

SCRIVERE RACCONTI

C'è chi dice che il racconto sia una delle forme letterarie più difficili, e io mi sono sempre chiesta il perché di questa convinzione, visto che a me pare uno dei modi più spontanei e fondamentali dell'espressione umana.¹ Dopotutto, uno comincia ad ascoltare e raccontare storie sin da piccolo, senza trovarci niente di particolarmente complicato. Ho il sospetto che tanti di voi raccontino storie da una vita, eppure eccovi qui seduti, tutti desiderosi di sapere come si fa.

Poi, la scorsa settimana, dopo essermi tranquillamente appuntata un po' delle idee da usare qui oggi, l'arrivo di sette vostri manoscritti ha messo a dura prova la mia pazienza.

Dopo quell'esperienza sono pronta ad ammettere che il

1. In un'altra occasione e in un diverso stato d'animo, Flannery O'Connor esordiva così: «Ho ben poco da dire su come si scrive un racconto. Una cosa è scrivere, altro è parlarne, e spero vi rendiate conto che tanto varrebbe chiedere a un pesce di tenere una conferenza su come si nuota. Più scrivo racconti, più il processo della scrittura mi pare misterioso e meno mi sento in grado di analizzarlo. Prima d'iniziare a scrivere sarei probabilmente stata capace di farvi una bella conferenza sull'argomento, ma niente produce silenzio quanto l'esperienza, e così a questo punto mi rimane ben poco da dire».

racconto, pur senza arrivare a definirlo una delle forme letterarie più difficili, è quantomeno più difficile per alcuni che per altri.

Ho tuttora il sospetto che molti possiedano inizialmente una certa abilità narrativa, che però va persa strada facendo. Certo, l'abilità di creare vita con le parole è essenzialmente un dono. Se uno ce l'ha già in partenza, può perfezionarla; se invece non ce l'ha, tanto vale lasciar perdere.

Secondo me, però, sono proprio quelli che non ce l'hanno a incaponirsi di più nello scrivere racconti. E sono anche convinta che si tratta degli stessi che poi pubblicano libri e articoli su "Come scrivere un racconto". Una mia amica, che sta seguendo un corso per corrispondenza sull'argomento, mi ha mostrato qualche capitolo con titoli del tipo "La formula del racconto", "Come creare i personaggi", "Inventiamo una trama!" Questo genere di truffa le viene a costare ventisette dollari.

Penso che parlare dell'arte di scrivere racconti in termini di trama, personaggi e tema sia come descrivere l'espressione di un volto precisando la posizione di occhi, naso e bocca. Ho sentito studenti dire frasi del tipo: "Me la cavo benissimo con le trame, ma coi personaggi non ci so proprio fare", oppure: "Ho in mente un tema, ma non una trama adatta", e addirittura: "Avrei una buona storia, ma mi manca la tecnica".

Tecnica è una parola che tirano sempre in ballo. Una volta sono andata a tenere una conferenza in un club per scrittori, e nell'intervallo dedicato alle domande un'anima candida se n'è uscita con: "Può spiegarmi qual è la tecnica del racconto a scatole cinesi?" Ho dovuto ammettere che ne igno-

ravo persino l'esistenza, ma quella mi ha assicurato di non esserselo inventato, visto che s'era iscritta a un concorso per racconti del genere, primo premio cinquanta dollari.

Ma lasciamo da parte chi è privo di talento: c'è anche chi il talento ce l'ha, ma brancola nel buio perché non sa cosa sia veramente un racconto.

