

Il mestiere di scrivere

Verso la metà degli anni Sessanta, mi sono reso conto che avevo qualche difficoltà a concentrare l'attenzione su opere narrative di una certa lunghezza. Per un po' di tempo ho avuto difficoltà a leggerle, oltre che a cercare di scriverne. La mia capacità di attenzione si era come esaurita; non avevo più la pazienza necessaria a tentare di scrivere dei romanzi. È una storia complicata e troppo noiosa per raccontarla ora. Però so che ha molto a che fare con la ragione per cui scrivo poesie e racconti brevi. Presto dentro, presto fuori. Niente indugi. Avanti. Può darsi che sia successo perché a quell'epoca, mentre mi avviavo verso la trentina, avevo perso qualsiasi ambizione di grandezza. Se questo è vero, be', tutto sommato credo sia stato meglio che mi sia andata così. L'ambizione e un po' di fortuna sono cose che possono essere di molto aiuto per uno scrittore, se ce l'ha. Troppa ambizione e poca fortuna, se non proprio scalogna, possono rovinarlo. Ma soprattutto bisogna avere talento.

Ci sono scrittori che di talento ne hanno tanto; non conosco scrittori che non ne abbiano. Ma un modo di vedere le cose originale e preciso e l'abilità di trovare il contesto giusto per esprimerlo, sono un'altra cosa. *Il mondo secondo Garp* è, naturalmente, il meraviglioso mondo di John Irving. E c'è un altro mondo di Flannery O'Connor, e altri mondi di William Faulkner, di Ernest Hemingway. E altri ancora di Cheever, Updike, Singer, Stanley Elkin, Ann Beattie, Cynthia Ozick, Donald Barthelme, Mary Robison, William Kittredge, Barry Hannah, Ursula

K. LeGuin. Ogni grande scrittore e anche semplicemente ogni bravo scrittore ricrea il mondo secondo le proprie specificazioni.

È qualcosa di simile allo stile, quello di cui sto parlando, ma non è solo questione di stile. È il tipo di inconfondibile e unica firma che lo scrittore lascia su qualsiasi cosa egli scriva. E ne fa il suo mondo e niente altro. È una delle cose che contraddistingue uno scrittore. E non è il talento. Di quello ce n'è anche troppo in giro. Ma uno scrittore che ha una maniera particolare di guardare le cose e riesce a dare espressione artistica alla sua maniera di guardare le cose, è uno scrittore che durerà per un pezzo.

Isak Dinesen diceva che lei scriveva un po' ogni giorno, senza speranza e senza disperazione. Un giorno o l'altro metterò questa frase su una scheda sei-per-dodici e l'attacherò sulla parete vicino alla mia scrivania. Già ne ho attaccate diverse di schede del genere. «Una fondamentale accuratezza d'espressione è il solo e *unico* principio morale della scrittura». Ezra Pound. Non che questo basti, per carità, ma se uno scrittore ha la fortuna di possedere «una fondamentale accuratezza d'espressione», be', perlomeno è sulla strada giusta.

Su una delle schede sei-per-dodici che ho attaccato alla parete c'è un frammento di una frase di Čechov: «... e all'improvviso tutto gli fu chiaro». Per me queste parole sono piene di meraviglia e di possibilità. Mi piace la loro limpida semplicità e l'accento di rivelazione che vi è implicito. C'è anche del mistero. Cos'è che non gli era chiaro prima? Perché gli diventa chiaro proprio ora? Cos'è successo? E soprattutto, cosa accadrà ora? Risvegli così improvvisi portano con sé delle conseguenze. Provono un'acuta sensazione di sollievo – e di attesa.

Una volta ho sentito Geoffrey Wolff dire a un gruppo di aspiranti scrittori: «Niente trucchi da quattro soldi». Ecco un'altra frase che dovrebbe andare su una scheda sei-per-dodici. Anzi, io la correggerei un po': «Niente trucchi». Punto e basta. I trucchi non li sopporto. Quando leggo narrativa, al primo segno di trucco o di trovata, non importa se da quattro soldi o elaborata, mi viene istintivo cercare riparo. In definitiva i trucchi sono

noiosi e io tendo ad annoiarmi facilmente, il che potrebbe avere qualcosa a che fare con il periodo limitato di attenzione di cui sono capace. Ma la scrittura estremamente elaborata e chic o quella chiaramente stupida mi fanno veramente venire sonno. Gli scrittori non hanno bisogno di ricorrere a trucchetti e trovatine né sta scritto che essi debbano sempre essere i più in gamba di tutti. A costo di sembrare sciocco, uno scrittore a volte deve essere capace di rimanere a bocca aperta davanti a qualcosa, qualsiasi cosa – un tramonto o una scarpa vecchia – colpito da uno stupore semplicemente assoluto.

