

Pop

Cosa fanno davvero gli scrittori quando scrivono

George Saunders

Molti anni fa, durante un viaggio a Washington, un cugino di mia moglie ci fece notare una cripta su una collina e ci raccontò che nel 1862, quando Abraham Lincoln era presidente, il suo amatissimo figlio Willie morì e fu sepolto provvisoriamente in quella cripta. Secondo i giornali dell'epoca Lincoln, devastato dal dolore, era entrato "diverse volte" nella cripta per abbracciare il corpo del ragazzo. Mi venne subito in mente un'immagine: il memoriale di Lincoln che si fondeva con una pietà. Mi sono portato quell'immagine in testa per i successivi venti e passa anni, troppo spaventato per tentare qualcosa di così profondo, e poi finalmente, nel 2012, rendendomi conto che non stavo ringiovanendo e non volendo che sulla lapide della mia tomba venisse scritto "non osò affrontare l'ardito progetto artistico che sognava", ho deciso di fare un tentativo a titolo puramente esplorativo, senza impegni. Il mio romanzo, *Lincoln in the bardo*, è appena uscito ed è il risultato di quel tentativo. Ora mi ritrovo a fare il tipico scrittore con la mania di parlare del processo di scrittura come se fosse qualcosa che si può controllare.

Discutiamo spesso dell'arte in questo modo: l'artista aveva qualcosa "da esprimere" e poi, be', l'ha espressa. Crediamo che l'arte sia avere un'idea precisa e poi realizzarla con sicurezza. Il vero processo, in base alla mia esperienza, è molto più misterioso e, se devo essere sincero, più una rottura di palle.

Un tipo (Stan) costruisce nel suo scantinato il modello di una città ferroviaria. Si procura un barbone in miniatura, lo piazza sotto un ponte ferroviario di plastica, vicino a un falso falò, poi si accorge che ha messo il barbone in una certa posizione: sembra che il barbone stia fissando la città. Perché guarda laggiù? Perché guarda quella casetta azzurra vittoriana? Stan si accorge di una donna di plastica alla finestra e la gira leggermente, in modo che guardi fuori. Verso il ponte della ferrovia. Oh! A un tratto, Stan ha creato una storia d'amore.

Cosa ha appena fatto Stan (l'artista)? Be', per prima cosa, controllando il suo piccolo regno, si è accorto di dove guardava il barbone. Poi ha deciso di cambiare quel piccolo universo girando la donna di plastica. Però

Stan non ha esattamente deciso di girarla. Forse sarebbe più esatto dire che gli è capitato di farlo, in una frazione di secondo, senza usare nessun linguaggio, tranne forse un sommesso "sì" interiore.

Era solo che così gli piaceva di più, per ragioni che non avrebbe saputo dire, e prima che avesse avuto il tempo o la voglia di dirle.

Un artista lavora fuori dal campo della logica rigorosa. Conoscere semplicemente le proprie intenzioni e realizzarle non significa fare buona arte. Gli artisti lo sanno. Secondo Donald Barthelme, "lo scrittore è una persona che, affrontando il proprio compito, non sa

cosa fare". Gerald Stern l'ha messa così: "Se ti metti a scrivere una poesia su due cani che copulano, e scrivi una poesia su due cani che copulano, allora hai scritto una poesia su due cani che copulano". Einstein, il solito cervellone, li ha battuti entrambi: "Nessun nobile problema viene mai risolto sul piano della sua concezione originale".

E allora, come procedere? Il mio metodo è: immagino un misuratore montato sulla mia fronte, con "P" (positivo) da una parte e "N" (negativo) dall'altra.

Cerco di leggere quello che ho scritto senza inflessioni, come potrebbe fare chi legge per la prima volta ("senza speranza e senza disperazione"). Cosa indica la lancetta? Accetta il risultato senza piagnucolare. Poi correggo qualcosa, in modo da spostare la lancetta nella zona "P". Continuo a usare questo sistema in modo ripetitivo, ossessivo, iterativo: osservo la lancetta, aggiusto la prosa, osservo la lancetta, aggiusto la prosa (sciacquare, insaponare, ripetere) per (a volte) centinaia di stesure. Come una nave da crociera che vira lentamente, la storia comincerà a cambiare rotta con migliaia di aggiustamenti incrementali. L'artista, in questo modello, è come l'oculista che vi fa provare gli occhiali e chiede di continuo: è meglio così? O così?

