

ANNALI  
DELLA  
FACOLTÀ  
DI LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
CA' FOSCARI



*fascicolo supplementare*

PAIDEIA

XIV, 4 1975

Publicato con il contributo del  
Consiglio Nazionale delle Ricerche

ROSELLA MAMOLI ZORZI

**I RACCONTI DI FAULKNER**

## INDICE

|   |     |
|---|-----|
| <i>Nota introduttiva</i> .....  | 7   |
| 1. <i>These thirteen</i> .....  | 13  |
| 1. I racconti di guerra .....   | 16  |
| 2. I racconti di Yoknapatawpha .....                                      | 45  |
| 3. I racconti europei e «Carcassonne» .....                               | 89  |
| 2. <i>Dr Martino and Other Stories</i> .....                              | 97  |
| 3. « <i>Spotted Horses</i> » e altri « <i>Uncollected Stories</i> » ..... | 128 |
| 4. <i>Go Down, Moses and Other Stories</i> .....                          | 150 |
| 5. <i>Collected Stories of William Faulkner</i> .....                     | 187 |
| 1. «The Country» .....  | 189 |
| 2. «The Village» .....  | 203 |
| 3. «The Wilderness» .....   | 213 |
| 4. «The Waste Land» .....   | 218 |
| 5. «The Middle Ground» .....  | 218 |
| 6. «Beyond» .....   | 231 |
| 6. <i>Gli ultimi racconti</i> .....                                       | 232 |
| 1. 1950-1962 .....  | 232 |
| 2. Una fiaba .....  | 236 |
| <i>Nota conclusiva</i> .....  | 242 |
| Edizioni delle opere di Faulkner .....                                    | 244 |
| Abbreviazioni usate nelle note .....                                      | 245 |

*a mia madre*

## NOTA INTRODUTTIVA

Gli studi sull'opera di William Faulkner si susseguono a ritmo serrato ormai da decenni; il periodo degli anni Trenta in cui Faulkner era per lo più considerato un inutile esponente della letteratura del «cult of cruelty» ha un sapore di preistoria. Dopo i due saggi, rimasti fondamentali di M. O'Donnell e di Conrad Aiken (1939)<sup>1</sup>, l'attenzione critica dedicata a Faulkner mutò gradualmente ma radicalmente. Gli anni Quaranta videro una fioritura di studi che continuarono nella decade successiva, specie dopo che il Premio Nobel (1950) aveva consacrato Faulkner custode delle «old verities and truths of the heart». Negli anni Sessanta sussidi bibliografici indispensabili<sup>2</sup> permisero una maggiore precisione; al momento della condanna irrazionale e a quello dell'agiografia poté subentrare il momento di una valutazione critica obiettiva<sup>3</sup>.

La pubblicazione postuma di inediti – «The Wishing Tree» nel 1966, *Flags in the Dust* nel 1974 – o di materiale in precedenza difficili a reperirsi – interviste, recensioni, saggi<sup>4</sup> – oltre che l'importante biografia scritta da J. Blotner (1974), ricca di materiale

1. G.M. O'Donnell, «Faulkner's Mythology», *Kenyon Review*, 1, estate 1939, pp. 285-99 (rist. in *Three Decades*, pp. 82-93) e C. Aiken, «William Faulkner, The Novel as Form», *Atlantic*, CLXIV, novembre 1939, pp. 650-54 (rist. in *Three Decades*, pp. 135-41). Per una rassegna della critica faulkneriana, in America e in Italia, cfr. Materassi, pp. 345-417.

2. Fondamentale il lavoro svolto da J.B. Meriwether che ha catalogato criticamente il fondo faulkneriano ora depositato alla Alderman Library della Università della Virginia (Charlottesville), esposto a Princeton in occasione di una mostra. Tutti i riferimenti bibliografici dei racconti sono tratti dalla bibliografia di J.B. Meriwether, *William Faulkner: A Checklist*, Princeton, Princeton University Library, 1957, integrata con *The Literary Career of William Faulkner*, *ibidem*, 1961.

3. Cfr. soprattutto M. Backman, *Faulkner, The Major Years*, Bloomington, Indiana University Press, 1966, e in Italia lo studio fondamentale di M. Materassi, *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968.

4. Si vedano in particolare, *Essays, Speeches and Public Letters*, a/c J.B. Meriwether, New York, Random House, 1965; le interviste di *Lion in the Garden (1926-1962)*, a/c J.B. Meriwether, M. Millgate, New York, Random House, 1968; le recensioni in *William Faulkner, The Critical Heritage*, a/c J. Bassett, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

inedito, hanno consentito, e consentono, ulteriori possibilità di approfondimento critico e di ricerca.

