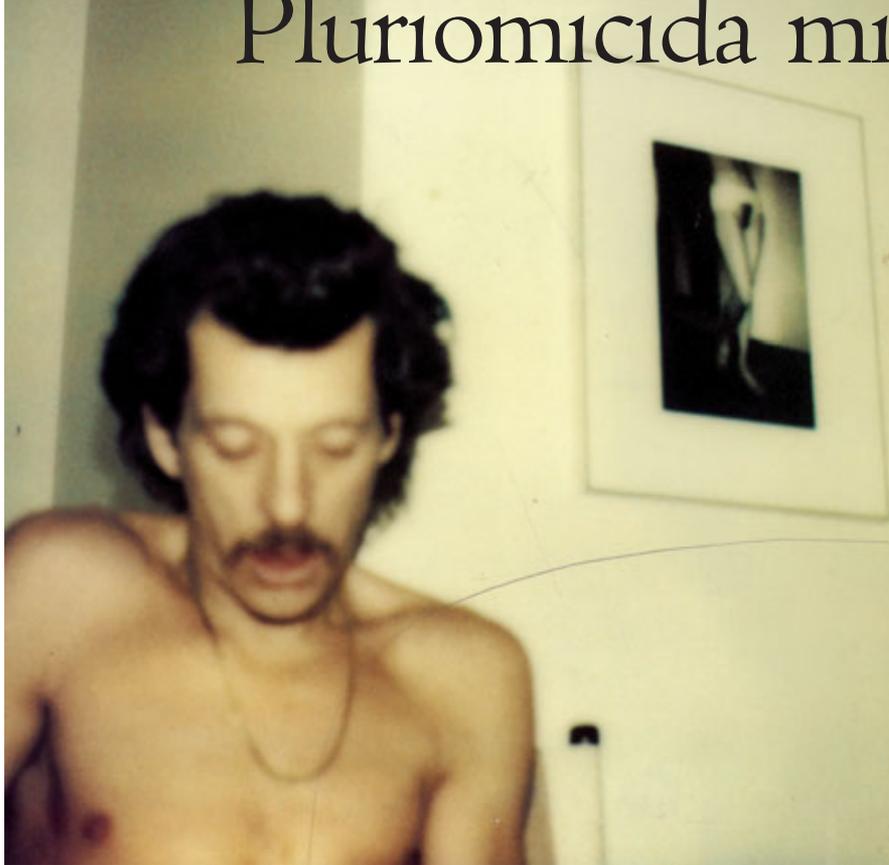


LISH

■ «CARO SIGNOR CAPOTE», '83, DELL'EDITOR DI CARVER GORDON LISH ■

Pluriomicida minimal



ZEMON DAVIS DA PAG. 19

no mai viste biografie in fondo ai romanzi. Ciò che è cambiato, anche rispetto agli anni ottanta, quando per la prima volta gli sconfinamenti sono diventati abbastanza regolari, è che oggi la frontiera viene oltrepassata con tanta facilità che assomiglia a un *vallum* romano dopo la caduta dell'impero.

La crisi dei due patti corre parallela, esattamente come contemporaneo era stato il loro costituirsi. Così ridefinito il campo, due appaiono i caratteri più accentuati delle attuali scritture della realtà: l'evidenza assoluta e la spettacolarizzazione. In tutti e due i casi si tratta di un adeguamento dei codici letterari al realismo fotografico cui siamo stati assuefatti dai mass media. Abituati a vedere tutto da quando c'è una telecamera a ogni angolo della strada, la realtà ci appare qualcosa di pieno e di saturo, e la sua descrizione deve per forza di cose assomigliare alla rappresentazione che la televisione o internet ce ne offrono. Per questo una storia che voglia essere credibile per un pubblico appena più ampio di quello degli addetti ai lavori deve essere a sua volta piena ed evidente: senza lacune o smagliature. Ma lo stesso vale per il reportage. Saviano è stato costretto a pubblicare *Gomorra* con la dicitura «romanzo» perché troppo spesso ha dovuto fare ricorso anche lui alla scrittura al condizionale cui si appella la Davis ma non ha voluto rinunciare a presentare il libro come il risultato di un' esplorazione in presa diretta, dove tutto si svolge sotto gli occhi del narratore. E su questo punto ha sicuramente ragione Daniele Giglioli quando scrive che il successo del libro dipende da questa retorica dell'esperienza in prima persona: Saviano è colui che ha portato la sua penna dove le telecamere non erano mai arrivate.

