

*vedo entro il nero specchio
della spenta memoria. O forse sono
forme di sogno, se ancora ci è dato,
di qua dall'acqua buia, di sognare.
Soli al tramonto, nuvole d'estate
erranti sopra un fermo mare, foglie
nuove tremanti al soffio della sera,
stinte rose d'autunno — e il bianco viso
dell'amore che sorride alla morte.
Vedo; senza rimpianto;
senza pianto e dolore;
così profondo è il sonno e vana l'ombra
della perduta vita.
Pure, se, a quando a quando, mi sorprende
il grido delle rondini di marzo
(forse è marzo lassù, forse son vere
rondini che mi chiamano, sfiorando
l'erba cresciuta sul mio sonno), allora,
sento negli occhi vuoti un pullulio,
un tepore di lagrime. E in quel punto
tutta piango la mia vita perduta:
i soli, i venti, le foglie novelle,
gli ultimi fiori, le nuvole erranti
sul fermo mare — e il bianco bianco viso
dell'amore che sorride alla morte.*

WILLIAM FAULKNER, LA GENESI E LA REDENZIONE

di

Claudio Gorlier

Il mondo di William Faulkner nasce dalla cenere, condannato e forse destinato a una confusa rigenerazione, provato da un nuovo e più implacabile diluvio universale, ma incapace di rinascere alla sofferenza e quindi alla redenzione, alla pena e al premio; sempre sull'orlo di una irreparabile apocalisse: egli lo costruisce come un demiurgo appassionato, che abbia ricevuto l'incarico da un Dio scosso dal corrucchio e dal risentimento. All'inizio e alla fine, secondo un ciclo singolare, questo mondo possiede dei confini precisi e definiti: è il Sud sconfitto e mortificato, percorso dagli eserciti vittoriosi e spietati che mettono tutto a ferro e a fuoco con una insensata determinazione. Lo scrittore vi si identifica; in *Sartoris* è uno degli eroi senza macchia e senza paura, uno dei paladini per i quali suona l'ora di Roncisvalle; al termine della sua carriera, nei *Reivers*, assume i panni di un vecchio signore legato alla terra e travolto dalla nostalgia per l'antico ordine distrutto. Là prevaleva il *romance* e la cavalleria, qui domina un sapido *humor* che affonda le radici nella ricca tradizione locale.

Ma all'apice del suo itinerario di scrittore, proprio quando Faulkner traccia i confini del suo regno e ne disegna la carta, lui unico signore di una immaginaria contea del Mississippi, il suo mondo assume la curvatura dell'universo, più grande e terribile del mare di Conrad, palcoscenico più sconfinato forse di quello immaginario sul quale si agitano i personaggi di

Dostoevskij, se si vuole riandare a due scrittori che sentì molto vicini. Eppure, quel mondo è angusto e limitato nella sua definizione geografica; chiuso e completo in se stesso, circolare come l'universo tolemaico, ha un centro focale, circolare esso pure, che si può abbracciare con un solo colpo d'occhio: la piazza dell'ipotetica Jefferson, e cioè di Oxford, Mississippi. L'ha descritta egli stesso in *Requiem for a Nun*, dominato dall'edificio bianco e spettrale della *courthouse*, il palazzo di giustizia:

Ma sopra tutto, il palazzo di giustizia: il centro, il fuoco, il perno; posto bene in vista al centro della circonferenza della contea come una nube solitaria nel cerchio dell'orizzonte, che getta la sua vasta ombra fino al limite estremo dell'orizzonte; perduto in pensieri, in riflessioni, simbolico e ponderabile, alto come una nube, solido come una roccia, dominatore di ogni cosa: protettore dei deboli, e moderatore delle passioni e delle brame, depositario e custode delle aspirazioni e delle speranze...

Ecco l'epitome del mondo di Faulkner, esaltata al colmo di quella maestosa retorica, di quella irrompente eloquenza che caratterizza in particolare l'ultima fase della sua narrativa: simbolo supremo e polivalente, poiché riassume in sé le istituzioni, i valori, gli individui, la natura, in una circolarità che si pone quasi come la legge del tempo (centro, cerchio, orizzonte, perno — che nell'originale è *hub*, il mozzo della ruota — punto focale, sono tutte parole chiave che ci riportano all'archetipo primordiale della circonferenza). La *courthouse* è, dopo generazioni e generazioni, l'emblema della continuità, dell'annullamento del tempo, della «lenta attenuazione del tempo», per usare una frase che ritorna spesso in Faulkner. Essa si pone come il raccordo metafisico tra la realtà immediata, tra l'esperienza diretta e quasi personale, la geografia degli atlanti, e l'universo senza confini. In uno scrittore per il quale la biografia, le vicende individuali, incidono in misura tanto limitata, il punto di partenza è *questa* realtà immiserita e provinciale: non il Sud, non il Mississippi, ma Oxford, e la piazza di Oxford, attorno alla quale gravita la vita soffocata e spettrale di una città sommersa. Perché a Oxford, più che altrove forse, il tempo è stato ucciso, e si è fermato, e sono andati perduti nozioni e riferimenti quotidiani, ordinari, come in *Macbeth* dopo l'uccisione del buon re Duncan. Cento anni or sono l'ordine supremo di questo universo è andato in pezzi, un ordine maestoso e perenne che sembrava

immutabile e indistruttibile, come il « brass impregnable » dello shakespeareano *Riccardo II*. Un esercito nemico ha fatto irruzione nella città, ha saccheggiato, distrutto, spossessato: non ha ricostruito un nuovo ordine sulle rovine dell'ordine annientato, ma ha imposto la legge del vincitore, chiamandola beffardamente Ricostruzione. Ha liberato gli schiavi, ha reso giustizia a Calibano, ma ha imprigionato Ariele, ha fermato per sempre la mano di Prospero. La *courthouse*, bianca, impenetrabile, è rimasta al centro della piazza a ricordare il passato che gli uomini hanno tentato disperatamente di ricattare (e molta della narrativa americana di oggi vede i suoi eroi sconfitti in questa ricerca del passato, da *Gatsby* a *Eugene Gant*); ecco allora spiegato perché, nonostante se ne faccia tanto parlare, nessuno osa darle nuova forma, rimodernarla, ricostruirla. Essa deve rimanere com'era, evidenza della catastrofe e del destino:

Perché il suo fato è di rimanere in piedi nel cuore dell'America: la sua condanna sta nella sua longevità: come un uomo, la sua età stessa vale come rimprovero, e dopo altri cento anni, diventerà insopportabile. Ma per un po' di tempo ancora non sarà così; per un po' di tempo ancora i passerì e i colombi: miriade garrula e indipendente l'una, l'altra sivilizzata e innumerevole, insieme frenetica e tranquilla; finché l'orologio batterà l'ora, anche tra cent'anni, nello stesso modo, essi sembrano ancora incapaci di farci l'abitudine, proiettandosi come un'esplosione turbinante fuori della torre come se essa, l'ora, invece di aggiungere semplicemente una parte infinitesimale e trascurabile al lungo stanco incremento sin dal tempo della Genesi, frantumasse l'aria vergine antica con il primo fragoroso campare del tempo e del destino.

Il destino, *doom*, è anche condanna, apocalisse, nella pregnante parola dell'originale: sembra fissare il momento di una nuova e temibile punizione per l'uomo, un altro spietato diluvio, concretizzatosi, è facile intenderlo, nella guerra civile; un diluvio dopo il quale non c'è stato perdono e che provoca l'attesa spasmodica di una redenzione quasi impossibile.

Ci si domanda fino a che punto Faulkner stia scrivendo qui o altrove dei romanzi, e non piuttosto una nuova Genesi: man mano che egli procede si solidifica nella sua pagina l'apporto di secoli di eloquenza, della nobile oratoria che ha costituito sempre un elemento essenziale della cultura e della vita pubblica del Sud, nutrita di echi classici, fedele a una sua precisa architettura, nella quale il termine raro, astratto, impalpabile, sembra una violenza

ai danni della solida e concreta prosa inglese. Faulkner tende l'orecchio agli echi di un Yancey, di colui che, affacciato alla finestra di un edificio candido come la *courthouse* di Oxford presentò alla folla percorsa dal furore e dal delirio Jefferson Davis, presidente della Confederazione — a Montgomery, Alabama — con parole passate in proverbio: « L'uomo e l'ora si sono incontrati ».