All'interno dell'enorme messe di materiale critico lo spazio dedicato ai racconti è tuttavia limitato: esistono saggi e volumi sui singoli racconti o su un gruppo di racconti, ma non vi è uno studio organico di tutti i racconti di Faulkner<sup>5</sup>; nelle monografie principali soltanto in alcuni casi un capitolo è dedicato ai racconti<sup>6</sup>. Se la vastità e la complessità dell'opera faulkneriana spiegano ampiamente questo limite, ci sembra tuttavia che la materia meriti un'attenzione particolare.

Innanzitutto alcuni dei racconti di Faulkner costituiscono prove narrative di primissimo piano, in alcuni casi punti di riferimento importanti nella storia dello sviluppo del racconto; pensiamo a grandi racconti tragici come «That Evening Sun», «Dry September», «Red Leaves», «A Rose for Emily», «Wash» e «The Hound», o a grandi racconti comici come «Spotted Horses» o «Mule in the Yard». Se i primi testimoniano l'importanza di Faulkner nel fare progredire la linea di ricerca che passa per James e per Conrad, i secondi sono prova del suo apporto allo sviluppo della tradizione americana della «tall tale».

Faulkner non raggiunse tuttavia risultati così eccezionali in tutti i racconti che scrisse, una settantina; per molti i risultati sono ancora ottimi e per altri molto buoni, e soltanto un numero assai limitato è scadente. È evidente però che i racconti di un grande scrittore offrono comunque motivi di interesse, contenendo spesso spunti tecniche e motivi sviluppati magari in modi diversi nei grandi romanzi. Questo è vero per Faulkner, come per i racconti anche minori di un Hawthorne o di un James.

I racconti di Faulkner, inoltre, sono parte integrante dell'opera poiché essi contribuiscono alla graduale costruzione di quell'universo narrativo che lo scrittore creò per un'intera vita attraverso

5. Sull'impiego e il «re-use» del materiale in racconti e romanzi, cfr. E.M. Holmes, *Faulkner's Twice-Told Tales*, The Hague, Mouton, 1966: su quello che forse è il più celebre racconto di Faulkner, cfr. *William Faulkner, «A Rose for Emily»*, a/c M.T. Inge, Columbus, Merrill, 1970; sul gruppo dei racconti indiani, cfr. L.M. Dabney, *The Indians of Yoknapatawpha*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1974.

6. Si vedano soprattutto i capitoli sui racconti in Millgate; I. Howe, *William Faulkner*, New York, Random House, 1951; H. Straumann, *William Faulkner*, Frankfurt, Athenum Verlag, 1968. Praticamente tutte le monografie faulkneriane trattano invece di *Go Down, Moses*. Il libro del Materassi, pur non contenendo un capitolo dedicato ai racconti, è pieno di spunti interessanti, anche riguardo ai racconti, ed è l'opera più stimolante che sia uscita di recente, in Italia e all'estero, sullo scrittore.

una successione di opere valide anche singolarmente: il mondo di Yoknapatawpha, frutto dell'immaginazione dello scrittore – di quel mondo «sole owner and proprietor» – ma al tempo stesso *locus* ben radicato in una precisa realtà storica, sociale, geografica. I racconti contribuiscono alla definizione di questo mondo, costruito attraverso un incrociarsi continuo di storie non «twice-told» ma narrate, in modo sempre diverso, tre o quattro o cinque volte, e insieme ne offrono essi stessi una presentazione articolata e ricca di particolari.

