

Capitolo I

Questione «Carver»

Non si fatica a collocare le opere di Raymond Carver all'interno della cosiddetta «narrativa di culto»¹. Le sue opere sono state tradotte in oltre venti lingue. Su di lui sono stati scritti saggi² e realizzati siti internet³. Ricostruire il volto di Ray, come lo chiamano amici e cultori, significa attraversare un'esperienza biografica bruciante e nello stesso tempo ordinaria, che sa diventare artistica attraverso i semplici materiali della vita quotidiana.

Carver nacque nel 1938 a Clatskanie, nell'Oregon (Stati Uniti), un paese di settecento abitanti sulle rive del fiume Columbia. La presenza dell'acqua dei fiumi sarà costante nella sua produzione letteraria. Presto con il padre, operaio di segheria, e la madre, cameriera, si trasferì a Yakima, nello Stato di Washington. Cominciò a lavorare col padre, il quale pare abbia avuto un ruolo importante nella sua passione per la narrazione: «Ogni tanto mi leggeva qualcosa di quello che piaceva a lui. I romanzi western di Zane Grey. Sono stati i primi libri veri, con la copertina rigida, a parte quelli di scuola e la Bibbia, che mi sono passati per le mani»⁴. L'edizione della Bibbia che Carver portava con sé dalla giovinezza è conservata dalla se-

conda moglie, Tess Gallagher. Nonostante le difficoltà economiche, Carver riuscì a continuare gli studi. A diciotto anni ebbe un bambino dalla sua ragazza allora sedicenne, Maryann Burk. I due si sposarono. L'anno successivo nacque Vance Lindsay. Raymond e Maryann ottennero il *Bachelor*, un titolo universitario di base, ma sei anni dopo il matrimonio.

Carver aveva «una gran voglia di scrivere, di scrivere qualsiasi cosa – narrativa, certo, ma anche poesia, drammi, sceneggiature, articoli per riviste e perfino pezzi per il giornale locale –, qualsiasi cosa che comportasse mettere insieme delle parole per fare qualcosa di coerente e che potesse interessare qualcun altro»⁵.

Nel 1958, all'età di vent'anni, seguì presso la Chico State University le lezioni di *creative writing* (scrittura creativa) di John Gardner⁶, il suo vero grande maestro, da cui imparò l'arte della narrazione⁷. Sappiamo che Carver aveva cominciato a scrivere racconti di *science fiction* (fantascienza), e i suoi personaggi erano piccoli mostri verdi. Presto, grazie al contatto con Gardner, abbandonò questo genere di narrativa⁸. Pubblicò il suo primo racconto, intitolato *Pastoral*, nella *Western Humanities Review* dell'Università dello Utah e la prima poesia, *The Brass Ring*, nella rivista *Targets* dell'Arizona. Dopo il diploma universitario, conseguito nel 1963 presso la Humboldt State University, si iscrisse al prestigioso Iowa Writer's Workshop, ottenendo

una borsa di studio. Con il denaro che riceveva, integrato da altri lavori, non era in grado di sostenere la famiglia e così, a ventinove anni, decise di tornare in California dove cominciò a prestare servizio come portiere di notte in un ospedale⁹, confrontandosi con una vita percepita come una «pietra, che stritolava e aguzzava»¹⁰.

Dopo aver pubblicato racconti in varie riviste letterarie poco note, nel 1967 pubblicò *Vuoi star zitta, per favore?* nell'antologia *Best American Short Stories*¹¹ e ciò gli suscitò una certa attenzione del pubblico e della critica. Cominciò a lavorare come *editor* allo «Science Research Associates» di Palo Alto. Intanto però, come il padre prima di lui, divenne dipendente dall'alcol. In questo periodo – la sua «prima vita», come egli stesso la definì – cominciò a seguire gli incontri degli Alcolisti Anonimi.

1. Gli inizi poetici e il successo delle prose

Nel 1968 Carver pubblicò il suo primo libro, una raccolta di poesie dal titolo *Near Klamath* (Presso Klamath)¹². E anche il secondo libro fu di poesia: *Winter Insomnia* (Insonnia invernale)¹³, un'elegante edizione illustrata stampata in 1.000 copie. La terza raccolta di poesie esce nel 1976 con il titolo *At Night the Salmon Move* (Di notte il salmone esce)¹⁴. Carver dunque nasce poeta e non narratore.

Nel 1971 il periodico *Esquire*, grazie a Gordon Lish, il *fiction editor* della rivista, gli aveva pubblicato il racconto *Neighbours* (Vicini)¹⁵.

È un punto di svolta. Nel 1974 gli veniva pubblicato il primo libro di narrativa, contenente un solo racconto breve dal titolo *Put Yourself in My Shoes* (Mettiti nelle mie scarpe)¹⁶ e nel 1976 la raccolta *Will You Please Be Quiet, Please?* (Vuoi star zitta, per favore?)¹⁷.

Si liberò dalla dipendenza dell'alcol a metà del 1977, l'anno in cui pubblica *Furious Season and Other Stories* (Stagioni furiose e altri racconti)¹⁸. Fu candidato al National Book Award e cominciò a insegnare. Tra gli anni '70 e gli anni '80 Carver è docente presso la University of California, l'Iowa Writers Workshop, l'Università del Texas, l'Università del Vermont e la Syracuse University. Sono anni di successo, ma anche di una certa aridità interiore. Scrive in *Il possibile*:

Ho passato anni, saltuariamente, nell'ambiente
[accademico].
Ho insegnato in posti cui non potevo neanche
[accostarmi]
da studente. Ma non ho mai scritto un rigo
su quel periodo. Mai. Erano tempi in cui tutto
mi scivolava addosso.
[...] Mi stavo a mia volta rapidamente
appassendo¹⁹.