Lo stesso fremito, lo stesso orgoglio, lo stesso rischio, anche, di gonfiezza e di cattivo gusto. Allora Oxford contava qualcosa, era prospera, generava od ospitava uomini che ancor vivi divenivano simboli: Lucius Quintus Cincinnatus Lamar, ad esempio, politico e oratore lui pure, tribuno idolatrato dalle folle, che tessendo a Washington l'elogio funebre di un suo grande avversario, Charles Sumner, dopo la guerra civile, aveva pure gettato dinanzi ai rappresentanti della nazione il messaggio del Sud sconfitto:

Il Sud — prostrato, esausto, privato della sua forza vitale, come delle sue risorse materiali, eppure ancor onorato e puro — accetta il prezzo del sanguinoso arbitrato senza riserva, deciso risolutamente a conformarsi ai suoi risultati con cavalleresca lealtà; però, quasi reso muto dall'immensità della sconfitta, soffre in silenzio.

Sono parole dolorosamente appropriate per il destino di Oxford, reso muto dalla disfatta, che davvero rimase in silenzio per decenni, ignorata cittadina di provincia. Lamar parlava nel 1874: molti decenni più innanzi proprio a Oxford prendeva corpo l'opera di William Faulkner e di un altro notevole scrittore che da Faulkner è stato forse ingiustamente oscurato, Stark Young. L'ipoteca che gravava su entrambi si prospettava estremamente pesante. Bisognava liberarsi dei vincoli suggeriti dalle vicende ancora presenti, dare voce a un'esperienza bruciante e legata ai luoghi e agli individui. Il Sud, provincia nonostante la sua estensione, sembrava impenetrabile a chi non gli fosse familiare, un enigma arduo da chiarire agli estranei e di cui i depositari erano testardamente gelosi. « Dovresti esserci nato », dice Quentin Compson al compagno di studi canadese che con un piglio sincero ma in sostanza superficiale gli chiede del Sud, di questo territorio remoto e ambiguo. L'opera di Faulkner reca le tracce di uno sforzo immane per dare al Sud una connotazione che possegga un senso per chiunque, anche per chi ne abbia un'idea vaga e indistinta; di un tentativo

meditato e consapevole di trasfigurare la realtà, di universalizzarla, senza svestirsi della propria individualità di uomo del Sud, appartenente alla generazione dei figli della disfatta.

È stato un lungo cammino, per il giovane Faulkner che aggiungendo una trascurabile « eufonica » al suo nome sembrava voler significare una sorta di doppia individualità: l'uomo Falkner, il cittadino di Oxford (e Faulkner, non Faulkner, egli continuava a chiamarsi privatamente, ad esempio nella guida del telefono di Oxford, particolare che solo in apparenza sembra risibile) avventuroso e inquieto, respinto agli esami di inglese all'Università, e lo scrittore Faulkner, signore della contea di Yoknapatawpha, creatore di dinastie parte gloriose parte abbiette, ma tutte disperatamente votate a una sopravvivenza che vale come una sfida lanciata contro un Dio scontento.

L'eredità letteraria del Sud che egli raccoglieva non era trascurabile, ma limitata. Scrittori minori, come Longstreet (un tempo a capo dell'Università del Mississippi a Oxford), Cable, legati alla rappresentazione della vita locale, Joseph G. Baldwin, il cui *Flush Times of Alabama and Mississippi* è un piccolo gioiello di *humor* e che va annoverato senz'altro tra le « fonti » faulkneriane; poi tutta una serie di narratori popolari, melodrammatici ed enfatici, di un genere che ricorda i loro ispiratori diretti, Scott e Dumas, tra i quali il nonno di Faulkner, W. C. Falkner, l'autore della fortunatissima *White Rose of Memphis*.

Faulkner non ripudiò in blocco la tradizione della narrativa locale del Sud: in *Sartoris* e negli *Unvanquished* (cioè in piena fase di maturità) le tracce sono persistenti e appesantiscono talvolta questi romanzi, specie il primo. In *Sartoris* non è arduo scorgere Faulkner che tenta di inserirsi nel mondo romantico e cavalleresco degli eroi passati, di recuperare il passato entrando e chiedendo di recitarvi una parte. Il Faulkner uomo del Sud è raggiunto dal suono del corno di Roncisvalle — quello dei paladini di Francia e della loro morte eroica è un tema che ritorna di frequente specie nei primi libri — e vorrebbe unirsi a loro per dividerne la gloria al crepuscolo. È il Faulkner che veste i panni dei vecchi gentiluomini delle piantagioni, e si fa ritrarre (pensiamo a uno dei cimeli più singolari conservati in una vetrina faulkneriana

al *Marie Buie Museum* di Oxford) nell'abbigliamento del cacciatore di volpe, giacca rossa, calzoni bianchi e berretto scuro, in posa nobile e sostenuta. Ma gli *Unvanquished* mostrano a sufficienza in quali proporzioni una simile società si sia dissolta drammaticamente, attaccata dall'esterno e minata all'interno. In questo libro diseguale ma stilisticamente assai netto assistiamo al crollo irreparabile dei grandi valori sanciti dai codici del Sud. Nella storia personale della vecchia gentildonna Granny si riflette l'umiliante condizione di chi è costretto ad abdicare, sia pure con un fine non disonesto, ai codici. Granny deve mentire, e deve rubare, lei che aveva sempre negato ogni compromesso con il male, il peccato. E, ancora più grave, il colonnello Sartoris deve uccidere, iniziando così un cammino sul quale non è possibile fermarsi: appunto la consuetudine col male. Granny, stupendo personaggio, nella galleria delle figure femminili di Faulkner segna un punto fermo, il termine di un'epoca, come Sartoris. Drusilla, la fanciulla indomita che ha però perso molto della propria femminilità, rappresenta la transizione, un movimento che nessuno riuscirà ad arrestare, fino a Temple Drake. Granny muore, quasi a simboleggiare la fine di un'epoca, e scomparsa lei già matura l'apparizione degli Snopes, inafferrabili e insopprimibili perché per loro i vecchi codici non significano nulla, mentre chi li combatte non sa né vuole abbassarsi a usare i loro stessi mezzi.

L'aspetto saliente e per molti versi unico del giovane Faulkner sta nell'imperiosità con la quale egli si sbarazza dei residui della letteratura provinciale del Sud servendosi di quel poco che in essa lo può interessare, e si volge altrove nella ricerca di strumenti narrativi e di un nuovo linguaggio. Salito in scena l'attore, scompaiono d'incanto le marionette, ma anche l'attore deve arricchire e perfezionare la sua parte. Non sappiamo molto del periodo di iniziazione di Faulkner, anche se i suoi due romanzi sperimentali nel senso generale della parola, *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*, rivelano frequentazioni ben definite. Lo scrittore fu sempre e deliberatamente evasivo sull'argomento, e non per calcolo, ma per comprensibile noncuranza. Potremmo dire che egli amava scherzare quando gli venivano poste domande precise in merito, indicando tracce allusive o generiche o addirittura ovvie. In effetti, non c'è nulla di misterioso nell'apprendistato di

Faulkner. Anche se il suo soggiorno europeo non aveva nulla da spartire con le vicissitudini della « Generazione Perduta », inclinazioni e scelte erano maturate in lui. Lettore appartato e vorace, l'elaborazione dei suoi strumenti espressivi era la risultante di una frequentazione complessa con il « corpus » letterario locale e l'avanguardia europea. Nelle biblioteche del Sud Faulkner aveva conosciuto non soltanto la narrativa popolare la cui presenza era del resto, come dicevamo a proposito del nonno, un fatto di famiglia, ma i poeti inglesi di moda ai tempi della sua adolescenza, Swinburne, supponiamo, o Housman, e fu un incontro suggestivo, giacché almeno nei primi libri egli non riuscì a liberarsi del tutto delle loro scorie. Conrad non costituiva una scoperta in quegli anni, e neppure i naturalisti francesi, e Balzac, in un Sud ancora permeato di influssi francesi persino nella toponomastica. E poi i simbolisti, che l'imagismo aveva offerto come reattivo alla stanca poesia americana.