Si potrebbe tuttavia essere scoraggiati in partenza nell'intraprendere uno studio dei racconti di Faulkner da una dichiarazione dello scrittore stesso, che sembra abbia detto: «I never wrote a short story I liked»<sup>7</sup>. Fortunatamente è noto che Faulkner fece in più occasioni affermazioni del tutto o in parte inattendibili; questo avveniva specialmente nelle interviste, a volte per una puntigliosa difesa della propria *privacy*, a volte perché – ritenendo che lo scrittore esaurisce quanto ha da dire nelle opere – considerava inutile aggiungere altro, a volte per un gusto particolare per la battuta e il paradosso, usati per interrompere la noia delle domande inutili o anche per stupire l'interlocutore, con un gusto riconducibile alla vena della «tall tale». La dichiarazione citata a proposito dei racconti è del resto ampiamente smentita dalla corrispondenza con Malcolm Cowley; Faulkner scrisse al critico, che stava preparando *The Portable Faulkner*, «I'd hate to have to choose» tra alcuni racconti che non potevano essere tutti inclusi nel volume, e rifiutò di spostare dai *Collected Stories* un gruppo di racconti che non piacevano a Cowley<sup>8</sup>. A distanza di anni dal periodo in cui erano stati scritti, rileggendo alcuni racconti per inserirli eventualmente nei *Collected Stories* – dove non voleva stampare racconti che avrebbero potuto danneggiare il suo buon nome di scrittore – ebbe a dire: «the stuff stands up amazingly well after a few years, 10 and 20»<sup>9</sup>, aggiungendo di aver trascorso una intera serata «laughing to myself» mentre leggeva alcuni dei suoi racconti comici.

Faulkner dunque non disprezzava affatto i suoi racconti, né li riteneva «pot-boilers», e anzi per alcuni aveva una spiccata predi-

7. Intervista con J.K. Hutchens (31 ottobre 1948), rist. in *Lion in the Garden*, p. 59.

8. *File*, p. 25 e pp. 119-120.

9. Blotner, p. 1323. L'opera del Blotner è la biografia «definitiva» di Faulkner, ricca di documentazione inedita.

lezione. Conviene dunque sgombrare subito il campo dall'ipotesi «commerciale»: è vero che lo scrittore, nei prolungati periodi di ristrettezze economiche, cercava di guadagnare un po' di quattrini vendendo, o tentando di vendere, i suoi racconti a riviste e giornali, ma la destinazione «commerciale» è in realtà secondaria; salvo poche eccezioni, non si tratta di racconti «confezionati» secondo regole più o meno precise, tali da renderli graditi al grosso pubblico, ma sono anch'essi opere scritte – come i romanzi – per necessità interiore; in un racconto famoso, «That Evening Sun», ad esempio, Faulkner aveva tanto poco in mente il pubblico a cui esso era destinato che un altrettanto famoso «editor», Mencken, considerò necessario fare dei «tagli» per non scandalizzare i lettori dell'*American Mercury*<sup>10</sup>.

Che cosa dunque rappresentavano per Faulkner i suoi racconti? Non si trattava di racconti destinati agli «slick magazines», ma d'altro canto dietro alla «forma» della «short story» Faulkner non aveva una formulazione teorica, come Poe, ad esempio. O meglio la teoria di Faulkner riguardava tutta la produzione letteraria di uno scrittore – poesia, racconti, romanzi: si trattava cioè, in tutti e tre i casi, di esprimere «the sum of experience», cosa che lo scrittore poteva fare nei tre modi della poesia, del racconto, del romanzo, valutati – da Faulkner – in ordine decrescente: il primo tentativo dell'artista era quello di concentrare quanto aveva da dire nel «pinhead» della poesia; se non vi riusciva, ricorreva a una forma in cui poteva usare un maggiore spazio, il racconto; se non vi riusciva ancora, ricorreva al romanzo<sup>11</sup>. Questa valutazione di tre modi di fare una stessa cosa, esprimere se stessi, in realtà non corrisponde affatto ai risultati da Faulkner raggiunti in questi tre momenti o modi: la poesia di Faulkner, il punto di partenza della sua carriera letteraria, è la parte di gran lunga più debole, intrisa com'è di echi letterari non assimilati dei simbolisti francesi (Verlaine, Mallarmé) e dei decadenti (Swinburne in particolare); il romanzo, lungi dall'essere l'opera di un «failed short-story writer» è la forma in cui Faulkner raggiunge il massimo delle sue capacità artistiche, dando alla narrativa del Novecento opere essenziali come *The Sound and the Fury* (1929) o *Absalom, Absalom!* (1936).

I racconti stanno senza dubbio in posizione intermedia: Faulk-

10. L.M.J. Mangalaviti, «Faulkner's 'That Evening Sun' and Mencken's 'Best Editorial' Judgement», *American Literature*, XLIII, gennaio 1972, pp. 649-654.

11. *Faulkner at West Point*, p. 78 e p. 118.

ner non sarebbe il grandissimo scrittore che è se non ci fossero i suoi romanzi, ma per una dozzina di racconti la sua è una presenza fondamentale. Del resto la separazione tra romanzi e racconti – tanto necessaria sul piano pratico quanto arbitraria su quello reale – non va sopravvalutata: a Faulkner interessava «raccontare una storia» trovando il modo esatto in cui raccontarla<sup>12</sup>: il risultato poteva essere un racconto oppure un romanzo.