Presumo che le cose ovvie siano le più difficili da definire. Tutti credono di sapere cos'è un racconto. Ma provate a chiedere a uno studente del primo anno di scriverne uno, ne caverete di tutto o quasi: reminiscenze, episodi, opinioni, aneddoti, di tutto, insomma, tranne che un racconto. Il racconto è un'azione drammatica compiuta, e in quelli più riusciti i personaggi si svelano mediante l'azione, e l'azione è a sua volta condotta mediante i personaggi: il significato che se ne trae deriva dall'esperienza nel suo complesso. Per quanto mi riguarda, preferisco definire il racconto un evento drammatico che coinvolge una persona in quanto persona, e persona particolare, partecipe cioè e dell'umana condizione e di una specifica situazione umana. Un racconto implica sempre, in forma drammatica, il mistero della personalità. Ne ho prestati alcuni a una signora di campagna che abita in fondo alla mia strada, e lei me li ha restituiti dicendo: "Be', 'sti racconti ti fanno proprio vedere come si comporta certa gente", e io ho pensato che avesse ragione; quando si scrivono racconti, bisogna accontentarsi di cominciare proprio da lì: facendo vedere come si comporta davvero certa gente, come si comporta a dispetto di tutto.

Si tratta, certo, di un livello molto umile da cui partire, e infatti molti tra quelli convinti di voler scrivere racconti non sono disposti a cominciare da lì. Vogliono parlare di proble-

mi, e non di persone, di questioni astratte, non di situazioni concrete. Hanno un'idea, un sentimento, un io strabocchevole, o vogliono Essere Scrittori, oppure elargire saggezza in forme abbastanza semplici perché il mondo sia in grado di assorbirle. In ogni caso, non hanno una storia in testa, e se anche l'avessero non sarebbero disposti a scriverla; in assenza di storia, partono alla scoperta di una teoria, di una formula o di una tecnica.

Con questo non voglio dire che scrivendo un racconto uno sia tenuto a trascurare o rinunciare alla sua posizione morale. Le vostre convinzioni saranno la luce alla quale vedere, ma non potranno essere quello che vedete né sostituiranno l'atto del vedere. Per lo scrittore di narrativa, tutto trova verifica nell'occhio, organo che, alla fin fine, riassume l'intera personalità, e quanto più mondo riesca a contenere. Riassume il giudizio. Il giudizio è una cosa che ha origine nell'atto della visione, e quando non parte da quella, o ne è scisso, allora nella mente esiste una confusione che si trasferirà al racconto.

La narrativa opera tramite i sensi, e uno dei motivi per cui, secondo me, scrivere racconti risulta così arduo è che si tende a dimenticare quanto tempo e pazienza ci vogliano per convincere tramite i sensi. Se non gli viene dato modo di vivere la storia, di toccarla con mano, il lettore non crederà a niente di quello che il narratore si limita a riferirgli. La caratteristica principale, e più evidente, della narrativa è quella di affrontare la realtà tramite ciò che si può vedere, sentire, odorare, gustare e toccare.

È questa una cosa che non si può imparare solo con la testa; va appresa come un'abitudine, come un modo abituale

di guardare le cose. Lo scrittore di narrativa deve rendersi conto che non è possibile suscitare la compassione con la compassione, l'emozione con l'emozione, o i pensieri con i pensieri. A tutte queste cose bisogna dar corpo, creare un mondo dotato di peso e di spessore.

Ho notato che i racconti dei principianti sono solitamente infarciti di emozioni, ma di chi siano queste emozioni spesso è difficile determinare. Il dialogo procede sovente senza il sostegno di personaggi che sia dato vedere, mentre il pensiero fuoriesce incontenibile da ogni angolo del racconto. Ciò avviene perché il principiante è tutto preso dai suoi pensieri e dalle sue emozioni, anziché dall'azione drammatica, ed è troppo pigro o ampolloso per calarsi nel concreto, dove opera la narrativa. È convinto che il giudizio stia da una parte e le impressioni dei sensi dall'altra. Per lo scrittore di narrativa, invece, il giudizio comincia proprio dai particolari che vede e da come li vede.

I narratori che non danno importanza a questi particolari concreti peccano di quella che Henry James definiva "specificazione fiacca". L'occhio scivola via sulle parole e l'attenzione si assopisce. Insegnava Ford Madox Ford che se si mette un personaggio in un racconto anche solo per il tempo necessario a vendere un giornale, non per questo devono mancare quei particolari che lo rendono visibile agli occhi del lettore.