Così, Faulkner sognò innanzitutto di essere poeta, e non lo nascose mai, anche più innanzi negli anni. Pound doveva dirgli qualcosa, se una delle prime poesie che scrisse si intitola *Cathay*. E di T. S. Eliot si avvide probabilmente quando una scelta del genere rivelava una sottile esercitazione del gusto, l'Eliot di *The Waste Land*, che affiora qua e là in una certa ricerca di simboli primordiali e nella loro scansione. Sul suo tavolo stava Mallarmé, e ne abbiamo la conferma ora che uno studioso, Calvin Collins, con la meticolosità e la poca generosità dell'erudito ha messo le mani su una serie di scritti del giovane Faulkner e li ha pubblicati, insieme a una serie di disegni firmati Falkner e stranamente vincolati a un'iconografia piuttosto corrente, di cui era espressione, tanto per fare un nome, John Held jr. La prima pubblicazione creativa di Faulkner fu una breve poesia che si intitolava, addirittura, *L'Après Midi d'un Faune*, con un curioso disprezzo per gli accenti.

L'*incipit* appare ben caratteristico:

I follow through the singing trees
Her streaming clouded hair and face
And lascivious dreaming knees
Like gleaming water from some place
Of sleeping streams...

(Seguo tra gli alberi canori / la sua chioma fluente e il suo viso pieno di ombre / e le ginocchia lascive sognanti / come acqua scintillante che fluisce da qualche luogo / di correnti assopite...).

Traduceva Verlaine, gli dedicava altre poesie stilizzate, veri esercizi di stile *à la manière de*: abbozzava racconti scattanti, scarni, stranamente hemingwayani. Ma anche se non era poeta, e lo doveva poi ammettere con rimpianto, nella raccolta di versi che si intitola *A Green Bough* e dove si colgono nettamente presenze come quella di E. E. Cummings, affiora una temperie rivelatrice:

If there be grief, then let it be but rain,
And this but silver grief for grieving's sake,
If these green woods be dreaming here to wake
Within my heart, if I should rouse again.
But I shall sleep, for where is any death
While in these blue hills slumbrous overhead
I'm rooted like a tree? Though I be dead,
This earth that holds me fast will find me breath.

(Se dolore deve essere, allora non sia che pioggia, / e nient'altro che dolore argentino per il piacere di soffrire, / se questi verdi boschi sogneranno qui di risvegliarsi / nel mio cuore, ove di risvegliarmi sia concesso. /

Ma io dormirò, giacché dove mai c'è una morte / se in queste azzurre colline assopite sopra il mio capo / io ho radici come un albero? Anche se sarò morto / questa terra che mi tiene avvinto mi troverà vivo).

Siamo già nel '33: questa è l'ultima voce del Faulkner poeta, nutrita del senso della continuità del tempo e insieme della ardua condizione di una vita fuori del tempo che appare tanto caratteristica nella cultura del Sud nel Novecento. In uno dei brevi saggi critici riportati ora dal Collins nel volumetto di cui parlavamo prima (William Faulkner, *Early Prose and Poetry*, Boston, 1962), Faulkner scriveva, recensendo le poesie del suo concittadino W. A. Percy — poeta minore ma non trascurabile — una frase rivelatrice: «Percy — come, ahimè, molti di noi — ha subito la sfortuna di nascere fuori del suo tempo». Di una simile sfortuna Faulkner traeva però vantaggio, abolendo il contingente, annullando nei suoi libri il peso del presente che pure lo tormentava come uomo, come uomo del Sud, s'intende.

Dal '20 al '30, dunque, prende corpo questa meticolosa opera di distillazione, di riesame, grazie alla quale il Faulkner dei primi tentativi impacchiati dilegua e si annulla. Non diremmo che la liquidazione sia integrale; in *Sartoris*, appunto il *glamor* della vecchia eredità romantica e provinciale aleggia ancora. Poi, è stato detto, il miracolo di *The Sound and the Fury*; ma si tratta di un'esagerazione. La prima parte di *The Sound and the Fury* contiene tutta una serie di smagliature, e non manca di tradire gli inconvenienti di un meccanismo ancora in fase sperimentale. È il risultato di un connubio del tutto singolare tra lo « stream of consciousness », la tecnica di mediazione del « punto di vista » mutuata da Conrad, la creatività verbale di Joyce e lo stile sostenuto dell'eloquenza del Sud. Faulkner ha parlato di Thomas Beer a proposito della ricerca, come ha detto, di un nuovo uso delle parole, di una nuova libertà sintattica e dell'immagine. Ma Beer, con la sua *Mauve Decade* che fu uno dei grandi successi degli Anni Trenta, c'entra marginalmente. In quegli anni Faulkner leggeva Joyce, oltre a rileggere Conrad, ma non se ne lasciò sopraffare. Del resto, l'avventura joyciana lo interessava fino a un certo limite; Faulkner non arrivava al sommovimento, alla reinvenzione verbale, ma si fermava piuttosto alla cadenza. La sua metafisica, poi, così saldamente poggiata al suolo della realtà umana e naturale, rifuggiva da qualsiasi suggestione iniziatica: alle sue spalle non c'erano né San Tommaso né Agostino. *The Sound and the Fury* si definisce con lenta misura, attraverso un graduale processo di estrapolazione. Lo scrittore si avvicina, affidandosi alla luce e all'ombra di molteplici angoli visuali, a una realtà che, guardata in pieno sole, sarebbe abbacinante come il viso della Gorgona. È la realtà frantumata di un ordine distrutto e non ricostruibile. Ma, dopo il tragico lavacro, il nuovo diluvio che ha spazzato via rapporti e valori e relazioni — e le cui fasi più avanti Faulkner ripercorrerà negli *Unvanquished*, dichiarandone l'implacabilità e la inesorabilità per mezzo delle parole di Drusilla, uno dei personaggi femminili più conchiusi — l'umanità, rappresentata da alcune famiglie che sono entità chiave, le dinastie dei Sartoris, dei Compson, dei Sutpen, subisce una sorta di nuova creazione, di perversa Genesi, alla ricerca di una redenzione che non giungerà, e che sarà niente

altro che uno sforzo allucinante di sopravvivenza senza la capacità e il desiderio della rigenerazione. L'uomo — Jason o Quentin o Sutpen o Joe Christmas — ha a portata di mano forse per l'ultima volta la possibilità, la suprema opportunità di una rigenerazione salvatrice, ma o non sa trarne vantaggio o non può. Cacciato dal Paradiso terrestre, il nuovo Adamo non soltanto non si vede offerto il dono di una nuova innocenza, ma si inebria della propria caduta e si abbandona con compiacimento al peccato e alla dannazione. Quentin, scrive Faulkner nell'appendice a *The Sound and the Fury*, non ama il corpo della sorella ma un vago concetto, quanto mai precario, dell'onore dei Compson; non ama l'idea dell'incesto (come avveniva per i personaggi elisabettiani, per gli eroi di Ford che addirittura ne davano una giustificazione in termini di filosofia scolastica) ma « un principio presbiteriano di punizione eterna ». La terra diviene l'Inferno, e non Dio vi getta l'uomo, ma l'uomo stesso vi balza dentro. Caddy è dannata, e lo sa; simmetricamente, essa ama nel fratello l'« amaro profeta e il giudice inflessibile, incorruttibile, di ciò che essa considerava l'onore della famiglia e il suo fato ».

