

DI COSA PARLIAMO QUANDO PARLIAMO DI POESIA? Intorno alla finzione di Raymond Carver

di Stefano Bertani

Verrà presto il giorno in cui vi sarà più di una guida agile, intelligente e amorosa, che conduca il lettore italiano alla comprensione critica dell'opera poetica di Carver, da cui come si vede sto mutuando l'ostinato ottimismo. Un sentimento non sentimentale, egli preciserebbe, perché fondato sul calcolo non delle intermittenze del cuore o su quello delle scientifiche probabilità, ma misurato sulle incalcolabili possibilità della vita. Me lo auguro; perché la poesia di Carver chiede non solo un assenso implicito e intimo, come quello decretato dai suoi empatici lettori, ma anche una collocazione adeguata nella costellazione della letteratura occidentale. Per ora, vorrei solo provare ad avvicinarmi con ampia approssimazione a ciò che Carver stesso volle scrivere in modo esplicito. Intanto, anziché inseguire la tarda chimera postmoderna degli abusati 'ismi' (per lui è stato subito pronto il 'minimalismo'), e dichiarare il superamento di poeti antichi e moderni in virtù della originale 'sperimentazione', sembra piuttosto che egli abbia intrapreso un percorso inverso, per allacciare legami con autori che riconobbe maestri, quasi a mendicare una tradizione. In molte delle prefazioni alle raccolte, pubblicate in Italia dalla Minimum Fax, la scrittrice Tess Gallagher, la donna che dopo il naufragio del primo matrimonio e dell'alcolismo lo accompagnò nella sua 'seconda' vita, parla in effetti di una sorta di «assimilazione» che Carver intraprese nei confronti di poeti come Williams, Ginsberg e Lowell, Dickinson e Bogan, sino a Rilke, Celan, Lorca, Milosz, Yeats e l'Achmatova. Assimilazione che forse occorrerà intendere nel senso che Eliot intese, come vero e proprio 'furto' di senso e di profondità nell'uso delle parole, e non di plagio o imitazione di maniera. Furto che pretende sì anche l'avidità conquista delle parole altrui, ma per giungere soprattutto al significato che rivelano. Carver trovò così la nitida, classica metafora di colui che, viaggiando, si orienta con le stelle. *Orientarsi con le stelle* è infatti, prima che il titolo italiano della raccolta completa delle poesie, quello di una breve prefazione alla raccolta di testi degli studenti del corso di scrittura creativa che tenne presso la Syracuse University. Si tratta, con ogni evidenza, di una lezione e insieme di un omaggio ai maestri e a sua volta una consegna a chi lo volle riconoscere come tale. Per essere felici nella esattezza della parola, secondo la più nota e ripetuta preoccupazione stilistica di Carver, occorrerebbe dirigersi con chi ha percorso la rotta, e da lì la illumina per correggere, non far perdere tempo e misurare le distanze. Ezra Pound, come Carver racconterà ancora in un saggio uscito su «Poetry» nel 1987, fu la «stella polare» che assai precocemente, non ancora ventenne, lo orientò alla letteratura, benché gli ci vollero «ventotto anni o poco più» prima che si decidesse a spedire le sue poesie. Al più *politically incorrect* tra gli intellettuali americani, Carver aveva del resto già assegnato nel 1980 un ruolo decisivo nell'orientare la poesia di una lunga catena di poeti che giungevano sino a lui: i poeti, appunto, della tradizione dell'esattezza. Secondo Carver, nell'*ABC del leggere* Pound svolgeva infatti una lezione magistrale di cui egli coglieva l'assunto centrale, il rapporto fra estetica ed etica: «una fondamentale accuratezza d'espressione è il solo e unico principio morale della scrittura». Così, proseguiva, «Pound è stato un insegnante di scrittura per Eliot, Williams, Hemingway (che contemporaneamente, prendeva lezioni di scrittura anche da Gertrude Stein), Yeats e dozzine di altri poeti e prosatori meno noti». E giustamente, sottolineando la logica interna della tradizione della poesia secondo cui il maestro è insieme anche discepolo, «a sua volta, Yeats – per ammissione dello stesso Pound – diventò in seguito maestro di scrittura di Pound. Non c'è niente di strano in tutto questo. Se sono in gamba, gli insegnanti di scrittura creativa imparano sempre dai loro studenti». Insomma, nuovi Dante e Virgilio? Penso che non vi sia dubbio. Attraverso Pound ed Eliot, Carver sembra risalire direttamente al cuore della tradizione occidentale, inaugurata certo dall'*Ars poetica* di Orazio, ma rimessa in moto nel mondo moderno dall'esattezza e dall'accuratezza della lezione del «dolce stil novo» dantesco. Si sa bene infatti che l'accuratezza di Pound non è solo la tradizione di Arnault Daniel, il «miglior fabbro», ma è soprattutto l'eredità della poetica della fedeltà dei segni ai significati, con la quale già Dante nel XXIV del *Purgatorio* aveva preso le distanze dai guitoniani: a differenza di quelli, il suo 'nuovo stile' consisteva appunto nel mettere in segni i più precisi ciò che Amore «dittava». Così, se di minimalismo dello stile ancora dovessimo parlare per identificare la 'scuola' cui avrebbe dato origine e paternità anche con la