La cosa interessante, in base alla mia esperienza, è che il risultato di questo processo faticoso e leggermente ossessivo è un racconto migliore di come io sono in realtà: più buffo, più gentile, meno stronzo, più empatico, con un'idea più chiara della virtù, più saggio e allo stesso tempo più divertente. E quant'è bello essere, sulla pagina, meno idiota del solito.

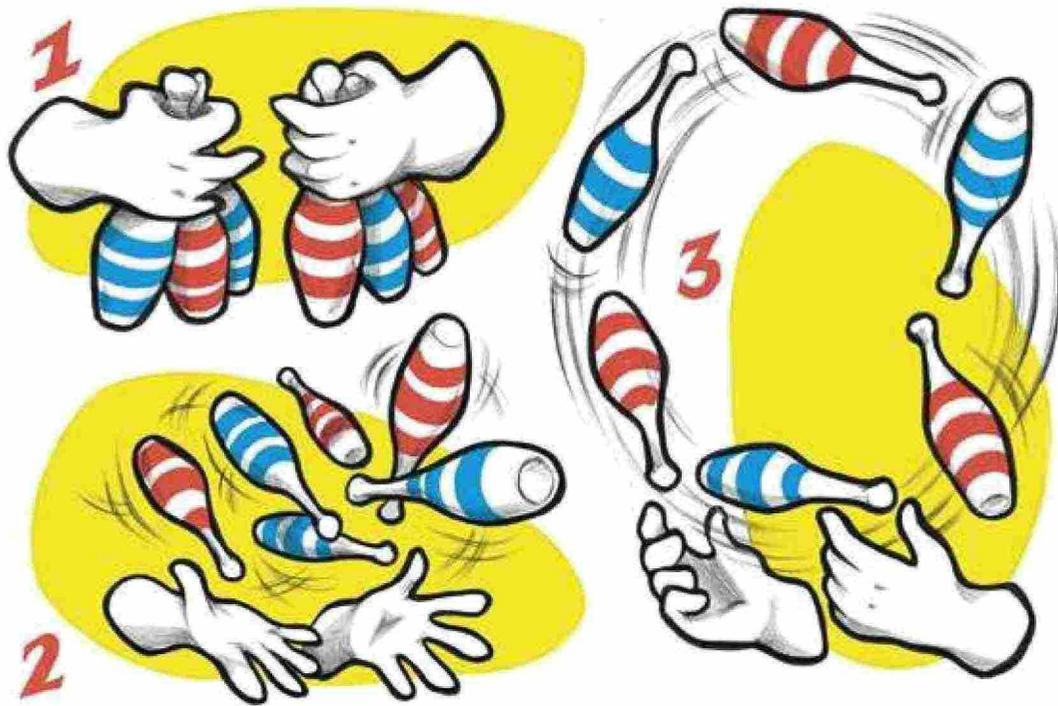
Rivedere un testo con il metodo appena descritto è un sistema per accrescere l'intelligenza ambientale di un pezzo di scrittura. Questo, a sua volta, comunica un

GEORGE SAUNDERS

è uno scrittore statunitense. Il suo ultimo libro pubblicato in Italia è *Dieci dicembre* (Minimum Fax 2013). Questo articolo è uscito sul Guardian con il titolo *What writers really do when they write*.



Pop



FRANCESCA GHERARDI

Storie vere

Edward Quinton, 44 anni, era in vacanza nelle Florida Keys e non trovava più le chiavi della macchina. Però doveva partire. "Per fortuna so guidare anche i montacarichi", ha spiegato alla polizia della contea di Monroe, così ne ha preso uno che era parcheggiato vicino alla sua macchina e se n'è andato, sfondando il cancello del parcheggio. Il danno non era un problema: "Sono un genio", ha spiegato Quinton, quindi pensava che avrebbe potuto riparare il danno. Non gli è bastato: ora è in carcere, accusato di guida in stato di ebbrezza, furto e alcuni altri reati minori.

sensò di rispetto per il lettore. Quando il testo è rivisto, diventa più specifico e incarnato nel particolare. Diventa più sensato. Diventa meno iperbolico, sentimentale e fuorviante. Perde la capacità di creare una nebbia propagandistica. La falsità viene spremuta via, le affermazioni pigre saltano su, nude e coperte di rossore, e lasciano la stanza di corsa.