Il mondo, la vita, gli uomini, perdono il loro senso, come per Macbeth nel monologo famoso dal quale è tratto il titolo del romanzo. Per Macbeth la vita è venuta meno alla sue leggi, ha smarrito il suo ordine, come risultato di un delitto sacrilego. Così è per i Compson: le loro colpe li condannano a vedere il mondo sempre più annebbiato e assurdo, senza la speranza di una punizione risolutiva che sarebbe appunto il primo passo verso la redenzione. Faulkner spalanca la porta sulle tenebre di una lunga tradizione « gotica », della letteratura nera alla quale attinsero Hawthorne e Melville, e ne porta gli orrori alle estreme conseguenze. La Bibbia, la tragedia greca, la letteratura nera si incontrano ma tutte sono spogliate del loro strumento conclusivo, del loro approdo naturale: in Faulkner non c'è catarsi.

Manca una rivolta, come manca l'accettazione del verdetto divino; la salvezza giungerebbe dalla ribellione — che è presa di coscienza e non esclude la rigenerazione — o dal rifiuto. È il caso della rinuncia all'iniziazione che prende corpo in *The Bear*, l'opera più compatta e più conseguente di Faulkner. Ma non esistono altre alternative: soltanto il suicidio, la morte

violenta, sembrano consentire una fuga momentanea all'abbraccio soffocante del tempo, strumento invisibile e incommensurabile dell'annichilimento. L'orologio è il simbolo precario del tentativo ridicolo dell'individuo di catturare il tempo e di incanalarlo per i propri fini, la propria inutile difesa:

Era del Nonno, e quando il Babbo me lo diede disse: Quentin, ti do il mausoleo di ogni speranza e desiderio; è piuttosto e atrocemente opportuno che tu lo usi per ottenere il *reducto absurdum* di tutta l'esperienza umana che può soddisfare i tuoi bisogni individuali non meglio di quanto soddisfacesse i suoi o quelli di suo padre...

Quentin ascolta il ticchettio dell'orologio perché gli si dispieghi davanti «la lunga calante parata del tempo», perché gli appaia Gesù che cammina e San Francesco, e la morte, in una incalzante danza macabra. Le ruote dell'orologio uccidono il tempo, e soltanto quando l'orologio si ferma la vita ritorna. Ma è un circolo vizioso, perché fermando l'orologio si incontra la morte.

Dio ha abbandonato, deliberatamente, gli uomini, lasciando loro un residuo disseccato di quella che era stata la sua legge, bastante, però, a tenerli prigionieri come se si trattasse di una rete invisibile. Joe Christmas è forse la vittima più evidente di questa superstruttura metafisica, di una concezione calvinistica della colpa che lo priva di ogni libertà, che gli impone un itinerario prefissato, anche se chi ha teso la trappola si è allontanato ed ora si disinteressa della preda. Chiunque tenti di liberare Christmas — e il suo nome contiene nella sua ambiguità l'ironia di una condizione umana priva di orizzonti alla quale è appunto negata la possibilità della redenzione — irrompe indiscretamente nel suo mondo chiuso, spezza il cerchio che lo circonda, e si espone a ogni rischio, a una reazione fatale. Non c'è ricompensa, e quindi a che vale il riscatto? Non è questo il Dio di Conrad che scommetteva sull'uomo e le cui risate, scrisse appropriatamente Mencken, risuonano per tutto l'universo; non è il giocatore cosmico di Dostoevskij. La divinità delusa si è ritirata dietro le quinte; i termini sono sovvertiti; l'antinomia tra bene e male perde il suo significato. Al capitano Ahab era concesso di battezzare il suo arpione *in nomine diaboli*: una scelta, blasfema ma piena di grandezza. Ma neppure il diavolo qui visita più l'uomo, e questi viene inghiottito a poco a poco dalla tenebra indistinta. Il potere della

tenebra, individuato e imminente in Hawthorne, emblema del male e dell'indurimento del cuore umano, è sfatto e ambiguo nella sua vittoria che celebra sull'uomo:

Babbo si avvicinò alla porta e ci osservò di nuovo. Poi tornò il buio, ed egli stette in piedi, nero, sulla porta, e poi la porta fu di nuovo nera. Caddy mi teneva e potevo sentire noi tutti, e la tenebra, e qualcosa che potevo odorare. E poi potei vedere le finestre, ove gli alberi ronzavano. Poi la tenebra cominciò a entrare in forme morbide e brillanti, come usa fare sempre, anche quando Caddy dice che mi sono addormentato.

Bisognerebbe tentare almeno di riacquistare un rapporto con gli elementi primordiali, con il ciclo della natura: la vegetazione, l'acqua. Nel fiume ci si può guardare come in uno specchio, tra la veglia e il sonno, ma neppure qui si riesce a riconquistare un significato, per una « antica e perversa beffa », scrive Faulkner. Specchiandosi nel fiume, che è ordine, ritmo, permanenza, l'individuo sente moltiplicarsi la sua interna disintegrazione, prova la pena della frantumazione del proprio io: « io ero non ero che ero non ero chi. »; « Le parole piene di pace. Parole piene di pace. *Non fui. Sum. Fui. Non sum.* Una volta, in qualche luogo, ho sentito le campane. Mississippi o Massachusetts. Ero. Non sono. Mississippi o Massachusetts. ». Non esiste più presente.

Nelle spire della disintegrazione dei suoi personaggi finisce per perdersi spesso, qui e altrove, anche il linguaggio di Faulkner. Il balbettare dell'inconscio, nello sforzo di aggrapparsi a un sostegno anche labile che non riesce a trovare, si fa talvolta meccanico, come il battere dell'orologio che tortura i personaggi. E la pagina si gremisce di aggettivi reiterati, protesi come mani nel buio:

Cominciarono i tre quarti. Suonò la prima nota, misurata e tranquilla, serenamente perentoria, svuotando il silenzio senza fretta...

Unhurried silence, è scritto nell'originale, e l'aggettivo suona innaturale; la suggestione dell'astratto è ribadita dalla particella negativa, ciò che avviene di frequente nei momenti di maggior tensione (« unsecret... untethered. »). I punti di riferimento immediati, contingenti — il personaggio che si sciacqua la bocca, si lava i denti come in un rituale — contribuiscono

alla celebrazione del momento, del gesto trasferiti sul piano dell'assoluto:

Tu non stai pensando alla finitezza tu stai contemplando un'apoteosi nella quale uno stato mentale temporaneo diventerà simmetrico rispetto alla carne e cosciente tanto di sé stesso che della carne...

Ma ecco, accanto al virtuosismo, all'arabesco, balzar fuori sorprendente e con una falsa pretesa di naturalezza la frase da romanzo d'appendice:

Egli poteva vedere le forze opposte del suo destino e della sua volontà disegnarsi rapidamente insieme ora, verso un congiungimento che sarebbe stato irrevocabile...

La verità è che in *The Sound and the Fury* siamo lungi dal verificare la riuscita organica di uno straordinario *tour de force*; Faulkner cammina su una corda sospesa nel vuoto, e gli mancano le saldature, i contrappunti che fanno lievitare in Henry James l'esplorazione dell'inconscio, il commercio con una dimensione che da umana si trasforma progressivamente in spettrale. Lo scrittore sembra travolto dallo sconvolgimento che incalza i suoi personaggi. La serie di annotazioni scritte nel '45 hanno l'aria di essere un tentativo di ridimensionamento: lo scrittore tenta di ristabilire la distanza con i personaggi, giocando ironicamente con le loro reliquie, riprendendoli in mano quasi fossero vecchi ritagli, non senza distacco (« un ritratto, una fotografia a colori ritagliata evidentemente da una rivista di lusso... »). E si preoccupa di aggiungere un rilievo che vale come un'epigrafe:

Dilsey.

Hanno durato.