L'insegnamento, nonostante l'ottimo ricordo dei suoi alunni, non lo appassionava molto, ma accettò questa possibilità per garantirsi una vita economicamente più stabile. Intanto una grave crisi familiare lo porta a separarsi da Maryann nel 1978.

Seguirono due avvenimenti centrali della sua vita: la liberazione dall'alcol e la conoscenza a El Paso di una poetessa, che insegnava Letteratura all'Università di Syracuse (dove Carver stesso fu docente tra il 1980 e il 1984), Tess Gallagher, la quale gli starà accanto fino a quando lo scrittore non verrà stroncato da un tumore ai polmoni nel 1988 a soli cinquant'anni. Nel 1981 uscirono i 17 racconti di *What We Talk About When We Talk About Love* (Di cosa parliamo quando parliamo d'amore)²⁰, che lo rendono noto.

Segue una pubblicazione di prosa a tiratura limitata in sole 176 copie e non in vendita: si tratta di una sola storia, *The Pheasant* (Il fagiano)²¹, che poi confluisce nella successiva raccolta *Fires* (Fuochi)²², che comprende saggi, poesie e racconti.

Sempre nel 1983 esce la raccolta *Cathedral* (Cattedrale)²³, per la quale è finalista al premio Pulitzer, e gli è attribuito dall'American Academy il Milred and Harold Strauss Living Award, una borsa quinquennale che gli permette di lasciare l'insegnamento e di dedicarsi completamente alla scrittura. L'anno successivo pubblica in edizione limitata *If It Please You* (Se ti fa piacere)²⁴.

2. La stagione della poesia: 1984-1987

La prima pubblicazione di poesie, dopo il successo legato alla narrativa, è *Two Poems* (Due poesie)²⁵ in poco più di 100 copie. Di lì a poco, tra il 1984 e il 1987 Carver dà alle stampe ben 12 pubblicazioni poetiche di varia ampiezza.

Nel 1984 esce *My Crow* (Il mio corvo)²⁶, una poesia impaginata in modo da occupare quattro facciate, che segna l'inizio della collaborazione con William Ewert, che produrrà piccole opere a tiratura limitata di testi personali, spesso pubblicati solo come «biglietti agli amici» e non destinati alla diffusione pubblica. Segue subito dopo *For Tess* (Per Tess)²⁷, *The Window* (La finestra)²⁸ e la raccolta di otto poesie dal titolo *This Water* (Quest'acqua)²⁹.

L'anno successivo, mentre in Gran Bretagna si pubblicava una raccolta delle sue maggiori opere di prosa³⁰, esce la raccolta *Where Water Comes Together With Other Water* (Dove l'acqua con altra acqua si confonde)³¹ per la quale vince il premio Levinson della Poetry Society of America; *Ultramarine* (Blu oltremare)³²; *Intimacy* (Intimità)³³; *Early for the Dance* (In anticipo per la danza)³⁴; *The River* (Il fiume); *Those Days* (Quei giorni)³⁵, che raccoglie le poesie scritte prima della pubblicazione del suo primo libro nel 1968; *In a Marine Light* (In una luce marina)³⁶, pubblicato solamente in Gran Bretagna che raccoglie, con qualche modifica, poesie apparse nell'edizione americana di *Where Water Comes*

Together With Other Water e *Ultramarine*; infine *Music* (Musica)³⁷, l'edizione separata di una poesia apparsa in *Where Water Comes Together With Other Water* in 100 copie. In questo periodo abbiamo anche la pubblicazione della sceneggiatura, scritta con Tess Gallagher per il regista Michael Cimino, che aveva come soggetto Dostoevskij³⁸. Nel 1962 Carver aveva già scritto una commedia dal titolo *Carnations* (Garofani), ma essa venne pubblicata solo dopo la sua morte e in tiratura limitata³⁹.

3. Un bilancio della prosa e un ardente ritorno alla poesia: il 1988

Carver torna alla prosa con *Where I'm Calling From* (Da dove sto chiamando)⁴⁰, che raccoglie una selezione rivista di testi già apparsi e 7 nuovi racconti, pubblicati separatamente in Gran Bretagna nel volume *Elephant and Other Stories* (Elefante e altre storie)⁴¹. Nello stesso anno viene anche pubblicata un'edizione separata a tiratura limitata del solo racconto *Elephant*⁴². La prosa è più distesa, riflessiva, interiore. In quest'ultima raccolta narrativa, Carver inserisce *Chi ha usato questo letto*, che narra del confronto che un uomo e una donna intessono, discutendo della morte, e *L'incarico*, che ha come argomento la morte di Čechov, il suo scrittore di riferimento.

Sempre nel 1988 esce la poesia *His Bathrobe Poc-*

kets Stuffed With Notes (Le tasche dell'accappatoio piene di bigliettini)⁴³, prima inedita e adesso stampata in 70 copie in occasione del conferimento del Dottorato in Lettere all'Università di Hartford. Successivamente escono anche, con Ewert, *The Toes* (Le dita del piede)⁴⁴, *Afghanistan*⁴⁵ e *Looking for Work* (In cerca di lavoro)⁴⁶, che presentava la poesia di Carver da un lato e dall'altro la poesia di Čechov dal titolo inglese di *Downstream* (Valle). Nel 1988, poche settimane prima che il tumore lo stroncasse, finisce di raccogliere queste due poesie con le altre che aveva scritto negli ultimi tempi per la raccolta, pubblicata postuma, dal titolo *A New Path to the Waterfall* (Nuovo sentiero per la cascata)⁴⁷. Escono postume una raccolta di suoi saggi⁴⁸, la commedia *Carnations* e altre raccolte⁴⁹. Tutte le sue poesie (oltre 300) sono state raccolte nel volume *All of us*⁵⁰, dove le postume appaiono in appendice.

