

NATURA E SCOPO DELLA NARRATIVA

(The Nature and Aim of fiction)

di **Flannery O'Connor**

Mi pare di capire che questo sia un corso intitolato «Come scrive lo scrittore», e che ogni settimana siate alla mercé di un diverso scrittore che pontifica sull'argomento. L'unico parallelo che mi viene in mente è uno zoo che venga a voi, un animale alla volta; e ho il sospetto che quanto udiate una settimana dalla giraffa sia contraddetto la settimana successiva dal babbuino.

Pensando a cosa dirvi questa sera, il mio problema è stato interpretare un titolo quale «Come scrive lo scrittore». In primo luogo, non esiste LO scrittore, e se ancora non lo sapete, mi aspetto che lo sappiate alla fine di un corso del genere. Prevedo infatti sia l'unica cosa che potete stare certi di imparare.

Ciò non toglie che la curiosità intorno agli scrittori e a come lavorano sia epidemica, e uno scrittore che tocchi l'argomento deve sempre far piazza pulita di malintesi e ciarpame mentale prima di poter anche solo prendere in esame quanto intende affrontare. Non che io sia ingenua come sembro. So benissimo che tra le persone apparentemente interessate a scrivere, ben poche sono interessate a scrivere bene. A loro interessa pubblicare qualcosa, e se possibile fare un «colpaccio». Essere uno scrittore, non scrivere. Vedere il proprio nome in cima a qualcosa di stampato, non importa cosa. E, a quanto pare, hanno la sensazione che vi si possa giungere imparando alcune cosette sulle abitudini di lavoro, sui mercati e sugli argomenti in voga nel periodo.

Se è questo che vi interessa, non sarò certo io a esservi di aiuto. La mia sensazione è che le abitudini esterne dello scrittore siano guidate dal buonsenso o dalla sua mancanza e dalle circostanze personali; circostanze che di rado si presentano uguali in due casi. Allo scrittore serio interessano non le abitudini esterne, bensì ciò che Maritain chiama «habitus dell'arte»; dove per «habitus» intende una certa qualità o virtù della mente. Lo scienziato ha l'habitus dello scienziato, l'artista quello dell'arte.

A questo punto sarà meglio che mi fermi e spieghi l'uso che faccio della parola *arte*. Arte è una parola davanti alla quale la gente batte in ritirata, perché troppo altisonante. Ma io, per arte, intendo semplicemente scrivere qualcosa dotata in sé di valore ed efficacia. Base dell'arte è la verità, nella sostanza come nella forma. Chi nella propria opera persegue l'arte, persegue la verità, in senso immaginativo, né più né meno. San Tommaso ha detto che l'artista si cura della bontà di quel che crea; e questa dovrà essere la base del mio discorsetto in materia di narrativa.

Ora, noterete che un'impostazione del genere elimina molto dalla discussione. Elimina qualunque assillo per la motivazione dello scrittore, se non quando è rintracciabile all'interno dell'opera, così come elimina qualunque assillo per il lettore secondo un'ottica di mercato. Elimina

inoltre l'oziosa controversia sempre in atto tra chi dichiara di scrivere per esprimere se stesso e chi per rimpinguare, se possibile, il portafogli.

A questo proposito mi viene sempre in mente Henry James. Non conosco scrittore che fosse più di James attaccato al dollaro, né artista più coscienzioso. È vero, ritengo, che di questi tempi scrivere male rende assai più che scrivere bene. In certi casi basta imparare a scrivere in modo sufficientemente scadente per fare un sacco di soldi. Ma non è vero che a scrivere bene non si troverà mai da pubblicare. Vero è che se si vuole scrivere bene e al tempo stesso vivere bene, meglio sarebbe fare in modo di ereditare del denaro o sposare un agente di cambio o una riccona capace di adoperare la macchina da scrivere. Comunque, che scriviate per far soldi o per dare espressione alla vostra anima, per garantire i diritti civili o per far rabbia alla nonna, resterà tra voi e il vostro analista, mentre il punto di partenza per questa discussione sarà la bontà dello scritto.