Ho un amico che sta prendendo lezioni di recitazione, a New York, da una signora russa che ha fama di essere un'ottima insegnante. Mi scriveva questo amico che per tutto il primo mese non hanno pronunciato neanche una battuta, ma solo imparato a guardare. Imparare a guardare, infatti, è

la base per l'apprendimento di qualsiasi arte, tranne la musica. Molti dei narratori che conosco dipingono, non perché siano particolarmente dotati, ma perché dipingere li aiuta a scrivere. Li costringe a osservare le cose. Scrivere narrativa non è tanto questione di dire le cose, quanto piuttosto di mostrarle.

Affermare tuttavia che la narrativa procede per particolari non significa limitarsi ad accumularli meccanicamente l'uno sull'altro. I particolari devono rientrare in un disegno complessivo, e ogni particolare va messo al servizio dell'intento del narratore. L'arte è selettiva. Quello che c'è è essenziale e crea movimento.

Tutto questo, però, richiede tempo. Un buon racconto non deve avere minor significato, né azione meno compiuta di un romanzo. Nel racconto non va tralasciato niente di essenziale alla vicenda. L'intera azione dev'essere adeguatamente motivata, e dotata di un inizio, uno sviluppo e una fine, benché non necessariamente in quest'ordine. Secondo me, molti decidono di mettersi a scrivere racconti perché sono brevi, e brevi in tutti i sensi del termine. Credono che un racconto consista in un'azione incompiuta nella quale poco viene rivelato e molto suggerito, convinti che suggerire significhi omettere. È difficilissimo distogliere uno studente da questa idea, perché s'immagina che omettendo qualcosa si dimostrerà sottile; e quando gli vai a dire che una cosa bisogna mettercela dentro, perché ci sia, quello penserà che sei un idiota privo di sensibilità.

Forse la questione cruciale da valutare, parlando del racconto, cioè della *short story*, è cosa si intenda per *short*, "breve". Breve non vuol dire inconsistente. Seppur breve, un

racconto deve svilupparsi in profondità e trasmettere una pienezza di significato. Una mia zia è convinta che se alla fine nessuno si sposa o viene ammazzato, in una storia non succeda niente. Ho scritto un racconto su un vagabondo che, per impossessarsi dell'automobile di una vecchia, ne sposa la figlia ritardata. Dopo la cerimonia, la porta in viaggio di nozze con la macchina, l'abbandona in una trattoria e poi se ne va per la sua strada. Questa, secondo me, è una storia compiuta. Sul mistero della personalità di quell'uomo non c'è nient'altro da rivelare, attraverso questa particolare drammatizzazione. Ma non sono mai riuscita a convincere mia zia che si tratta di una storia compiuta. Vuole sapere che fine ha fatto la ritardata.

Non molto tempo fa, dal racconto è stato ricavato un adattamento televisivo, e il soggettista, conoscendo il proprio mestiere, ha fatto cambiare idea al vagabondo, il quale torna a riprendersi la ritardata per poi proseguire il viaggio insieme a lei, ridendosi come matti. A sentire mia zia, la storia finalmente è compiuta, mentre io sono di parere diverso... ma non credo sia il caso di esprimerlo in pubblico. Quando scrivete un racconto, il racconto da scrivere è uno e uno soltanto, ma ci sarà sempre chi si rifiuterà di leggere quella particolare storia come l'avete scritta.