They endured: lo sforzo di resistere, di sopravvivere; il mito utopistico dell'individuo che non si lascia annullare. Faulkner doveva ritornarci ancora, specie negli ultimi anni, per insistervi in quel pezzo di pura retorica, di rivendicazione stoica, che è il discorso di Stoccolma. *Pietà* (che è il latino *pietas*), *coraggio*, *compassione*, *orgoglio*: le parole chiave del vecchio Sud sepolto dal tempo riemergono quasi che una difesa dei personaggi smisurati dei suoi romanzi fosse necessaria e che una catarsi di comodo si potesse aggiungere come epitaffio sulla loro tomba inquieta. Dilsey, a suo modo, ha resistito, ma egli non è un eroe, non è un protagonista, bensì un puro riflesso, una suggestione, una memoria. Ha resistito perché ha potuto sopportare meglio

degli altri, perché non era tormentato dai loro peccati e dalla loro bramosia di fornicare con le proprie colpe e la propria dannazione. Se è vero, come viene generalmente riconosciuto, che Dilsey rappresenta la preservazione dei valori morali, quale utilità può avere la sua lezione, la sua passiva presenza di commentatore pieno di pietà? Dilsey non è coinvolto dal destino della famiglia presso la quale serve, e gli è concesso di rimanere se stesso, fedele ai valori che gli sono stati instillati, perché appartiene a una specie di uomo cui tocca vivere a un livello inferiore. Dilsey non frequenta la stessa chiesa dei Compson, e il suo pastore predica un verbo che dona ai fedeli la tranquillità e un senso di comunione che i Compson non conosceranno mai; il mondo di Dilsey non comunica con quello dei Compson, i quali credono evidentemente nella separazione delle razze, e pensano, come dice uno di loro, che un negro non sia «una persona ma piuttosto una forma di comportamento», o addirittura «una sorta di riflessione capovolta dei bianchi tra i quali vive.». Faulkner ha toccato qui, con suprema intuizione, il segreto più intimo della segregazione: che essa è il risultato e insieme la causa della follia dei bianchi che vi credono, del loro disfaccimento. Paradossalmente, Faulkner accetta egli stesso tale stato di cose, per cui il raggio d'azione del negro è limitato, chiuso, più prossimo all'equilibrio diretto e naturale della sfera animale, oggetto meglio che persona.

Dilsey non riuscirà mai a comprendere perché i bianchi sono travolti da un destino diverso dal suo: egli accetta, osserva, registra, non senza una diretta e disinteressata simpatia. Non può rendersi conto della terribilità del destino, di una cristallizzata predestinazione che, sfuggita alle mani distratte del Dio che l'ha originata, viene conservata nell'animo degli uomini come un bene perverso, la serpe che divora il cuore dell'individuo in un memorabile racconto di Hawthorne. Perché questa è la verità indiscutibile che fin da *The Sound and the Fury*, e poi in *Absalom, Absalom* e in *Light in August* si fa luce nell'opera di Faulkner: non esiste libero arbitrio, non esiste libertà, non esiste scelta. L'imperscrutabile condanna pronunciata dal Dio puritano è stata ribadita, e spingendosi indietro nel passato ha sposato la terribilità del fato greco. Il male non si sceglie; lo si eredita e lo si pratica. Macbeth

avrebbe potuto non ascoltare le streghe, non uccidere Duncan; Riccardo III avrebbe potuto risparmiare i fanciulli innocenti. Per loro c'è condanna e c'è redenzione, valida almeno per gli uomini che verranno dopo; c'è catarsi. Per i personaggi di Faulkner non esiste alternativa; essi sono un riepilogo di generazioni di colpa:

Babbo disse che l'uomo è la somma delle sue disgrazie. Un giorno pensate che la disgrazia si stancherà, ma allora questa è la vostra disgrazia, disse il Babbo. Un gabbiano attaccato a un filo invisibile e trascinato attraverso lo spazio. Ti porti il simbolo del tuo fallimento per l'eternità.

Dopo la morte, l'inferno sarà il prolungamento all'infinito di quello che hai abitato qui sulla terra (e il participio passato posto innaturalmente al termine della frase nell'originale — « A gull on a invisible wire attached through space dragged » — inchioda l'individuo al destino, pare il doppio rimbombo della martellata finale).

Il balzo violento nella tenebra, nell'eternità, costituisce il prezzo finale pagato da alcuni personaggi chiave, non tutti. La morte, la catastrofe, si pongono come l'ultimo atto non della loro umiliazione, perché essi rifiutano di umiliarsi, ma del loro coraggio e del loro orgoglio. La superbia, infatti, il peccato dei peccati tanto per i teologi medievali come per quelli puritani, non ha consentito loro la redenzione. Dalla superbia è annullato Sutpen, un altro dei pilastri della abortita genesi faulkneriana, colui il quale ha tentato di mettere in piedi una nuova dinastia che rinnovasse i fati delle altre spentesi.

Sopravvivere è ancor peggio, e lo vediamo dalle vicende di Caddy, nelle note beffarde e distanti che Faulkner le dedica nell'appendice a *The Sound and the Fury*. Caddy è uscita dalla dimensione tradizionale del mondo faulkneriano, il Sud, ove regna la natura smisurata e la città soffocante e la metropoli torbida non esistono. Caddy aveva preservato, fanciulla, la propria innocenza; il fratello idiota sentiva in lei l'odore degli alberi, il profumo dell'erba. Dopo il peccato, Caddy ha accettato la *routine* borghese, è sopravvissuta, si è sposata, ha divorziato, si è sposata ancora, e poi ha divorziato di nuovo. Svanisce nella vecchia Europa in disfacimento, ma

Parigi, nel 1940, durante l'occupazione tedesca. Inseguita dalle sue furie, non le importa nulla, e meno che meno di essere salvata:

...Caddy non vuole essere salvata non ha nulla più che valga la pena di essere salvata nulla che valga la pena di essere perduto che essa possa perdere.

Distrutto il vecchio ordine, spezzato il cielo cristallino che lo circondava, anche il suo centro focale è rimasto soltanto come un simulacro. Il sovvertimento di valori spiega, anche se non giustifica, da un lato il perpetramento delle azioni inconseguenti, assurde, quindi, e il concepimento dell'orrore; dall'altra, la perdita di significato della parola, il suo ridursi a vuoto suono o, peggio, il suo capovolgersi, il suo violento staccarsi dagli ancoraggi tradizionali. *Sanctuary* ha ricevuto ormai l'etichetta del romanzo commerciale, e Faulkner stesso l'ha accreditata, ma in realtà occupa un posto preciso nel quadro della immane distruzione, del generale sconvolgimento, molto più di *Pylon*, che soffre della presenza indiscreta di occorrenze e persone contingenti e non decantate. *Sanctuary* contiene il ritratto del mondo del sottosuolo, rispetto ad altri romanzi di Faulkner, e questo accredita la sua legittimità.

Il sovvertimento è sceso, infatti, fino alle radici. *As I Lay Dying*, che vede muoversi personaggi di un ambiente umile, quasi miserabile, sta a confermarlo, e con un successo ben maggiore che non *The Sound and the Fury*. Qui e in *The Bear* l'unità dello stile faulkneriano viene definitivamente raggiunta. La spiegata oratoria scompare del tutto nel primo, mentre acquista una misura epica e biblica nel secondo. *As I Lay Dying* mostra il pieno e disinvolto possesso della tecnica dello « stream of consciousness », mentre lo scrittore non sembra più sedotto dal rischio del virtuosismo, dell'arabesco. Egli vi ha introdotto con estrema sapienza il gergo, l'aroma della parlata rurale del Sud, liberata dalla limitazione della goffa e insistita movenza della narrativa « locale », del « colore ». Comincia ad affiorare con tutta evidenza il ricorso allo *humor*, al filone inesauribile dell'umore locale del sud-ovest, che Faulkner doveva additare più volte come il vero grande elemento fecondatore della cultura americana. Faulkner incontra, sul proprio terreno, s'intende, Mark Twain. (Va detto di passata che molti studiosi,

e di recente, in particolare, M. Thomas Inge, hanno localizzato le « fonti » popolari di *As I Lay Dying*, rilevando i numerosi punti di contatto con un lungo racconto dell'umorista del Tennessee George Washington Harris).