D'altra parte, poiché non basta una realtà qualsiasi per interessare, essa deve avere tutti i crismi dell'eccezionalità, anche a costo di abbellirla e spettacolarizzarla, come avviene nel caso di Saviano o della Davis. Proprio a questo proposito il confronto di Leone con Martin è particolarmente interessante. Venticinque anni fa la Davis ricorreva alla propria immaginazione di storica per coprire i momenti tipici e in qualche modo prevedibili della vita di un contadino francese del Cinquecento. Si trattava di una controllata «immaginazione al frequentativo», con cui lo specialista si assumeva l'onere di riempire i vuoti documentari soltanto quando poteva verosimilmente supporre che qualsiasi uomo della condizione di Martin avrebbe compiuto determinate azioni. Al contrario, nel caso di Leone, il ricorso al diritto di immaginare serve alla Davis per rendere la biografia del suo beniamino ancora più eccezionale di quella che le fonti ci hanno trasmesso, sino al rimpianto per l'incontro mancato con Rabelais su cui il libro si chiude.

La realtà (passata o presente) come pienezza; la realtà (passata o presente) come iperbole. Dai versanti opposti, scrittori e storici hanno intrapreso un'azione congiunta per riunificare le loro province, come due squadre di operai che scavano da nord e da sud il medesimo traforo. La funzionalizzazione del reale, da Natalie Zemon Davis a Roberto Saviano, è in nostro presente e i narratori sono euforici. Ma i guardiani del tempio di Clito?

di Stefano Gallerani

La storia di Raymond Carver e del suo editor, Gordon Lish, dimostra come un rapporto d'amicizia possa trasformarsi in una feroce battaglia, sebbene i contendenti della seconda non siano necessariamente i protagonisti del primo (e nonostante si tratti, a dire il vero, di un «ingaggio» unilaterale). Oggi, l'impossibilità del duplice scontro deriva, innanzitutto, dall'assenza di una delle due parti in causa, Raymond Carver (prematuramente scomparso nel 1988, a cinquant'anni), e dal silenzio dell'altra, Gordon Lish (1934).

Che si trattasse d'amicizia, poi, è chiaramente frutto di un'interpretazione, e cioè una forma di convenzione. Certo è che l'assiduità fra uno dei più influenti scrittori americani del secondo dopoguerra e il padrino riconosciuto della letteratura d'oltreoceano («Captain Fiction») è stato a lungo il soprannome di Lish non si può esaurire nei banali termini di una relazione professionale. Lo prova la parte del loro epistolario che è stata resa pubblica e le testimonianze le vite che conussero, pressoché parallelamente, da quando si conobbero, a Palo Alto, nel '67; da allora i due rimasero sempre in contatto, divennero l'uno per l'altro «fratelli» (nelle sue lettere Carver usava spesso proprio l'appellativo di *brother* per rivolgersi a Gordon); quattro anni dopo apparve il primo racconto di Carver su «Esquire», dove Lish era responsabile per la narrativa (e dove, lanciando, oltre Raymond, autori come DeLillo, che gli dedicò *Mao II*, Ford e molti altri, si guadagnò, ap-

punto, il «capitanato» della fiction); in seguito, consulente di McGraw-Hill e di Knopf, Lish patrocinò i primi due libri davvero importanti di Carver, *Vuoi star zitta per favore?* (*Will You Please be Quiet, Please?*, 1976) e *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* (*What We Talk About When We Talk About Love*, 1981). Un'intensa stagione di alti e bassi, di passioni e tensioni che furono resi pubblici solo dieci anni dopo la morte di Carver, nel 1998, quando un giornalista di «Times Magazine», D.T. Max, svelò, documenti alla mano (i manoscritti carveriani della Lilly Library dell'università dell'Indiana), l'incidenza dell'editing di Lish sui racconti di Carver. Lish tagliava, come Pound per Eliot o Perkins per Wolfe, e tagliava parecchio, al punto da far sospettare che il piglio stilistico di Carver, quell'asciuttezza che dà alla pagina, ai singoli periodi, una forza espressiva in cui tanta parte hanno i silenzi tra una parola e la successiva, gli allusi e gli impliciti, portasse in realtà la sua «firma».

