

W. Somerset Maugham

COME SCRIVO I RACCONTI

Traduzione di Matteo Codignola



Adelphiana

www.adelphiana.it

21 giugno 2001

Ai suoi primi lettori, cioè a chi comprò la «Saturday Review of Literature» del 28 luglio 1934, questa – peraltro assai rara – dichiarazione di poetica di Somerset Maugham dovette sembrare a dir poco prudente. Come in effetti è, anche se, parlando del gesto in assoluto più frainteso, quello che guida la penna sulla carta, una qualche morigeratezza non guasta. Ma poi, dal 1934 a oggi, si sono succedute varie iatture: il modernismo, il postmoderno, e da ultimo la più insidiosa, quell'egemonia della scrittura creativa dalla quale siamo tutti, chi più chi meno, gravemente afflitti. In questa luce gli appelli alla cautela, e a un mestiere in realtà semplicissimo, si fanno improvvisamente preziosi, mentre dietro il blando sorriso del prosatore consumato sembra d'un tratto affiorare il ghigno irridente di un maestro zen.

Mi sono messo a scrivere racconti quando, grazie al cielo, avevo già conquistato un'accettabile indipendenza economica, e potevo quindi considerarli una specie di vacanza da lavori troppo lunghi o troppo impegnativi. La maggior parte li ho scritti a gruppi – ricavandoli da appunti sparsi – e in ordine di difficoltà: prima i più facili. Ma che cos'è un racconto difficile? Be', un racconto che cominci senza sapere bene come andrà a finire, e che porti in fondo ricorrendo, se serve, all'immaginazione e all'esperienza. Non sempre infatti una parabola narrativa è lì, davanti agli occhi: a volte, per trovarla, ci vuole un certo metodo.

Vorrei pregare il lettore di non farsi trarre in inganno. Pur essendo quasi sempre in prima persona, i miei racconti non sono autobiografici. La prima persona è solo un trucco per guadagnare verosimiglianza. Con le sue brave controindicazioni. Ad esempio, il lettore stenta a credere che il narratore non sappia già tutto fin dall'inizio, e quando questi lascia parlare qualcun altro, cioè quando riferisce una storia così come gli è stata racconta-

ta, si ha la sensazione che quel poliziotto, o il capitano di quella nave, abbiano un eloquio un po' troppo sciolto, e al tempo stesso un po' troppo elaborato. Insomma, ogni convenzione ha i suoi svantaggi. Che bisogna mascherare il più possibile – e quando mascherarli non si può, tanto vale ammetterli apertamente. Il vantaggio della prima persona è che è diretta. Consente allo scrittore di dire solo quello che sa. E se rinuncia all'onniscienza, chi racconta può tranquillamente ammettere di non capire un certo movente, o un certo fatto, conferendo così alla storia una plausibilità che altrimenti le mancherebbe. Questo atteggiamento, fra l'altro, istituisce un rapporto molto stretto fra chi scrive e chi legge. Maupassant e Čechov facevano di tutto per sembrare oggettivi, e proprio per questo risultano l'esatto contrario: ripensando a loro, mi sono spesso detto che se un autore non riesce a tenersi fuori da una storia, tanto vale che ci si lasci trascinare dentro. Il rischio è solo che ci creda un po' troppo, finendo per somigliare a quei logorroici che monopolizzano la conversazione. Come tutte le convenzioni, anche questa va dunque usata con cautela.

Da giovanissimo ho scritto parecchi racconti, ma poi per un sacco di tempo, una quindicina d'anni o giù di lì, mi sono dedicato quasi esclusivamente al teatro, e ho smesso del tutto. Risultato, quando durante un viaggio nei Mari del Sud mi è capitato per le mani un po' di materiale adatto a quella forma, ero in pratica un esordiente – e l'opera di un quarantenne alle prime armi si deve considerare il racconto generalmente noto come *Pioggia*. Dal



momento che quel testo fece, all'epoca, un qualche rumore, il lettore mi perdonerà se gli infliggo alcuni appunti da cui sono partito per scriverlo. Sono righe buttate giù in modo frammentario, elittico, sciatto – anche perché la natura non mi ha

elargito uno dei suoi doni più preziosi, la capacità di individuare subito la parola perfetta, o l'aggettivo magari strano, ma calzante, che rende un certo oggetto inconfondibile. Comunque, stavo viaggiando da Honolulu a Pago Pago, e nella speranza di poterle prima o poi usare avevo buttato giù alcune note sui compagni di traversata che mi erano parsi più interessanti. Questo è quanto avevo scritto di Miss Thompson:

«Rotonda, carina, volgarotta, ventisette anni al massimo. Vestito bianco e cappello a larghe tese in tinta, stivaletti anch'essi bianchi, calze di cotone alle caviglie».