Il che ovviamente solleva la spinosa questione sul tipo di lettore a cui debba rivolgersi chi scrive narrativa. Magari ognuno di noi pensa di avere una personale soluzione al problema. Per quanto mi riguarda, ho un'altissima opinione dell'arte del narrare, e una bassissima opinione del cosiddetto lettore "medio". Continuo a ripetermi che non posso evitarlo, che è questo il signore che dovrei tenere sveglio,

ma, al tempo stesso, so anche di dover fornire al lettore intelligente quell'esperienza più profonda che vuol trovare nella narrativa. Di fatto entrambi i lettori non sono che due aspetti della personalità dello scrittore, il quale, in fin dei conti, può conoscere un unico lettore: se stesso. Ognuno scrive secondo il proprio livello di comprensione, ma caratteristica precipua della narrativa è che la sua superficie letterale può offrire intrattenimento sull'immediato piano fisico a un certo tipo di lettore e, al tempo stesso, la medesima superficie può offrire maggior profondità di significato al lettore provvisto degli strumenti per coglierla.

Il significato è ciò che impedisce al racconto di esser breve, pur nella sua brevità. Preferisco parlare del significato di un racconto, piuttosto che del suo tema. La gente parla del tema di una storia come se si trattasse dello spago con cui è legato un sacco di mangime per polli: se riesci ad acchiappare il tema come se fosse il capo giusto dello spago, la storia ti si riverserà addosso e potrai dar da mangiare ai polli. Ma non è questo il modo in cui il significato agisce nella narrativa.

Quando potete stabilire quale sia il tema di un racconto, e scinderlo dalla storia stessa, allora state pur certi che il racconto non è un granché. Il significato dev'essere incorporato nella storia, calato nel concreto. Il racconto è un modo per dire qualcosa che non può esser detto in nessun altro modo; per trasmetterne il significato, ogni singola parola è indispensabile. Le storie si raccontano perché una dichiarazione risulterebbe inadeguata. Se qualcuno ci chiede di cosa tratti una storia, l'unica è rispondergli di leggercela. Nella narrativa, il significato non è astratto, ma vissuto, e fare di-

chiarazioni sul significato di una storia serve unicamente ad aiutarci a viverla con maggior pienezza.

La narrativa è un'arte che richiede la più rigorosa attenzione per il reale – che si scriva un racconto naturalistico o fantastico. Voglio dire che partiamo sempre da quel che esiste o che è altamente verosimile. Anche quando si scrive narrativa fantastica, la base giusta da cui partire è la realtà. Una cosa è fantastica perché è tanto reale, e tanto reale da essere fantastica. Graham Greene ha detto che non riuscirebbe mai a scrivere: “Me ne stavo su un abisso senza fine”, perché non potrebbe essere vero, né: “Correndo giù per le scale saltai su un taxi”, perché neanche questo lo sarebbe. Mentre Elizabeth Bowen può scrivere di un suo personaggio femminile: “Si agguantava i capelli come se vi sentisse urlare qualcosa in mezzo”, perché questo, sì, è altamente verosimile.

Arriverei a dire che chi scrive un racconto fantastico debba prestare un'attenzione ancor più rigorosa al particolare concreto, rispetto a chi scrive in chiave naturalistica – perché quanto più la storia forza i limiti della credibilità, tanto più convincente dovrà essere l'ambientazione.

Ne è un buon esempio *La metamorfosi* di Kafka. È la storia di un uomo che un mattino si sveglia e scopre d'essersi trasformato, durante la notte, in uno scarafaggio, pur conservando la propria natura umana. Il resto della storia ne narra la vita, i sentimenti, e infine la morte da insetto con natura d'uomo, e la situazione viene accettata dal lettore perché i particolari concreti sono assolutamente convincenti. In effetti, la storia descrive la dualità della natura umana in maniera talmente realistica da risultare pressoché intollerabi-

le. Qui non viene distorta la verità ma piuttosto si ricorre alla distorsione per arrivare alla verità. Se, com'è necessario, ammettiamo che l'apparenza è altra cosa dal reale, dobbiamo allora concedere all'artista la libertà di riordinare la natura secondo un nuovo assetto, purché ciò porti a un approfondimento della visione. L'artista, dal canto suo, deve sempre tenere a mente che quanto sta riordinando è la natura, e che per potersi permettere di farlo deve conoscerla ed essere in grado di descriverla accuratamente.

