

Cinzia Scarpino

## Resistere alla corrente Il paesaggio naturale in Raymond Carver

\* Cinzia Scarpino si è laureata in Lingue e Letterature Angloamericane all'Università degli Studi di Milano con una tesi su Raymond Carver e ha trascorso un anno come *visiting researcher* presso la New York University.

1. Da una definizione della scrittura di Mark Twain di Italo Calvino in *Come leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.

2. Circa il radicamento nella vita pratica americana dei nodi tematici e stilistici dell'opera di Carver si veda lo studio di Kirk Nesset, *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1995.

3. Per quanto riguarda le "contingencies of American myth" in Carver, si veda: Graham Clarke, *Investing the Glimpse: Raymond Carver and the Syntax of Silence*, in Id., ed., *The New American Writing: Essays on American Literature Since 1970*, New York, St. Martin's Press, 1990.

4. Per un'introduzione ai racconti carveriani investiti dalla tendenza pastorale si veda Arthur Saltzman, *Understanding Raymond Carver*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press, 1988, pp. 76-100.

### Introduzione

Un lettore che incontri per la prima volta il nome di Raymond Carver potrà forse indugiare sul segno di abrasione al quale il sostantivo inglese sembra rimandare: *carver* come incisore, intagliatore, scultore. Approfittando dunque della fortunata affinità semantica tra sfera letterale e sfera letteraria che pare sottendere il nome e la scrittura dell'autore statunitense, sarà possibile suggerire, allo stesso lettore, quanto il mestiere di Raymond Carver sia proprio arte del segno sulla materia, volontà di imprimersi sulla superficie terrestre del reale in un gesto di scarnificazione radicato nella "sorda corposità della vita pratica americana"<sup>1</sup> e nell'autenticità di tale esperienza.<sup>2</sup>

Prendere avvio da alcune fissurazioni ricavate dalla scrittura carveriana nel suo incidere sui paradigmi mitici, letterari e antropologici nordamericani significa seguire un doppio percorso di affiliazione e spoliatura nei confronti di quella stessa tradizione culturale.<sup>3</sup> Percorrendo "il nuovo sentiero per la cascata" dischiuso dall'opera di Carver sarà allora possibile individuare una specularità tra la forte matrice hemingwayana da cui sembrano emanare i *topoi* connessi all'*outdoor*, e la problematica e consapevole mediazione di quegli stessi codici.<sup>4</sup>

Queste pagine guarderanno a scorci emblematici delle geografie d'America quali l'*outdoor*, la presenza indiana e la pesca, con l'intento di rilevare lo specifico riproporsi di una cartografia, naturale e metaforica, disegnata da alcuni racconti di Hemingway cui Carver pare aderire lungo una via "ad asciugare".<sup>5</sup> Un discorso scandito, dunque, dal dialettico alternarsi dei due poli entro i quali si trova a oscillare la narrativa carveriana: il "pieno" di un'operazione di recupero del retaggio mitico e letterario americano e il "vuoto" della necessaria scalfitura di quel referente.

### Il grande outdoor

Del territorio leggendario che un tempo si stendeva sotto il

nome di Far West lungo la costa del Pacifico attraverso gli Stati di Washington, Oregon e California, il Nordovest di Carver sembra conservare solo la toponomastica suggestiva e incantatoria evocata nei racconti e nelle poesie: Tacoma, Yakima, Wapata, Eureka, Klamath, Cheyenne, Red Bluff, Enumclaw, Naches, Chinook Pass. La regione compresa, con buona approssimazione latitudinale e longitudinale, tra Seattle (Washington) e Santa Barbara (California), Crescent City (California) e Butte Creek (Montana), è rappresentata soprattutto dalle città semi-industriali e spesso depresse delle "aree del legname" e dalle zone di produzione frutticola nel cuore dello stato di Washington. Di questo lembo di terra l'opera carveriana è votata a cogliere le incrinature materiali oltre che spirituali con l'autenticità e il rispetto dettati dalla tormentata biografia di un autore strenuamente fedele alle proprie origini proletarie e suburbane. Così nel racconto *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*,<sup>6</sup> il lavoro del protagonista presso la Cascade Lumber Company di Washington e quello di affilatore del padre del narratore sembrano adombrare la figura di Raymond Carver, Sr. rievocata nel saggio autobiografico *Vita di mio padre*:

A piedi, a forza di passaggi, e a bordo di carri merci vuoti, papà si era trasferito nel 1934 dall'Arkansas allo Stato di Washington, in cerca di lavoro. [...] Trovò poi lavoro in una segheria a Clatskanie, Oregon, una piccola città lungo il fiume Columbia. [...] Nel 1941 ci trasferimmo a Yakima, Washington, dove mio padre andò a lavorare come affilatore in segheria.<sup>7</sup>

Mentre nel racconto *Nessuno diceva niente*, il particolare trattamento riservato ai filari di frutteti che costeggiano la strada per Birch Creek anticipa la cornice ecologicamente alterata in cui si svolge la battuta di pesca del protagonista, laconico e impotente spettatore dell'avvelenamento idrico e del contagio ittico del fiume:

La notte, nei frutteti, avevano cominciato ad accendere i falò antigelo nei bidoni e così la mattina ci si svegliava con un cerchio di roba nera attorno al naso. Ma nessuno diceva niente. Si diceva che i falò evitavano che i giovani peri gelassero, perciò andava bene così.<sup>8</sup>

Lontane dalla natura incontaminata dei racconti di Nick Adams e dalla serenità economica in cui essi sembrano ancora sospesi, le realtà ritratte da Carver non possiedono né lo splendore e la nevrosi della città, né la purezza e la noia della campagna. Veri e propri "neither / nor places", questi scenari testi-

**5.** Sul modello hemingwaiano da cui sembrano derivare i racconti di Carver legati all'*outdoor*: Ewing Campbell, *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne, 1992, e Graham Clarke, "Investing the Glimpse", cit. Per quanto riguarda il doppio registro di regionalismo e simbolismo sul quale si declina la tendenza pastorale nella tradizione letteraria americana: James M. Cox, *Regionalismo: un fenomeno ridimensionato*, in Emory Elliott, a cura di, *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti*, Vol. II, Torino, Utet, 1990, pp. 649-71; Jonathan Arac, *Local Narratives*, in Sacvan Bercovitch, ed., *The Cambridge History of American Literature*, Vol. II, New York, N.Y., Cambridge University Press, 1995, pp. 629-60.

**6.** Raymond Carver, "La terza cosa che ha ammazzato mio padre" in Id., *Da dove sto chiamando*, Roma, Minimum fax, 1999 (trad. di Riccardo Duranti).

**7.** Raymond Carver, "Vita di mio padre" in Raymond Carver, *Voi non sapete che cos'è l'amore*, Roma, Minimum fax, 1998 (trad. di Riccardo Duranti e Francesco Durante), pp. 9, 10, 11.

**8.** Raymond Carver, "Nessuno diceva niente"

---

in Id., *Da dove sto chi-  
mando*, cit., p. 19.

9. Per la definizione "Neither/nor places" si veda Gary L. Fiskjett "Normal Nightmares", in "The Village Voice", September 18, 1978, pp. 132-34.

10. Sul tema della fuga nella natura come archetipo dell'immaginario americano si veda la "trilogia" di Leslie Fiedler: *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, 1964; *Waiting for the End*, New York, Stein and Day, 1964; *The Return of the Vanishing American*, New York, Stein and Day, 1968. Inoltre: Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in American Literature*, London, Oxford University Press, 1974. Per il riproporsi carveriano della tendenza pastorale alla luce del rapporto con Hemingway rimandiamo al prezioso articolo di Ann Beattie, "Carver's 'Furious Seasons'" in *Canto*, II, 2 (Summer 1978), pp. 178-82.

11. Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, New York, Scribner's, 1964. Sul rapporto con Hemingway si leggano le dichiarazioni di Carver in un'intervista con Claude Grimal: "Di lui ho letto un sacco. Quando avevo 19-20 anni, leggevo

moniano la logorante quotidianità delle cittadine anonime abitate dalla gente comune class americana,<sup>9</sup> dove la fisionomia dei sobborghi è disegnata e scandita dalla regolarità della tipica struttura reticolare. In questi luoghi, le ansie di buona parte dei protagonisti carveriani si alimentano di fantasie di allontanamento dalla presenza muliebre, dalla molecola familiare e dalla vita civile. Da questa piatezza suburbana muove, rinnovata e ricontestualizzata, quella stessa via di fuga verso l'*outdoor* che, attraversando l'immaginario collettivo dell'intera nazione come una spina dorsale, già si era costituita quale perno centrale dell'opera dei due grandi padri letterari Mark Twain e Ernest Hemingway.<sup>10</sup> Al centro della confluenza di modelli mitici peculiarmente nordamericani, l'incontro con la natura è da sempre associato all'idea di Ovest, proiezione mentale e scenario dalle coordinate mobili che possiamo ritrovare, in Hemingway, nei Pirenei di *The Sun Also Rises*, nelle Alpi di *An Alpine Idyll*, o nei boschi del Michigan dei racconti d'infanzia di Nick Adams; e, ancora, in ogni luogo narrativo scaturito dalla sacra fonte del Mississippi di Tom Sawyer e Huckleberry Finn, dal flusso rigeneratore delle sue acque e dal suo imprescindibile corollario di "uomini senza donne".

Grazie all'inclinazione pastorale della propria voce, Carver agisce nell'ambito di una tradizione ben precisa, accogliendo la lezione hemingwaiana nella rappresentazione dell'*outdoor* e delle attività di caccia e di pesca a esso legate. Essere fedele al cardine della poetica di Hemingway che invoca l'autenticità dell'esperienza come fondamento etico della scrittura ("Write a true sentence, write the truest sentence you know"<sup>11</sup>) non cessa di costituire un principio imprescindibile dell'opera carveriana, come suggerisce la breve ricostruzione autobiografica di una conversazione con il padre: "E di cosa scriverai?", volle sapere. Poi, come per aiutarmi, disse: 'Scrivi di cose che conosci. Scrivi di quelle gite che facevamo per andare a pesca'".<sup>12</sup>

Accanto al recupero della frase vera di sapore hemingwaiano, è proprio lo stile fattuale del *Grande fiume dai due cuori*<sup>13</sup> – manifesto della trasfigurazione di un elenco di gesti in cifra allusiva ed ellittica – a profilarsi quale esempio per tutti i racconti carveriani sviluppati intorno all'esperienza della pesca. In questi stessi racconti, tuttavia, del 'grande *outdoor*' di Nick Adams rimane soltanto la polaroid di un West fatto di sobborghi: le acque e i cieli non promettono e non garantiscono alcun incanto, e un territorio sempre meno neofrontieristico porta iscritte solo tracce residuali di un passato leggendario e letterario. L'archetipica immersione nella corrente fluviale non rigenera i personaggi carveriani, ma segna, con frequenza programmatica, l'inizio o la fine di scosse naturali ed

emotive. Episodi funesti, questi, di cui si fa più volte testimone il fiume Naches: scenario di un misterioso strangolamento nel racconto *Con tanta di quell'acqua a due passi da casa*,<sup>14</sup> lo stesso corso d'acqua ritorna come "una striscia di carta metallizzata" intravista dai declivi sui quali si consuma l'efferata uccisione che conclude l'escursione dei due camerati in *Di alle donne che usciamo*.<sup>15</sup>

In modo analogo, ancora una volta sotto il segno di una morte per acqua che non sembra preludere ad alcuna rinascita, si presentano lo straripamento del fiume e poi dello stagno seguiti dall'uxoricidio e dal suicidio per annegamento del protagonista di *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*.<sup>16</sup> Gli insondabili fondali dello Elwha River, infine, si fanno specchio delle ossessive operazioni di ripescaggio delle spoglie di un bambino nella poesia-racconto *Limonata*:<sup>17</sup>

[...] vede suo figlio uscire dall'acqua del fiume  
e sollevarsi – tirato su al mulinello, per così dire – cominciare a girare in tondo fino a salire su, oltre gli abeti, la pinza che gli spunta dalla schiena e poi l'elicottero vira e si dirige a monte, accompagnato dal rombo e dal flap-flap dei rotori.

Per quanto spostata verso nord rispetto al bacino di Los Angeles, l'ambientazione dei racconti di Carver è interessata, almeno in misura latente, dalle dinamiche ecologiche ed economiche che, annunciate dal titolo del libro di Mike Davis *Geografie della paura*, stanno ridisegnando i confini naturali della California.<sup>18</sup> La particolare situazione geologica della faglia di San Andreas (con l'imminente pericolo di un terremoto di entità catastrofica e un'aridità sempre più difficile da fronteggiare) e i fenomeni biologici e antropologici da essa provocati (l'alterazione degli ecosistemi e alcune paranoiche fantasie popolari), esplodono, in maniera certo non casuale, nella trasposizione cinematografica di alcuni scorci dell'opera di Carver realizzata da Robert Altman.<sup>19</sup> La scelta altmaniana di ambientare il collage *Short Cuts* proprio a Los Angeles è motivata dall'idea di inserire i racconti carveriani entro la cornice delle due minacce ecologiche sulle quali si apre e si chiude il film: la disinfestazione dalla "medfly", la mediterranea mosca assassina, e la scossa di terremoto.

Ma se l'ombra eco-geologica si allunga fino a farsi sfondo apocalittico delle "scorciatoie" tecnologiche ed emotive della Los Angeles di Robert Altman, è soprattutto il peso quotidiano della precarietà sociale e lavorativa che sembra gravare con

parecchio e Hemingway era parte di quel che leggevo. Hemingway m'interessava più di Faulkner, per esempio, che pure stavo leggendo in quel periodo. Sono sicuro di avere imparato da Hemingway, non c'è dubbio, e in particolare modo dalle sue prime opere. Mi piace quel che ha scritto. Lo considero un onore essere avvicinato a lui. Per me, le frasi di Hemingway sono poesia. C'è un ritmo, una cadenza. Mi capita di rileggere i suoi primi scritti e ogni volta li ritrovo straordinari. È una scrittura meravigliosa. Una volta ha detto che la prosa è architettura e che l'età del barocco è finita. La penso così anch'io" (Claude Grimal, "Stories Don't Come Out of Thin Air", in *Clockwatch-Review: A Journal of the Arts*, Bloomington, IN, 1995-96, 10, pp. 1-2).

**12.** Raymond Carver, "Vita di mio padre" in Id., *Voi non sapete che cos'è l'amore*, cit., p.17.

**13.** Ernest Hemingway, "Il grande fiume dai due cuori" in Id., *I racconti di Nick Adams*, Milano, Mondadori, 1973 (trad. di Giuseppe Trevisani).

**14.** Raymond Carver, "Con tanta di quell'acqua a due passi da casa" in Id., *Da dove sto chiamando*, cit.

urgenza incessante sui paesaggi carveriani. Dell'antica mappa del Far West – per lo scrittore di Clatskanie, Oregon – rimane soltanto un reticolo autostradale votato a perpetuare il senso di sradicamento di esiliati in patria irretiti dal sogno di un sogno. Già a partire dalla memoria della storia paterna, d'altronde, la potenza rigeneratrice del grande outdoor e la speranza di un nuovo inizio si negano alla fantasia di Raymond Carver Junior:

**15.** Raymond Carver, "Di alle donne che usciamo" in Id., *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, Milano, Garzanti, 1987 (trad. di Livia Manera).

**16.** Raymond Carver, "La terza cosa che ha ammazzato mio padre", cit.

**17.** Raymond Carver, "Limonata" in Id., *Il nuovo sentiero per la cascata*, Roma, Minimum fax, 1997 (trad. di Riccardo Duranti), p. 205.

**18.** Mike Davis, *Geografie della paura: Los Angeles, l'immaginario collettivo del disastro*, Milano, Feltrinelli, 1999.

**19.** Sulla trasposizione cinematografica di Robert Altman si veda il saggio di Cinzia Biagiotti, "'Prigionieri della vita': le scorciole di Robert Altman e Raymond Carver" in "Ácoma", n. 17 (estate-autunno 1999), pp. 70-87.

**20.** Raymond Carver, "Vita di mio padre" in Id., *Voi non sapete che cos'è l'amore*, cit., p. 9.

**21.** Per uno studio a cavallo tra psicanalisi, antropologia e letteratura della presenza indiana nell'immaginario americano si vedano Leslie Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, cit., e Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the*

A piedi, a forza di passaggi, e a bordo di carri merci vuoti, papà si era trasferito nel 1934 dall'Arkansas allo Stato di Washington, in cerca di lavoro. Non so se stesse inseguendo un sogno [...]. Ne dubito. Penso che non sognasse molto. Credo che stesse semplicemente cercando un lavoro stabile e una paga decente.<sup>20</sup>

### Gli indiani andarono via

Sebbene l'urgenza della scrittura carveriana inviti a un approccio critico di tipo sociologico, altrettanto feconda può rivelarsi una riflessione testuale che, prendendo spunto da una lettura in parallelo con i racconti del ciclo hemingwayano di Nick Adams, giunga a percepire le mutate condizioni in cui alcuni nodi tematici comuni ai due autori affiorano. In questa luce, accanto alla pesca, la presenza indiana sembra tornare in Carver nella rievocazione toponomastica e in una serie di vibrazioni che, da una ideale matrice hemingwayana, si propagano come in un'eco bloccata.<sup>21</sup> In racconti di Hemingway come *Campo Indiano*, *Gli indiani andarono via*<sup>22</sup> e *Padri e figli*,<sup>22</sup> gli indiani, per quanto rappresentati nella loro decadenza e in una condizione di subalternità, corrispondono a figure pregnanti e palpabili nell'educazione di Nick e nel ricordo della sua infanzia nel Michigan. Insieme ai loro pianti, alle loro grida e al loro dolore, con il loro profumo e la loro carica erotica, queste figure sono impresse indelebilmente nella memoria delle esperienze iniziatiche del narratore, connaturate al 'grande outdoor' hemingwayano proprio come se ne fossero parti organiche.<sup>23</sup>

Queste tracce, a un tempo mitiche e tangibili, così centrali nei racconti di Nick Adams, riemergono in alcuni racconti carveriani come ultimo e triste portato di un processo di reificazione che, da presenze vive e produttive, sembra averne fatto corpi ormai morenti, come testimonia il racconto *Sessanta acri*:

Joseph Eagle era un vecchio indiano che viveva in una casetta

vicino a Cowiche Road, su un appezzamento di terreno che gli aveva assegnato il governo, con una radio accesa giorno e notte e un telefono in caso si fosse sentito male.<sup>23</sup>

La riserva di sessanta acri ereditata dal protagonista indiano Lee Waite rappresenta lo specchio simbolico del fallimento economico e della prostrazione spirituale in cui Carver riconosce e ritrae la condizione degli ultimi indiani del Nordovest statunitense.<sup>24</sup> Analogamente a quanto avviene per i suoi personaggi più comuni, spesso esposti allo svilimento delle "Distress Sales", anche il protagonista di *Sessanta acri* si troverà costretto a svendere non solo, a un livello materiale, le sue rimaneggiate proprietà immobiliari ma anche, a un livello morale, il frutto del tardivo e umiliante riconoscimento "bianco" della propria tradizione ancestrale:

"Stavo pensando di affittare quel terreno laggiù a qualche club di cacciatori. A noi non serve così lontano. Ti pare?" [...] "Potrei affittarlo a uno di quei club di caccia all'anatra di Toppenish. O di Yakima". [...] "Quanto ti darebbero?", chiese Nina. [...] "Forse mille dollari", disse. [...] "Non capisci la differenza, Nina? Non possono comprare, nella riserva. Non lo sai? Gliela affitterò, gliela darò in uso".<sup>25</sup>

I "sessanta acri" di Lee Waite diventano, dunque, un irrinunciabile correlativo oggettivo del percorso carveriano di obliterazione delle orme indiane presenti in Hemingway.

Altrettanto indicativo, tuttavia, può risultare il raffronto testuale tra alcuni punti del ciclo di Nick Adams e i tre racconti di Carver *La Baita*, *Sacchetti* e *Di alle donne che usciamo*.

Nel campo indiano in cui Nick si reca col padre dottore per aiutare una squaw a partorire, il protagonista hemingwaiano vede "le luci delle capanne degli indiani scuoiatori d'orsi"<sup>26</sup> e, nel racconto *Gli indiani andarono via*, lo stesso narratore li ricorda con minuzia e infinita freschezza nella loro attività di raccoglitori di bacche:

D'estate gli indiani coglievano le bacche e le venivano a vendere giù al cottage, messi nei secchi rossi lamponi selvatici dei quali bastava il peso a spremere il sugo, coperti con foglie di ti-glio per tenerli freschi; e more nere di rovo, asciutte e lucide, nei secchi.<sup>27</sup>

Se confrontata con il passo di Hemingway, la descrizione delle dimesse mura domestiche di Lee Waite sembra offrire l'immagine dell'essiccamento di quel rigoglio, disegnandone

---

*American Frontier, 1600-1860*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1973.

22. Ernest Hemingway, *I racconti di Nick Adams*, cit.

23. Raymond Carver, "Sessanta Acri" in Id., *Vuoi star zitta per favore?*, Milano, Garzanti, 1988 (trad. di Marisa Caramella), p. 64

24. Si veda in proposito la recensione della raccolta *Will You Please Be Quiet, Please?* di Tom Bracken contenuta in *Short Story Criticism*, Vol. 8, p. 3.

25. Raymond Carver, "Sessanta acri" in Id., *Vuoi star zitta per favore?*, cit., p. 75

26. Ernest Hemingway, "Campo indiano" in *I racconti di Nick Adams*, cit.

27. Ernest Hemingway, "Gli indiani andarono via" in Ivi, p. 50.

il quadro ossidato: “Le pareti erano piene di vecchi giochi e finimenti, e su un lato, sopra la finestra, c’era una fila di strumenti arrugginiti”.<sup>28</sup> Nel racconto *La baita*, poi, si ha l’impressione di assistere a una depauperazione ulteriore delle attività figurate in Hemingway: le occupazioni manuali devono ormai sopportare il peso dello slittamento da una sussistenza ricavata in relativa armonia con le leggi naturali a una precaria sopravvivenza concessa dalla logica del consumo o, ancora più realisticamente, a una depredazione di quelle antiche mansioni da parte dello stesso sistema economico. Le pelli d’orso e i colorati frutti di bosco si sono trasformati, al pari delle trote qui suggestivamente imbalsamate, in *gadgets* esposti in una vetrina alla stregua di oggetti-feticcio e souvenir mercificati.<sup>29</sup>

A ribadire l’immobilità stagnante e pietrificata dei “detriti” indiani e la consapevolezza dello scarto intercorso tra quel passato emblematico – di cui i racconti di Nick Adams non sono che il referente più recente – e lo squallore del presente, il narratore carveriano dello stesso racconto si sofferma a osservare un grande quadro di Frederic Remington appeso nel capanno:

Sulla parete in fondo alla stanza era appesa una grande copia di un quadro di Frederic Remington. Si mise a osservare il bisonnte che scartava spaventato e gli indiani con gli archi tesi ancorati alla spalla.<sup>30</sup>

Il processo di inaridimento e di spoliazione delle orme indiane acquisisce un significato ancora diverso se si considera l’aura voluttuosa che avvolge, nel ricordo di Nick Adams, l’iniziazione sessuale con la piccola indiana Trudy:

Come si poteva dire che lei aveva fatto per prima quello che nessun’altra, poi, seppe fare meglio, e dire gambe brune e robuste, ventre liscio, seni aguzzi e piccoli, braccia che stringevano bene, lingua svelta, occhi piatti, buon sapore della bocca, e poi stretti scomodi dolcemente bagnati amorosamente stretti male pienezza infine infinito infinito infinitamente, e la fine improvvisa, con gli aghi di pino sotto il ventre.<sup>31</sup>

Un amplesso panico, spirituale e carnale, di cui il racconto carveriano *Sacchetti* sembra fornire una succedanea riproduzione turistica: su un portacenere dell’aeroporto di Sacramento, il nome indiano del Lago Tahoe è associato a Reno, paradiso di matrimoni facili, sesso e gioco d’azzardo; la leggenda è ridotta a un non-luogo del divertimento, “places to have fun”:

---

28. Raymond Carver, “Sessanta acri” in Id., *Vuoi star zitta per favore?*, cit., p. 65.

29. Raymond Carver, “La baita” in Id., *Voi non sapete che cos’è l’amore*, cit., p. 210.

30. Ivi, p. 211.

31. Ernest Hemingway, “Padri e figli” in Id., *I quarantanove racconti*, Torino, Einaudi, 1947 (trad. di Giuseppe Trevisani), p. 455.

“Capovolsi il posacenere per leggere cosa c’era scritto sul fondo: HARRAH’S CLUB/ RENO AND LAKE TAHOE/ GOOD PLACES TO HAVE FUN”.<sup>32</sup>

Per felice e forse inconsapevole coincidenza, il Lago Tahoe del racconto carveriano trova un suo possibile e significativo referente in un passo di *Innocenti all'estero* di Mark Twain:

TAHOE significa cavalletta. Significa zuppa di cavallette. È indiano e fa venire in mente gli indiani. [...] Le gente dice che Tahoe significa “lago d’argento”, “acqua limpida”. “foglia cadente”. Significa zuppa di cavallette, il piatto favorito della tribù dei Becchini – e così pure dei Paiute.<sup>33</sup>

I racconti di Carver sembrano così presentarsi nel segno di una doppia e ulteriore vacanza rispetto all'impronta mitica e letteraria della linea Twain-Hemingway. Se, infatti, l'interpretazione fiedleriana liquida la rievocazione degli indiani nel ciclo di Nick Adams come romantica e un po' antiquata, va notato che i sopravvissuti “subumani” del “West” di Hemingway erano stati, a loro volta, oggetto assai più corporeo nel ricordo mordace dell'americano all'estero Mark Twain.<sup>34</sup>

Oltre a essere serbate *nella* toponomastica e *nella* prosa carveriana come involucri vuoti dei luoghi narrativi di Mark Twain e Ernest Hemingway, le vestigia indiane si presentano infine quali impronte fisicamente scavate nella morfologia del racconto *Dì alle donne che usciamo*:

A un centinaio di metri dalla strada c’era uno sperone di roccia scura, alto e ripido, parte di una bassa catena di colline, tutte segnate da sentieri e piccole grotte che qui e là sulle pareti avevano tracce murali indiane. La parte della roccia a strapiombo dava sull'autostrada ed era tutta coperta di scritte come: NACHES 67 – DIO TI AMA – BATTETE YAKIMA – PEN-TITI ADESSO.<sup>35</sup>

Ed è ancora una volta all'insegna del degrado che sembra riproporsi il ricordo del passato mitico; a mezzo dell'accostamento sinottico tra le pitture murali indiane, le indicazioni stradali, i fanatici moniti religiosi e quelli sportivi si viene a creare una strana partitura testuale per cui la decifrazione dei quattro messaggi finisce per assimilarli alla stessa natura semantica: le iscrizioni indiane hanno esattamente lo stesso valore e lo stesso significato di un cartello stradale e di un atto di vandalismo.

**32.** Raymond Carver, “Sacchetti” in Id., *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, cit., p. 40.

**33.** Mark Twain, *Gli innocenti all'estero ovvero il viaggio dei novelli pellegrini*, Milano, Lerici, 1960 (trad. di Piero Mirizzi), p. 172.

**34.** Riportiamo il passo di Mark Twain: “Mi sono accampato con gli indiani; sono stato sul sentiero di guerra con loro – per le cavallette; li ho aiutati a rubar bestiame; ho vagabondato con loro, li ho scotennati, li ho avuti per breakfast. Mangerei volentieri l'intera loro razza se ne avessi l'occasione”, da *Gli innocenti all'estero*, cit. in Leslie Fiedler, *Il ritorno del pellerossa*, Milano, Rizzoli, 1972 (trad. di L. Brioschi), p. 118.

**35.** Raymond Carver, “Dì alle donne che usciamo” in Id., *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, cit.

## Pesca

Se l'individuazione dei simulacri indiani nelle pagine carveriane si spiega quasi tra le righe di un gruppo assai limitato di testi, è assai difficile, per contro, non essere colpiti dal ruolo primario svolto, in quelle stesse pagine, dalle attività di caccia e soprattutto di pesca. Nei racconti incentrati sull'incontro con la natura – che vanno a costituire un *corpus* non troppo nutrito ma costantemente rielaborato in stesure diverse o *twice told tales* – Carver sembra operare in un rapporto di scoperta affiliazione hemingwaiana, lavorando al necessario svuotamento di quella matrice.<sup>36</sup>

---

**36.** Per un'analisi delle varianti si vedano: Kathleen Westfall Shute, *Finding the Words: the Struggle for Salvation in the Fiction of Raymond Carver*, in "Collins Critic", Vol. 24, N. 5, (December 1987), pp.1-9; Adam Meyer, *Now You See Him, Now You Don't, Now You Do Again: the Evolution of Raymond Carver's Minimalism*, "Studies in Contemporary Fiction", Vol. 30, N. 4, (Summer 1989), pp. 239-51; Paola Castellucci, *I twice-told tales di Raymond Carver*, *La Letteratura dell'assenza*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 105-26.

**37.** Per un confronto tra i racconti di Nick Adams e alcuni racconti carveriani sul disagio nei confronti del corpo femminile si veda l'articolo di Ann Beattie, "Carver's 'Furious Seasons'", cit.

**38.** Ernest Hemingway, "Spiegazione di me stesso", in *I racconti di Nick Adams*, cit., p. 174.

Il rapporto di splendida complicità che unisce un padre a un figlio nell'intesa tacita e perfetta dei grandi riti di passaggio della caccia e della pesca si staglia nell'intera poetica hemingwaiana come snodo tematico fondamentale, in cui la "vita col padre", secondo la celebre interpretazione di Leslie Fiedler, viene a configurarsi come modello di *counter-family* opposto al mondo delle madri. Per il narratore del ciclo di Nick Adams nei racconti *Campo indiano*, *Spiegazione di me stesso* e *Padri e figli*, ripercorrere con la memoria le tappe della propria gioventù significa innescare un doppio meccanismo pulsionale nel quale il ricordo dell'immagine paterna – che si srotola, come un mulinello, lungo una canna da pesca e un torrente pieno di trote – tende a confondersi con il riemergere di un disagio, talvolta un trauma, intrecciato alla conturbante presenza femminile.<sup>37</sup> Nel racconto *Spiegazione di me stesso*, questo automatismo, per quanto dissimulato nei suoi estremi misogini, appare evidente:

Avevo una cosa nuova a cui pensare, e stetti nel buio con gli occhi aperti a pensare a tutte le ragazze che avevo conosciuto nella mia vita e a che genere di mogli sarebbero diventate. Era una cosa molto interessante e per un certo tempo tenne lontana dalla mia mente la pesca alle trote e prese il posto delle preghiere. Tuttavia alla fine tornai alla pesca perché potevo ricordare tutti i torrenti senza mai stancarmi e trovandoci sempre qualcosa di nuovo [...]<sup>38</sup>

La resa scarna e fattuale dei gesti ripetuti durante una solitaria escursione di pesca che ordina la struttura formale del racconto *Il grande fiume dai due cuori* e la descrizione secca e denotativa delle trote che resistono alla corrente, fissano un modello ancora fertile per racconti carveriani quali *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*, *La baita* e *Nessuno diceva niente*. Di chiara ascendenza hemingwaiana suonano, infatti, la sintassi forte-

mente paratattica, le frasi corte e dichiarative e la ripetizione musicale di alcuni termini che modulano il testo di *La baita*, racconto in cui il protagonista compie con estrema meticolosità operazioni quali attaccare i finali, togliere e mettere la sicura del mulinello, cambiare l'esca, riavvolgere il mulinello, agguingere dei piombi, scivolare lentamente da un tronco e inoltrarsi con la massima cautela nelle acque gelide di un fiume:<sup>39</sup>

Sali sul tronco, si sistemò per bene e si diede un'occhiata intorno. [...] Si sedette sul tronco e sciacquetò con i piedi nell'acqua bassa mentre faceva passare la lenza negli occhielli della canna. Vi fissò uno dei finali che aveva preparato la sera prima. Quando tutto fu pronto, si lasciò scivolare giù dal tronco e si tirò su gli stivaloni al massimo fino ad agganciarne la cima agli occhielli fissati alla cintura. Cominciò a inoltrarsi lentamente nell'acqua del fiume, trattenendo il respiro per l'impatto freddo della corrente. [...] Dopo un po', uscì dall'acqua e sedette su una roccia, con la schiena appoggiata a un tronco. Tirò fuori i biscotti. Non voleva fare le cose troppo in fretta.<sup>40</sup>

L'inconfondibile cadenza hemingwaiana che organizza stilisticamente il motivo portante del capitolo X di *Fiesta*<sup>41</sup> in cui il narratore registra, con approssimazioni continue, l'entrata nel "giardino" a bordo di una macchina e il graduale cambiamento del paesaggio, si delinea come impronta ideale del seguente passo di *Con così tanta di quell'acqua a due passi da casa*:

La statale costeggiava la periferia della città, poi attraversava una zona agricola, campi di avena, di barbabietole, filari di meli, e qua e là pascoli con piccole mandrie di bestiame che brucano l'erba. Poi il paesaggio cambia, le fattorie diventano sempre più rare, sono più baracche che case vere e proprie, e mucchi di legname si sostituiscono ai campi e ai frutteti. All'improvviso sono in mezzo alle montagne e sulla destra, in fondo alla valle, si intravede a tratti il Naches.<sup>42</sup>

Di fronte alla perfetta funzionalità del linguaggio antiretorico che dà corpo a questo paragrafo, risulta quasi automatico il riconoscimento di una cifra stilistica ascrivibile a un filone letterario che a partire da Huckleberry Finn sembra arrivare fino ai narratori carveriani distillando, come dimostra un celebre studio di Leo Marx,<sup>43</sup> una prosa capace di rendere con straordinaria immediatezza l'attraversamento della linea, geografica e metaforica, che separa la "civiltà" dalla "natura". L'effetto incantatorio prodotto dalla ripetizione di clausole paratattiche, dalla veste fonica allitterativa e dai raddoppiamenti

**39.** Per una lettura parallela di "La baita" ("The Cabin") e "Il gran fiume dai due cuori" ("Big Two-Hearted River") si vedano lo studio di G. Clarke, *Investing the Glimpse*, cit.; e l'articolo di Adam Begley *Less Is More*, "London Review of Books", Vol. 10, N. 16, (September 15, 1988), 17-18.

**40.** Raymond Carver, "La baita" in Id., *Voi non sapete che cos'è l'amore*, cit., p. 218.

**41.** Ernest Hemingway, *Fiesta*, Milano, Mondadori, 1974 (trad. di Fernanda Pivano).

**42.** Raymond Carver, "Con tanta di quell'acqua a due passi da casa" in Id., *Da dove sto chiamando*, cit., p. 260.

**43.** Rimandiamo a: Leo Marx, *The Pilot and the Passenger*, New York, Oxford University Press, 1988. Si veda inoltre l'analisi dello stile hemingwaiano di Leslie Fiedler contenuta in *Waiting for the End*, cit.

sintattici di alcuni paragrafi del racconto *La terza cosa che ha ammazzato mio padre* costituisce un chiaro esempio di tale concezione stilistica:

Alla fine del pascolo il terreno scendeva pian piano e cominciava a diventare arido e sassoso, con cespi di ortica e di querce nane che crescevano qua e là. Tagliamo a destra seguendo una vecchia pista lasciata da pneumatici, e attraversiamo un campo di cotone selvatico che ci arrivava alla cintola, con i baccelli secchi in cima agli steli che stridevano rabbiosi al nostro passaggio.<sup>44</sup>

---

44. Raymond Carver, "La terza cosa...", in Raymond Carver, *Da dove sto chiamando*, cit., p. 230.

45. Raymond Carver, "Con tanta di quell'acqua...", in *Ivi*, p. 243.

46. Raymond Carver, "Nessuno diceva niente" in *Ivi*, pp. 19, 22.

Ma se i procedimenti formali ricalcano il solco hemingwaiano, il quadro ambientale e culturale in cui si muovono i narratori carveriani è profondamente mutato.

Per quanto il campeggio, le acque di un torrente, la pesca, le trote, l'immersione nella natura mantengano nei racconti di Carver una loro funzione di segnali in grado di indirizzare il lettore verso una dimensione cara alla fantasia collettiva americana, a quello stesso lettore non potrà sfuggire lo scarto tra il sapore spirituale e terapeutico dell'esperienza di campeggio di Nick in *Il grande fiume dai due cuori* e l'atmosfera grottesca e prosaica creata dai quattro protagonisti di *Con tanta di quell'acqua a due passi da casa*:

Poi si sono messi di nuovo a bere e hanno tirato fuori le carte e sono andati avanti così, a bere e a giocare, finché col buio non vedevano più neanche le carte. [...] gli altri si sono messi a raccontare storielle spinte ed episodi di volgari scappatelle che avevano fatto in gioventù [...].<sup>45</sup>

L'impovertimento del "grande outdoor" di Hemingway sembra inoltre avvenire nella dimensione di inevitabile contaminazione, fisica e simbolica, subita dal corso d'acqua di *Nessuno diceva niente*:

All'incrocio si vede l'aeroporto e sotto l'aeroporto scorre Birch Creek. [...] Sono risalito lungo la riva e sono passato sotto una staccionata su cui era attaccato un cartello: DIVIETO D'ACCESSO. Una delle piste dall'aeroporto cominciava proprio da lì.<sup>46</sup>

Anche lo snaturamento dei grandi laghi del Michigan nello stagno artificiale di *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*, tragico sfondo della rovina del protagonista, pare alludere al progressivo prosciugamento di quella vena pastorale:

A un mezzo miglio di distanza, alla fine di un pascolo, c'era una grossa cava di pietrisco che lo stato aveva aperto quando avevano asfaltato le strade della zona. Avevano scavato tre grosse buche e con il passare degli anni si erano riempite d'acqua. Piano piano, i tre stagni si erano uniti ed erano diventati un laghetto. Era abbastanza profondo e aveva un aspetto piuttosto cupo.<sup>47</sup>

Circa, poi, il nesso squisitamente hemingwaiano, pesca-mi-soginia, il ritrovamento del cadavere di una giovane donna da parte dei quattro uomini di *Con tanta di quell'acqua a due passi da casa* richiama il crudele trattamento di cui è vittima la squaw del racconto *Campo indiano*: qui, l'idillio pastorale di Nick insieme allo zio e al padre dottore è interrotto da un parto difficile e dal taglio cesareo effettuato dal medico con un temperino e ricucito con un filo da lenza. La rudimentale attrezzatura da pesca usata per tagliare e ricucire l'indiana per trarre alla vita un bambino diviene così lo strumento di un intervento crudo ma necessario; in altra maniera, i "decent men" del racconto carveriano utilizzano spago e torce: di fronte al cadavere galleggiante di una ragazza bruna si abbandonano a una curiosità gratuita e venatoria:

Uno degli uomini [...] è entrato in acqua, ha preso la ragazza per le dita e l'ha trascinato, ancora a faccia in giù, più vicino a riva, nell'acqua bassa; poi ha preso un pezzo di corda di nylon, gliel'ha legata attorno al polso e l'ha assicurata alle radici di un albero; nel frattempo la luce delle torce elettriche degli altri uomini ha continuato a giocare sul corpo della ragazza.<sup>48</sup>

Oggetto di una curiosità altrimenti sgomenta sembrano essere le strane creature pescate dal protagonista adolescente di *Nessuno diceva niente*, trote che rimandano, ancora una volta *in absentia*, ai corpi guizzanti e alla resistenza caparbia di quelle ammirate e pescate da Nick Adams:

Sentì lo strappo ritmico, a scatti, che tirava senza cedere. Poi cedette, venendo su nella corrente stretta e profonda, e la trota fu strappata fuori dalle acque e, sferzando l'aria, volò sulla spalla di Nick e sulla sponda dietro di lui. Nick la vide brillare al sole e l'afferrò che si dimenava tra le felci. In mano a Nick era robusta e pesante e aveva un buon odore e Nick notò com'era scuro il dorso, che colori brillanti avevano le squame e come spiccavano i margini delle pinne. Erano bianchi, con una riga nera dietro, e la pancia aveva un bellissimo colore dorato come un tramonto.<sup>49</sup>

47. Raymond Carver, "La terza cosa...", in *Ivi*, p. 225.

48. Raymond Carver, "Con tanta di quell'acqua...", in *Ivi*, p. 242.

49. Ernest Hemingway, "L'ultimo paesaggio vero", in *I racconti di Nick Adams*, cit., pp. 128-29.

Nei racconti carveriani *Nessuno diceva niente*, *La terza cosa che ha ammazzato mio padre* e *Con tanta di quell'acqua a due passi da casa*, la presenza di trote si presta a un duplice processo di spolpamento e dislocazione. Nei passi in cui sono descritte nelle loro caratteristiche fisiche appaiono deboli e menomate, copie smunte ed esangui di quelle hemingwaiane:

Non sapevo cosa fosse. Aveva un aspetto strano. [...] Era una trota. Però era verde. Non ne avevo mai vista una così, prima. Aveva i fianchi verdi con le macchie nere delle trote, la testa verdastra e anche la pancia verde. [...] Era bella grassa, e mi sono chiesto come mai non avesse lottato di più. Chissà, magari era malata.<sup>50</sup>

50. Raymond Carver, "Nessuno diceva niente", in Id., *Da dove sto chiamando*, cit., p. 24.

51. Raymond Carver, "La terza cosa...", in ivi, p. 226.

52. Raymond Carver, "Con tanta di quell'acqua...", in ivi, p. 246.

53. Sul tema della "antropomorfizzazione" nella narrativa carveriana, rimandiamo alla monografia di Ewing Campbell, *Raymond Carver*, cit., pp. 8-11, 35-37, e al saggio di Ann Beattie, *Carver's 'Furious Seasons'*, cit.

In *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*, invece, piccoli persici-trota vivi vengono, previa ordinazione tramite il catalogo pubblicitario *Field and Stream*, imballati e spediti da una parte all'altra del paese per popolare lo stagno artificiale di Dummy:

Dalle nostre parti non è che ci fossero molti posti per andare a pesca di persici trota. [...] Ricordo di essere tornato a casa e sono poi riuscito subito per andarli a prendere, visto che papà voleva dare una mano a Dummy: tre vasche di pesci spedite per posta da Baton Rouge, in Louisiana.<sup>51</sup>

A una più comune forma di dislocazione sono destinate le trote, questa volta già pescate, del racconto *Con tanta di quell'acqua a due passi da casa* che, rimosse dal quadro naturale del Naches, occupano, pallido bottino del fatale week-end, la cella del congelatore.<sup>52</sup>

Neanche l'ultimo anello della rappresentazione letteraria del "grande outdoor" si sottrae agli effetti di un processo di mercificazione e di inquinamento: le raggrinzite trote carveriane, specchio della popolazione sommersa ritratta dall'autore americano, sembrano soffrire dello stesso spasmo che avvince il sordo-muto Dummy e il piccolo protagonista di *Nessuno diceva niente*.<sup>53</sup>

## Conclusione

A fronte dell'angusto scenario in cui si muovono i suoi anichiliti solitari – umani e animali – Carver continua a rivendicare la dignità letteraria di codici naturali sempre più conchiusi nel grumo di una cronaca quotidiana che annovera i segni

della bancarotta materiale e metaforica degli anni reaganiani. Di quest'ultimo "paesaggio vero" e delle vite dei suoi protagonisti, colti nel momento in cui sembrano spezzarsi, Carver ci restituisce ancora la sorprendente – nonché tragica – capacità di sopravvivenza. E proprio l'hemingwaiano "resistere alla corrente" diventa metafora centrale della poesia *La corrente*:

Questi pesci non hanno occhi  
 questi pesci argentati che vengono nei miei sogni,  
 spargendo uova e seme  
 nelle sacche del mio cervello.

Ma ce n'è uno fra loro –  
 Grosso, ferito, muto come gli altri,  
 che si limita a resistere alla corrente,

Chiudendo la sua bocca scura contro  
 la corrente, chiudendola ed aprendola  
 mentre resiste alla corrente.<sup>54</sup>

Al centro di questo gesto di resistenza sembra collocarsi anche la tendenza pastorale della scrittura carveriana, ultima erede di quella tradizione letteraria americana regionale e moderna, materiale e simbolica di cui i racconti di Nick Adams rappresentano uno dei momenti più pregnanti. Ancora attive e imbevute di una loro innegabile valenza mitica, le strutture archetipiche radicate nel suolo e nella cultura del paese delineano una parabola che, dal pieno della sorgente del Mississippi di Twain, attraverso il pieno (materiale) allusivo del vuoto (simbolico) dei fiumi hemingwaiani, si protende nel vuoto (materiale e simbolico) delle opache acque del Nordovest di Carver, evidenziando il processo di necessaria incisione di quella traiettoria letteraria.

Da questa solcatura nasce la geografia di "Carver Country".<sup>55</sup> Con i suoi abitanti feriti il Nordovest di Carver si limita a resistere alla corrente, e, resistendo, sopravvive. Nella narrativa americana, nella memoria del loro bardo e nelle sacche dei nostri cervelli.

**54.** Raymond Carver, "La corrente" in Id., *Voi non sapete che cos'è l'amore*, cit., p. 173.

**55.** Dal titolo di Raymond Carver and Bob Adelman, *Carver Country: The World of Raymond Carver*, New York, Scribner's, 1990.