopodiché anche suo figlio ha dovuto subire un'operazione traumatologica); poi ha dovuto dedicarsi completamente alla stesura di un romanzo. Ora i suoi impegni stanno per esaurirsi: il romanzo dovrebbe essere terminato entro un mese, e successivamente, salvo per un paio di mesi d'impegni televisivi, o para-televisivi, sarà assai più libero.

Lei è sempre interessato al progetto nelle forme discusse e riassunte nella Sua lettera del 19 febbraio dell'anno scorso? In caso affermativo, potremmo vederci con Soldati, verso la fine di febbraio, per mettere a punto gli ultimi particolari e poi procedere al contratto?

Potrebbe per piacere farmi sapere qualcosa, anche nel caso in cui, dato il tempo trascorso, la Sua decisione fosse divenuta negativa?

Molto cordialmente,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

Milano, 20 settembre 1971

Gentilissimo signor de Filippo,

il nostro ufficio si occupa della cessione dei diritti esteri delle opere pubblicate dall'editore Einaudi ed è forse per questo che un'agenzia giapponese, ignorando che i diritti di rappresentazione delle Sue opere sono trattati direttamente da Lei, ci ha sottoposto un'offerta per i diritti teatrali di *Filumena Marturano*. Le inoltriamo la lettera dell'agenzia giapponese, alla quale abbiamo spiegato la situazione, affinché Ella possa rispondere direttamente.

Con i migliori saluti,

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale
(Erich Linder)

Milano, 5 giugno 1971

Caro dottor Volponi,

le trattative (?) con Garzanti sono più complicate di quanto sperassi: ciononostante penso di poterle avviare in modo concreto nel corso della prossima settimana.

Esiste però una pregiudiziale assoluta, emersa già da ora: se la Sua determinazione di farsi pubblicare da Einaudi è vacillante, le trattative con Garzanti non potranno giungere ad alcuna conclusione: Garzanti, infatti, chiederebbe una contropartita ad Einaudi (sotto forma di concessione del diritto di ristampa economica, da parte di Garzanti, di certe opere di Einaudi). Si tratterà di vedere quali e quante opere Garzanti chiederà, e quali e quante Einaudi sia disposto a cedergli. Ovviamente, però, Einaudi non cederà nulla (e nemmeno potrebbe venire sollecitato a farlo) senza la certezza del contratto con Lei.

Come posso (e debbo) procedere a questo punto?

Con i migliori saluti,

(Erich Linder)

Milano, 26 gennaio 1972

Caro Luciano,

io non sarei d'accordo a concedere a Mondadori una proroga dei termini di pubblicazione per gli Oscar. È vero che hanno pagato una somma più che rispettabile, ma non c'è ragione perché i contratti vengano estesi – o almeno vengano estesi in termini così vaghi come sono quelli chiesti da Mondadori. Sarei tutt'al più dell'avviso – ma solo a patto che Mondadori fissi con precisione definitiva il nuovo prezzo di vendita dei singoli libri – di studiare la possibilità di ottenere una proroga fino alla fine del 1972, ma non oltre. Comunque sarebbe una cosa che prenderei in esame senza impegnarmi. Se entro la fine del 1972 i libri non fossero stati pubblicati, i diritti dovrebbero tornare all'Adelphi Frassinelli.

Vedi tu di spiegare alla Mondadori il mio cattivo carattere.

Cordialmente,

PS: Dal che del resto si dimostra che ho fatto bene a non rifare mai i contratti: a questo punto mi toccherebbe rifarli un'altra volta.

La Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori è un centro studi per la storia e la cultura editoriale che da anni opera in stretta collaborazione con le autorità che si occupano della salvaguardia della memoria del lavoro editoriale.

Gli archivi editoriali, infatti, a metà strada fra archivi letterari e archivi d'impresa, rappresentano uno straordinario patrimonio non solo per ricercatori di storia della letteratura, storici d'impresa, sociologi, semiologi, biblioteconomi, studiosi di storia della grafica e dell'illustrazione.

Tra i principali fondi conservati presso la Fondazione, ricordiamo l'archivio storico della Arnoldo Mondadori Editore e del gruppo Saggiatore, l'archivio Linder, la collezione Minardi, il fondo Bottai, il fondo Testori, il fondo Manzini, il fondo Mazzucchetti.

Questo volume è stato stampato per conto
della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
presso Galli Thierry nell'ottobre 2003