Tempo addietro, sulla «New York Times Book Review», John Barth ha scritto che, fino a una decina di anni fa, la maggior parte degli studenti che frequentava i suoi seminari di narrativa era interessata soprattutto «all'innovazione formale», mentre ora sembra non essere più così. Egli teme che negli anni Ottanta gli scrittori si mettano a scrivere romanzetti di ambiente domestico e familiare. Si preoccupa che lo sperimentalismo stia per scomparire insieme allo spirito liberale. Personalmente mi innervosisco sempre un po' quando sento questo tipo di serie discussioni sull'«innovazione formale» in narrativa. Troppo spesso lo «sperimentalismo» viene usato come una specie di licenza per scrivere in modo sciatto, sciocco o imitativo. O, peggio ancora, come licenza per tentare di brutalizzare e alienare il lettore. Troppo spesso questo genere di scrittura non ci porta alcuna notizia del mondo, oppure ci descrive solo un paesaggio desertico – qualche duna e, qua e là, una lucertola, ma neanche una persona in giro; un posto non abitato da alcun essere che possiamo riconoscere come umano, un posto che può interessare solo pochi scienziati specializzati.

Bisogna tener presente che in narrativa la vera sperimentazione dovrebbe essere originale, conquistata a fatica e motivo di soddisfazione. Perciò gli scrittori non dovrebbero sforzarsi di imitare il modo di guardare le cose di qualcun altro – ad esempio di Barthelme. Non funzionerebbe. Di Barthelme ce n'è uno solo, e se un altro scrittore cercasse di appropriarsi della particolare sensibilità di Barthelme o della sua tecnica di *mise en scène*

con la scusa dell'innovazione, quello scrittore s'impegolerebbe nel caos, nel disastro e, peggio ancora, nell'auto-inganno. I veri sperimentatori devono RENDERE TUTTO NUOVO, come consigliava Pound, e in questo processo devono scoprire le cose da soli. Ma, a meno che non siano usciti di senno, devono anche voler rimanere in contatto con noi, devono portare a noi notizie dal loro mondo.

In una poesia o in un racconto si possono descrivere delle cose, degli oggetti comuni usando un linguaggio comune ma preciso e dotare questi oggetti – una sedia, le tendine di una finestra, una forchetta, un sasso, un orecchino – di un potere immenso, addirittura sbalorditivo. Si può scrivere una riga di dialogo apparentemente innocuo e far sí che provochi un brivido lungo la schiena del lettore – l'origine del piacere artistico, secondo Nabokov. Questo è il tipo di scrittura che mi interessa di piú. Non sopporto cose scritte in maniera sciatta e confusa, sia che si presentino sotto pretese sperimentali sia che si tratti semplicemente di realismo reso in maniera goffa. Il narratore del meraviglioso racconto di Isaak Babel' intitolato *Guy de Maupassant*, parlando della tecnica narrativa, a un certo punto dice: «Non c'è ferro che possa trafiggere il cuore con piú forza di un punto messo al posto giusto». Anche questa frase dovrebbe essere copiata su una scheda sei-per-dodici.

Evan Connell disse una volta che si rendeva conto di aver finito un racconto quando, rileggendolo, si sorprende a togliere delle virgole e poi lo rileggeva da capo e rimetteva le virgole al loro posto. Mi piace questa maniera di lavorare su qualcosa. Rispetto molto questo genere di cura che uno si prende per quello che fa. In definitiva, le parole sono tutto quello che abbiamo, perciò è meglio che siano quelle giuste, con la punteggiatura nei posti giusti in modo che possano dire quello che devono dire nel modo migliore. Se le parole sono appesantite dall'emozione incontrollata dello scrittore, o se sono imprecise e inaccurate per qualche altro motivo – se sono, insomma, in qualche maniera sfocate – fatalmente gli occhi del lettore scivoleranno sopra di esse e non si sarà ottenuto un bel niente.

Il senso artistico del lettore non sarà affatto stimolato. Henry James diceva che questo infelice genere di scrittura era affetto da «debolezza di specificazione».

Ho degli amici che a volte mi hanno confessato di aver dovuto sbrigarsi a scrivere un libro perché avevano bisogno di soldi, o perché l'editore o la moglie mettevano loro fretta o li stavano per piantare – insomma, in un modo o nell'altro si scusavano per il fatto che quel libro non era scritto bene. «Sarebbe venuto meglio se ci avessi lavorato di più». Quando ho sentito un mio amico romanziere dire questo, ci sono rimasto di sasso. Se ci ripenso, cosa che non mi capita spesso – in fondo non sono affari miei – ci rimango ancora di sasso. Se non si riesce, dico io, a rendere quel che si scrive al meglio delle nostre possibilità, allora che si scrive a fare? Alla fin fine, la soddisfazione di aver fatto del nostro meglio e la prova del nostro sforzo sono le uniche cose che ci possiamo portare appresso nella tomba. Al mio amico avevo una gran voglia di dire: per l'amor del cielo, mettiti a fare qualcos'altro, devono esserci modi più facili e forse anche più onesti di guadagnarsi da vivere. Oppure cerca di farlo come meglio puoi, mettici dentro tutto il tuo talento, ma poi non ti giustificare, non cercare scuse. Risparmiaci i lamenti e le spiegazioni.