Carver scrisse anche racconti che non riuscì mai a stendere in versione definitiva, forse proprio perché occupato maggiormente dalla sua poesia. Ce ne ha dato notizia Tess Gallagher, la quale ha ritrovato questi testi in luoghi e tempi diversi. Il ritrovamento dei primi tre racconti è avvenuto nel marzo 1999 a Ridge House, la casa di Port Angeles. Due racconti poi sono stati ritrovati nell'estate dello stesso anno nella biblioteca dell'Ohio State University da Maureen Carroll e William Stull: quest'ultimo è anche più autorevole studioso dell'opera di Carver. Il lavoro di lettura e decifrazione delle

correzioni a mano è stato lungo ed elaborato: lo si deve alla stessa Gallagher e a Jay Woodruff, caporedattore di *Esquire*. La Gallagher ha affermato invece che il lavoro di *editing* è stato leggero: «Il nostro compito si esauriva nell'uniformare per esempio nomi di personaggi e toponimi, in modo che Dotty non diventasse Dolores alla pagina successiva o Eureka non si trasformasse in Arcata. I finali, che erano la parte su cui Ray più si accaniva nel processo di riscrittura, sono stati lasciati in qualche caso come si fa con un pasto quando squilla il telefono: ci siamo limitati a far riverberare quegli ultimi istanti, permettendo al racconto di arrivare a una sua conclusione naturale»⁵¹.

4. Alcune osservazioni sul ritmo delle pubblicazioni

Dall'esame delle pubblicazioni di Carver emergono alcuni dati significativi. Innanzitutto egli avvia e conclude la propria stagione letteraria – che occupa i venti anni tra il '68 e l'88 – con pubblicazioni di poesia. Carver, nonostante la sua fama sia legata più alla prosa, nasce e muore poeta. Se il vertice in qualità di narratore coincide con l'83, l'anno di pubblicazione di *Cathedral*, il vertice come poeta lo raggiunge proprio nell'88, l'anno della morte, che è anche l'anno della selezione delle sue prose nel volume *Where I'm Calling from*. Sembra ci sia un movimento nella produzione carveriana che

parte dalla poesia, conduce naturalmente a una prosa secca ed essenziale, si estende in una prosa più lirica ed emozionale, per poi riconfluire in una poesia ricca di umore e di intensità. La poesia svolge per Carver una funzione di discernimento e di penetrazione radicale nel reale, che poi genera la narrazione e a sua volta confluisce in poesia.

Una seconda conclusione nasce dall'osservare come Carver abbia il gusto del frammento, della poesia o del racconto che vive da solo, al di là delle raccolte, dell'opera intesa come messaggio privato da stampare in poche copie, del piacere per la pubblicazione artigianale, firmata, dedicata. Chi conosce Carver solamente per alcuni suoi racconti duri, aspri, può rimanere sorpreso da quest'atteggiamento che rivela un'attenzione per i particolari, per un'arte intesa come necessità e cura.

Una terza conclusione riguarda il confluire di testi di una raccolta tra quelli di un'altra, la riproposta di poesie, a volte anche in forma rielaborata, pubblicate da sole o in una silloge in un'altra silloge e così anche, come vedremo meglio più avanti, la riscrittura di alcuni brani in prosa o la trasformazione di poesie in prose. Si avverte insomma la necessità di un lavoro di lima, del dire e provare a ridire le cose, selezionare e creare nuovi accostamenti. Una delle conseguenze editoriali, specie per le traduzioni, consiste in una certa confusione: le raccolte pubblicate in Italia non corrispondono esattamente al contenuto o al titolo delle edizioni originali⁵².

5. Una narrativa asciutta e tragica

Carver è noto soprattutto per i suoi racconti. Ciò che colpisce nella prosa delle sue prime raccolte, esclusa *Cattedrale*, è senz'altro l'incredibile rapidità ed essenzialità espressiva. Sembra che il testo sia stato prosciugato da qualsiasi elemento inutile. Carver era istintivo e non credeva a lunghe preparazioni in vista della scrittura. I suoi racconti spesso nascono solamente da una frase ascoltata per caso⁵³ o da situazioni colte fotograficamente all'interno della vita ordinaria⁵⁴. Tanto rapida era l'ispirazione, tanto immediata la prima stesura del testo a presa diretta sulla realtà.

Certo nei primi anni Settanta, quando l'attenzione era rivolta a un certo tipo di romanzo sperimentale o di meta-romanzo, caratterizzato da una prosa molto intrecciata, innovativa, surreale, come nello stile di Pynchon, Coover, Barth, Barthelme e Hawke, la prosa di Carver rappresentava una rivoluzione di stile. Del resto lo sperimentalismo, l'innovazione formale fine a sé stessa viene considerata da Carver «una licenza per scrivere in modo sciatto, sciocco o mimetico. O, peggio ancora, una licenza per tentare di brutalizzare e alienare il lettore. Troppo spesso questo genere di scrittura non ci porta alcuna notizia dal mondo, oppure ci descrive un paesaggio desertico – qualche duna e, qua e là, una lucertola, ma neanche un persona in giro»⁵⁵. Carver è molto interessato all'arte che cre-

de nella rappresentazione, che dice qualcosa del mondo, che cioè mostra di possedere un referente e un fondamento nel reale e non lo è invece all'arte astratta. L'arte deve tornare alle cose che contano, «le cose che sono vicine al cuore dello scrittore, le cose che ci muovono interiormente»⁵⁶.

