

LETTERATURA AMERICANA

Materiali per Faulkner

A Faulkner Miscellany, a cura di James B. Meriwether, è apparsa nel '74, ma pensiamo che se ne possa ancora trattare in termini di attualità, considerando la varietà e l'importanza dei materiali che contiene. Il volume, pubblicato dalla Università del Mississippi, riprende e arricchisce testi presentati in precedenza dal *Mississippi Quarterly*, e rivela la mano diligente del Meriwether, forse il più attento studioso di Faulkner oggi.

L'utilità della miscellanea faulkneriana riguarda sia la prima parte, formata da contributi critici, sia la seconda, che presenta testi inediti. Lo scritto di Noel Polk sulla commedia giovanile di Faulkner, *Marionettes* (la datazione è incerta, ma si congettura che la composizione risalgia al 1920) riapre naturalmente il discorso sul Faulkner neo-simbolista e «decadente», ignorato per qualche tempo e poi ripreso non sempre con precisione di verifiche. Nel caso del Polk, la diligente serie di riscontri, con l'inevitabile seppur puntuale rimando a Verlaine, fa premio su un approfondimento del genere di quello efficacemente perseguito in Italia sulle matrici simboliste di Faulkner da Barbara Lanati. In ogni modo, il saggio ampio e circostanziato del Polk fornisce un ottimo punto di partenza, che merita di essere utilizzato sul doppio registro del linguaggio (Faulkner sperimenta chiaramente una sintassi che gli sarà propria nel decennio successivo) e degli emblemi. Già Carvel Collins, nella sua raccolta di *Early Prose and Poetry* di Faulkner, aveva osservato che il rapporto tra bellezza e morte quale autodistruzione, tragica variante narcisistica, si trasferisce dal primo Faulkner neo-simbolista e «apprendista» alla fase iniziale della sua narrativa. Aggiungiamo, allora, che se nella Marietta e nel Pierrot di *Marionettes* si colgono le costanti di un repertorio insieme simbolista e faulkneriano, talune non casuali coincidenze suggeriscono un caratteristico ma non troppo sorprendente commercio con T. S. Eliot, talora intravvisto ma ancora non studiato a fondo da nessuno.

L'ambizione del giovane Faulkner, come sappiamo, si indirizzava soprattutto alla poesia. Negli esperimenti in chiave simbolista ed estetizzante del primo periodo, accanto agli influssi francesi — gli stessi in gran parte denunciati appunto da Eliot, incluso Laforgue — si intrecciano senza ombra di dubbio ascendenti inglesi, secondo l'ovvia linea di forza che da Pater conduce a Wilde. Ecco perché una rinnovata attenzione per il corpus poetico di Faulkner sembra ormai matura. Il *Census of Faulkner's Poetry* tracciato da Keen Butterworth nella miscellanea va oltre i limiti di un pur prezioso catalogo, in quanto prepara il terreno a uno studio di revisioni e di varianti indispensabile per un esame organico della poesia faulkneriana. Inoltre, abbiamo qui un fondamentale riferimento per l'analisi del processo simbiotico tra poesia e narrativa in Faulkner, così peculiare nella maturità. A questo proposito, il brano di prosa inedito *Nympholepsy* (all'incirca del '25) riportato dal Meriwether in appendice mostra un lavoro di saldatura, a cominciare dal titolo, nella sua complessa genetica.

Faulkner conservò nei suoi archivi i manoscritti di tutto ciò che, pur rifiutato o non pubblicato, gli era in qualche misura servito. Per uno scrittore così sottilmente e tormentosamente impegnato nella sua ricerca e messa a punto diremmo di officina, il recupero di testi del genere acquista un peso decisivo. Accanto a *Marionettes*, alle poesie e a taluni schizzi, si colloca sotto questo profilo in posizione privilegiata il gruppo dei cosiddetti *Elmer Papers*, esaminati con ampiezza e penetrazione nella miscellanea da Thomas L. McHaney in un saggio dal titolo *The Elmer Papers: Faulkner's Comic Portraits of the Artist*. Ci troviamo qui direttamente di fronte al Faulkner del periodo parigino, attorno al 1925: l'esperienza francese dello scrittore non ha la vistosità un poco pittoresca e frenetica della «Generazione perduta», e peraltro incide sulla sua formazione, rivelando tra l'altro la sua frequentazione con Bergson, con Freud, con l'avanguardia steiniana, con

l'imagismo di Williams e con il cubismo. I racconti degli *Elmer Papers* suggeriscono un punto di passaggio assolutamente cruciale, in cui la dimensione ironica, che nelle intenzioni doveva propiziare un vero e proprio romanzo autobiografico e satirico, ma anche di ricerca e di iniziazione parallela a quella del Joyce del *Portrait*, sottende il progetto di opera aperta, che riflette su se stessa nel momento in cui autoironizza. Il protagonista, Elmer, che è caratteristicamente un pittore, riassume in sé, in una sorta di intellettuale tragicommedia, fattezze wildiane, echi di Pater ma pure, ci sembra, dei pellegrini appassionati di James, ormai totalmente disincantati e stravolti. Gli echi si trasferiranno con larga evidenza nel Faulkner successivo, dalle *Wild Palms* a *As I Lay Dying*.

Un altro tema sostanziale, che dagli anni del primo dopoguerra si spinge sino a *A Fable*, vale a dire la guerra, riceve una concisa eppure preziosa sanzione in un brevissimo saggio (*Literature and War*) lasciato dattiloscritto da Faulkner ed esaminato da Michael Millgate. Intanto, lo scritto di Faulkner rivela una conoscenza assai circostanziata della letteratura sulla prima guerra mondiale, da Sassoon a Brooke, a Barbusse, con alcune reminiscenze di Crane. In secondo luogo, abbiamo qui la conferma di talune fonti, che Millgate localizza convincentemente, soprattutto in *Soldier's Pay*. Se, come scrive giustamente Millgate, il breve saggio di Faulkner tradisce incertezza di tono, tra il riconoscimento della guerra come incubo e il compiacimento di una sorta di ammiccante cinismo, prende le mosse proprio qui l'interscambio continuo che nell'opera faulkneriana si attuerà tra guerra civile americana e i due conflitti mondiali, « favole di eterna validità », simboli di permanenza della minaccia, della violenza, del trauma inflitto agli uomini nella loro follia, del tentativo disperato di sopravvivere.

Non stupisce, dunque, che Faulkner abbia chiesto di scrivere l'epigrafe incisa sul monumento ai caduti in guerra della contea di Lafayette, a Oxford, Mississippi, la sua città. Non soltanto il tributo gli dovette parere doveroso e parteci-

patorio, ma l'occasione lo spinse a insistere perché sul monumento comparissero anche i nomi dei soldati negri caduti in guerra, ciò che ai segregazionisti di Oxford pareva inammissibile. Simili aberranti reazioni possono stupire soltanto chi non conosca il Sud razzista; da questa angolatura va rammentato l'amaro commento di Faulkner, raccolto da un giornalista amico e riportato nella miscellanea dal Meriwether: « Naturalmente voi metterete i nomi dei negri; quando sono morti è l'unica volta che non sono *niggers* (il termine spregiativo usato dai bianchi) ». La guerra, filtro parodossale della tragedia e della morte, prestava a Faulkner la circostanza per riaffermare il suo antisegregazionismo, tipicamente, però, a posteriori.

Si incentra qui una drammatica contraddizione, esistenziale assai più che ideologica, di Faulkner, ribadita da alcuni testi, per lo più lettere in parte rivolte a giornali del Sud, tale da rendere fragile e contraddittorio il suo atteggiamento verso la questione razziale, che alla vigilia della morte dello scrittore si riaccese con asprezza sia nel Mississippi sia nel vicino Arkansas. Difatti, la reazione senza compromessi di Faulkner verso i sostenitori del segregazionismo acquista toni perentori, scendendo provocatoriamente sul terreno del moderatismo protestante del Sud e combattendolo non senza ironia con le sue stesse armi. Faulkner rivendica un'eguaglianza sul terreno dei principi che la stessa religione esprime inequivocabilmente, ma esita quando si tratta di invocarne una concreta applicazione.

L'ambiguità di Faulkner a proposito della sorte del negro del Sud, che a nostro avviso persuasivamente Baldwin sottolineò quando insistette sul diaframma bianco-negro all'interno della narrativa faulkneriana, emerge qui dolorosamente. Risentito verso i segregazionisti del Sud e verso i politici che sollecitano un intervento diretto (a Little Rock e poi, dopo la morte di Faulkner, nella stessa Oxford), convinto « gradualista » volutamente noncurante dell'illusione che una simile professione di fede finiva per acquistare specie nel Sud, lo scrittore insiste sul rischio che lo scontro razziale implica, memore del passato di

guerra civile, di sopraffazione e annientamento legato a quei ricordi. Il pessimismo di Faulkner dopo le vicende di Little Rock lo spinge a sostenere che non vi sarà più intesa o comunicazione possibile tra bianchi e negri, ignorando che la posizione subalterna dei secondi vanifica persino l'approccio tanto limitativo della separazione. Affiora con prepotenza qui l'angoscia irrisolta ma spesso pretestuosa dell'uomo del Sud timoroso che il conflitto razziale possa di nuovo e irrimediabilmente spezzarne l'unità, scompaginarne i valori alla lunga ipotetici; un'angoscia paradossalmente narcisistica che perpetua la divisione e rispinge anche culturalmente il negro in un ghetto dai confini tanto labili quanto spietati.

Soccorre forse, a questo punto, la nuova ver-

sione di una prefazione inedita a *The Sound and the Fury* riportata nella miscellanea, ove Faulkner dichiara, tra l'altro: «È di se stesso che l'uomo del Sud scrive, non dell'ambiente»; «Il freddo intelletto che può scrivere con calmo e completo distacco e gusto della scena contemporanea non esiste tra noi; non credo che viva lo scrittore del Sud il quale può dire senza mentire che scrivere lo diverte. Forse noi non vogliamo che sia così». Frasi del genere potrebbero davvero servire da introduzione alla moderna cultura del Sud degli Stati Uniti, o da commento ideale. Certo esse forniscono una chiave ben rivelatrice per comprendere i dilemmi insanabili che nutrono l'opera di Faulkner ma anche per intendere meglio la sua personalità tante volte fraintesa.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Antonio Gambino

Storia del dopoguerra.

Dalla liberazione al potere DC

Lo stesso editore, ma erano altri tempi... intitolò «Cronache» (*di filosofia italiana*) un libro destinato a lasciare una traccia non superficiale nella cultura italiana. Fa perciò un po' impressione, dopo averlo letto, tornare con gli occhi al titolo dell'opera di Gambino che cronaca, ragionata, intelligente, sottile è davvero e trovarvi quel sostantivo *storia* che, o promette al lettore più di quanto essa non contenga o indulge, nel caso, a deformazioni in senso critico-resocontistico tutt'altro che utili.

Preso atto di ciò, occorre tuttavia anche prendere atto che da qualche tempo a questa parte trovano ospitalità in determinate collane dei migliori editori italiani ed evidentemente con un successo cordiale di pubblico, opere come questa, frutto di regola dell'impegno e della passione politica di giornalisti colti (una figura che si viene via via diffondendo, e con proficui effetti com-

plexivi, in un panorama per tanti versi depresso come il nostro). In genere di scorrevole lettura, esse servono inoltre e non di rado, come dire, a sgrossare la materia, ad avviare riflessioni più attente ed articolate su fasi precise ed in genere brevi della nostra storia più recente, a prospettare una serie di problemi sui quali si viene d'altra parte già esercitando, ma in misura meno intensa, la ricerca e l'interesse sistematico e determinato degli storici di professione. Quando, come nel caso di questa del Gambino, e grazie all'Autore, non consentano di individuare e mettere a frutto fonti non del tutto correnti quali le carte di Francesco Bartolotta, capo del Gabinetto di De Gasperi: qualcosa come 400 fascicoli per oltre 30.000 pagine.

Certo i rischi, o più esattamente le difficoltà cui va incontro chi affronta temi di tal dimensione sulla base di una programmata ricostruzione lineare di un frammento di storia contemporanea sono tutt'altro che lievi.

Vi è intanto la questione del materiale disponibile. Che è solo parte, e parte modesta di quello