Affrontare uno studio dei racconti di Faulkner è un compito che presenta qualche problema di testi. Non vi sono difficoltà per quanto riguarda la prima e la seconda raccolta dei racconti, *These 13* (1931) e *Dr Martino and Other Stories* (1934). Si tratta di due volumi di tredici e quattordici racconti rispettivamente, in parte comparsi in precedenza su riviste.

A proposito dei due volumi che seguirono sorgono invece le prime difficoltà: *The Unvanquished* (1938) e *Go Down, Moses and Other Stories* (1942) sono infatti considerati di volta in volta dalla critica – e da Faulkner stesso – come raccolte di racconti o come romanzi. In entrambi i casi venne usato, con l'aggiunta di materiale nuovo, materiale comparso in precedenza sotto forma di racconto (e pubblicato su riviste); se le intenzioni poterono essere analoghe, l'integrazione del materiale e i risultati sono diversi; la presenza di un unico punto di vista e di un capitolo finale che spiega e giustifica posizioni altrimenti oleograficamente sudiste, rende preferibile – come ha dimostrato il Materassi<sup>13</sup> – la definizione di romanzo per *The Unvanquished*; il caso è diverso per *Go Down, Moses*, come vedremo, che va considerato piuttosto una raccolta di racconti.

Altri problemi di definizione si pongono per altri testi: non per *Knight's Gambit* (1949), un volume di racconti polizieschi di scarsa importanza, né per i *Collected Stories* (1950) – un'opera che in realtà non contiene affatto tutti i racconti di Faulkner – né per *Big Woods* (1955), una raccolta costituita per la massima parte di materiale preesistente, ma per un certo numero di racconti che non vennero mai raccolti da Faulkner. In alcuni casi si tratta di un semplice problema di recupero da riviste degli anni Trenta o

12. Si vedano le dichiarazioni di Faulkner su come venne scritto *The Sound and The Fury* e i suoi grafici riguardanti i narratori di *Absalom, Absalom!*, rispettivamente in *Faulkner at Nagano*, pp. 103-105 e Blotner, p. 891.

13. Cfr. Materassi, pp. 255-274.

da volumi in edizioni semi-private, ma in altri casi si tratta di un problema di valutazione. Questo avviene per i racconti che Faulkner non raccolse poiché aveva usato il materiale dei racconti all'interno di un romanzo; tuttavia, alcuni di questi meritano un'attenzione particolare nella forma originale – di racconto – e in quella forma non possono essere ignorati. È questo il caso di alcuni racconti che confluirono in *The Hamlet* (1940), dando origine a quello che senza alcun dubbio è un romanzo; ma essi sono essenziali perché sottolineano la presenza nell'ambito dei racconti di un filone molto importante – quello comico – che altrimenti verrebbe alla luce soltanto con i *Collected Stories*.

Un ultimo problema di definizione si incontra negli anni Cinquanta a proposito di alcuni brani narrativi che vennero pubblicati come «short stories»; per alcuni tale definizione è accettabile, per altri bisogna tenere presente che si trattava piuttosto di «excerpts» da un qualche «work in progress», come avveniva nel caso di «A Name for a City» o di «Notes on a Horsethief» in realtà parte di *Requiem for a Nun* (1951) e di *A Fable* (1954) rispettivamente. Cercheremo di dare risposta a questi interrogativi via via che li incontreremo.

1.

## THESE THIRTEEN

*These 13*, il primo volume di racconti di Faulkner, uscì il 21 settembre 1931, nello stesso anno di *Sanctuary* (febbraio 1931), il romanzo che attraverso un successo di scandalo diede a Faulkner la fama; si può anzi pensare che la pubblicazione del volume avvenisse sulla scia di tale successo, sebbene giornali e riviste continuassero a rifiutare i racconti che Faulkner inviava, sia nel '31 che in seguito<sup>1</sup>. L'idea di fare un volume di racconti («of my townspeople» – forse un'ispirazione da Anderson, o da Joyce –) era stata suggerita all'editore Liveright da Faulkner stesso già nel febbraio del 1927<sup>2</sup>.