Il tipico problema dello scrittore di racconti è come far sì che l'azione descritta riveli quanto più possibile del mistero dell'esistenza. Ha poco spazio per farlo, e le dichiarazioni non bastano. Deve mostrare, non parlare, e mostrare il concreto: il suo problema è, quindi, fare in modo che il concreto assolvga un doppio compito.

Nella narrativa di qualità, certi particolari tendono ad accumulare significato con lo svolgersi dell'azione, e quando ciò accade acquistano un valore simbolico grazie al loro ruolo all'interno della vicenda. Una volta ho scritto un racconto, dal titolo "Brava gente di campagna", in cui una dottoressa viene derubata della propria gamba di legno da un venditore di Bibbie che aveva tentato di sedurre. Devo ammettere che, parafrasata in questo modo, la situazione può sembrare soltanto uno scherzo di cattivo gusto. Il fatto di assistere al furto di una gamba di legno diverte il lettore medio. Ma pur non smettendo di alletterarlo, la storia riesce, senza dichiarazioni d'intento troppo elevate, ad agire anche a un altro livello d'esperienza, facendo sì che la gamba di legno accumuli significato. Già all'inizio del racconto veniamo a sapere che la nostra dottoressa è menomata non solo nel fi-

sico, ma anche nello spirito. L'unica cosa in cui crede è il fatto di non credere in niente, e noi avvertiamo che alla sua gamba di legno corrisponde una parte, anch'essa di legno, della sua anima. Questo, però, non viene mai dichiarato esplicitamente. Lo scrittore di narrativa spiega il meno possibile. Il lettore giunge a collegare le due cose grazie a quanto gli viene mostrato. Forse non si rende nemmeno conto di fare un collegamento, che però c'è, e sortisce comunque il suo effetto. Col procedere della storia, la gamba accumula sempre più significato, e il lettore apprende quali sentimenti nutra nei confronti della gamba la ragazza, quali la madre e quali la contadina del luogo. Alla fine, quando compare il venditore di Bibbie, la gamba ha accumulato un significato tale da esserne, per così dire, satura. Quando l'uomo la ruba, il lettore s'accorge che si è portato via una parte della personalità della ragazza, svelandole così per la prima volta l'altro, più intimo, suo tormento.

Se volete, potete anche dire che la gamba di legno è un simbolo. Ma è innanzitutto una gamba di legno, e proprio in quanto tale è assolutamente indispensabile al racconto. Ha una sua collocazione sul piano letterale della storia, ma agisce in profondità, oltre che in superficie. Il racconto può così espandersi in ogni direzione, e sfuggire in tal modo al suo destino di brevità.

Potrei ora dire qualcosa su come ciò avvenga. Non crediate che per scrivere quel racconto io mi sia seduta a tavolino, dicendo: "Adesso scriverò un racconto su una dottoressa con una gamba di legno, usando quest'ultima come simbolo di un altro genere di tormento". Dubito siano poi tanti gli scrittori che quando si mettono all'opera sappiano già

quel che vogliono. Nel cominciare il racconto, non sapevo nemmeno che ci avrei messo dentro una dottoressa con una gamba di legno. Semplicemente, una mattina mi sono trovata a descrivere due donne di cui sapevo un paio di cose, e, prima che me ne rendessi conto, una delle due era già dotata di figlia con gamba di legno. Man mano che il racconto, procedeva, ho introdotto anche il venditore di Bibbie, pur non avendo ancora idea di cosa ne avrei fatto. Fino a dieci o dodici righe prima non sapevo nemmeno che avrebbe rubato la gamba, ma quando ho scoperto quanto stava per accadere, ho capito che era inevitabile. È una storia che sciocca il lettore, e una delle ragioni è che ha scioccato per primo il narratore.