Il tipo di scritto che intendo affrontare è la storia, visto che è l'unico di cui sappia qualcosa. Chiamerò storia un testo narrativo di qualsiasi lunghezza, si tratti di un romanzo o di opera più breve, anzi la chiamerò storia ogniqualvolta personaggi e avvenimenti particolari si influenzino a vicenda formando una narrazione con un suo significato. A parer mio, quasi tutti sanno cos'è una storia finché non si siedono a scriverne una. Ed ecco che si ritrovano a scrivere un bozzetto intrecciato ad un saggio, o un editoriale con un personaggio, o un'anamnesi con la morale, o un qualche altro ibrido. Quando si rendono conto che non stanno scrivendo storie, decidono che il rimedio sta nell'imparare quella che definiscono «tecnica del racconto» o «tecnica del romanzo». Molti concepiscono la tecnica come qualcosa di rigido, una formula da imporre sul materiale, ma nelle storie migliori è qualche cosa di organico, qualcosa che si sviluppa dal materiale e quindi è diversa per ogni storia di qualche valore mai scritta.

Secondo me è ora di cominciare a riflettere sulle storie a un livello molto più fondamentale, perciò voglio parlare di una caratteristica della narrativa che ritengo il suo minimo comune denominatore – il fatto che sia concreta – e di alcune caratteristiche che ne conseguono. Così facendo, ci occuperemo del lettore nel suo fondamentale senso umano, poiché la natura della narrativa è in gran parte determinata dalla natura del nostro apparato percettivo. La conoscenza umana ha inizio attraverso i sensi, e lo scrittore di narrativa inizia laddove inizia la percezione umana. Agisce attraverso i sensi, e sui sensi non si può agire con delle astrazioni. Ai più riesce molto meglio enunciare un'idea astratta anziché descrivere e quindi ricreare un oggetto che hanno davanti agli occhi. Ma il mondo dello scrittore di narrativa è colmo di materia ed è proprio questo che gli scrittori di narrativa principianti sono così restii a creare. Il loro interesse precipuo va a idee ed emozioni disincarnate. Hanno la tendenza ad essere riformatori e a volere scrivere perché ossessionati non da una storia, ma dal nudo scheletro di qualche concetto astratto. Di problemi, non di persone consapevoli, di questioni

e di temi, non dell'ordito dell'esistenza, di anamnesi, e di tutto quel che sa di sociologia, anziché di quei particolari di vita concreti che danno realtà al mistero della nostra posizione sulla terra.

I Manichei separavano spirito e materia. Per loro tutte le cose materiali erano male. Ricercavano lo spirito puro e tentavano di avvicinare l'infinito direttamente, senza alcuna mediazione della materia. Questo è quanto mai lo spirito moderno, e per la sensibilità che ne è contagiata, è difficile se non impossibile scrivere narrativa, poiché la narrativa è più che mai un'arte incarnatoria.

Uno degli spettacoli più comuni e più tristi è vedere una persona di fine sensibilità e acume psicologico indiscutibili che tenti di scrivere narrativa usando solo tali qualità. Questo tipo di scrittore infilerà l'una dopo l'altra frasi intensamente emotive o acutamente percettive, con risultati di assoluta piattezza. Il fatto è che i materiali dello scrittore di narrativa sono più umili. La narrativa riguarda tutto ciò che è umano e noi siamo polvere, dunque se disdegnate di impolverarvi, non dovrete tentare di scrivere narrativa. Una signora che scrive, e che io ammiro moltissimo, mi scrisse di aver imparato da Flaubert che per rendere reale un oggetto occorrono almeno tre tocchi dei sensi attivi; e ritiene sia da collegare al fatto che abbiamo cinque sensi. Se ne viene a mancare uno si è mal messi, ma se ne vengono a mancare più di due allo stesso tempo, è un po' come non esserci.