prosa, dovremmo accettare e provare a spiegare il paradosso di un Carver erede, magari filologicamente inconsapevole, di una sorta di minimalismo dantesco, pena il fraintendimento della sua lezione poetica. Certo, come testimonia anche la recente polemica fra Tess Gallagher e l'editor di Carver, Gordon Lish, il minimalismo che si volle indicare nella ricerca dell'essenzialità del dettato può essere inteso come volontà di una «scrittura lineare e cesellata», che fece del poeta il «teorico dell'omissione» e padre di un'«estetica inconfondibilmente disadorna, laconica e quasi minacciosa che venne ribattezzata minimalismo». Si capisce che ora la vedova di Carver per tante e diverse ragioni rivendichi, almeno per quanto concerne i racconti, la pubblicazione dei testi originali, assai più estesi di quanto non furono poi quelli passati sotto i tagli dell'editore. Per quanto gli originali potranno mostrare una maggior ricchezza e diffusione narrativa, in ogni caso non penso che modificheranno il senso più profondo della scelta stilistica che Carver impiega anche nelle poesie. Non credo, cioè, che la via per poter far uscire Carver da un'etichetta decisamente troppo stretta e fuorviante, passi attraverso una questione quantitativa, come del resto il termine «minimalismo» tende purtroppo a suggerire. Voglio dire che in effetti esiste un 'minimalismo' del repertorio di immagini e temi, e così di lessico e sintassi e prosodia, che stabilisce l'indirizzo più evidente dell'invenzione carveriana. La sua poesia è fatta di bottiglie svuotate, avanzi di cibo, fette di torta, genitori adolescenti, amanti traditi, figli arroganti, tagli di capelli, proiettili, gabbiani, trote di fiume, anatre, ami da pesca con le relative marche, le gambe aperte di Tess sulla tazza. La sua sintassi pressoché nominale conosce solo virgole e punti, e si approssima all'esse emme esse. La prosodia avanza impercettibile sotto il tono dimidiato di una pronuncia che si spezza pateticamente con il semplicissimo *a capo*. Ma così essa procede verso le regioni di uno stile mimetico della realtà che vorrebbe rappresentare, appunto ipoquotidiana, marginale, nella quale il dettaglio minimo esplose nella caotica trama di microeventi, che impediscono lo svolgimento di un pensiero complesso e argomentato. Una realtà piena di fluttuanti sensazioni, quella di Carver, consapevole di vivere in un mondo che, dopo il Romanticismo, ha ripudiato la nitidezza del 'classico' per perdersi nell'interiorità delle oscure emozioni: *Qui le notti non sono affatto limpide./Ma se c'è la luna piena, ce ne accorgiamo./Proviamo una sensazione un momento,/e subito dopo un'altra.* (Romanticismo (per Linda Gregg, dopo aver letto 'Classicismo')). Pure, in questo tardo epigono della poetica delle sensazioni, emerge anche un'altra direzione, che pare muoversi nella lunga tradizione del «realismo tragico», ossia del serio quotidiano che tutti conosciamo dopo la lezione di Auerbach. Ciò che infatti compensa la minimalità di tutti i segni – sintassi, lessico, interpunzione, echi sonori, ritmi, ellissi, spazi bianchi – è la grandezza dei significati cui i segni, così piccoli, asciutti e minimi, alludono. Ed è perciò la densità, come direbbe Pound, il peso, la *gravitas*, la tragica comicità del registro dei significati a rendere Craver tutto fuorché un minimalista, nel senso di un cesellatore nihilista, e a porlo piuttosto nella costellazione del 'realismo', o 'massimalismo' dantesco.