Quando apparve il volume, oltre al romanzo citato Faulkner aveva già pubblicato un volume di poesie e cinque romanzi – *Soldier's Pay* (1926), *Mosquitoes* (1927), *Sartoris e The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930) – oltre agli «sketches» comparsi sul *Picayune* e sul *Double Dealer* di New Orleans nel '25<sup>3</sup>. Egli aveva dunque alle spalle almeno tre romanzi ormai appartenenti alla «major phase» della sua opera. *These 13* contiene alcuni racconti che appartengono anch'essi alla «major phase», e si tratta di alcuni dei racconti più belli che Faulkner abbia mai scritto; bisogna tenere presente tuttavia che il volume include anche alcuni racconti che risalgono ad un periodo precedente, qualcuno

1. Blotner, p. 687 e passim. Lo si vede anche dalla «sending schedule» in cui Faulkner segnò per circa due anni (1930-32) i giornali a cui inviava i racconti e le date di spedizione. La lista è stata pubblicata dal Meriwether (pp. 169-180).

2. Blotner, p. 692.

3. Si tratta di prove interessanti soprattutto nella misura in cui esse anticipano temi, motivi e tecniche narrative che ricompaiono nei romanzi e nei racconti del Faulkner migliore. Faremo riferimento agli «sketches» nel corso della nostra trattazione dei racconti. Per l'identificazione dei motivi principali si veda l'introduzione (pp. 9-34) di C. Collins al volume – *New Orleans Sketches* – da lui pubblicato, l'edizione migliore (riveduta con aggiunte nel 1968) dei 16 «sketches» pubblicati sul *Picayune* e degli 11 brani pubblicati sul *Double Dealer*. Questa rivista, fondata nel '21, fu uno dei modi in cui il Sud reagì all'accusa di Mencken, che lo aveva definito «the Sahara of the Bozarts»; vi vennero pubblicate opere di autori come S. Anderson, Hart Crane, D. Barnes, R.P. Warren, Pound, Tate, Wilson e Hemingway.

a cinque o sei anni prima della data di pubblicazione, come del resto avvenne anche per *Dr. Martino*. L'interesse del volume è quindi duplice, poiché da un lato ci presenta alcuni racconti che appartengono ad un periodo di formazione, quello in cui Faulkner è ancora alla ricerca di tecniche narrative efficaci, e del suo materiale narrativo, barlumi del quale tuttavia compaiono qui e là, a volte in strani travestimenti; dall'altro contiene già prove della piena maturità, quella in cui lo scrittore è capace di dominare alla perfezione le tecniche narrative e la materia, ormai ampiamente identificata, di Yoknapatawpha, condizionando strettamente e inscindibilmente tale materia al modo prescelto per narrarla.

*These 13* consiste, come indica il titolo<sup>4</sup>, di tredici racconti, scelti dall'autore tra altri già esistenti al momento della preparazione del libro, e raggruppati con cura a seconda del tema o dell'ambientazione – come disse Faulkner stesso «dealing with the war, the imaginary town of Jefferson, and a few in other settings»<sup>5</sup> – secondo un principio che Faulkner doveva nuovamente adottare, con ulteriori specificazioni, quando preparò i *Collected Stories* molti anni più tardi.

Il primo gruppetto è formato da quattro racconti di guerra («Victory», «Ad Astra», «All the Dead Pilots», «Crevasse»); «Victory e «Crevasse» assieme ai tre racconti del III gruppetto («Mistral», «Divorce in Naples», «Carcassonne»), costituiscono quel materiale di apprendistato cui si accennava prima; si tratta cioè di racconti che risalgono agli anni intorno al '25 o al '26, come Faulkner stesso ebbe a dichiarare<sup>6</sup> e come indicano i temi e altri elementi che vedremo via via in dettaglio; naturalmente sono in stretto rapporto con *Soldier's Pay*, terminato nel '25, e con *Sartoris*, terminato, con il titolo di *Flags in the Dust*, nel settembre del 1927<sup>7</sup>. Il terzo gruppetto raccoglie tre racconti ambientati al di fuori dell'America.

4. Il titolo è forse derivato da *Ces Treizes* di Balzac, uno degli autori più amati da Faulkner e di cui Faulkner possedeva le opere (cfr. *Faulkner's Library*, pp. 90-92); i libri di Balzac erano fra quelli che lo scrittore americano dichiarò di leggere ogni anno (cfr. *Faulkner in the University*, p. 50).

5. Intervista con M.J. Smith, estate 1931, *Lion in the Garden*, p. 13.

6. Intervista *New Herald Tribune*, 1931, rist. in *Lion in the Garden*, p. 21. Tale affermazione riguarda tutto *These 13*, il che è chiaramente inesatto; del resto l'intervistatore afferma con tranquillità che i racconti apparvero per la prima volta nel volume, mentre sei dei tredici racconti erano già apparsi in precedenza su riviste.

7. Per la storia della pubblicazione di *Flags in the Dust*, abbreviato dall'editore in *Sartoris*, si veda l'introduzione di Douglas Day a *Flags in the Dust*, New York, Random

I racconti del I e del III gruppo non appartengono al *locus* in cui si sviluppa la grande saga faulkneriana, anche se nei racconti di guerra alcuni dei protagonisti hanno le loro radici in un sud già chiaramente riconoscibile o in una Scozia che preannuncia il sud agricolo e tradizionale, nell'accezione migliore del termine, depositario dei valori di «endurance» e umanità. I due racconti «europei» del terzo gruppo indicano una direzione, tentata qui e nel romanzo inedito *Elmer*, che non diede frutti importanti, ma che rappresentò soltanto un momento di sperimentazione. La materia europea fu abbandonata in favore del famoso «postage of native soil» verso cui Sherwood Anderson indirizzò Faulkner, rappresentato negli anni dell'apprendistato dalla «falsa» Georgia<sup>8</sup> di *Soldier's Pay* e dal mondo dell'inedito *Father Abraham*, incominciato prima di *Flags in the Dust* (nel '27), il romanzo dove i dati di Yoknapatawpha compaiono senza «travestimenti» per la prima volta.

I racconti del gruppo centrale di *These 13* ci presentano con grande precisione ed efficacia il «native soil» di Yoknapatawpha; rientrano dunque nel filone principale della narrativa faulkneriana, e non solo per l'argomento ma anche per la riuscita. I sei racconti del gruppo presentano le tre componenti principali del sud di Faulkner, inscindibilmente legate – il mondo degli indiani, quello dei bianchi, quello dei neri –, continuamente intersecantisi; essi interessano allo scrittore soprattutto nella loro stretta interdipendenza, e nei rapporti – violenti – che li uniscono.

I racconti indiani sono alternati con quelli della città, e racconti che hanno protagonisti comuni («Hair» e «Dry September») sono distanziati tra loro tramite l'inserimento di un altro racconto; a questo proposito ci sembra valida l'osservazione del Millgate, che nota un tecnica definita, con parole di Faulkner stesso, «contrappuntal in integration»<sup>9</sup>; Faulkner doveva del resto usare la stessa tecnica per *The Wild Palms*<sup>10</sup>; i racconti, e la definizione progressiva di Yoknapawpha, traggono così maggior rilievo l'uno dall'altro, e la struttura del gruppo rispecchia i rapporti complessi e fitti che uniscono inestricabilmente bianchi, neri e indiani.

Il mondo di Yoknapatawpha risalta in questo volume con le

House, 1973.

8. Materassi, p. 35.

9. Millgate, p. 259.

10. *Faulkner in the University*, p. 171. Per l'idea del «contrappunto», anche *ibidem*, p. 8.

profonde ombre e le abbaglianti luci dei racconti tragici, ma anche nelle tinte più dimesse di un racconto come «Hair»; manca invece la nota dell'umorismo; non vi sono cioè nel volume delle vere e proprie «tall tales», sebbene siano riscontrabili alcuni elementi rapportabili all'area dell'umorismo popolare sia nei racconti indiani sia nei racconti di guerra. Il tono del volume è cupo, tragico, ma già si delinea il credo faulkneriano, la fede cioè nella capacità di resistere dell'individuo, anche se egli sa che sarà sconfitto.

*These 13* è dunque un volume di grande importanza sia per i risultati raggiunti nella sezione centrale, sia perché in esso è rappresentato, come in un microcosmo, il distacco qualitativo fra il Faulkner dell'apprendistato, quello di «Victory» e di *Soldier's Pay*, e il Faulkner maggiore, quello di «That Evening Sun» e di *The Sound and the Fury*. Inoltre quasi tutte le tecniche narrative preferite da Faulkner sono rappresentate: nei racconti di guerra compare il narratore parzialmente coinvolto, di derivazione chiaramente conradiana, il punto da cui Faulkner parte per arrivare ad un narratore – Quentin Compson in *Absalom, Absalom!* – che, come lo Strether di *The Ambassadors*, arriva alla propria verità attraverso la ricostruzione – o l'osservazione – di una storia. Altrove si definisce la «comunità» come centro di osservazione, o ancora compare l'uso di una doppia ottica, quella infantile e quella adulta, che raggiunge livelli di maestria massima in uno dei racconti centrali; compare anche uno dei narratori-personaggi che Faulkner preferisce, e cioè Suratt-Ratliff, quasi la «voce» che interpreta una comunità, a cui Faulkner fa raccontare altrove alcune delle sue «tall tales».

### 1. I racconti di guerra

I racconti di guerra di *These 13*, assieme a «Turnabout», vennero raccolti nei *Collected Stories* nella sezione intitolata «The Waste Land». Il titolo della sezione indica chiaramente il filone a cui questi racconti appartengono, quello della letteratura del primo dopoguerra che ha nei primi Dos Passos ed Hemingway – e in Cummings – i portavoce più noti della disperazione di chi alla guerra aveva in qualche modo partecipato ed alla guerra era sopravvissuto, e del motivo eliotiano della «death in life»<sup>11</sup>. In

11. Sia nelle poesie che nella prosa di Faulkner vi sono numerosi echi eliotiani. Essi sono

questi racconti l'interesse di Faulkner si concentra soprattutto sulla reazione<sup>12</sup> degli individui alla violenza e all'assurdità della guerra, sia durante che dopo il conflitto, e nel secondo caso, sull'impossibilità di riadattarsi al mondo della pace. L'interesse per il mondo dei piloti, ma anche per la reazione dell'individuo e lo studio degli stadi psicologici attraverso cui passa un personaggio, era già evidente in un racconto pubblicato nel 1919, «Landing in Luck», una prova di scarsi risultati riguardante un atterraggio di fortuna<sup>13</sup>.

Si osserva inoltre in alcuni di questi racconti l'identificazione di determinati gruppi sociali che hanno una collocazione ben precisa in Yoknapatawpha; se il senso di disillusione e di disperazione è comune a tutti i personaggi di questi racconti, a qualsiasi classe sociale essi appartengano – l'aristocrazia del sud degli Stati Uniti, l'alta borghesia inglese, gli emigrati irlandesi ormai affermati in America – vi è un mondo particolare – la Scozia – che presenta un volto di fondamentale sanità. Si tratta di un mondo agricolo e tradizionale, attaccato ai valori della famiglia, in armonia con i ritmi della terra su cui vive; la Scozia appare in questa luce in «Victory», e in un racconto che non venne mai raccolto, «Thrift» (1930). La Scozia di questi due racconti è in Yoknapatawpha – e si pensa a *Sartoris* – l'ambiente rurale di gente come i MacCallum (anch'essi di origine scozzese), al contatto con il quale è possibile, anche per chi non ha speranza, riavere un momento di pace. In

più evidenti nelle opere degli anni Venti, ad es., *Soldier's Pay* e *Mosquitoes*; ma anche in *Pylon* Faulkner si serve di titoli e motivi eliotiani, e così pure nell'intitolare la sezione dei racconti di guerra dei *Collected Stories* «The Waste Land». In un volumetto manoscritto del 1921, *Visions of Spring*, in cui Faulkner raccolse alcune sue poesie per farne dono a Estelle Oldham Franklin, compare un «Love Song» che è una sorta di parafrasi del «Prufrock» eliotiano (cfr. Blotner, pp. 309-311). Per i debiti eliotiani vedi F.L. Gwynn, «Faulkner's Prufrock and Other Observations», *Journal of English and Germanic Philology*, LII, gennaio 1953, pp. 63-70; R.P. Adams, «Faulkner's Apprenticeship», *Tulane Studies in English*, XII, 1962, pp. 113-156; H.E. Richardson, *William Faulkner, the Journey to Self-Discovery*, Columbia, Missouri U.P., 1969, pp. 213-215 e passim. Nei racconti echi di Eliot sono chiaramente identificabili in «Carcassonne».

Attraverso l'amico Phil Stone Faulkner evidentemente era al corrente di quanto succedeva sulla scena della poesia contemporanea. Il Blotner cita una poesia inedita in cui vi è una chiara imitazione dello sperimentalismo tipografico di Cummings (Blotner, p. 454).