Non c'è frase di Madame Bovary che, esaminata, non desti meraviglia, ma ce n'è una in particolare davanti alla quale mi arresto ammirata. Flaubert ci ha appena mostrato Emma al piano, con Charles che la guarda. Dice: «Batteva sui tasti con disinvoltura, percorrendo senza posa la tastiera da un'estremità all'altra. Così scosso, il vecchio strumento, con le corde che vibravano, si faceva sentire fino in fondo al paese quando la finestra era aperta, e spesso lo scrivano del balivo, passando per la via principale, a capo scoperto e in pantofole di pezza, si fermava in ascolto, il foglio di carta tra le mani».

Più si guarda una frase come questa e più c'è da imparare. A un estremo siamo con Emma e questo tangibilissimo strumento «con le corde che vibravano», e all'altro siamo in fondo al paese con questo concretissimo scrivano in pantofole di pezza. Considerando quanto accade a Emma nel resto del romanzo, potremmo pensare non faccia alcuna differenza che lo strumento abbia corde vibranti o lo scrivano sia in pantofole di pezza e abbia un foglio di carta tra le mani, ma Flaubert doveva creare un paese credibile nel quale collocare Emma. Non va mai dimenticato che cura *immediata* dello scrittore di narrativa non sono tanto idee grandiose ed emozioni tumultuose, quanto infilare pantofole di pezza agli scrivani.

C'è da dire però che di tutto questo alcuni imparano soltanto ad abusare. È uno dei motivi per cui nella narrativa un rigido naturalismo è un vicolo cieco. In un'opera rigidamente naturalistica il particolare è presente perché connaturato alla vita, non perché connaturato all'opera. In un'opera d'arte si può essere letterali all'estremo, senza per questo essere affatto naturalistici. L'arte è selettiva, e la sua veridicità è la veridicità dell'essenziale che crea movimento.

Il romanzo funziona attraverso un'accumulazione di dettagli più lenta del racconto. Il racconto richiede procedimenti più drastici del romanzo, poiché bisogna ottenere di più in minor spazio. I particolari devono avere un impatto più immediato. Nella buona narrativa alcuni particolari tenderanno ad accumulare significato dalla storia stessa e, laddove accada, diventano simbolici nella loro azione.

Ora, davanti alla parola *simbolo*, come alla parola *arte*, tanta gente batte la ritirata. Hanno come la sensazione che il simbolo sia qualcosa di misterioso messo lì dallo scrittore in modo arbitrario, tanto per spaventare il lettore comune: una specie di stretta massonica letteraria solo per iniziati. Credono forse sia un modo per dire qualcosa che in realtà non si sta dicendo, e così, anche qualora indotti a leggere un'opera ritenuta simbolica, vi si accostano come fosse un problema algebrico. Trovare x . E quando trovano o pensano di aver trovato questa astrazione, x , allora se ne vanno via con un laborioso senso di soddisfazione e l'impressione di aver capito la storia. Molti studenti confondono il *processo* di comprensione di una cosa con il comprenderla.

Secondo me, per lo scrittore di narrativa i simboli sono qualcosa che egli usa spontaneamente. Si potrebbe dire siano particolari che, pur avendo il loro posto fondamentale al livello letterale della storia, operano in profondità oltre che in superficie, espandendola in ogni direzione.

Secondo me, il modo di leggere un libro è vedere sempre cosa accade, ma in un buon romanzo, accade sempre di più di quanto riusciamo a cogliere sul momento, accade più di quanto salti all'occhio. Da quanto vede, la mente viene condotta nelle profondità più remote, che i simboli del libro suggeriscono naturalmente. È questo che si intende quando i critici dicono che un romanzo opera a diversi livelli. Quanto più vero il simbolo, tanto più in profondità vi porta e più significato rivela. Per fare un esempio dal mio libro, *Wise Blood*, l'automobile grigio topo dell'eroe è il suo pulpito e la sua bara, e anche qualcosa che lui considera un mezzo di fuga. Sbaglia ovviamente nel considerarla un mezzo di fuga e sfuggirà davvero a quel frangente solo quando l'auto verrà distrutta dal poliziotto. L'auto è una specie di simbolo di morte-in-vita, come la cecità è simbolo di vita-in-morte. Il fatto che tali significati siano presenti rende il libro importante. Il lettore potrà anche non vederli, eppure su di lui hanno effetto. In tal modo il romanziere moderno immette, o nasconde, i suoi temi.