Nonostante sia nato così, in questo modo apparentemente involontario, il racconto non ha quasi subito revisioni. Sono riuscita a controllarlo durante l'intera stesura, e viene da chiedersi come abbia fatto, non essendone completamente cosciente.

Credo che la risposta stia in quello che Maritain definisce "l'habitus dell'arte". Che lo scrivere narrativa sia un processo a cui concorre l'intera personalità – il lato conscio come quello inconscio della mente – è un dato di fatto. L'arte è l'habitus dell'artista; e come tutte le abitudini deve mettere radici profonde in tutta la personalità, e va coltivata nel tempo, mediante l'esperienza. Insegnare a scrivere, in generale, consiste soprattutto nell'aiutare lo studente a sviluppare quest'habitus. Pur trattandosi di una disciplina, non credo si riduca solo a questo; credo sia un modo di guardare al creato e di usare i sensi per cogliere nelle cose quanto più significato possibile.

Sarei ingenua se pensassi che chi viene alle conferenze degli scrittori vuole solo sentirsi dire quale sia la visione giusta per scrivere racconti che entrino in pianta stabile nella letteratura. Certo, vuol sentire anche questo, ma le preoccupazioni principali sono di ordine pratico. Vuol sapere, concretamente, come si fa a scrivere un buon racconto, e inoltre, come fare a riconoscerlo una volta scritto; e così vorrebbe sapere quale sia la forma del racconto, quasi che la forma fosse un'entità a sé stante da applicare o imporre sul materiale. Più scrivi, invece, e più ti rendi conto che la forma è un qualcosa di organico che scaturisce dal materiale stesso, e che è unica per ogni racconto. Se vale qualcosa, un racconto non può essere ridotto, ma solo ampliato. Un racconto è riuscito se dentro ci puoi sempre vedere qualcosa di più, se continua a sfuggirti di mano. Nella narrativa, due più due fa sempre più di quattro.

Credo che l'unico modo per imparare a scrivere racconti sia scriverne, e poi, in un secondo tempo, cercare di capire quel che si è fatto. Soltanto col racconto già sotto gli occhi si può riflettere sulla tecnica. Quel che l'insegnante può fare per lo studente è esaminare il suo lavoro aiutandolo a capire se abbia scritto una storia compiuta, una storia in cui l'azione illumina appieno il significato.

Forse la cosa più utile da fare è che io vi esponga alcune mie osservazioni generali sui sette racconti che ho letto. Benché non si riferiscano a nessun racconto in particolare, si tratta di punti sui quali chiunque voglia scrivere non farebbe male in ogni caso a riflettere.

La prima cosa che uno scrittore professionista nota leggendo un testo è, naturalmente, l'uso della lingua. Be', tran-

ne per un'unica eccezione, in questi racconti l'uso della lingua è tale che sarebbe difficile distinguerli l'uno dall'altro. Ricordo chiaramente d'essermi imbattuta in parecchi cliché, ma non c'è una sola immagine o metafora che mi venga in mente di questi racconti. Non voglio dire che le immagini non ci fossero; dico semplicemente che nessuna era abbastanza efficace da rimanerti impressa.

A questo proposito, ho notato un'altra cosa che mi ha allarmata. Con l'eccezione di un solo racconto, nessuno ha praticamente fatto uso dell'idioma locale. Siamo qui a un convegno di scrittori del Sud. Tutti i racconti recavano indirizzi della Georgia o del Tennessee, eppure della particolare atmosfera del Sud non c'è traccia. I pochi nomi geografici sparsi qua e là, come Savannah, Atlanta o Jacksonville, avrebbero potuto benissimo essere rimpiazzati da Pittsburgh o Passaic, senza che per questo la storia richiedesse altre modifiche. I personaggi parlavano come se non avessero mai sentito un linguaggio diverso da quello uscito da un televisore. È evidente che qualcosa non quadra.