Si potrebbe osservare, ad esempio, il meccanismo di produzione del senso che la scrittura di Carver persegue costantemente. Come nei racconti, così nei singoli testi poetici, il *prorsus*, cioè il mero dettato della storia, il tema, l'occasione di cui si dice, si mostra al principio in una sorta di irrelata casualità, di caotica fenomenologia di cose o fatti, ossia di minimi segni, che con calcolata rapidità pare precipitano tutti verso un evento finale che, come *fulmen in clausola*, arriva con la sorpresa dell'imprevedibile accadimento a svelare la novità di un orizzonte, di uno sguardo diverso di cui nel frattempo si stava caricando il testo. E il senso, la rivelazione di una nuova interrogazione rivolta alla banale, minimale fattualità, riallaccia retroattivamente tutto il minuto mondo lì rappresentato al cosmo o al destino, comunque indicibile e inafferrabile, di cui ora sembra chiedere di appartenere. Ed è quella nuova prospettiva che permette a Carver di farci vedere i dettagli dell'esistenza sinora sconosciuti alla letteratura occidentale contemporanea. Inutile richiamare come testo paradigmatico, per i racconti, l'ormai celebre *Cattedrale*, in cui si rovescia, dialogo dopo dialogo, tutto il senso dei gesti, dei rapporti e delle parole: colui che crede di vedere imparerà invece a vedere davvero da un cieco. Certo, si dirà che è questo appunto l'ufficio della poesia e dell'arte di tutta la tradizione classica inaugurata dal cieco Omero: lo sguardo della poesia abilita, oltre le apparenze, al reale significato del mondo. È però anche, si capisce, la lezione di Dostoevskij, penso all'*Idiota* soprattutto, che insieme a Cechov, come è noto, agisce profondamente nella tradizione del testo carveriano. In un mondo di uomini ragionevoli che calcolano anche la verità dei sentimenti, l'unico gesto d'amore è consegnato da colui che tutti considerano un

‘cieco’ della ragione, un pazzo: dall’idiota appunto, la cui prospettiva interna rovescia quella del buon senso, e si conclude nel paradossale e mortale abbraccio tra vittima e carnefice. Sono appunto questi i momenti che, in prosa come in verso, coagulano intorno a loro le parole di un personaggio o dell’io lirico di una poesia-racconto, fino a che il lettore non venga messo nella condizione di accedere a quella nuova rivelazione di significato, delle parole e delle cose, acquisita nel passaggio da un *prima* del fatto a un *poi*, e che inesorabilmente non lascia più nulla di come era, in chi l’ha inteso.

Nel commento ad una bellissima poesia, Carver però riesce a dirci ancora qualcosa di più sulla natura della propria arte, che non sia solo il racconto di una fortunata scelta stilistica e che non riguardi solo il rapporto fra i temi trattati e il linguaggio, e neppure insista sulla ribadita analogia fra la sua attività di prosatore e quella di poeta. Nei *Racconti in forma di poesia* - titolo a sufficienza parlante - *Per Tess* si dimostra la composizione esemplare, almeno in relazione al nostro discorso, grazie a uno di quei commenti al proprio testo così intensi e lucidi che, dopo l’archetipo della *Vita nova*, non è facile incontrare.

Di cosa parla insomma Carver, lui che di continuo domanda il vero senso di quelle parole che dicono i rapporti tra gli uomini, quando parla di poesia? Parla naturalmente, come Dante e Dostoevskij, d’amore, nel senso che «tutte le poesie sono d’amore» (*Per Semra, con vigore marziale*), cioè che il gesto della sua scrittura è un’analogia del gesto amoroso, e ne vuole rappresentare per immedesimazione il vero movimento. Benché infatti la narrativa e la poesia di Carver sovrabbondino di argomenti erotici, ossessivamente le parole chiedono il significato di quei gesti. Tutti noi lettori ricordiamo la poesia dedicata al 51enne Bukowski che intratteneva il pubblico con l’ultima delle sue giovani «pollastrelle», mentre in faccia a lei e a tutti ossessivamente dichiarava «ma voi non sapete che cos’è l’amore». E tutti ricordiamo il moderno simposio su eros messo in dialogo da Carver nel salotto borghese intorno alla domanda: *di cosa parliamo quando parliamo d’amore?* E sullo sfondo delle giovani coppie che raccontano delle loro varie storie, i due vecchietti incidentati e mezzi morti che ancora non possono fare a meno di cercarsi dalle lettighe del pronto soccorso.