Il tipo di visione che lo scrittore di narrativa deve avere, o sviluppare, per accrescere il significato della propria storia è chiamata visione anagogica, cioè capace di vedere diversi livelli di realtà in un'immagine o in una situazione. I commentatori medioevali delle Scritture rinvenivano tre tipi di significato nel livello letterale del testo sacro: uno allegorico, dove un fatto alludeva ad un altro; uno antropologico, o morale, riguardante ciò che si doveva fare; e uno anagogico, che riguardava la vita divina e il nostro parteciparvi. Pur essendo un metodo applicato alla esegesi biblica, era altresì un atteggiamento verso tutto il creato, e un modo di leggere la natura che comprendeva quasi tutte le possibilità, ed è questa prospettiva ampliata della scena umana che, secondo me, lo scrittore di

narrativa è tenuto a coltivare, se mai vorrà scrivere storie che abbiano una pur minima probabilità di entrare in pianta stabile nella nostra letteratura. Sembra un paradosso, ma più la prospettiva personale è ampia e complessa, più è facile da condensare nella narrazione.

Gli altri non fanno che chiedere: «Qual'è il tema del suo racconto?», aspettandosi poi una dichiarazione del tipo: «Il tema del mio racconto è la pressione economica della macchina sul ceto medio»... o assurdità del genere. E quando l'hanno avuta, se ne vanno via contenti, senza più sentire il bisogno di leggerlo.

Alcuni credono che una volta compiuta l'immersione nella storia si risalga al significato, ma per lo scrittore di narrativa l'intera storia è il significato, in quanto esperienza e non astrazione.

Ora, deriva da qui la seconda caratteristica comune della narrativa: da come è presentata, il lettore deve avere la sensazione che si svolga intorno a lui. Non vuol dire che debba identificarsi con il personaggio, provarne compassione o cose simili. Ma solo che la narrativa deve essere in larga misura presentata più che riferita. Un altro modo di dirlo è che, pur essendo un'arte narrativa, fa grande affidamento sull'elemento drammatico.

La storia non è una forma così estrema di arte drammatica come l'opera teatrale, ma se conoscete un po' l'evoluzione del romanzo, allora saprete che come forma artistica si è sviluppato in direzione dell'unità drammatica.

La differenza principale tra il romanzo del diciottesimo secolo e quello che troviamo generalmente al giorno d'oggi, sta nella scomparsa dell'autore. Fielding, per esempio, era presente ovunque nella sua opera, richiamando l'attenzione del lettore su un punto, istruendolo affinché sapesse dove rivolgere l'attenzione, spiegandogli un episodio, in modo che non potesse fraintenderne il senso. I romanzieri vittoriani facevano lo stesso. Intervenivano di continuo, spiegando e analizzando psicologicamente i loro personaggi. Ma più o meno dai tempi di Henry James l'autore ha cominciato a raccontare la propria storia: in modo diverso, lasciando che si rivelasse attraverso la mente e gli occhi dei personaggi stessi, mentre lui se ne rimaneva seduto dietro le quinte con ostentato disinteresse. Arrivati a James Joyce, dell'autore non c'è più traccia in tutto il libro. Il lettore, abbandonato a se stesso, brancola tra i pensieri di vari personaggi sgradevoli. Si ritrova nel mezzo di un mondo senza l'ombra di un commento.

Ma è dal tipo di mondo che lo scrittore crea, dal tipo di personaggi e di particolari con i quali lo riveste, che il lettore può trovare il significato intellettuale di un libro. Una volta trovato, comunque, non può esser decantato e utilizzato in sostituzione del libro. Come diceva il defunto John Peale Bishop: «Non si può dire che Cézanne dipingesse delle mele su una tovaglia e aver detto quello che Cézanne dipingeva». Il romanziere sceglie le sue dichiarazioni e, se vale qualcosa, sceglie ogni parola, ogni dettaglio, ogni episodio e li dispone in una determinata sequenza temporale per una

ragione ben precisa. Dimostra qualcosa che non si può dimostrare in altro modo se non con un romanzo intero.