Faulkner prende dunque in mano una vicenda che risente chiaramente del folclore locale — il motivo dell'accompagnamento funebre — e la introduce nella sua dimensione tragica e grottesca. La tematica già presente in *The Sound and the Fury*, quella, cioè, del cristallizzarsi di tanti mondi privati che rifiutano comunicazione e relazione, si accentua attraverso la moltiplicazione dei « punti di vista », che sono qui ben quindici. Lo scrittore si è reso davvero padrone di una tecnica sua, che non è un semplice esercizio di stile, e neppure un veicolo, per quanto efficace, del suo messaggio. La crisi del vecchio ordine, infatti, implica una crisi nel valore della parola, parola intesa come equivalente o addirittura sostituto dell'azione, come gesto risolutore. Di qui la deformazione grottesca nel comportamento e la confusione spesso blasfema dei valori. La parola si è svuotata di senso, e non corrisponde più all'azione; i gesti tradizionali, i rapporti consacrati, sono ormai mere finzioni, e una salvezza illusoria viene ricercata attraverso la loro determinata violazione. I personaggi, allora, salvo quelli che, come Cash, cercano in un incessante ripiegamento nella contemplazione e nella autoanalisi una risposta non provvisoria ed empirica, agiscono come agitati e contraffatti *clowns* sulla scena fornita da una natura irata nei suoi elementi primordiali, l'acqua e il fuoco.

Il matrimonio tra Addie e Anse è un puro simulacro, un rituale ridotto a manichino. Addie comprende, proprio grazie all'esperienza cruciale della generazione — la nascita di Cash — che le coordinate della relazione umana e della comunicazione sono impazzite, e che la parola non sa esprimere più nulla. È dunque concesso di superare i confini dell'illecito, sperimentare altre azioni, calpestare i tabù per restituire alla parola un senso rinnovato? Da Whitfield, che dovrebbe recarle la parola di Dio, la donna ottiene di verificare il valore del peccato, chiedendo all'adulterio, e cioè alla colpa, di santificare il significato di un'azione che dovrebbe consentirle una nuova scelta. Whitfield è addirittura, ai suoi occhi, « lo strumento fissato da Dio

che creò il peccato, per santificare quel peccato che Egli aveva creato ». Ne scaturisce, paradossalmente, una giustificazione morale del peccato come primo passo per stabilire nuove relazioni e nuovi rapporti. Siamo a una deformazione assurda del messaggio biblico; questa volta la Genesi si realizza attraverso il peccato redentore, per dar vita a una progenie riscattata dall'isterilimento del Verbo. Così, per Addie il figlio del peccato, Jewel, sarà al tempo stesso la croce e la salvezza. « Mi salverà dall'acqua e dal fuoco », dice Addie, per cui Jewel vale ormai come la grazia.

Anse, il marito, è invece inesorabilmente avvinto dalle spire della finzione fatta realtà; egli crede ancora, o finge di credere, nel senso della parola intesa tradizionalmente, e il risultato, anche di fronte alla morte della moglie, alla perdita, al lutto, appare grottesco e beffardo: « È come se su un viso inciso da un selvaggio caricaturista fluisse una mostruosa parodia di ogni lutto ». (Faulkner scrive « bereavement », lutto nel senso di privazione).

Il discorso funebre di Anse, nella sua brevità e nella sua banalità, appare come puro *nonsense*, come superstruttura vuota, pronunciato da chi usa ormai le parole come ombre. Dopo la scomparsa della moglie, egli torna alla sua vita ordinaria, all'accettazione di un mondo fittizio nel quale recitare una parte fingendo di identificarsi del tutto con il personaggio.

Whitfield, l'evangelista, ripiega su una concezione tradizionale della colpa e di Dio illudendosi, o fingendo anch'egli di illudersi, che in questo modo la pace tornerà a lui e nella famiglia che egli ha profanato.

Dio non esiste, in realtà, per nessuno di loro. Per Cora è quello predicato in chiesa, distante e convenzionale; per Addie, che lo ha rifiutato e sostituito con Jewel, il figlio della propria colpa, e dopo che essa ha toccato con mano l'impossibilità di identificare parola e atto, « word » e « deed », Dio ritorna nella tenebra che dissolve, nel silenzio — o meglio, nell'assenza di voce — fatalmente sanzionati dalla morte. Whitfield innalza un equivoco inno di amore dopo la confessione del proprio pentimento, convinto che la prova dell'acqua subita nell'attraversare i campi inondati dal fiume sia servita come espiazione e gli consenta il ritorno nel seno di un Dio immenso e generoso, ma anche la sua è pura finzione.

Cash, pur sorretto dalla sua capacità di osservare, di meditare, di con-

templare, si arresterà di fronte a un interrogativo al quale sarebbe vano cercare risposta, e che costituisce una sorta di estremo epitaffio non per Addie, ormai scomparsa nella tenebra e nel nulla, ma per l'umanità cacciata dall'Eden e condannata a cibarsi della propria perversità ed a esaltarsene orgogliosamente, la superbia del peccato essendo la sua ragione ultima di sopravvivenza, la prova disperata quanto vana del suo coraggio:

Ma io non sono troppo sicuro che qui un uomo abbia il diritto di dire ciò che è pazzo e ciò che non lo è. È come se in ogni uomo ci fosse un tipo che già ha provveduto alla ragione e alla follia, e che osserva le azioni ragionevoli e quelle folli di quell'uomo con lo stesso orrore e lo stesso stupore.

Nell'originale questo commento è scritto secondo lo stile e la cadenza del dialetto del Sud, a indicare la elementarità e la meraviglia di chi commenta e sembra pensare a un Dio che, dopo la creazione, si è ritirato dietro le quinte, sbalordito dal comportamento della creatura, testimone deluso e quasi impotente.

Lo scardinamento dell'ordine si è riflesso nella dissociazione dell'individuo, nella perdita di senso della parola, nella assoluta inutilità di ogni atto, e nel sopravvenire ultimo della catastrofe.

Isaac McCaslin, in *The Bear*, se ne rende conto, ma non riesce ad andare oltre al rifiuto dell'iniziazione, il che, qualche critico ha fatto notare, se significa respingere valori compromessi implica anche la rinuncia ad assumere le proprie responsabilità. Nella lunga rievocazione che costituisce il nucleo di *The Bear*, Isaac — e cioè Faulkner — segue da vicino uno schema in apparenza fedele alla Bibbia, e in particolare alla Genesi:

Egli creò prima la terra e la popolò di creature mute, e poi Egli creò l'uomo perché fosse il Suo sovrintendente sulla terra e per esercitare sovranità sopra la terra e gli animali nel Suo nome.

Questo l'ordine creato da Dio, e che presuppone da parte dell'uomo il riconoscimento della propria sudditanza nei suoi confronti. L'uomo deve al tempo stesso rispettare questa relazione con Dio e con la natura. L'Eden si identifica con il Sud in una conscia trasfigurazione:

...questa terra, questo Sud per il quale Egli aveva fatto tanto con boschi per cacciare e corsi d'acqua per pescare e suolo profondo ricco per seminare...

Ma l'orgoglio degli uomini ha sovvertito questo ordine, un orgoglio che è ingigantito generazione dopo generazione come effetto del peccato originale. Dio ha allora abbandonato il Sud, lo ha maledetto, quando, fase estrema della degenerazione dell'uomo, si è sviluppata la schiavitù, la sopraffazione dell'individuo sull'individuo (però, e si noti l'ironia del contrasto, la schiavitù ha imprigionato il negro ma gli ha consentito di rimaner fedele ai valori fondamentali, di sottrarsi alla corruzione, come è il caso di Dilsey). Onta suprema per il Sud, la punizione è venuta dalla avvizzita stirpe del Nord, dalle armate federali che tutto hanno devastato e sono state seguite dai banchieri avidi, dagli adoratori del danaro, dai moralisti ipocriti,

...la zitella cresciuta a Boston (anche se magari non nata a Boston) discendente di lunghe stirpi di zii e di zie zitelle similmente allevate le cui mani non conoscevano altro callo se non quello lasciato dalla penna usata per scrivere maledizioni...