Così Carver è anche interessato a un'espressione immediata, comprensibile e non una poesia che ama l'oscurità e la difficoltà dell'espressione e della comprensione⁵⁷.

Egli credeva invece molto alla revisione costante, dopo aver scritto una prima stesura. Arrivava a riscrivere fino a trenta volte un racconto e fino a quaranta volte una poesia⁵⁸.

La stessa tecnica era utilizzata per gli scritti dei suoi alunni di scrittura creativa, come testimonia J. McInerney: «I manoscritti venivano restituiti completamente traforati da cancellature, sostituzioni, punti interrogativi e domande scritte con la sua calligrafia a zampa di gallina. Una volta gli ho portato un racconto sette volte»⁵⁹.

Revisione significa per Carver anche ridurre all'essenziale. Il suo lavoro di «eliminazione del non necessario» tuttavia non è da intendersi come un cesello, ma come uno scavo alla ricerca del vero fondamento della storia: «Può darsi che io corregga perché così facendo mi avvicino pian piano al cuore dell'argomento del racconto. Sento di dover continuamente tentare di scoprirlo. È un processo, non una posizione stabile»⁶⁰. Semmai è vero che a

volte l'arnese dello scavo è il bisturi capace di scavare nell'umanità dolorante e tragicamente legata alla vita quotidiana e ordinaria dei suoi personaggi, i quali appartengono a un'umanità senza storia, ma protagonista di un'epica quotidiana impercettibile e misteriosa, che si nasconde negli eventi minimi della nostra vita, che fanno da contorno o che sono essi stessi la vita⁶¹. Scrive nell'entusiasmo Fernanda Pivano: «Aveva un'umanità infinita»⁶². Il suo contributo alla letteratura sta «nell'aver fatto della realtà quotidiana non più il *luogo* dove si svolgono gli eventi, bensì l'oggetto stesso, l'eroe per così dire delle sue opere»⁶³.

Letteratura per Carver significava questo: raccontare ciò che si conosce bene, nella forma più semplice possibile, e con un'ineliminabile accuratezza di espressione. E ha certamente dimostrato che non c'è bisogno di allontanarsi molto dalle proprie esperienze, dalle mura di casa propria o del proprio bar o posto di lavoro, per notare storie che colpiscono il lettore nel profondo. Gli bastava guardarsi attorno, per trovare la fonte che avrebbe ispirato tutti i suoi racconti, prendere un piccolo pezzo della propria vita, un altro di quella del suo compagno di lavoro o del suo vicino di casa e tutto era pronto.

In Carver è presente un senso di grandiosità insondabile, pienamente incarnata all'interno del livello più elementare e forse banale di vita. Si tratta di una dimensione che richiede una certa dose di

dedizione e di cura, perché diventi materia di narrazione. Nella sua sceneggiatura su Dostoevskij, Carver mette sulla bocca del grande romanziere russo le parole: «Un essere umano è un mistero [...] mi dedicherò a questo mistero perché voglio essere un uomo»⁶⁴. L'intenzione profonda è di descrivere la realtà quotidiana e l'azione per svelare un mistero o almeno sentirne la presenza.

Questo fa capire che Carver aveva e voleva dare non una visione fredda del reale «gettato lì» nella sua oggettività insignificante. Egli aveva, come afferma D. Day, suo docente alla Humboldt State University, una propria «voce [...] autentica, personale e pressante», che rivela i suoi particolari atteggiamenti verso il mondo, una sorta di «posizione filosofica»⁶⁵. Il realismo non copre il mistero e l'interpretazione, perché «la realtà dipende dal punto di vista»⁶⁶. W. Stull acutamente distingue il «realismo esistenzialista» di autori come J.-P. Sartre, A. Camus, A. Robbe-Grillet dal «realismo umanista» di autori come H. James, J. Joyce, F. O'Connor, L. Tolstoj e appunto Carver. Il primo è oggettivo, impersonale, neutrale. Il secondo è legato comunque a una visione umana, dove l'uomo è misura di tutte le cose e dunque è sempre in qualche modo coinvolto⁶⁷.

I racconti di Carver sono foto istantanee, come quelle scattate dal protagonista del racconto *Mirino di sole* tre pagine⁶⁸. «Mio marito mangia di buona lena ma sembra un po' stanco, nervoso. Mastica piano, tiene le braccia sul tavolo e fissa qualcosa dall'al-

tra parte della stanza. Mi guarda un attimo, ma poi distoglie subito lo sguardo. Si pulisce la bocca col tovagliolo. Alza le spalle e si rimette a mangiare»⁶⁹: questa, tratta dal racconto *Con tanta di quell'acqua a due passi da casa*, è forse una descrizione-modello. In certi momenti l'emotività sembra crescere, ma ecco la mano dell'autore tagliare al momento giusto per smorzare subito la tensione e riportare la vicenda, chiudendo la narrazione, ai livelli della vita più grigia. Sembra che non accada nulla di particolarmente significativo: la vita è descritta da rasoterra, ma proprio per questo è come se facesse appello alla sua essenzialità. Gli oggetti – quelli più comuni: «una sedia, le tendine di una finestra, una forchetta, un sasso, un orecchino»⁷⁰ – si impongono allo sguardo con forza attraverso le secche parole che li definiscono con precisione e senza orpelli.