Subito prima che salpassimo c'era stata una retata nel quartiere a luci rosse di Honolulu, e a bordo correva voce che la signorina si fosse imbarcata per sfuggire all'arresto. Sempre dai miei appunti:

«*Il missionario W.* Alto, magro, gambe lunghe e come disarticolate, guance incavate, zigomi alti. Begli occhi grandi, scuri, fondi, labbra piene e sensuali, capelli piuttosto lunghi. Aria cadaverica, ma con un evidente fuoco che cova sotto le ceneri. Grandi mani, belle dita lunghe e affusolate. Pelle candida, ma cotta dal sole dei tropici. *Mrs W., sua moglie.* Donnino dall'acconciatura assai elaborata, probabilmente del New England; occhi azzurri non particolarmente belli dietro il pince-nez, faccia di pecora. Però non sembra stupida. Perennemente sul chi vive, questo sì. Si muove a piccoli scatti rapidi, come un uccellino. Caratteristica principale, una voce acuta, metallica, del tutto priva di inflessioni; colpisce l'orecchio con un'aspra

monotonia, e irrita i nervi come il fragore incessante di un martello pneumatico. Vestito di nero, e porta al collo una catena d'oro da cui pende una piccola croce. Dice che W. è stato in missione alle isole Gilberts, dove la sua diocesi consisteva in alcune isole molto distanti l'una dall'altra, fra le quali si spostava in canoa. In sua assenza, lei rimaneva di guardia occupandosi della Missione. Attraversare quei bracci di mare spesso in burrasca non era uno scherzo. Suo marito era un medico missionario. Mrs W. parla della depravazione degli indigeni con una voce che nulla riesce a smorzare. E con un raccapriccio insieme veemente e viscido mi intrattiene sui costumi coniugali degli indigeni, a suo dire incredibilmente osceni. Sostiene che al loro arrivo tutte le ragazze, dalla prima all'ultima, avevano un compagno. Ha parole di fuoco per la danza».

Col missionario e sua moglie avevo parlato sì e no una volta, e con Miss Thompson mai. Ed ecco la prima traccia del racconto:

«Una prostituta, in fuga da Honolulu dopo una retata, sbarca a Pago Pago. Dove scendono anche un missionario e sua moglie. Oltre al narratore. A causa di un'epidemia di morbillo scoppiata all'improvviso, i tre sono costretti a rimanere sull'isola. Il missionario, appena scopre la professione della ragazza, non le dà tregua. La perseguita senza pietà, costringendola prima a vergognarsi, poi a pentirsi. Quindi chiede al governatore di rispedirla a Honolulu. Una mattina lo trovano con la gola tagliata. Suicidio. La ragazza è di nuovo radiosa:

sembra rinata. Guarda gli uomini con disprezzo, e commenta fra sé: tutti maiali».

Il lettore avrà forse notato che nella traccia originaria di *Pioggia* il narratore compare, mentre nella versione definitiva no. *Pioggia* è nato per caso, o meglio perché avevo incontrato alcune persone che, per come erano fatte o per quello che avevo sentito dire di loro, mi sembravano adattissime a un racconto. Da qui arrivo diritto a un argomento che spesso turba gli scrittori, e che mette il pubblico – cioè il loro pane quotidiano – un po' a disagio. Com'è noto, molti di noi sostengono che quando creano un personaggio non pensano mai a un modello in carne e ossa. Secondo me si sbagliano. Non analizzano con sufficiente scrupolo i ricordi e le impressioni a partire dai quali hanno costruito le figure che amano immaginare di essersi inventate. Se lo facessero scoprirebbero che immancabilmente questo o quel personaggio – sempre che non sia, come spesso accade, preso da un altro libro – è stato ricalcato su una o più persone da loro viste o conosciute. Del resto, i grandi scrittori del passato non hanno mai nascosto che i loro fossero ritratti dal vero. Sappiamo che l'esimio Walter Scott, uomo di specchiati princìpi, ritrasse il padre addirittura in più versioni: prima con una certa durezza, e poi, via via che gli anni gli addolcivano il carattere, in tono più benevolo; nel manoscritto di almeno uno dei suoi romanzi, Henri Beyle ha annotato a margine i nomi delle persone che gli erano servite da modello; e questa è la viva voce di Turgenev: «Devo confessare di