Il Sud è stato umiliato per effetto della condanna che lo ha colpito, ed ora tutti sono coinvolti:

«Non vedi?» egli gridò. «Non vedi? Tutta questa terra, tutto il Sud, è maledetto, e tutti noi che ne deriviamo, che ne abbiamo succhiato il latte, negri e bianchi, dobbiamo giacere sotto la maledizione».

I figli e i nipoti hanno ereditato il Diluvio anche se non lo hanno visto, come i figli e i nipoti di Noè; tocca loro soffrire:

Apparentemente c'è una saggezza anche in quello che si è imparato soffrendo necessaria perché l'uomo comprenda la differenza tra libertà e licenza.

O ancora:

Apparentemente essi non possono imparare nulla se non attraverso la sofferenza, ricordare nulla se non quando è sottolineato col sangue.

Questi corsivi si inseriscono come altrettanti versetti nella Bibbia di Isaac, il quale si rende conto della reazione blasfema degli uomini contro Dio. Il grande libro dei McCaslin sovrapposto alla Bibbia simboleggia l'incontro — già lo rilevò opportunamente Olga Vickery — della storia del Sud in contrapposizione con le verità eterne del cuore. La schiavitù, si vede in *Was*, nella stessa raccolta di *The Bear, Go Down Moses*, una volta abolita si è trasformata in una mostruosa caccia, che è l'alba della segregazione e

sanziona la persistenza di un perverso rituale. E la caccia all'orso, simbolo multiforme del vecchio Sud perseguitato ma non sconfitto — Priamo privato della sposa e dei figli — ripropone, con il significativo ricorso alla tematica dell'animale e della caccia così caratteristico nella letteratura del Sud, un rituale blasfemo, la cui accettazione implica l'accettazione di una condanna che l'orgoglio impedisce di espiare, come è accaduto ai personaggi di *The Sound and the Fury*; accettazione nel senso di superba acquisizione.

Ma il Dio ha creato l'ordine e lo ha visto violato, il Dio che Isaac scorge imminente e offeso, possiede la stessa ambiguità di quello di *As I Lay Dying*. Perché egli ha creato gli uomini capaci di ogni cosa e deve ammetterlo; ha creato l'inferno insieme al paradiso ove vive solitario e distante, e deve accettare una simile responsabilità. Creando gli uomini dall'« Assoluto primivo che conteneva tutto » egli li ha resi capaci di tutto, ed ora li osserva nella loro « esaltazione e viltà individuale ».

La saggezza che si acquista dalla sofferenza, Isaac non sa raggiungerla. È capace soltanto di suggerire all'uomo di resistere, di sopravvivere, di aver pietà, tolleranza, compassione, e fedeltà, e amore dei figli; come i muli, come i cani, suggerisce beffardamente Cass senza rendersi conto che ormai soltanto queste virtù passive e animali sono concesse agli uomini.

Rifiutata l'iniziazione che contiene in sé la colpa e la condanna, Isaac può e sa soltanto accostarsi al vecchio orso, o meglio alla sua ombra mitica, ascoltarne il suono e pronunciare le parole che suo malgrado lo legano a una stirpe che è la sua, nella speranza indistinta che la maledizione sia ritirata, che una remissione giunga, non si sa come: « Capo... Nonno ».

Il rifiuto dell'iniziazione da parte dell'adolescente riprende, in termini drammatici, quello di Huckleberry Finn, per tacere del Nick di Hemingway o, più di recente, dell'Holden di Salinger. La tematica dell'adolescente che intende rimanere incontaminato e che respinge l'assimilazione da parte della società e dell'ambiente, per mantenere intatta la propria verginità e la propria creatività morale — tematica tipicamente individualistica e irrazionale — acquista però una colorazione particolare in quanto implica la non accettazione di un rituale sostanzialmente religioso e di una somma di colpe e insieme di responsabilità alle quali pare quasi disperato sottrarsi.

Ripercorsa la Genesi, Isaac non ha trovato il riscatto. È la condizione del Sud divenuta condizione universale dell'uomo, nella quale la parola « speranza » viene piuttosto sostituita dalla parola « aspettazione ». Negato l'orgoglio, rimane soltanto la fede nella capacità di resistere e di sopravvivere.

Ora può sopraggiungere la dinastia degli Snopes, che non rappresenta, come molti hanno inteso, l'incarnazione del male. Faulkner non è uno scrittore manicheo. Gli Snopes posseggono anzi una loro forza terragna, come certi contadini di Balzac, come l'animalesco Marche-à-Terre dei *Chouans*, una energia animalesca. Sotto questo punto di vista, *The Hamlet* si pone come il logico coronamento della saga di Faulkner, o meglio come il suo completamento. Gli Snopes non soffrono della angoscia di altri personaggi faulkneriani perché appartengono a un mondo pagano, e la loro stirpe non è esausta come le dinastie dei Compson, dei Sartoris, dei Sutpen. Dalla nibelungica foresta di *The Bear*, nella quale Isaac-Sigfrido non ha raggiunto, anche se ha tentato, la spada confitta nell'albero, siamo arrivati alla totalità di un mondo naturale e animale, sordo alle inquietudini e ai tormenti causati dalla dissoluzione dell'*io*. E il Faulkner scrittore si sbarazza quasi completamente della tecnica ambigua e sottile dell'introspezione per ritornare nel solco di una rappresentazione naturalistica, alla narrativa lenta che fluisce maestosamente. Ritorna pure al gusto dell'*humor* rurale, alla sua concretezza, distesa e goduta. Il « narratore », che assolve piuttosto l'ufficio del commentatore che non del « punto di vista », è Ratliff, uno dei personaggi più liberi e persuasivi di Faulkner, limitato nella sua visione nel mondo, ma forse proprio per questo saggio ed equilibrato. Ratliff rappresenta il tipo umano del tutto opposto tanto ai Varner, la vecchia famiglia dominatrice della città ma in rapida decadenza, e agli Snopes. I Varner e gli Snopes praticano la religione del denaro, che per i primi è sordida accumulazione — rappresentata quasi simbolicamente dalla banca che possiedono, e che vale per loro come un tempio —, mentre per i secondi assume l'aspetto, in definitiva più sano e più diretto, del possesso della terra e del bestiame.

Per i Varner, ma soprattutto per gli Snopes, Dio davvero non conta più nulla: essi possono conoscere il furore, l'ira, la rabbia, ma non l'angoscia.

E non sussistendo alcuna remora religiosa, essi ricorrono con indifferenza a tutti i mezzi, dal ricatto alla violenza. Eppure, a loro modo, gli Snopes hanno risolto il problema di liberarsi, nel proprio *io*, della maledizione, o per lo meno di distorcerla, di non soggiacervi o di non fornicare con essa. Mancano, ad esempio, di ipocrisia: l'antinomia parola-azione non li tormenta; il tempo non li incalza come furie.

Ratliff li osserva con attenzione, con interesse, ma senza odio. Soltanto per un breve periodo, nella seconda parte del libro, egli rischia di venir coinvolto nel gioco degli Snopes e di indulgere al sortilegio nefasto del danaro. Ma in sostanza il suo carattere lo porta a esser curioso di tutto ciò che è umano; non a ergersi a giudice, ma piuttosto a riferire, a rievocare, non senza una morale immediata e allusiva, benché non edificante. La stupenda storia del commercio di cavalli, nata come lungo racconto e inserita poi nel romanzo, costituisce il termine di paragone attraverso il quale la figura di Ratliff si definisce: il piacere del racconto, il gusto per l'ironia, la soluzione grottesca e insieme riparatrice, che ristabilisce i termini di un ordine elementare, terreno, domestico.

Faulkner ebbe a dire che, nel mondo, gli Snopes non prevarranno, ma si tratta di un'affermazione generica. Se essi non trionfano, almeno ottengono ciò cui mirano, superando e travalicando ogni remora morale. Simbolo del dubbio che ancora alberga in qualcuno di loro è il ragazzo che, udendo il padre che si avvia per dare alle fiamme la stalla del maggiore De Spain, si sente diviso tra opposti sentimenti, tra l'adesione e la condanna, come se, scrive Faulkner, due muli lo tirassero in opposta direzione. Ma le grandi decisioni sono ormai prese. Tra i grandi personaggi faulkneriani solo Isaac McCaslin crede ancora che l'amore possa in qualche modo salvare l'uomo, pur non uscendo da una postulazione generica ed emotiva.