Un altro esempio di questo stile essenziale e tragico è costituito dal racconto di ispirazione biblica dal titolo *Meccanica popolare*, lungo appena due pagine. Carver riprende il famoso racconto biblico del *Primo Libro dei Re* 3, 16-28, dove due donne si contendono un bambino di cui ognuna si dichiara la vera madre⁷¹. Il re Salomone in questo racconto risolve la disputa proponendo due alternative: lasciare il bambino a una delle due o tagliarlo a metà e darne a ciascuna un pezzo. La vera madre scongiura di lasciar vivo il bambino, anche se dovesse andare in mano all'altra donna. Così Salomone comprende chi delle due mente. Qui la solu-

zione è positiva, nonostante il dramma iniziale. Carver ambienta la vicenda all'interno di un litigio tra marito e moglie e alla fine il bambino è stratonato da una parte e dall'altra. Si comprende (ma Carver non lo dice, lo fa solo intendere) che il bambino ha la peggio. Carver conclude così: «*In this manner, the issue was decided* (In tal modo la questione fu decisa)». In latino, fa notare W. Stull, «decidere» deriva da «*de-caedere*», cioè «tagliare» («*cut off*»)⁷², come nel racconto biblico. In solo due pagine appare negata la speranza di una saggezza capace di dirimere i drammi della vita.

La singola parola ha poi un ruolo decisivo. La perizia nel lessico è parte integrante di questa precisione. La prima moglie, Maryann, ricorda come Carver avesse una straordinaria conoscenza del vocabolario e avesse presente il significato esatto di ogni parola⁷³. G. Wolff lo definisce un «maestro di grammatica»⁷⁴, e infatti Carver stesso scrive: «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 nel modo migliore quel che devono dire»⁷⁵. Se usate bene, le parole «possono toccare tutte le note»⁷⁶. Rimanendo colpito più dalla strutturazione del discorso che dal vocabolario, c'è chi ha notato con acume che è difficile nella prosa carveriana estrapolare frasi particolarmente riuscite e citabili, isolate dal contesto. Carver non andava alla ricerca della bella frase a effetto. La sua espressione è

quieta, tranquilla e così comunica il senso della realtà e va al cuore delle cose⁷⁷. Egli nega inoltre che la sua sia una sorta di poetica dell'immagine: «Non sento di porre, come qualcuno mi ha detto, di centrare le mie poesie o le mie storie su un'immagine. L'immagine emerge dalla storia, non al contrario»⁷⁸. La storia è al centro di tutto. Da questa emergono le immagini dipinte a tratti secchi con parole essenziali. Ciò che resta sono proprio le immagini.

6. *Un Carver riveduto e corretto?*

Il tratto caratteristico dei personaggi dei primi racconti è l'incomunicabilità, nonostante ci siano molti dialoghi, tutti però fitti, sincopati e ritmati da continui «dissi» e «disse». In una pagina se ne contano fino a sedici⁷⁹. Una sorta di destino inesorabile allunga la sua ombra sulle vicende che, anche quando finiscono in tragedia, non cedono minimamente alla concitazione⁸⁰. Si tratta di storie terrificanti in senso kierkegaardiano⁸¹.

Il male è come congelato in una sorta di fissità resa icasticamente come gesto neutro, privo di connotazioni morali esplicite. Il male accade ed è male – spesso è il generico ma realissimo «male di vivere» – dove la tragedia assume i tratti della quotidianità e del piccolo gesto: per questo, nonostante tutto, paradossalmente i suoi sono «racconti morali»⁸². Non c'è altro da dire o da commentare

circa la sua nuda, scandalosa e tragica oggettività. È un fatto. A volte l'atto malvagio o i suoi effetti non sono neanche nominati: sono solo presentati indirettamente. Carver sembra quasi spostarsi dalla parte del malvagio, non per giustificarlo, ma per calare il bisturi ancora più a fondo e cogliere l'abisso dell'assenza di fede, speranza e amore⁸³. Proprio l'assenza di queste virtù è probabilmente la percezione fondamentale che si ricava dalla prima narrativa carveriana: assenza di fiducia, di speranza, di amore e comunicazione da una parte e il loro disperato bisogno dall'altro.

Questi primi scritti di Carver sono stati oggetto di una polemica, lanciata da D.T. Max dalle colonne del *New York Times* nell'agosto del 1998⁸⁴ e ripresa quasi un anno dopo in Italia da Alessandro Baricco⁸⁵, provocando una vasta eco di risonanze. Seguendo le tracce già percorse da Max, Baricco si è recato alla Lilly Library di Bloomington, nell'Indiana (Stati Uniti), dove sono custodite le carte dello scrittore e qui ha constatato di persona che in realtà gli scritti originali di *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* erano decisamente più lunghi e ampi di quelli poi effettivamente pubblicati. Max nota come gli originali di Carver fossero pieni di tracce di *editing*. A fare questo lavoro, un lavoro di «taglio» fino all'osso, fu Gordon Lish⁸⁶, l'editor di Carver, il quale avrebbe tolto il 50% del testo originale, modificando anche il finale di ben dieci racconti su tredici. Persino quello sfinente e osses-

sivo ripetersi dei «disse» e «dissi» era in realtà di Lish, come l'uso frequente del presente che elimina il passato e il futuro (e così la riflessione e l'attesa espressa in forma verbale). Sorge la domanda: «Chi è il vero Carver?»⁸⁷.

Questa scoperta significa anche che la sensibile differenza tra le prime raccolte e le ultime non è da spiegarsi esclusivamente con considerazioni sulla biografia dell'autore, che era passato da una prima fase di depressione a un ultimo decennio di rinascita. È certamente da valutare una differente ispirazione⁸⁸, ma innanzitutto è da considerare una riflessione sul lavoro di tipo editoriale sui testi. «Lish era costantemente in guardia contro ciò che egli considerava come la strisciante sentimentalità di Carver»⁸⁹. Sotto la guida del suo *editor* la prosa di Carver si sviluppò in modo secco, laconico, interiormente freddo. Insomma, afferma Max, Lish ha reindirizzato la visione delle cose propria dello scrittore al servizio dei propri obiettivi editoriali, in modo quasi parassitico. Tess Gallagher parla anzi di «forte manipolazione»⁹⁰. Sembra che Lish abbia avuto un modello di riferimento per il proprio lavoro di lima: James Purdy, lo scrittore dell'«incubo americano», che sa rendere la violenza urbana, le crisi d'identità, i vuoti della comunicazione con una scrittura precisa e tagliente.

Carver, notando il successo a cui il lavoro di Lish lo stava conducendo, con la pubblicazione nel 1976 di *Vuoi star zitta, per favore?*, si fidava di lui

sempre più, tanto che egli, afferma Max, poteva pensare di sé come a un «ventriloquo di Carver»⁹¹. Rendiamoci conto anche che Carver attraversava un momento molto difficile della propria vita, aveva scarse risorse finanziarie, era dedito all'alcolismo e ambiva a un certo successo che ancora non era arrivato. Provava anche gratitudine per Lish, che rappresentava la sua strada per raggiungere il pubblico dei lettori. Ma a questo punto, proprio per l'eccessiva simbiosi, la collisione tra i due si mostrava per forza di cose inevitabile.

Con la seconda raccolta, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* – che Carver invece avrebbe voluto si intitolasse *Beginners* (Principianti) –, il lavoro di *editing* compiuto da Lish si fece più pesante, mentre d'altra parte Carver diventava sempre più famoso, tanto che nel '79 divenne professore di Inglese alla Syracuse University. Carver nel 1980 scrisse anche un'inutile lettera al suo *editor*, nella quale lo scongiurava di non pubblicare il volume di racconti così come era stato limato. Lish non ne fece nulla e il libro fu pubblicato con le sue revisioni. Fu un successo. Nonostante ciò, Carver apparve risoluto a non permettere che Lish compisse ulteriormente sui suoi racconti la sua opera di «amputazione chirurgica»⁹², come egli stesso la definì. Disse a W. Kittredge: «D'ora in poi non potranno più cambiare nemmeno una virgola»⁹³.

Due mesi dopo, in toni differenti, chiedeva comunque aiuto a Lish per *Cattedrale*, non come suo

«fantasma», ma come «buon *editor*, il migliore...»⁹⁴. Lish, riluttante, accettò e si limitò a un *editing* leggero, pur facendo presenti le sue critiche acerbe sul testo. E infatti in *Cattedrale* il respiro si fa più ampio. Carver anzi ha addirittura ripubblicato alcuni racconti apparsi in una forma più concisa, dando loro un respiro più ampio⁹⁵. Tess Gallagher successivamente lo incoraggiò a pubblicare *Where I'm Calling from*, raccogliendo, insieme a sette nuovi racconti, trenta già pubblicati, a suo giudizio migliori, nella forma nella quale egli voleva che fossero letti dalla posterità. Ella lo aiutò senza dubbio a trovare la sua vera voce e ispirazione, che non erano «minimaliste». Carver comunque ha sempre riconosciuto a Lish un tributo di gratitudine, perché si è sempre preso cura del suo lavoro e aveva creduto in lui come scrittore, proprio quando ne aveva avuto bisogno⁹⁶.

La scoperta dell'azione di Lish sui testi di Carver da una parte può inquietare chi (e non sono pochi) aveva preso i racconti di *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* come modello della cultura narrativa contemporanea. Molti, infatti, considerano Carver come il padre del «minimalismo», cioè del modo di pensare l'arte dello scrivere in termini di essenzialità espressiva, di intrecci che si sviluppano in piccole scene di vita quotidiana e di contesti d'ambiente che rigettano i grandi spazi aperti del romanzo americano classico, preferendo gli interni domestici, gli *shopping center* e altri luo-

ghi simili. Carver è stato anche un modello di riferimento, quando non direttamente docente di scrittura creativa, per scrittori come Jay McInerney, Bret Easton Ellis, David Levitt. Non dimentichiamo però che Carver stesso si è sempre opposto a vedersi attribuire il ruolo di «padre» di questo filone espressivo, come si è detto. Tess Gallagher preferisce dire che egli era non un «minimalista», ma un «purista» e anzi che il suo «mondo interiore» era, al contrario, «massimalista»⁹⁷. Altri lo definiscono un «precisionista»⁹⁸. E quest'ultima pare la definizione più pertinente.

La precisione del dettaglio, eliminando ogni approssimazione, è usata per stabilire una realtà e rendere reali le emozioni⁹⁹, non per dipingere una situazione astratta, rarefatta o sentimentale. Lo stesso scrittore ne dà la spiegazione alla luce della seguente frase di Maupassant: «Non c'è ferro che possa trafiggere il cuore con più forza di un punto messo al punto giusto». Carver rimase colpito da questa frase come fosse una rivelazione, perché è ciò che intese fare nei suoi racconti: «Mettere in fila le parole giuste, le immagini precise, ma anche la punteggiatura più efficace e corretta, in modo che il lettore venisse trascinato dentro e coinvolto nella storia, e non potesse distogliere lo sguardo dal testo a meno che non gli andasse a fuoco la casa»¹⁰⁰.

La cura del dettaglio capace di rendere una visione della realtà dunque non è solamente questione di stile: «È il tipo di firma inconfondibile e uni-

ca che lo scrittore lascia su qualsiasi cosa egli scriva. E ne fa il suo mondo e nient'altro»¹⁰¹. Per fare ciò Carver aveva bisogno di sviluppare un metodo, uno stile; ne aveva bisogno per un'evidente questione di crescita artistica personale; ma ne aveva soprattutto bisogno nella misura in cui uno scienziato ha bisogno di uno strumento affidabile che gli consenta di indagare il proprio oggetto. Carver aveva probabilmente capito che per raccontare davvero la sua gente non poteva adottare un linguaggio qualunque. Avrebbe bensì dovuto fare proprio il modo di vita di quella gente; trasferire sulla carta il loro modo di vedere il mondo; assumere lo stesso sguardo e atteggiamento. Adottare, insomma, per lo scrivere lo stesso stile che quelle persone adottavano per il vivere. Umiltà ed essenzialità.

E lo stile di Carver è divenuto allora quello di chi si tiene un passo indietro, di chi racconta senza dare giudizi sulle azioni dei propri personaggi e soprattutto di chi narra rinunciando ai suggerimenti al lettore, rinunciando ad accompagnarlo durante tutta la narrazione. Viene insomma a mancare quella voce narrante e onnisciente che continuamente suggerisce, spiega e semplifica, perché sono gli stessi personaggi a raccontarsi e dinanzi a essi il lettore è solo, lui e la storia, null'altro.

Carver capì che il suo stile doveva essere scabro, diretto, privo di lirismo; doveva adottare il linguaggio di chi vuole solamente dire e descrivere, mai

giudicare o commentare, un linguaggio umile, fatto anche di pause e di silenzi, ma non per questo meno efficace o meno narrativo, meno lirico o poetico. Anzi. Carver sapeva che per sprigionare poesia e sentimento puro bastava lasciare che quella gente – i suoi personaggi – parlassero: non serviva altro, bastava lasciarli liberi di parlare e raccontarsi¹⁰².

Nella lettura dei testi originali, cioè nella forma precedente gli interventi della penna di Lish, emerge il volto di uno scrittore che francamente stupisce forse meno, ma piace di più: un Carver che conferma il suo stile, ma è più lirico, colpito dal male nel profondo¹⁰³. Un Carver insomma che, come si è detto prima, sta dalla parte del cattivo, non per dare ghiaccio ai già freddi racconti, ma per una sorta di compassione, dimostrando il volto umano e tragico, sofferente e dolente persino del malvagio.

Si tratta di uno scendere in quello che può essere definito, in un certo senso, un «inferno» e comprendere di trovarsi accanto ai propri simili. Per questo Carver, se fa dell'umorismo, sostanzialmente non è mai ironico, non assume quell'atteggiamento di connivenza tra scrittore e lettore che in fondo si prende gioco dei suoi personaggi: non può fare ironia facile su personaggi che rappresentano il suo ambiente, sé stesso e in qualche modo anche la propria esperienza: «Devo aver cura per la gente nelle mie storie. È la mia gente»¹⁰⁴. Qui si pone, notiamo per inciso, il problema della vera o presunta autobiograficità dei suoi racconti. Le testimonian-

ze di amici e conoscenti affermano di frequente questo legame con la vita¹⁰⁵, anche se Carver tiene a precisare che egli non si identifica con l'io narrante delle sue storie¹⁰⁶. In ogni caso è più semplice pensare a un riferimento non tanto puntuale, ma generale a situazioni di vita vissuta o vivibile nel suo ambiente di riferimento¹⁰⁷.

Altro problema, a questo connesso, riguarda l'influsso della sua dipendenza da alcol sulla sua scrittura. Sostanzialmente vale il giudizio espresso in precedenza con un'aggiunta: Carver rifiuta il cliché dell'«artista maledetto» ed è assolutamente contrario all'uso di alcol e droghe per entrare nel mondo dell'arte. In questo è esplicito¹⁰⁸. Per lui la vicenda legata all'alcol è soltanto una brutta storia da dimenticare.

7. La narrativa «più piena, più forte»

Dopo *Cattedrale* Carver scrive sette nuove storie che poi include nella raccolta *Da dove sto chiamando* accanto alla versione definitiva dei suoi racconti preferiti. In Gran Bretagna i sette racconti vengono pubblicati in un volume a sé stante dal titolo *Elephant and other stories*. Da questi testi emerge un certo ottimismo.

In racconti come, per esempio, *Una piccola, buona cosa*, *Da dove sto chiamando*, *Elefante*, *Cattedrale*, *Scatole*, sembra possibile una forma, anche delica-

ta, di redenzione, di salvezza, grazie a sentimenti di tenerezza, a sguardi rivolti a un passato di innocenza, a modi alternativi di porsi di fronte al reale, che procurano un'inattesa meraviglia. Una svolta comunque è possibile e la terra arida acquista fertilità: «I suoi personaggi vivono momenti, quando meno se lo aspettano, in cui una nuova speranza li illumina e una nuova speranza e forza li sorregge»¹⁰⁹. Lo stesso Carver definisce le storie di *Cattedrale* «più piene, più forti, più sviluppate, più aperte alla speranza»¹¹⁰, una «“speranza” nel senso di aver fede»¹¹¹, un atteggiamento di fiducia aperta e serena nei confronti della realtà e della vita. Stull anzi sostiene che la raccolta esplora «la dimensione trascendente dell'esperienza quotidiana, al modo delle storie pacatamente religiose di Čechov *Pasqua* (1886) e *Lo studente* (1894)»¹¹². Si potrebbe dire «la santità dell'ordinario»¹¹³.

Riguardo poi al discorso circa la forma e lo stile è da notare che nelle prime raccolte Carver sente di aver ridotto «tutto al midollo, non solo all'osso» e così ammette: «Un altro passo in quella direzione e sarei arrivato a un punto morto – a scrivere e a pubblicare roba che non avrei avuto voglia di leggere neanche io, sul serio»¹¹⁴. Questa affermazione è una spia di quella che era la sua reale visione delle cose. Rifiutando l'accezione di «minimalista», egli, un anno dopo la pubblicazione di *Cattedrale*, disse in un'intervista: «È vero che tento di eliminare ogni dettaglio non necessario nelle

mie storie e cerco di tagliare le mie parole fino all'osso. Ma ciò non fa di me un minimalista. Se lo fossi, le taglierei davvero fino all'osso. Ma non lo faccio; lascio un po' di schegge di carne (*slivers of meat*) su di esso»¹¹⁵.

8. «Tante cose in cui sperare»

Gli ultimi racconti partono dunque dalla necessità di rendere comunicabile e significativa un'esperienza sempre in bilico sull'orlo della mancanza di significato e dell'inesprimibilità¹¹⁶. Qui l'esperienza personale di vita è come se fosse stata passata al setaccio e avesse lasciato un deposito, contenente le sue tensioni essenziali e fondamentali. Forse per questo Carver sembra privilegiare nel racconto l'uso della prima persona singolare: per legare più direttamente sé alle storie. Egli prende spunto da particolari biografici e li reinventa all'interno della narrazione.

Il motivo è forse quello di liberarsi dalle «foglie secche» – immagine presente emblematicamente nei racconti *Intimità* e *Menudo* – cioè da tutte «le ipocrisie, i condizionamenti, le sofferenze e i complessi indotti dalla fondamentale inautenticità che mina la vita quotidiana»¹¹⁷. In questa tensione espressiva si rivela una grande fiducia nella parola, che è «lo strumento privilegiato per una più completa ricognizione della condizione umana»¹¹⁸. Questa rico-

gnizione non è abbandonata a una compiutezza banale: la conclusione dei racconti non è mai lasciata alla naturale evoluzione dei fatti. C'è sempre un particolare del tutto secondario o del tutto nuovo che nelle ultime righe conduce il racconto alla fine e a un livello di compiutezza che assume i tratti della sorpresa e dell'inatteso.

Un elemento abbastanza costante è la domanda implicita sul senso delle relazioni: la relazione tra madre e figlio, tra marito e moglie, tra padre e figli, fra marito ed ex-moglie, tra vicini, tra fratelli. Viene messa in luce l'esistenza di qualcosa come un filtro appannato che tenta di frapporti tra le persone, rendendo la comunicazione difficile.

Questa sensazione è resa ancora più intensa da un clima spesso claustrofobico, che chiude i personaggi dentro le quattro mura di una casa, se non addirittura di una camera. Eppure in questi racconti si sente emergere la forza della ricerca di rapporti veri e autentici, ora come desiderio ora come realtà. Emergono insomma l'affetto, l'intimità¹¹⁹ e anche la vulnerabilità¹²⁰.

Nel racconto *Scatole*, il difficile rapporto con la madre lascia il posto nelle ultime tre righe a un'immagine di intimità molto forte: «i due lì sotto la veranda si abbracciano un attimo e poi insieme entrano in casa. Lasciano la luce di fuori accesa. Poi se la ricordano, e la luce si spegne»¹²¹.

In *Intimità* si percepisce che cosa significhi la frattura del rapporto tra due persone che si sono

amate: «La mia vita andava avanti, andava avanti e poi, s'è fermata di botto. Anzi, no, non di botto, s'è fermata stridendo e sbandando, come in una brusca frenata. Ho pensato, be' se non valgo un accidenti per lui, allora vuol dire che non valgo un accidenti né per me né per chiunque altro»¹²².

Al di là di ogni volontà contraria, però, i rapporti creati restano e legano le persone al di là dei fatti e degli avvenimenti¹²³.

Si comprende come il senso e l'ordine alla vita siano conquistati grazie al modo nel quale ci si pone nei loro confronti, sapendo cogliere particolari e ricordi positivi, come accade in *Elefante*, quando una situazione di depressione viene ribaltata completamente grazie a un sogno nel quale il protagonista si vede preso in spalla dal padre, come se fosse un elefante. Alla fine si comprende come ci siano «tante cose in cui sperare»¹²⁴.

Conclude la raccolta il racconto *Incarico*¹²⁵, centrato sulla morte per tisi di Čechov, l'autore forse più amato da Carver. Potrebbe apparire una rievocazione biografica: in realtà a essa è presente anche una coloritura profetica. In ogni caso colpisce ancora una volta l'accostamento al tema della morte e al modo in cui essa viene trattata.

Di fronte all'inevitabilità della fine non si ricorre più alla bombola d'ossigeno, ma si ordina una bottiglia di champagne per salutare – in tre, Čechov, la moglie e il medico – l'addio in un clima che rimane dignitoso, composto, raccolto, intimo.

Resta quasi come testamento il tappo di sughero, raccolto da un giovane cameriere (figura sulla quale si concentrano le ultime pagine del racconto), che è come colui che raccoglie il testimone della vita¹²⁶.