L’assunzione consapevole di questa funzione rivelatrice dei linguaggi dell’arte pare quindi orientare in modo non generico, anzi assai preciso, verso la tradizione della poetica istituita nel moderno occidente dal *Convivio* dantesco. La poesia non è espressione di sé, aveva già avvertito Dante nella *Vita Nova*, ma *loda*, ossia esatta obbedienza a quello specifico oggetto d’amore che lo ha rivelato e suscitato. Non è ricerca e descrizione psicologica degli effetti esaltanti o devastanti della passione, ma innanzitutto dolcezza nel suono dei versi come analogia sonora e segno evidente della gratitudine per la donna che ci ha regalato attraverso il segno della sua bellezza anche lo svelamento del nostro desiderio. Scrivere poesie è dunque come amare, perché si tratta non di possedere l’amore, ma di donare a qualcuno ciò che si è ricevuto. Fuori da ogni sentimentalismo, l’analogia istituita fra dono, unico autentico gesto amoroso, e poesia, diventa la chiave interpretativa per riconoscere a quale tradizione poetica Carver intenda riferirsi e insieme riconoscere quali ragioni guidino la ricerca dell’esattezza del suo stile. È *che te ne sono grato, capisci*. – dice il verso conclusivo di *Per Tess* - *E te lo volevo dire*. La *gratitudine* è il sentimento che muove e giustifica il *dire*. L’accuratezza e la precisione del ‘minimalismo’ non sono quindi la conseguenza di una ricerca linguistica rivolta solo al mimetismo delle circostanze che si intendevano descrivere. La sua non è una scrittura ‘scientifica’ e realistica che si approssima perciò solo al dettaglio della cosa. La preoccupazione della scrittura di Carver non è rivolta infatti unicamente all’oggetto da rappresentare, al sentimento, all’idea, alla novità che dovrebbe essere conosciuta e descritta, quanto piuttosto preoccupata dell’aspetto più fedele che le parole possano assumere per comunicare la propria scoperta a chi la legge, affinché il lettore la possa autenticamente percepire entro il proprio contesto di esperienze. Insomma, la scelta delle parole, dei suoni, dei ritmi, della sintassi, dei versi, è compiuta anche per amore di colui, il lettore, che a sua volta riceve il dono del poeta, come Dante alle *donne che hanno intelletto d’amore*: e se era per le donne, era per tutti. Per questo la sua poesia è sempre una veridica *finzione*, e plasma la matericità dei segni perché producano quelle immagini e quegli effetti grazie ai quali lettori dalle esperienze e dagli intelletti i più diversi trovino nella realtà *inventata*, e quindi *finta* dal poeta, il luogo adatto per immedesimarsi pienamente, per *impaesarsi* direbbe Ortega y Gasset, nell’esperienza dello scrittore.

«In un certo senso questa poesia è una specie di lettera d’amore per mia moglie», afferma Carver al principio del commento, aggiungendo poi alcune notizie sul particolare periodo che

stava vivendo, in solitudine a Port Angeles, lontano dai clamori che aveva suscitato la pubblicazione di *Cattedrale*. Quindi, con candida chiarezza, e quasi scusandosene persino, dichiara la ‘falsità’ dell’autobiografismo, dell’outing minimalista. Certo, egli si affretta a dichiarare, «tutte le cose che accadono nella poesia mi erano effettivamente successe a un certo punto della vita, me le ricordavo, e le inserii in dettaglio nella poesia». Ma «a rigor di termini, *Per tess* non è una poesia “autobiografica” – erano anni che non mi porto dietro il temperino del padre di Tess; il giorno in cui la poesia sembra aver luogo non ero neanche andato a pescare e men che meno ero stato “seguito per un po’” da un cane chiamato “Dixie”». La poesia non è dunque autentica perché ritrae una situazione vera e certificata sino al biografismo, come vorrebbe la ormai lunga tradizione dell’anticlassicismo, ma trae autenticità dalla fedeltà all’oggetto che il poeta vuole sia comunicato, cioè propriamente il «sentimento» di gratitudine per l’amore di Tess: le ‘cose’ della lingua sono perciò messe metaforicamente al suo servizio. È «l’emozione che è nella poesia, il sentimento (da non confondere con il sentimentalismo)» ad essere «autentico in ogni verso» perché reso «con un linguaggio chiaro e preciso». È la bellezza del testo, anzi, ad autenticare l’esperienza vissuta. Dal momento in cui il poeta si concepisce al servizio del significato da comunicare, egli non può fare altro che *fingere*, ossia lavorare, modificare, ricomporre il materiale linguistico affinché sia in grado di consegnare a chi legge una realtà ‘vera’, e tanto più vera quanto più a lui accessibile perché sia esperita e vissuta. «Ricordatevi» ammonisce il professor Carver «che una poesia non è soltanto un atto di espressione personale. Una poesia o un racconto – qualsiasi opera letteraria che presuma di chiamarsi arte – è un atto di comunicazione tra scrittore e lettore». L’arte, cioè, e innanzitutto un ‘artefatto’, un ‘artificio’, qualcosa di finto fatto ad arte. «Chiunque può esprimersi» egli infatti ribadisce «ma quello che gli scrittori e i poeti vogliono fare nelle loro opere, più che limitarsi a *esprimere* se stessi, è comunicare». Di qui «l’esigenza di tradurre» - e quanto la traduzione sia opera di amorosa finzione artistica, di dono, molti sanno bene - «l’esigenza di tradurre i propri pensieri e le proprie preoccupazioni più profonde in un linguaggio che li fonda in una forma – narrativa o poetica – nella speranza che il lettore li possa capire e possa provare quelle stesse sensazioni e interessi». Pare quasi che Carver si sia messo a tradurre Dante, quando nel *Convivio* scriveva che «il dono deve avere la faccia di chi lo riceve».