non aver mai creato un personaggio senza avere davanti agli occhi non un'idea, ma una persona in carne e ossa, che mi garantisse un certo numero di tratti armonicamente fusi. In altre parole, ho bisogno di sentire il terreno ben saldo sotto i piedi». Lo stesso vale per Flaubert, mentre che Dickens usasse senza pensarci tanto parenti e amici è noto. E se leggete i diari di Renard, testo assai istruttivo per chiunque voglia sapere come lavora uno scrittore, noterete la cura con cui l'autore si appunta ogni minimo dettaglio di vestiti, espressioni, aspetto delle persone che conosce. Poi, al momento di scrivere un romanzo, Renard attingeva a piene mani da questa riserva di notizie scrupolosamente archiviate. Čechov ha riempito i suoi diari di appunti messi evidentemente da parte con l'intento di usarli, prima o poi. E in ciò che dice degli amici non è difficile riconoscere i tratti di certi suoi personaggi. Insomma, quella che ho descritto sembra davvero una pratica universalmente diffusa – o, per meglio dire, necessaria e inevitabile. E, fra l'altro, praticissima. Se quello che si cerca è un personaggio credibile, con una sua individualità, la cosa migliore è avere un modello cui ispirarsi. Dal nulla, l'immaginazione non crea nulla. Le serve il pungolo di una sensazione. Se la nostra fantasia è stata colpita da una caratteristica particolare (magari solo per noi) di qualcuno, ma poi quel qualcuno lo descriviamo in un modo completamente diverso, finiamo per falsificare tutto. I personaggi hanno una loro coerenza, e se si cerca di alterarla – ad esempio trasformando un tappo in

uno spilungone (come se la statura non avesse una sua influenza sul carattere), o un tipo fisicamente fatto per essere flemmatico in un iracondo – si distrugge quella che Baltasar Gracián, con un'espressione meravigliosa, chiamerebbe la sua plausibile armonia. Il che potrebbe anche passare inosservato, non fosse per i sentimenti delle persone coinvolte. Lo scrittore deve infatti tener conto della vanità della razza umana, e di quella *Schadenfreude*, o malignità, che ne costituisce una delle pecche più comuni e detestabili. Quando esce un libro, c'è sempre qualche amico pronto a comunicarti che quel certo personaggio sei tu, preciso identico – e questo accade anche se l'autore non ti ha mai visto né conosciuto, e soprattutto se l'immagine che ne esce è poco lusinghiera. C'è sempre qualcuno che in un passaggio ritrova un tratto di sé, o magari un angolo del posto in cui vive – e allora dichiara, stizzito, che quella è roba sua. Tanto per dire, nel mio racconto *L'avamposto* ho ricalcato la figura del Residente su quella di un console inglese che avevo conosciuto in Spagna dieci anni prima, e che nel frattempo era deceduto. In seguito sono venuto a sapere che il Residente di un certo distretto del Sarawak di cui parlo nel racconto si era offeso a morte, perché convinto di essere stato tirato in ballo. Ora, i due non hanno proprio niente in comune. E in ogni caso, che io sappia, gli scrittori non azzardano mai ritratti fedeli al cento per cento. Nulla infatti è più imprudente che introdurre in un'opera di fantasia un personaggio preso pari pa-