Le forme artistiche evolvono fino a raggiungere la perfezione ultima, o uno stato di fossilizzazione, oppure finché un nuovo elemento non viene innestato e una nuova forma artistica creata. Ma quale sia stato il passato della narrativa o sarà il suo futuro, allo stato presente un brano di narrativa deve essere un'unità drammatica autosufficiente.

Ciò vuol dire che deve recare in sé il significato. Vuol dire che una qualsiasi espressione astratta di compassione, devozione o moralità in un brano di narrativa è solo una spiegazione in più. Vuol dire che non potete completare un'azione drammatica lacunosa aggiungendovi una spiegazione del significato alla fine, in mezzo o all'inizio. Vuol dire che quando scrivete narrativa state parlando *con* personaggi e azioni, non di personaggi e azioni. Il senso morale dello scrittore deve coincidere con il suo senso drammatico.

Si dice che Henry James, ricevendo un manoscritto che non gli piaceva, lo rispedisse indietro con questo commento: «Avete scelto un buon soggetto e lo state trattando in maniera diretta». In genere ciò faceva piacere alla persona che riceveva indietro il manoscritto, ma era la cosa peggiore che James potesse dire, poiché sapeva meglio di chiunque altri che la maniera diretta di rado equivale alla complessità di un buon soggetto. Può darsi che non vi sia mai nulla di nuovo da dire, ma c'è sempre un nuovo modo per dirlo e, dato che in arte il modo di dire una cosa diviene parte di quel che è detto, ogni opera d'arte è unica e richiede rinnovata attenzione.

È sempre sbagliato, naturalmente, dire che in narrativa non si può fare questo o quello. Potete provarle tutte, sempre che riusciate a cavarvela, ma nessuno se l'è mai cavata granché bene.

Per scrivere romanzi, credo, c'è bisogno di un temperamento assai diverso che per scrivere racconti, posto che tutt'e due richiedono, di base, un talento per la narrativa. Una mia amica si dedica a entrambi, sostiene che quando interrompe un romanzo per mettersi a scrivere un racconto, si sente come se avesse appena lasciato una selva oscura solo per essere assalita dai lupi. Il romanzo è una forma più diffusa e più adatta a chi ama indugiare lungo il cammino; richiede inoltre una più massiccia dose di energia. Per quelli di noi che vogliono al più presto porre termine allo strazio, il romanzo è un fardello e una sofferenza. Ma qualunque sia la forma narrativa usata, state scrivendo una storia, e in una storia qualcosa dovrà pur accadere. Una percezione non è una storia e non c'è sensitività che basti a far di voi degli scrittori di racconti, se il dono per raccontare una storia non ce l'avete proprio.

Ma c'è un granello di stupidità del quale lo scrittore può difficilmente fare a meno: lo starsene a fissare senza andare subito al dunque. Più a lungo guardate un oggetto e più mondo ci vedrete dentro; ed è bene ricordare che lo scrittore di narrativa serio parla sempre del mondo intero, per limitato che sia il suo scenario. Per lui, la bomba lanciata su Hiroshima incide sulla vita lungo il fiume Oconee e non può farci nulla.

Ci si lamenta sempre che il romanziere moderno non nutre speranze e che il mondo da lui dipinto è insopportabile. L'unica risposta è che chi non nutre speranze non scrive romanzi. Scrivere un romanzo è un'esperienza terribile, durante la quale spesso cadono i capelli e i denti si guastano. Mi manda sempre in bestia chi insinua che lo scrivere narrativa sia una fuga dalla realtà. È invece un tuffo nella realtà ed è davvero traumatizzante per l'organismo. Se il romanziere non è sostenuto dalla speranza di far soldi, deve essere almeno sostenuto da una speranza di redenzione, altrimenti non sopravviverà alla prova.

Chi è senza speranza non solo non scrive romanzi, ma, quel che più conta, non ne legge. Non ferma a lungo lo sguardo su nulla, perché gliene manca il coraggio. La via per la disperazione è rifiutare ogni tipo di esperienza, e il romanzo è senz'altro un modo di fare esperienza. La signora che leggeva solo libri al fine di migliorarsi aveva intrapreso una rotta sicura – ma senza speranza. Non saprà mai se è migliorata o no, ma dovesse mai per errore capitarle di leggere un grande romanzo, non potrà non accorgersi che le sta accadendo qualcosa.

In tanti credono che nella narrativa moderna nulla accade o debba accadere, che ora sia di moda scrivere una storia dove non accade nulla. Ma per come la penso io, nella narrativa moderna accade molto più – senza tanto strepito in superficie – di quanto sia mai accaduto prima. Un buon esempio è il racconto di Caroline Gordon, *Summer dust*, incluso nella raccolta intitolata *The forest of the South*, un libro che ripaga la fatica della lettura.

Summer dust è diviso in quattro brevi sezioni, che in un primo momento sembrano non avere alcun legame tra di loro, prive come sono di qualsiasi nesso narrativo. Leggere la storia è dapprima come stare a un passo da un quadro impressionista, arretrando poi gradualmente finché non è a fuoco. Raggiunta la giusta distanza, d'improvviso vedete che un mondo è stato creato – un mondo in azione – e una storia completa raccontata, con una sorta di meravigliosa reticenza. Si è raccontato di più mostrando cosa accade attorno alla vicenda che accennando direttamente alla vicenda stessa.

Direte che questo richieda un lettore troppo intelligente e ricercato e quindi valga neanche la pena di scrivere, ma io sarei piuttosto dell'idea che sia più che altro una falsa ricercatezza che impedisce alle persone di capire questo tipo di racconto. Senza essere affatto naturalistico, un racconto come *Summer Dust* è in effetti più vicino alla vita, nella forma, di uno che mantenga una sequenza narrativa di eventi.

La mente che sa capire la buona narrativa non è di necessità quella istruita, ma la mente sempre disposta ad approfondire il proprio senso del mistero attraverso il contatto con la realtà, e il proprio senso della realtà attraverso il contatto con il mistero. La narrativa dovrebbe essere oculata e occulta. Per gran parte della critica popolare, vale l'opinione che la narrativa debba avere al centro l'Uomo Medio, e dipingere la comune vita media di tutti i giorni; mentre ogni scrittore di narrativa

sarebbe tenuto a riprodurre quello che veniva chiamato «uno spaccato di vita». Ma se fossimo soddisfatti della vita in quel senso, non avrebbe alcun senso produrre letteratura.

Conrad diceva che il suo scopo quale scrittore di narrativa era rendere il più alto grado possibile di giustizia all'universo visibile. Sembra altisonante, ma in realtà è molto umile. Vuol dire che si sottometteva alle limitazioni imposte di volta in volta dalla realtà, ma quella realtà per lui non era semplicemente coestensiva del visibile. Gli interessava rendere giustizia all'universo visibile perché ne suggeriva uno invisibile, e chiarì i propri intenti di romanziere in questo modo:

... e se la coscienza [dell'artista] è limpida, la sua risposta a quanti, pervenuti a un buonsenso tutto volto al profitto immediato, chiedono esplicitamente di essere edificati, consolati, divertiti; chiedono di essere prontamente migliorati o incoraggiati o spaventati o scandalizzati o incantati deve essere questa: il compito che cerco di svolgere è, con il potere della parola scritta, farvi udire, farvi sentire... è, prima di tutto, farvi vedere. Questo... e nulla più, ed è tutto. Se riesco, troverete, a seconda dei vostri meriti, incoraggiamento, consolazione, paura, incanto, tutto quello che chiedete... e, forse, anche quel barlume di verità che avete scordato di chiedere.

Da quanto vado dicendo penserete che la ragione per cui scrivo sia far vedere al lettore cosa vedo io, e che scrivere narrativa sia fondamentalmente un'attività missionaria. Vediamo di rimettere le cose a posto.