La questione, non fosse che per la caparbità con la quale Tess Gallagher, zelante vedova di Carver, difende l'integrità dell'immaginario del marito contro la supposta paternità formale di Lish, avrebbe, però, un'importanza relativa. Più interessante è, difatti, la parte, e il merito, che Lish ebbe rispetto all'esplosione del minimalismo, a maggior ragione oggi che la pubblicazione (per lui la prima in assoluto in Italia) di un suo romanzo del 1983 – **Caro signor Capote** (traduzione di Giovanni Garbellini, Nutrimenti, pp. 191, € 16,00) – offre, insieme alla ristampa, pressa minimum fax, del quarto libro di Carver, *Cattedrale* (*Cathedral*, 1983) – col refuso «fatale» nel risvolto di copertina, che spo-

sta la scomparsa dell'autore proprio nel '98! –, nuovi elementi per mettere ordine nel pasticcio classificatorio che sempre genera qualsiasi nomenclatura.

Sinteticamente, gli elementi comuni del minimalismo sono la rarefazione delle parole e la «reticenza consapevole» (l'espressione è di Romano Giachetti), ma a prescindere – che altrimenti Raymond Carver dividerebbe lo scranno con Donald Barthelme (1931-1989) –, i tratti che si ravvisano soprattutto nei nipotini del minimalismo (da McInerney a Leavitt, da Ellis a Erdrich) sono diversi e in buona parte riscontrabili, senza per questo farne la scaturigine, proprio nel romanzo di Lish. Accolto con entusiasmo, ma anche con il comprensibile sospetto che accompagnava ogni opera narrativa di un giudice tanto severo verso i «suoi» scrittori, *Dear Mr. Capote* è la lunga lettera che un (presunto) serial-killer, dopo aver fatto lo stesso tentativo con Norman Mailer, scrive a Truman Capote affidandogli la cura letteraria delle sue imprese. Un occhio alle rispettive biografie, l'intento parodico è evidente: nel 1966 Capote aveva pubblicato *A sangue freddo* e nel 1979 Mailer aveva replicato con *Il canto del boia*. Storie di cronaca nera diventate letteratura, con questi due libri la realtà aveva fatto breccia nella finzione: era nato il *non-fiction novel*. Ed è proprio su questo piano che si scatena l'iconoclastia di Lish, che quella realtà inventa di sana pianta, al punto che il suo tema diventa proprio il carattere, ovvero il senso di quest'invenzione.

Ma non basta: una volta inscenate le farsesche confessioni di un pluriomicida, presto si insinua il sospetto che nulla di quanto ripor-

gi sottoponeva il proprio lavoro; un motto a effetto, ma anche un manifesto in tre parole. La sincerità è inutile, perché non spiega nulla della realtà alla dimensione percettiva del lettore, questo, sembra, il sottotesto della sentenza di Lish. Una questione di attitudine, dunque, di prospettiva e non di elementi, tale potrebbe essere, ad accettarne lo statuto classificatorio, una possibile declinazione di «minimalismo».

Un'ipotesi, inoltre, che permette, insieme a una serie di riferimenti testuali, di tirare finalmente un filo rosso tra il McInerney de *Le mille luci di New York* (1984) e l'Ellis di *Meno di zero* (1985); inoltre, nel suo caso, il riferimento d'obbligo rispetto a *Caro signor Capote* è ad *American Psycho*, romanzo del '91 «invidiato» da Mailer), autori, per quanto amici e eredi riconosciuti del minimalismo e di Carver (in specie McInerney), affatto diversi tra loro; e una soluzione che consentirebbe di tirare fuori sia Carver che Lish da una sterile querelle per tornare a riconoscerli, come entrambi meritano, una posizione cruciale negli sviluppi della narrativa contemporanea senza essere inutilmente costretti a difendere i meriti del secondo trascurando o minimizzando il contributo – ma anche l'autonomia di scrittore – del primo.

Alla radice del minimalismo americano c'è anche la controversia sulla redazione dei libri di Carver, svelti, pare, da Lish («Captain Fiction»): come dimostrerebbe questo romanzo, esemplato sul genere «non fiction-novel» di Truman Capote

Foto di Larry Clark, da «The Perfect Childhood», Scala, 1995