ri dalla vita. I suoi valori finiscono immancabilmente per sembrare tutti sballati, e la cosa più strana è che a sembrare fasulli non sono gli altri: è lui. Non riesce a essere convincente. Per questa ragione nessuno dei molti scrittori attratti dalla figura temibile e singolare del defunto Lord Northcliffe è riuscito a farne un personaggio credibile. Il modello deve sempre essere filtrato dalla sensibilità di chi lo usa, e se quest'ultimo non è un mediocre vede cose che con la realtà c'entrano magari poco. Può darsi che un tizio alto gli sembri basso, o un avaro prodigo: ma ripeto, se lo ha visto alto, alto deve rimanere quando ne scrive. Dell'uomo in carne e ossa lo scrittore prende solo quello che gli serve. Lo usa come un gancio cui appendere le proprie fantasie. Per raggiungere il suo fine (cioè quell'armonia plausibile che la natura dispensa così di rado) gli attribuisce tratti che il modello non possiede, e che dovrebbero reggere. Il personaggio romanzesco che la fantasia ricava dalla realtà è arte, di cui la vita in quanto tale costituisce solo, come sappiamo, la materia prima. La cosa bizzarra è che quando si accusa un autore di aver copiato un personaggio, si allude sempre a caratteristiche riprovevoli. Se scrivete che un tale è affettuosissimo con la madre, ma picchia la moglie, potete stare tranquilli che qualcuno strillerà: ah, ma quello è Brown, però che brutto spiattellare davanti a tutti che randella la sua signora. E questo mentre Jones o Robinson, che con le madri sono due angeli, passano sotto silenzio. Evidentemente dei nostri amici conosciamo molto me-

glio i vizi che le virtù. Come dicevo, alla Miss Thompson di *Pioggia* non ho neppure rivolto la parola, ma nessuno l'ha mai trovata un personaggio scialbo. Dato che quanto accade a me ritengo valga, grosso modo, anche per i miei colleghi, porterò un altro esempio. Una volta mi è stato chiesto di incontrare, a una cena, un uomo e una donna dei quali mi avevano raccontato il pochissimo che state per leggere, e nient'altro. Credo di non aver neppure mai saputo i loro nomi, e sono certo che se li avessi incrociati per strada non li avrei riconosciuti. Questi sono gli appunti presi allora:

«Un uomo tarchiato e decisamente pomposo sui cinquanta, con tanto di pince-nez. Capelli grigi, faccia rubizza, occhi azzurri, baffetti grigi molto curati. Parla, e giudica, senza mezze misure. Pur essendo il Residente di non so quale distretto sperduto, appare quasi intimorito dal suo stesso prestigio. Disprezza chi si lascia influenzare dal clima e dai luoghi. Durante le sue brevi licenze ha viaggiato in tutto l'Oriente, e conosce Giava, le Filippine, la costa della Cina e la penisola malese. È molto inglese, e molto patriottico. Fa parecchio esercizio fisico. È stato un gran bevitore, e si portava sempre a letto una bottiglia di whisky. Sua moglie lo ha redento, tanto che adesso beve solo acqua. Lei è una donna esile, qualsiasi, coi tratti spigolosi, la pelle cascante, piatta come una tavola. Vestita da cani. Con tutti i pregiudizi di ogni signora inglese. Da generazioni i maschi della sua famiglia prestano servizio in reggimenti di second'ordine. Se uno non sapesse che ha guarito il marito dall'alcoli-

smo, la troverebbe l'essere più insignificante del mondo».

A partire da questo materiale ho messo insieme un racconto, *Prima della festa*. E francamente sfido chiunque a dimostrare che i due abbiano un qualche motivo per lagnarsi. Certo, se non li avessi conosciuti il racconto non l'avrei scritto, ma se uno si prende la briga di leggerlo credo si renderà conto che l'aneddoto in sé (cioè il portarsi la bottiglia a letto) non ha tutto questo peso, mentre nel corso della stesura i due protagonisti sono diventati qualcosa di completamente diverso rispetto allo schizzo da cui sono nati.