Piuttosto che una redenzione remota e forse impossibile, perché non propiziata dalla sofferenza e dall'umiltà, i personaggi di *The Hamlet* ricercano testardamente la sopravvivenza e l'affermazione materiale. Lo spartiacque passa tra i Varner, ormai condannati e sull'orlo della liquidazione, e gli Snopes, incuranti del male che, lungi dal tormentarli, serve loro come uno strumento, come moneta corrente; ma non si dimentichino certi perso-



1 - Mario Sironi: *Autoritratto* (1913)



2 - Mario Sironi: *Paesaggio urbano* (1922)

naggi minori la cui animalità spiega la salute e la primitiva saggezza che consente loro di durare, di sopravvivere, di essere se stessi. Ecco, ad esempio, l'incomparabile ritratto di due esemplari di questa umanità: i carrettieri, Tul e Bookwright. Il loro incontro con Ratliff, avido di notizie sugli Snopes e sui Varner, viene seguito con studiata lentezza, come lente sono le loro reazioni e la loro rudimentale apprensione di realtà. Ad un certo punto non sono le parole che contano, ma il comportamento, e il colloquio tra il curioso Ratliff e i reticenti interlocutori è tutto contrappuntato sul pasto quasi ferino di Bookwright, che divora il prosciutto e le sei uova da lui ordinate, avidamente e rozzamente, mescolando il cibo in modo disgustoso, fino a sentirsi animalmente appagato. Neppure nel cibo Bookwright si concede il piacere e l'emozione della scelta; quando ordina un dolce e il trattore gli chiede: « Che tipo di dolce? », egli risponde con noncuranza: « Un dolce da mangiare ». Per un'ironia estrema, sembra ormai che soltanto i miserevoli, i paria, i « poveri bianchi », siano ancora in grado di realizzarsi compiutamente. Ma essi sono creature pagane, che nessuna rivelazione ha mai toccato, e che in un rituale panico trovano la propria consacrazione.

Non meraviglia dunque che i riferimenti biblici cedano il posto, in *The Hamlet*, ad altri, mutuati dal mondo classico. Deità pagana appare Eula, uno dei grandi personaggi femminili di Faulkner:

...il suo intero aspetto suggeriva qualche simbologia ricavata dai vecchi tempi di Dionisio...

Eula si realizza compiutamente nel soddisfacimento dei sensi, ma non per effetto di una sorta di scompenso, di dissociazione: al contrario, nella sua regalità essa domina, e non è mai dominata. Il suo disinteresse per le cose del mondo, la sua pigrizia, sono gli aspetti di tale regalità: Eula attende l'omaggio, e disprezza la cupidigia isterica, caratteristica, ad esempio, di Labove. Il rituale del sesso va celebrato solennemente. Per descriverne la maestà Faulkner ricorre di frequente alla pratica consueta della aggettivazione plurima, scandita dal polisindeto:

...stava seduta supina e femmina e morbida e impassibile e senza neppur pensare e apparentemente senza neppur ascoltare...

Eula è veramente se stessa, senza alcuna distanza tra la parola e il gesto; vive nel presente, priva del peso del passato e della fedeltà al passato. Essa ci appare come il capovolgimento della donna che conoscemmo in *A Rose for Emily*. Là, con coscienza perversione, il passato era stato violentato nei suoi valori, trasferito artificialmente nel presente grazie a una distorsione perpetrata a grado a grado, e quindi lacerato — come rivela il variegato tempo narrativo della storia — fino ad essere scavato, assottigliato, reso facciata posticcia e impalpabile destinata a finire in polvere come i corpi di Emily e del suo amante prigioniero.

Contro la forza di Eula si infrange Labove, discendente ormai disincantato di piccoli contadini del Sud, che della passione per l'oratoria e il discorso, ora che le parole sono state private del loro senso e della loro forza, conserva una sovrastruttura burattinesca:

Era un viso forense, il viso della convinzione invincibile nella forza delle parole come un principio per cui, se necessario, vale la pena di morire.

Labove sparisce come un asteroide fatto in pezzi, per cedere il posto a uomini capaci davvero di un congiungimento degno di Eula, e in grado di concederle la sanzione, il sigillo della maternità. Essa andrà in moglie a Flem Snopes il quale manca della dimensione autentica del sesso, prostituita in lui dalla brama della ricchezza, ciò che ne rende un individuo incompleto, deforme spiritualmente; non perderà il suo impassibile distacco.

Paradossalmente, tra gli Snopes, che hanno smarrito la capacità di amare e ogni fedeltà ai valori, spinti come sono soltanto dal furore del possesso materiale, l'unico a mantenere vivo questo sentimento disinteressato è il folle, Ike. Flem e Ike Snopes, ciascuno su un piano diverso, come Eula, riescono a realizzarsi e a sfuggire alla maledizione. Labove, Houston, e Mink Snopes falliscono: Labove tradisce carriera e ambizioni; Houston perde la propria libertà in cambio di un'ipotetica sistemazione della propria vita; Mink Snopes vien meno ai principi morali sposando una ninfomane che dovrà disputare ad altri uomini, e come Houston si abbassa a una forma di mercato.

Flem Snopes realizza la propria ambizione, e così facendo l'individuo i cui occhi «hanno il colore dell'acqua stagnante» si riduce a un puro animale, co-

me mostrano le immagini che Faulkner usa nei suoi confronti (cane, rana, ragno...); Ike, pur possedendo anch'egli una condizione animale, la sublima appagando la sua foia, solo apparentemente mostruosa quando persegue un congiungimento con una vacca. Degeneri entrambi, hanno però trovato la chiave della sopravvivenza e di un equilibrio, per quanto abnorme, con se stessi.

Nel commercio sessuale con l'animale trova sfogo l'«autentica verginità dell'idiota»; Ike comprende che la luce non giunge dal cielo, ma è «sospirata dalla terra stessa», la terra eterna generatrice e distruggitrice, nella quale tutta la storia dell'umanità si riassume, sprofondando e riemergendo dalla tenebra del tempo,

Elena di Troia e le ninfe e i russanti cardinali mitrati, i salvatori e le vittime e i re...

Qui la barocca esaltazione, il turgido e fiammeggiante procedere del linguaggio faulkneriano esplode per placarsi nella sublimazione dell'atto compiuto: «Essi giacciono insieme».

Faulkner ha toccato dunque le sue colonne d'Ercole, additando le estreme ed eterne alternative lasciate all'uomo, giacché Flem e Ike Snopes appaiono in definitiva come un unico Dio bifronte. La riduzione allo stato animale, per umiliante che sia, non implica necessariamente una degradazione totale, un fallimento, giacché gli animali, come gli elementi primordiali della natura, hanno conservato un proprio ordine secondo cicli immutabili. Ma l'uomo ha definitivamente abdicato. Tutto quello che lo scrittore crederà di aggiungere nei romanzi successivi varrà come commento, come illustrazione, e anche come manieristico ritorno a una tematica ormai largamente verificata. Il demiurgo ha usato i propri strumenti, e gli si sostituisce il predicatore per spiegare agli uomini come e perché ha agito. L'arco della narrativa faulkneriana si è chiuso; l'edificio compiuto. La sofferenza del mondo diviso lo indurrà ancora a iscrivere in una parabola — *The Fable* — la sua fede nel diritto alla ribellione e se necessario al martirio contro la violenza perpetrata ai danni dell'uomo, ma in termini di edificazione e di commozione sostanzialmente inconclusiva.

Restava da scrivere il libro più ambizioso e terribile, il «Giudizio Universale», come lo stesso Faulkner lo aveva chiamato. Comprendiamo bene che l'impresa potesse risultare disperata e sotto qualche punto di vista per-