In tutto questo c'è qualcosa che fa venire in mente la nostra attuale situazione politica? Oh, mamma mia!

Quando scrivo: "Bob era uno stronzo", e poi, sentendo che forse manca di precisione, correggo in "Bob replicò con impazienza alla barista", poi mi chiedo, cercando di essere ancora più preciso, perché Bob potrebbe essersi comportato così, e correggo in: "Bob replicò con impazienza alla giovane barista che gli ricordava la moglie morta", poi mi fermo e aggiungo, "che gli mancava tanto, soprattutto adesso, a Natale", ecco, non faccio questa serie di cambiamenti perché volevo che la storia fosse più compassionevole. Li faccio perché voglio che sia meno zoppa.

Ma ora è più compassionevole. Bob è passato da "semplice stronzo" a "vedovo sofferente, così sopraffatto dal dolore da essere sgarbato con una giovane donna che normalmente avrebbe trattato con gentilezza". Bob è cambiato. È cominciato come una maschera che potevamo coprire di scherno, ma ora somiglia di più a me, in un giorno diverso.

Come ho fatto? Cercando la precisione. Ho rivolto la mia attenzione a Bob e la mia prosa, spinta dal desiderio di non fare schifo, si è mossa verso la precisione, e nel processo il mio sguardo è diventato più affettuoso (cioè, più gentile, sfumato, complesso) e tu, caro lettore, sentendo il mio sguardo diventare più affettuoso, potresti aver scoperto che anche il tuo sguardo stava diventando leggermente più affettuoso e insieme (noi due, aiutati da quel brontolone immaginario)

abbiamo ricordato a noi stessi la possibilità che lo sguardo diventi più affettuoso.

Oppure potremmo semplicemente fermarci a "Bob era uno stronzo" e postarlo, aspettando che arrivino i "mi piace", che le forze filoBob si compattino e che i troll antibarista si facciano sentire. Ma nel frattempo c'è il povero Bob, addolorato e incompreso, e c'è la nostra povera barista maltrattata, che si sente una merda e non sa esattamente perché, sempre più convinta che il mondo sia irrazionalmente crudele.

Cosa fa un artista, per lo più? Lima quello che ha già fatto. Ci sono i momenti in cui siamo seduti davanti alla pagina bianca, ma di solito aggiustiamo quello che c'è già. Lo scrittore rivede, il pittore ritocca, il regista taglia, il musicista sovraincide. Io scrivo: "Jane entrò nella stanza e si sedette sul divano azzurro", lo leggo, sussulto, cancello "entrò nella stanza" e "azzurro" (perché deve entrare nella stanza? Che ce ne importa se è azzurro?) e la frase diventa: "Jane sedette sul divano" e improvvisamente è meglio (sembra quasi Hemingway!), anche se... perché per Jane è significativo sedersi sul divano? Ne abbiamo davvero bisogno? E subito siamo arrivati, semplicemente, a "Jane", che almeno non fa schifo e ha il merito della concisione.

Perché ho fatto questi cambiamenti? Su che base?

Sulla base del fatto che se questo testo è meglio per me, qui, ora, sarà meglio per voi, dopo, là, quando lo leggerete. Quando tiro questa corda qui, voi vi curvate in avanti là.

Questa è un'idea piena di fiducia, perché implica che le nostre menti siano costruite con un'architettura sola, che qualunque cosa sia presente in me possa essere presente anche in voi. "Io" potrei essere un conte russo dell'ottocento e "tu" un impiegato part time della Walmart a Boise, nell'Idaho, nel 2017. Ma quando co-

minci a piangere alla fine del mio (di Tolstoj) racconto *Il padrone e il lavorante*, hai dimostrato che abbiamo qualcosa in comune, comunicabile malgrado la lingua, la distanza e il tempo, e nonostante il fatto che uno di noi due è morto.

Un altro motivo per cui stai piangendo: ti sei appena reso conto che Tolstoj pensava bene di te, credeva che le sue idee sulla vita qui sulla terra sarebbero state comprensibili per te e ti avrebbero commosso. Tolstoj t'immaginava con generosità, tu sei stato all'altezza.

Pensiamo spesso che nella narrativa la funzione empatica si raggiunga grazie al rapporto dello scrittore con i personaggi, ma si raggiunge anche grazie al rapporto dello scrittore con il suo lettore. Tu crei un luogo rarefatto (rarefatto nella lingua, nella forma, perfezionato in molte bellezze indicibili: il modo in cui due scene si affiancano, un certo espediente formale che intensifica se stesso, il punto perfetto in cui il capitolo s'interrompe). Poi accogli il lettore. Il lettore non può credere che tu creda tanto in lui, che tu sia così sicuro che le sottili sfumature del luogo gli parleranno. È lusingato. E gli parlano davvero. Questa modalità di revisione, quindi, in ultima analisi consiste nell'immaginare che il tuo lettore sia umano, brillante, spiritoso, ricco di esperienza e di buone intenzioni come lo sei tu e che, per comunicare intimamente con lui, devi mantenere la condizione d'immaginarlo con generosità, attraverso la revisione. Rivedi il tuo lettore, con l'immaginazione, a ogni passaggio. Continui a dire a te stesso: "No, è più intelligente di così, non offenderlo con questa prosa sciatta o quest'idea banale". E nel migliorare il tuo lettore, migliori anche te stesso.

Avevo scritto racconti con questo metodo per vent'anni, ipotizzando sempre che per un romanzo ci sarebbe voluto un metodo completamente nuovo (maggiore progettazione, un'intenzione più dichiarata, grossi diagrammi caotici, complessi sistemi di numerologia nascosti nelle lettere dei nomi dei personaggi, per esempio). E invece no. Il mio romanzo si è sviluppato seguendo sostanzialmente gli stessi principi dei miei racconti: mettersi in qualche modo alla scrivania, leggere quello che c'è fino a quel punto, guardare quella lancetta sulla fronte, aggiustare di conseguenza. Il tutto veniva fatto su una scala leggermente più ampia, lo ammetto, ma c'è stato un momento in cui finalmente mi sono reso conto che, se qualcuno intende fare qualcosa di artisticamente intenso a 55 anni, con ogni probabilità userà le stesse competenze che ha affinato intensamente per tutti quegli anni. Il trucco potrebbe essere destabilizzarsi quanto basta perché le competenze arrivino in tavola come se fossero nuove e un po' confuse. Al direttore di un complesso abituato a lavorare con tre fisarmonicisti viene concessa un'orchestra sinfonica. Quello che ha continuato a sviluppare per tanti anni, potrebbe scoprire, va più in profondità della semplice strumentazione. La sua concezione della melodia e dell'armonia si può trasferire su questo nuovo gruppo, e potrebbe trovarsi perfino a guardare in modo nuovo a se stesso, per così dire: rinvigorito dalla sua stessa improvvisa stranezza in questo nuovo campo.

Poesia

Studio sul bere vino

Muto è il vino
Che s'increspa davanti a me
Nel calice per orrore
Che subito io lo versi
Nel mio squallido gargarozzo.

È andato giù e le lancette dei secondi
Sui campanili del mondo si fermano
Formazioni nuvolose mi attraversano veloci
Prendono la mia anima di parole al loro centro
E la piovano in una valle appartata.

Robert Schindel

È stato come se, nel corso degli anni, fossi diventato esperto nel montare tende e poi ci fosse stata una tenda enorme: struttura più grande, più stoffa, stessa procedura. O, per essere più esatti: è stato come se avessi passato la vita a progettare iurte personalizzate e poi fossi stato incaricato di costruire una villa. All'inizio ho pensato: "Non sono sicuro di poterlo fare". Ma poi mi è venuto in mente che si poteva costruire una villa con una serie di iurte collegate: ogni piccola unità era costruita con le solite regole edilizie mentre la loro interconnessione creava nuove opportunità di bellezza.

Ogni opera d'arte si rivela subito come un sistema di problemi collegati. Un libro ha una sua personalità, e la personalità - come può confermare chiunque sopporti il fardello di averne una - è una fortuna a metà. Quel tipo ha una grande energia, ma non sta fermo un minuto. Quella ragazza è sensibile, forse troppo: si mette a piangere se le servono il tipo di pasta sbagliato. Quasi dal primo paragrafo, lo scrittore diventa consapevole che i punti di forza e di debolezza di un'opera sono intrecciati e che, tristemente, la sua grande idea ha una zavorra.

Un esempio: mi piaceva molto l'idea di Lincoln tutto solo di notte al cimitero. Ma come ricavare un romanzo da un tizio al cimitero di notte? A meno che non vogliamo scrivere un monologo di trecento pagine con la voce di Lincoln ("un'ora e 27 minuti fa sono entrato in questo luogo spaventoso") o inserire nel libro un beccino incredibilmente prolisso e onnisciente (no, credetemi, ci ho provato), abbiamo bisogno di qualche altra presenza al cimitero.

È un problema? Be', sicuramente mi sembrava un problema, nel 2012. Ma come ci garantiscono sempre i guru *new age*, un problema in effetti è un'opportunità. Nell'arte questo è vero, il lettore avvertirà questo problema incombente quasi nello stesso momento in cui lo avverte lo scrittore, e parte di quella che chiamiamo soddisfazione artistica è la sensazione del lettore che

ROBERT
SCHINDEL

è un poeta austriaco nato nel 1944, figlio di ebrei comunisti. Ha lavorato per la radio e il cinema. Questa poesia è tratta dalla raccolta *Mein mausklickendes Saeculum* (Suhrkamp 2008). Traduzione di Dario Borso.

Pop

sia appena arrivata la cavalleria giusta e al momento giusto. Un'altra ondata di soddisfazione artistica spraggiunge se sente che la cavalleria non solo sta arrivando al momento giusto, ma è una cavalleria affascinante, interessante, vale a dire è un'opportunità di divertimento e bellezza in più, un ampliamento dei termini estetici.

Nel mio caso la soluzione è stata piuttosto semplice, contenuta, come una battuta, nella stessa esposizione del problema: "Chi altro potrebbe trovarsi in un cimitero di notte?".

Mi sono ricordato di un mio romanzo precedente, incompiuto, ambientato in un cimitero nello stato di New York che aveva come personaggi - pensate un po' - dei fantasmi parlanti. Mi sono anche ricordato di una conversazione con un mio ex studente molto bravo, il quale aveva detto che se avessi mai scritto un romanzo avrebbe dovuto essere composto da una serie di monologhi, come il mio racconto intitolato *Quattro monologhi istituzionali*.

Quindi: il libro sarebbe stato narrato da un gruppo di fantasmi monologanti bloccati in quel cimitero.

E improvvisamente quello che era un problema è diventato davvero un'opportunità: qualcuno a cui piace fare le voci e pensare alla morte, ora aveva l'opportunità di passare quattro anni cercando di rendere un gruppo di fantasmi parlanti incantevole, pauroso, significativo, commovente e, be', umano.

Un'opera d'arte si può vedere come un movimento in tre tempi: un giocoliere raduna i birilli, li lancia in aria e li acchiappa. L'approccio intuitivo che ho discusso fin qui è essenziale, penso, soprattutto nella prima fase: quella in cui si radunano i birilli. Questa fase in realtà consiste nel far apparire i birilli. In un certo senso i birilli migliori sono quelli che si fabbricano inavvertitamente, con il sistema della preferenza iterativa che ho descritto. Concentrandoci sul suono della prosa riga per riga, o su una logica interna, o descrivendo un certo frammento di natura nel modo più evocativo (vale a dire, facendo qualsiasi cosa che ci dia piacere e sulla quale abbiamo un'opinione forte), improvvisamente scopriamo di aver creato un birillo. Quale birillo? Meglio non dargli un nome. Dargli un nome significa ridurlo. Spesso "birillo" esiste semplicemente come una forma d'imperativo, o una cosa di cui siamo curiosi: una minaccia, una promessa, uno schema, un giuramento che sentiamo di dover rompere presto. Scrooge dice che sarebbe meglio se il piccolo Tim morisse ed eliminasse il surplus di popolazione; Romeo ama Giulietta; Akakij Akakievič ha bisogno di un cappotto nuovo; Gatsby vuole davvero Daisy; continua a spuntare il colore grigio; tutto quello che capita nella storia è a coppie.

Poi: birilli in aria. Il lettore sa che sono lassù e aspetta che vengano giù e siano afferrati. Se non vengono giù (Romeo in fin dei conti decide di non vedersi con Giulietta, ma di studiare legge all'università; a San Pietroburgo il clima diventa improvvisamente tropicale e il cappotto non è più necessario; Gatsby perde interesse per Daisy e s'innamora di Betty; lo scrittore sembra aver dimenticato il suo motivo grigio), la lancetta sulla

fronte del lettore sprofonda nella zona "N" e lui butta via il libro e se ne va per connettersi a Facebook o rapinare un negozio.

Lo scrittore, dopo aver lanciato in aria alcuni birilli sufficientemente interessanti, sa che devono venire giù e, in base alla mia esperienza, il piacere più grande di scrivere narrativa è quando vengono giù in un modo sorprendente che trasmette un significato maggiore e migliore di quanto pensavi fosse possibile. Uno dei nuovi piaceri che ho provato scrivendo il mio primo romanzo è stato semplicemente che i birilli erano più numerosi, restavano in aria più a lungo e atterravano in modi che erano più imprevedibili e complessivamente istruttivi rispetto alle mie opere più brevi.

Senza anticipare niente, vi dico solo questo: ho fabbricato un mucchio di fantasmi. Erano un po' cinici; erano bloccati in questo stadio detto *bardo* (dall'idea tibetana di una sorta di purgatorio di transizione tra le rinascite), bloccati perché erano stati infelici o insoddisfatti in vita. La parte principale della loro pena è che si sentono assolutamente irrilevanti, incapaci di influenzare i viventi. Poi è arrivato Willie Lincoln, appena morto, in pericolo immediato (i bambini non se la cavano bene in questo regno). Nell'ultimo terzo del libro, i birilli hanno cominciato a precipitare giù tutti insieme. Certe decisioni che avevo preso in precedenza hanno costretto certe azioni a realizzarsi. Le regole dell'universo imponevano certi obblighi, e anche le convenzioni formali e strutturali che avevo messo in moto. Lentamente, senza alcun atto di volontà da parte mia (io ero concentrato sulla lancetta della fronte), i personaggi hanno cominciato a fare certe cose, ciascuno per conto suo, e la somma totale determinava, alla fine, un ampio disegno cooperativo che sembrava voler dimostrare quella che chiamerei una teoria virale della bontà. Tutti questi esseri immaginari si sono messi a lavorare insieme, senza che avessi deciso che dovevano farlo (ciascuno di loro faceva semplicemente quello che produceva la prosa migliore) e lavoravano insieme, sembrava, per salvare il piccolo Willie Lincoln, con un disegno complesso che apparentemente veniva dettato da un altro posto (non ero io, erano loro).

Qualcosa di simile mi era successo prima nei racconti, ma mai su questa scala, e mai così indipendentemente dalle mie intenzioni. È stata un'esperienza bella e misteriosa, e mi scopro a desiderarla ardentemente e allo stesso tempo a preoccuparmi per le migliaia di ore che occorreranno per rimettere in moto una macchina del genere.

Perché penso che sia una cosa piena di speranza? Per il modo elettrizzante in cui questo disegno si è completato da solo? Potrebbe essere solo - lo è quasi sicuramente - una caratteristica del cervello, l'effetto collaterale di qualunque impegno rigoroso e iterativo in un sistema di pensiero. Ma c'è qualcosa di meraviglioso nell'osservare una figura che emerge dalla pietra senza essere stata chiamata, nel sentire la presenza di qualcosa dentro di te, lo scrittore, e anche oltre di te. Qualcosa di coerente, ostinato e benevolo, che sembra avere un piano, che sembra esserci: per guidarti verso la tua stessa elevazione. ♦ gc