«I critici sono come le mosche che impediscono al cavallo di arare» scrive Čechov. «Per più di due decenni ho letto le recensioni dei miei racconti, e non ricordo una sola osservazione di un qualche valore, o una parola, un consiglio che mi siano serviti. Una volta però Skabičevskij ha scritto una cosa che mi ha colpito, e cioè che prima o poi mi avrebbero trovato morto in un fosso, ubriaco». All'epoca Čechov scriveva, appunto, da vent'anni, nel corso dei quali era stato oggetto di attacchi pressoché continui. Forse i critici di oggi sono meno feroci, chi lo sa, ma devo ammettere che nel complesso il giudizio sui volumi di racconti che ho di tanto in tanto pubblicato è stato benevolo. Tuttavia c'è un epiteto ricorrente, al proposito, che mi ha sempre stupito; i miei racconti vengono infatti definiti, con sconcertante puntualità, «puliti». In fondo potrei anche andarne fiero, perché la pulizia è comunque più lodevole della sporcizia.

Ma l'etichetta viene in genere usata in senso dispregiativo. E allora, essendo sempre ansioso di imparare – e, ove possibile, di emendarmi –, ho provato a chiedermi cosa intendessero, i miei critici. Naturalmente nessuno pretende di piacere a tutti, anzi è fondamentale che la nostra scrittura, attraverso la quale riveliamo quanto abbiamo di più intimo, ripugni a chi, incontrandoci per strada, ci detesterebbe. Se così fosse, questo tipo di reazione dovrebbe lasciarmi del tutto indifferente. Ma quando per qualche ragione l'opera di un autore irrita non uno, ma tanti, far finta di nulla diventa difficile. Evidentemente nei miei racconti c'è qualcosa che a un sacco di gente non va proprio giù, ed è questo «qualcosa» che vituperano tramite quel blando apprezzamento sulla «pulizia». Io penso che a non andare sia la forma, troppo definita. E vorrei far notare (forse peccando di eccessiva autoindulgenza) che questo stesso rimprovero non ha mai trovato voce in Francia, dove i miei racconti hanno avuto un successo di critica e di pubblico molto maggiore.

Col loro senso della misura e le loro menti geometriche, i francesi esigono una forma precisa, e se c'è una cosa che non tollerano sono i testi frammentari, dove i temi si affacciano senza trovare soluzione e i crescendo finiscono nel nulla. D'altro canto, qui da noi questa stessa precisione non è vista di buon occhio. Dal punto di vista formale i nostri grandi romanzi lasciano sempre un po' a desiderare, ma questo, anziché spiazzare i lettori, li rassicura. In fondo, sembrano dirsi, è la vita come

la conosciamo, imprevedibile e gratuita, e vederla così ci aiuta a scacciare l'idea, fastidiosissima, che due più due debba sempre e soltanto fare quattro. Se tutto questo è vero, non mi resta che rassegnarmi a essere definito un buon artigiano per il resto dei miei giorni. In arte, io sono per l'ordine costituito. Mi piacciono le storie che reggono. Ho cominciato a scrivere racconti solo dopo essermi fatto le ossa sul palcoscenico, dove ho imparato a lasciar fuori tutto ciò che non ha un senso drammaturgico preciso. Il teatro mi ha insegnato che i fatti devono concatenarsi gli uni agli altri fino a produrre la tensione che cercavo. So benissimo che questo metodo ha i suoi svantaggi – come una certa rigidità, ad esempio, che a volte può risultare sconcertante. La vita è molto meno definita. Nella vita le storie debordano, cominciano e finiscono chissà dove. Questo probabilmente intendeva Čechov sostenendo che i suoi racconti non avevano né un inizio né una fine. A volte vedere una persona che agisce in totale conformità al suo personaggio, oppure fatti che accadono sempre e soltanto al momento giusto, può dare un senso di costrizione. Il fatto è che chi usa questo modo di raccontare è interessato non solo a ciò che prova, ma anche alla forma. Diciamo che piega la vita ai suoi fini. Segue un disegno che ha in mente, escludendo qualcosa e cambiando qualcos'altro; distorce i fatti a suo arbitrio, e quando raggiunge lo scopo ha scritto un'opera d'arte. Non cerca di dimostrare nulla: dipinge un'immagine e ve la mette da-

vanti agli occhi. A voi scegliere se fermarvi a guardarla, o tirare dritto.

© THE ROYAL LITERARY FUND
© 2001 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO