

Fielding, ed anche la dimenticata Mary Davys. L'omissione più notevole è un capitolo almeno sulla tenue storia di Sir Roger de Coverley narrata sullo *Spectator* principalmente da Addison: costituisce, a detta di tutti, l'embrione del « novel », e sarebbe stato interessante sentir l'opinione della Schulte a questo proposito. In compenso ci sono diverse novità: l'aver richiamato l'attenzione sul romanzo storico il quale è dimostrato presente anche nel Settecento inglese (diverso dalla storia romanzata); l'analisi critica dei romanzi epistolari *Love Letters between a Gentleman and his Sister* di Aphra Behn e *Lindamira* (1702, anonimo); l'aver richiamato dall'oblio *The Merry Wanderer* (1705) di Mary Davys, narrazione del fortunoso viaggio di un'irlandese per l'Inghilterra, interessante per la storia del costume, il cui stile rozzo sì, ma immediato ed autentico, potrebbe ritrovarle qualche lettore. Questo per non dire che delle novità più evidenti.

Nel resto qualche punto di dissenso potrei anche trovarlo, il maggiore nel capitolo su Richardson, e proprio sul personaggio di Pamela. Secondo me non si può dire di lei che sappia « subito isolare, con

istinto meraviglioso, l'ascetica moralità dell'opportunismo, e respingere ogni compromesso, mirando più in alto » (p. 172): questo è farne una Shamela Andrews, l'eroina della parodia di *Pamela*; per me Pamela è innamorata del suo padrone-persecutore come infatti vien detto anche alla Schulte poco dopo (p. 174); ed è questa la ragion d'essere, la morale ultima del romanzo: Pamela, infatti, resiste a tutte le tentazioni: dell'interesse (le darebbe la metà delle sue sostanze), della forza (la Provvidenza la fa svenire), perfino del proprio amore. Poiché Pamela è innamorata fin dall'inizio; e se questo serve a darle un matrimonio davvero felice (sposare l'amato), serve anche al Richardson a far percorrere tutto il romanzo da un brivido di sensualità recondita che non fu estraneo al successo. Qualche altra obiezione (pochissime) tocca punti men che minori.

In complesso un libro di piacevole e istruttiva lettura (« dilettere e istruire »): vorrei aggiungere che la tesi che gli soggiace, e cioè che tutto il romanzo moderno nasce dal « novel » del Settecento inglese è documentata saltuariamente ma in modo efficace.

SERGIO BALDI

LETTERATURA AMERICANA

Un epistolario di William Faulkner

Non è questa la prima raccolta di lettere faulkneriane (*Selected Letters of William Faulkner*, edited by Joseph Blotner, Random House, 1977). D'altronde, va notato che Faulkner attribuì sempre alla corrispondenza un valore, per così dire, d'uso, onde la singolare fattualità e la nessuna preoccupazione letteraria del suo epistolario. Riferendosi all'episodio di Faulkner che ricerca freneticamente una lettera smarrita poco dopo averla scritta, Malcolm Cowley (destinatario di molte lettere qui raccolte), in una recensione su « The New Republic » rammenta quanto insopportabile fosse per Faulkner stesso la cura della corrispondenza. « Dover riscrivere

una lettera è insopportabile », dichiarava Faulkner.

Nella scelta del Blotner raramente si incontrano corrispondenti di un certo nome salvo che nell'area dell'editoria, e se da un lato ciò conferma la finalizzazione pratica dell'epistolario, dall'altro ribadisce un dato di fatto ben noto, la limitatezza della cerchia di amicizie di Faulkner e la loro relativa mediocrità. In un acuto ma secco e un poco aspro necrologio apparso sulla « Sewanee Review », Allen Tate sostenne che Faulkner amava circondarsi di personaggi mediocri, di « yes men », per recitare con loro la parte preferita di maestro e di signore di campagna, in forza di un egoistico e arido orgoglio. Ma un simile discorso ci riguarda qui solo

tangenzialmente. Piuttosto, questo volume, in quanto copre tutto l'arco della carriera faulkneriana, acquista un notevole valore sia documentario sia biografico, a integrazione della grossa biografia pubblicata a suo tempo dal Blotner. Appare significativo che la scelta abbia suscitato reazioni e commenti anche in Italia, con un dibattito indiretto tra Agostino Lombardo (sull'«Unità») e Beniamino Placido (su «La Repubblica») incentrato sul tema che sembra imporsi quale motivo costante, persino ossessivo, cioè il problema del danaro e del profitto.

Ora, estrapolare il problema del danaro o, meglio, dello scrittore inserito in un sistema produttivo retto dalle norme del profitto — aspetto che trova una sanzione piuttosto vistosa a proposito dell'attività di Faulkner a Hollywood e per Hollywood — sembra forzare la mano a lasciare in ombra altri aspetti essenziali dell'epistolario. Ancora Cowley ha, dal canto suo, sottolineato la «disperata ricerca di danaro» che percorre nel corso degli anni la corrispondenza di Faulkner, tentando persino di individuare in essa una delle ragioni della crisi di inaridimento dello scrittore, se si considera che il grande *corpus* faulkneriano viene progettato e realizzato tra il 1926 e il 1941, dalla trilogia degli Snopes al completamento di *The Bear*. E Cowley informa che proprio *The Bear*, in una versione abbreviata, fu accettato dalla «Saturday Evening Post» per mille dollari, un quarto della somma normalmente pagata agli scrittori giudicati di primo piano. «Di solito», spiegò poi uno dei direttori della rivista, «compravamo racconti di Faulkner se riuscivamo a capirli, e talvolta non ci riuscivamo».

Se il danaro serviva «disperatamente» a Faulkner tra il '20 e il '30 in termini di sopravvivenza e dunque di salvaguardia della sua libertà di scrittore recisamente avverso a compromessi di tipo commerciale, in seguito gli doveva consentire l'agio necessario a condurre l'esistenza dello *squire*, ad acquistare i cavalli per cacciare la volpe, e una grande casa, una *mansion* certo emblematica, sede ideale — appunto — del gentiluomo che egli ambiva ad essere nel solco della tradizione. O, come risulta da una delle lettere

più animate (un notevole pezzo di narrativa a caldo e suo malgrado), a pagare occasionali debiti di gioco e a comprare il whiskey di contrabbando, interrato nel giardino, salvo a scomparire, rubato da un nero che lo aveva casualmente scoperto. Affiora così la relazione tra danaro e condizione sociale, accanto all'aristocratica distinzione tra autentico lavoro intellettuale di scrittore e lavoro che si sarebbe paradossalmente indotti a considerare manuale, quello di sceneggiatore a Hollywood. Sotto questo profilo ha ragione Placido quando sostiene che, nel suo contrattarsi rispetto all'industria cinematografica, Faulkner accettava in pieno le leggi fissate dalla mercificazione del lavoro intellettuale e dai rapporti di produzione. Altrettanto, almeno in apparenza, egli faceva quando, pochi anni prima della morte, respingeva l'offerta di una rivista di New York dichiarando di non vendere le proprie collaborazioni al disotto di una precisa tariffa (tanto per parola). Ma qui, in effetti, egli si stava prendendo una ben precisa rivincita, e nel momento in cui imponeva la coincidenza tra compenso e prodotto letterario esigeva che all'operatore culturale venisse riconosciuto uno stato economico equivalente, nel contesto di una società del profitto, a una ben precisa investitura.

Il tema della funzione dello scrittore e della sua rivendicazione finisce allora per combaciare con il tema del profitto. Talvolta scherzosamente, e con noncuranza, talvolta con un vigore che propizia addirittura un'ambizione carismatica, una rivendicazione del genere prende corpo nella corrispondenza faulkneriana. Il Faulkner scrittore-artigiano si identifica con il Faulkner sciamano, e nei resoconti della sua attività creativa, negli scorci programmatici ove si incastrano giudizi lapidari o veri propri incontri con grandi scrittori contemporanei o del passato, si insinua una nota di profezia. Ne scaturisce un'immagine quasi demiurgica dell'artista, radicata profondamente nell'universo separato del Sud, mondo unico e autosufficiente anche se aperto alla frequentazione con gli apporti esterni. Delle strutture del Sud insieme reale e mitico, Faulkner si pone chiaramente

come figura partecipe: ad esse si adatta, o dovrebbe adattarsi, ogni acquisizione, coerentemente con la straordinaria pratica del laboratorio faulkneriano in cui le sperimentazioni vengono assorbite e ripossedute, tanto da fondere nel corpo di una tradizione antica le categorie stesse dell'avanguardia storica da Faulkner attentamente verificate.

Che il Sud attraversi una tragica crisi, nodo centrale della sua narrativa, non contraddice lo sforzo di Faulkner di salvarne o di testimoniare i fondamenti ancestrali, in netto contrasto con la espansione livellatrice dell'America industriale, simboleggiata nella New York che riesce a Faulkner fisicamente insopportabile. Di qui il suo ruolo di capo clan, il suo paternalismo nei confronti dei neri, esemplificato dall'elogio funebre della vecchia domestica nutrice, letto davanti alla bara, pubblicato su un quotidiano di Memphis e ripreso in una lettera; o l'agghiacciante commento, giustificando il rifiuto di contribuire a una sottoscrizione, secondo il quale i neri dovrebbero essi stessi conquistarsi nuova dignità e nuova immagine sociale in base a modelli imposti dai bianchi per meritarsi la stima e il rispetto dei loro dominatori.

Avevamo già rilevato in questa sede la rigidità di Faulkner chiamato a confrontarsi con il problema razziale: ne abbiamo qui la conferma al di fuori di qualsiasi equivoco, insieme alla professione di fede di un conservatorismo privo di flessibilità, come prova la motivazione del rifiuto di recarsi nell'Unione Sovietica con una delegazione di scrittori, nel nome di un'America missionaria acriticamente intesa, o all'opposto l'affettuosa e partecipe corrispondenza con il generale comandante di una celebre accademia militare, ove Faulkner era stato accolto quale messaggero di verità consacrate.

Solo in apparenza si può giudicare un atto di debolezza il fatto che, in un altro momento, Faulkner si scusasse con Hemingway per mezzo di un frettoloso biglietto per aver dato di lui un giudizio limitativo nel corso di un seminario universitario. Il giudizio era stato reso noto contro la sua volontà, e Faulkner non lo smentisce, de-

plorandone in sostanza la diffusione, a conferma del privilegio inattaccabile attribuito da lui sempre, con una tenacia prossima all'insolenza, nella vita quotidiana e nel mestiere di scrittore, al valore, o al feticcio, del privato. Che non è, s'intende, il privato a livello mitico dei suoi personaggi maggiori, nel conflitto tragico e nel confronto ideologicamente ben preciso con il pubblico che li fronteggia o li sfida.

Modelli europei per lo scrittore americano

La singolare coincidenza tra il ciclo autunnale di lezioni della Fondazione Cini a Venezia sui modelli europei della cultura americana del Novecento, cui ha preso parte chi scrive, e la pubblicazione dell'ultimo romanzo di Philip Roth (*The Professor of Desire*, 1977) merita qualche considerazione, per lo meno in margine. Difatti, Roth offre un vero e proprio esemplare dell'utilizzazione attiva e operativa del modello, collocato in una struttura abbastanza tipicamente metaromanzescas, e peculiare di una fase recente della narrativa americana, nella quale il rinnegamento dell'oggetto, e se si vuole del sociale, tocca un punto limite, non molto dissimile da un analogo tracciato presente almeno nei due ultimi romanzi di Saul Bellow, *Mr Sammler's Planet* e *Humboldt's Gift*.

Si noti la presenza di una serie di dati basilari di questo repertorio: a) il protagonista è un intellettuale, e in particolare un professore universitario, docente di letteratura moderna; b) la crisi del protagonista, che deriva da una sostanziale difficoltà di identificazione nasce dall'io diviso dell'ebreo americano ma, più estensivamente, dell'intellettuale alienato americano; c) la crisi assume una connotazione post romantica di malattia ed esige la ricerca di una terapia forse illusoria ma insistentemente perseguita; di una esorcizzazione che può essere fornita — e insieme satiricamente irrisa — da uno psicanalista, un buon professionista di prevedibile origine tedesca; d) l'io del protagonista filtra inesorabilmente la dimensione esterna, il sociale, e lo riduce alla misura di se