Due sono le qualità che fanno la narrativa: una è il senso del mistero, l'altra è il senso delle maniere. Quest'ultimo lo ricaviamo dal tessuto dell'esistenza che ci circonda. Il grande vantaggio di essere uno scrittore del Sud è quello di non dover andare lontano a cercarsele; buone o cattive che siano, ne abbiamo in abbondanza. Noi del Sud viviamo in una società ricca di contraddizioni, d'ironia, di contrasti, ma soprattutto ricca nella lingua. Eppure, ecco qua sei racconti di gente del Sud dove non si fa quasi uso delle nostre ricchezze.

Forse il motivo è che avete assistito a un tale abuso di questi elementi da sentirvi imbarazzati nel continuare a usarli.

Non c'è niente di peggio di uno scrittore che, invece di far uso delle ricchezze regionali, ci sguazza dentro. Allora tutto diventa così tipicamente meridionale da risultare stomachevole, così locale da essere incomprensibile, così riprodotto alla lettera da non comunicare più niente. Il generale si perde nel particolare, anziché svelarsi attraverso di esso.

D'altra parte, se la vita reale che ci circonda viene completamente ignorata e i nostri modelli di linguaggio del tutto trascurati, allora c'è qualcosa che non va. Lo scrittore dovrebbe chiedersi se non sta per caso rincorrendo un tipo di vita che gli è innaturale.

Una società è caratterizzata dal suo idioma, e ignorandolo si rischia di ignorare anche l'intero tessuto sociale che rende significativo un personaggio. Se tagli fuori i personaggi dalla società in cui vivono, non potrai dire molto di loro in quanto individui. Non si può dire niente d'interessante sul mistero di una personalità, senza inserirla in un contesto sociale credibile e significativo. E il modo migliore per farlo è mediante l'idioma stesso del personaggio. Quando la vecchia signora di un racconto di Andrew Lytle dice sprezzante che il suo mulo è più vecchio di Birmingham, in quest'unica affermazione noi avvertiamo tutto il senso di una società e della sua storia. Uno scrittore del Sud si ritrova con gran parte del lavoro già fatto ancor prima di cominciare, perché nella nostra parlata vive la nostra storia. In un racconto di Eudora Welty, un personaggio dice: "Dalle mie parti usiamo le volpi al posto dei cani e i gufi al posto dei polli, però cantiamo divinamente". In un'affermazione del genere c'è un intero libro; e se la gente delle tue parti parla così e tu fai il sordo, vuol dire che non sai approfittare di

ciò che è tuo. La nostra parlata ha un suono troppo preciso per essere impunemente messa da parte, e se lo scrittore cerca di sbarazzarsene, rischia di distruggere il meglio della sua forza creativa.

Un'altra cosa che ho osservato in questi racconti è che non scavano quasi mai a fondo nei personaggi, che non ne rivelano molto il carattere. Non dico che non si calino nella mente del personaggio, ma non mostrano che ha una personalità. Il che si riallaccia in parte al problema della lingua. I personaggi non hanno una voce loro atta a rivelarli; e talvolta non hanno nemmeno tratti propri a contraddistinguerli. Alla fine uno ha la sensazione che nessuna personalità emerga perché non c'è nessuna personalità. Spesso in un buon racconto è proprio il carattere del personaggio a determinare lo sviluppo dell'azione. Mentre, in questi racconti, mi sembra quasi che lo scrittore abbia prima pensato all'azione, e poi rimediato alla meglio un personaggio in grado di compierla. Facendo il contrario, di solito, le cose riescono meglio. Se cominciate da una personalità vera, da un vero personaggio, qualcosa accadrà per forza; e non c'è bisogno di sapere che cosa sia prima d'iniziare. Anzi, forse è addirittura meglio non saperlo. Siete voi che dovrete scoprire qualcosa di nuovo dai vostri racconti, perché se non ci riuscite voi, sarà difficile che ci riesca qualcun altro.

Traduzione a cura di Ottavio Fatica