La primavera scorsa ero qui a parlare, e una delle ragazze mi ha chiesto: «Perché scrive, Miss O'Connor?» e io: «Perché mi riesce bene», e subito ho sentito nell'aria non poca disapprovazione. Ho sentito che dalla maggioranza non era ritenuta una risposta magnanima; ma era l'unica che potessi dare. Non mi era stato chiesto perché scrivo così, ma perché scrivo, e basta; e a questa domanda è lecita solo una risposta.

Chiunque scriva narrativa di pubblico consumo non ha altra giustificazione se non l'essere stato chiamato dalla presenza di un dono. È della narrativa non essere buona a molto se non è buona in sé.

Un dono, di qualsiasi genere, è una responsabilità da non poco. È in sé un mistero, qualcosa di gratuito e del tutto immeritato, qualcosa volto a fini che probabilmente sempre ci rimarranno oscuri. Di solito l'artista deve soffrire certe privazioni per usare il proprio dono con integrità. L'arte è una virtù dell'intelletto pratico, e la pratica richiede un certo ascetismo e un nettissimo superamento della parte meschina dell'io. Lo scrittore deve giudicare se stesso con l'occhio e la severità di un estraneo. Il profeta che è in lui deve vedere l'anormale. Nessuna arte è sommersa nell'io, quanto piuttosto, nell'arte l'io si fa disinteressato per accogliere le richieste della cosa vista e della cosa che si sta creando.

Secondo me, di solito è una qualche forma di dilatazione dell'io a distruggere il libero uso di un dono. Potrebbe essere orgoglio di riformatore o di teorico, o solo quell'ingenua sicumera che usa la

propria schiettezza come metro di verità. Se avete letto i roboanti scrittori di San Francisco, avrete avuto l'impressione che la prima cosa da fare per essere un artista sia sciogliersi dai vincoli della ragione, dopodiché qualsiasi cosa vi frullerà per la testa sarà di grande valore. Si ritengono degni di ascolto i sentimenti sfrenati di chiunque: e perché sfrenati e perché sentimenti.

San Tommaso chiamava l'arte «ragione in atto». È una definizione molto fredda e molto bella, e se oggi è impopolare, è perché la ragione ha perso terreno fra noi. Come la grazia e la natura sono state separate, così è stato per l'immaginazione e la ragione, e questo significa sempre la fine dell'arte. L'artista usa la propria ragione per trovarne una corrispondente in tutto quel che vede. Per lui, essere ragionevole è trovare, nell'oggetto, nella situazione, nella sequenza, lo spirito che li rende tali. Non è cosa facile, né semplice. È un'invasione dell'eterno, e viene fatta solo con la violenza di un rispetto assoluto per la verità.

Ne deriva che non esiste una tecnica da scoprire e applicare che renda possibile scrivere. Se frequentate una scuola dove si tengono corsi di scrittura, dovrebbero insegnarvi non a scrivere, ma piuttosto i limiti e le potenzialità delle parole, e il rispetto loro dovuto. Una cosa che accompagna sempre lo scrittore – non importa quanto scriva o quanto sia bravo – è il continuo apprendistato della scrittura. Non appena lo scrittore «impara a scrivere», non appena sa cosa troverà, e scopre un modo di dire quanto ha sempre saputo, o, peggio ancora, un modo di non dir nulla, è finito. Se uno scrittore vale qualcosa, ciò che crea avrà la propria fonte in un reame assai più vasto di quello che la sua mente cosciente può abbracciare, e sarà sempre una sorpresa maggiore per lui di quanto non potrà mai esserlo per il suo lettore.

Non so cosa sia peggio: avere un cattivo insegnante o non averne affatto. Ad ogni modo, credo che il compito dell'insegnante debba essere in gran parte negativo. Non può infondere in voi ciò che è dono, ma se ne riconosce la presenza, può cercare di distogliervi dal prendere una direzione palesemente errata. Possiamo imparare come non scrivere, ma è disciplina inerente non solo alla scrittura bensì a tutta la vita intellettuale. Una mente sgombra da falsa emozione, falso sentimento ed egocentrismo, si troverà se non altro il cammino libero da certi ostacoli. Se non pensate in modo dozzinale perlomeno, anche se non saprete scrivere bene, non sarà dozzinale la vostra scrittura. L'insegnante può tentare di estirpare quanto è decisamente brutto, e questo dovrebbe essere lo scopo del tempo passato al college. Qualsiasi disciplina può aiutarvi a scrivere: la logica, la matematica, la teologia, e senz'altro e in special modo il disegno. Qualsiasi cosa vi aiuti a vedere, qualsiasi cosa vi induca a guardare. Lo scrittore non dovrebbe mai vergognarsi di fissare. Non c'è nulla che non richieda la sua attenzione.