In un saggio intitolato, molto semplicemente, *Scrivere racconti*, Flannery O'Connor parla della scrittura come di una scoperta. O'Connor sostiene che quando si siede a scrivere un racconto, la maggior parte delle volte non ha idea di dove arriverà. Inoltre dice che secondo lei molti altri scrittori non sanno dove andranno a finire quando cominciano qualcosa. Come esempio del modo di mettere insieme un racconto di cui non avrebbe mai indovinato il finale se non quando vi fosse quasi arrivata, usa il suo *Brava gente di campagna*:

Quando ho cominciato a scrivere quel racconto non sapevo che a un certo punto ci sarebbe stata una laureata con una gamba di legno. Mi sono semplicemente ritrovata una mattina a descrivere due donne che conoscevo un po' e, prima che me ne rendessi conto, ecco che avevo attribuito a una di loro una figlia con una gamba di legno. Poi ci ho messo pure un venditore ambulante di Bibbie, ma non avevo la più pallida idea di cosa avrei

fatto di lui. Non sapevo che avrebbe rubato quella gamba di legno se non dieci o dodici righe prima che lo facesse, ma quando ho scoperto che sarebbe successo proprio questo, ho capito che era inevitabile.

Ricordo che quando lessi questo saggio, anni or sono, fui colpito dal fatto che la O'Connor, o qualsiasi altro scrittore, scrivesse dei racconti in quella maniera: credevo che quello fosse un mio scomodo segreto che mi faceva sentire un po' a disagio. Pensavo che di sicuro questo modo di comporre un racconto rivelasse qualche mio difetto. Ricordo che leggere quanto lei avesse da dire a questo proposito mi rincuorò molto.

Una volta mi sono messo a scrivere quello che si è poi rivelato un bel racconto, anche se all'inizio mi si era presentata solo la prima frase. Erano già diversi giorni che andavo in giro con queste parole in testa: «Stava passando l'aspirapolvere quando squillò il telefono». Sentivo che dietro quella frase c'era una storia che voleva essere raccontata. Me lo sentivo nelle ossa che insieme a quell'inizio ci doveva andare una storia, bastava che trovassi il tempo per scriverla. Il tempo lo trovai, un giorno intero – dodici, quindici ore, addirittura – bastava che volessi metterlo a frutto. E così fu, una mattina mi sono seduto e ho scritto la prima frase e subito le altre frasi hanno cominciato ad attaccarsi a quella. Ho composto la storia come avrei composto una poesia; una riga dietro l'altra e poi un'altra e poi un'altra ancora. Dopo un po' ho cominciato a intravedere la storia e sapevo che quella era la *mia* storia, proprio quella che avevo voluto scrivere.

Mi piace quando nei racconti c'è un senso di minaccia. Credo che un po' di minaccia sia una cosa che sta bene, in un racconto. Tanto per cominciare, fa bene alla circolazione. Ci deve essere della tensione, il senso che qualcosa sta per accadere, che certe cose si sono messe in moto e non si possono fermare, altrimenti, il più delle volte, la storia semplicemente non ci sarà. Quello che crea tensione in un racconto è, in parte, il modo in cui le parole vengono concretamente collegate per formare l'azione visibile della storia. Ma creano tensione anche le cose che vengono lasciate fuori, che sono implicite, il paesaggio che è appena sotto

la tranquilla (ma a volte rotta e agitata) superficie del racconto.

V. S. Pritchett definisce il racconto come «qualcosa intravisto con la coda dell'occhio, di sfuggita». Attenti a quell'«intravisto». Prima c'è qualcosa di «intravisto». Poi quel qualcosa viene dotato di vita, trasformato in qualcos'altro che illumina l'attimo fuggente e potrebbe avere, se abbiamo fortuna – sempre questa parola – conseguenze ancor più significative e durature. Il compito dello scrittore di racconti è di investire quel qualcosa appena intravisto con tutto ciò che è in suo potere. Egli deve metterci tutta l'intelligenza e tutta l'abilità letteraria che possiede (il suo talento, insomma), tutto il suo senso delle proporzioni e della forma: dell'essenza reale delle cose esterne e del modo in cui lui – e nessun altro – le vede. E tutto questo si ottiene attraverso l'uso di un linguaggio chiaro e preciso, un linguaggio usato in modo da infondere vita a dettagli che illuminino il racconto al lettore. Perché i dettagli siano concreti e carichi di significato, è essenziale che il linguaggio sia dato in maniera quantomai accurata e precisa. Le parole possono essere precise anche al punto da apparire piatte, l'importante è che siano cariche di significato; se usate bene, possono toccare tutte le note.

Titolo originale: *On Writing*.

Carver ha elaborato questo saggio tra il 1981 e il 1983, prima in forma ridotta per la «New York Times Book Review», con il titolo *A Storyteller's Notebook*, poi per un'antologia canadese, *Short Short Stories*, e infine l'ha pubblicato, in forma definitiva, in *Fires. Essays, Poems, Stories* cit. In Italia è apparso per la prima volta su «Linea d'ombra», n. 20, ottobre 1987.