Oggi si levano alti lamenti per il fatto che gli scrittori si siano tutti ritirati nei college e nelle università, dove vivono in modo decoroso, invece di andare in giro a procurarsi informazioni di prima mano sulla vita. In realtà, chiunque sia sopravvissuto alla propria infanzia, possiede

informazioni sulla vita per il resto dei propri giorni. Se non riuscite a cavare qualcosa da un'esperienza ridotta, probabilmente non vi riuscirà da un'esperienza più vasta. Il dovere dello scrittore è contemplare l'esistenza, non dissolversi in essa.

Ovunque vada mi chiedono se, secondo me, le università soffocano gli scrittori. Il mio parere è che non ne soffocano abbastanza. Con un buon insegnante più di un best-seller si sarebbe potuto prevenire. L'idea di fare lo scrittore alletta un bel po' di inetti, coloro che sono solo gravati da sentimenti poetici o afflitti da sensibilità. Granville Hicks, in una delle ultime recensioni al romanzo di James Jones, citava l'autore: «Ero di guarnigione a Hickham Field nelle Hawaii, quando mi sono imbattuto in una delle opere di Thomas Wolfe, e la sua vita domestica mi è parsa così simile alla mia, il suo modo di sentire così simile al mio, che ho capito di essere stato uno scrittore tutta la vita senza saperlo né mai aver scritto». Hicks prosegue dicendo che già Wolfe ha fatto una marea di danni, ma che Jones è un esempio particolarmente orripilante.

Ora, in ogni corso di scrittura troverete persone alle quali non importa nulla dello scrivere, perché pensano di essere già scrittori in virtù di qualche esperienza avuta. In realtà se, per natura o per esercizio, costoro imparano a scrivere abbastanza male, potranno fare un sacco di soldi, e in un certo senso sembra un peccato negare loro l'opportunità; ma, a meno che il college non sia diventato un istituto commerciale, ha ancora delle responsabilità nei confronti della verità; per conto mio ritengo che certe persone vadano soffocate con tutta la rapidità del caso.

Supponendo che le persone rimaste abbiano una certa dose di talento, si pone la domanda di cosa fare per loro in un corso di scrittura. Credo che il compito dell'insegnante sia in gran parte negativo, che si tratti soprattutto di dire «Questo non funziona perché...» o «Questo funziona perché...». Il *perché* è molto importante. L'insegnante può aiutarvi a capire la natura del vostro mezzo espressivo, e guidarvi nelle letture. Non credo ai corsi dove gli studenti criticano a vicenda i propri manoscritti. Tale critica è in genere composta in parti eguali da ignoranza, adulazione e ripicca. Se un cieco guida l'altro può essere pericoloso. Un insegnante che cerchi di imporvi un modo di scrivere può essere a sua volta pericoloso. Per fortuna, la maggior parte degli insegnanti che ho conosciuto erano troppo pigri per farlo. A ogni modo, dovrete guardarvi da coloro che sembrano infaticabili.

Negli ultimi vent'anni i college hanno posto in tale rilievo i corsi di scrittura da dare quasi la sensazione che qualsiasi imbecille con un talento da quattro soldi possa uscire da un corso simile in grado di scrivere una storia in modo abile. In realtà, sono così tanti ora a saper scrivere storie in modo abile che il racconto come mezzo espressivo corre il rischio di morire di abilità. Vogliamo l'abilità ma, da sola, è mortale. Necessaria è la visione che l'accompagna, e non la otterrete da un corso di scrittura.