12. Cfr. anche Longley, *The Tragic Mask*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1963, p. 132.

13. Pubblicato sul *Mississippian*, il giornale dell'Università di Oxford, il 26 novembre 1919, vinse il premio per il miglior racconto dell'anno accademico 1919-20. Cfr. *Early Prose and Poetry*. Il nome dell'autore è ancora «Falkner».

questi racconti ambientati in Europa Faulkner cioè sembra risalire quasi alle origini di quella che considera la parte più sana del suo sud<sup>14</sup>; va tenuto tuttavia presente che nel mondo faulkneriano conta sempre, e principalmente, la capacità individuale e personale di opporsi alle forze che travolgono anche quanto di meglio ci è stato tramandato.

Abbiamo parlato finora di un interesse di Faulkner per il mondo dei piloti; il mondo dell'aviazione è infatti lo sfondo contro cui si muovono i vari protagonisti. Non mancano tuttavia racconti di «terra» – «Victory» e «Crevasse» sono tali – né un racconto parzialmente di mare, «Turnabout». La prevalenza dell'ambientazione nel mondo dei piloti è senz'altro legata ad un fatto autobiografico; Faulkner ebbe qualche esperienza di volo, anche se non partecipò, a differenza di altri scrittori della sua generazione, alla guerra; arruolatosi nella RAF canadese (15 giugno 1918) ottenne nomina di pilota e brevetto a guerra finita. La reticenza di Faulkner nel correggere le notizie errate pubblicate riguardo ad una sua presunta partecipazione alla guerra – reticenza rilevabile chiaramente nella corrispondenza con Cowley<sup>15</sup> – può dipendere sì dalla costante e tenace difesa della propria vita privata da parte dello scrittore, ma può essere forse anche indicativa di un senso di frustrazione per non avere fatto in tempo a partecipare alla guerra, quello stesso che si ritrova in alcuni personaggi faulkneriani, come

14. Faulkner si considerava di origine scozzese; il Blotner ammette un'origine scozzese dei Faulkner, anche se non documentabile, e la presenza di elementi culturali scozzesi nella famiglia, elementi che Faulkner trasferì nella sua narrativa. Numerosi erano i gruppi di origine scozzese nel Mississippi, giunti costì attraverso la Carolina del Sud (Blotner, pp. 3-7). Conta soprattutto il fatto che Faulkner ci tenesse a sottolineare questa origine della famiglia.

15. Nella corrispondenza con Cowley, le cui notizie riguardanti la presunta partecipazione di Faulkner alla guerra erano basate su quelle fornite dalla nota biografica del Kunitz in *XX Century Authors*, 1942, ci vollero quattro lettere prima che Faulkner si decidesse a correggere esplicitamente le informazioni errate riguardanti i suoi combattimenti e un suo ipotetico ferimento, scrivendo di non voler apparire «more of a hero» di quanto non fosse stato e specificando che il suo «incidente di volo» era dipeso soltanto da «cockpit trouble; i.e. my own foolishness»; cfr. *File*, lettere del 24 dicembre 1945 (p. 74), gennaio 1946 (p. 77), 21 gennaio 1946 (pp. 82-83), 1° febbraio 1946 (pp. 84-86). Sul desiderio di Faulkner di andare al fronte, cfr. Millgate, p. 6. Il Blotner ridimensiona l'esperienza di pilota di Faulkner e pone in dubbio che Faulkner abbia effettivamente volato durante la guerra (in Canada), basandosi sulla lettura dei documenti militari di Faulkner; egli conclude che l'esperienza di volo, se ci fu, dovette essere molto ridotta, e che certamente Faulkner non volò, allora, mai da solo (pp. 224-227). Senza dubbio Faulkner adottò la *persona* del «wounded pilot» per parecchio tempo, cfr. *ibidem*, *passim*, e p. 324.

ha osservato il Materassi<sup>16</sup>. Non vi è dubbio, però, che Faulkner ebbe grande interesse per il volo<sup>17</sup>, anche dopo la fine della guerra (tanto che esso divenne per molti anni il suo passatempo preferito); sebbene l'aereo sia in prevalenza simbolo negativo, di distruzione, come simbolo negativo è l'automobile, a tratti trapela il fascino che l'aereo doveva esercitare su Faulkner, come possibilità di libertà, anche se sempre pagata a prezzo della vita (e questo tema è presente in un racconto che non appartiene a questo gruppo, «Uncle Willy», nei *Collected Stories*). Addirittura in un caso trapela l'ambiguo fascino che la velocità e la macchina esercitarono su Faulkner, sempre consapevole della fondamentale distorsione e negazione di ogni valore umano operata dalla «macchina».

Oltre che delle sue esperienze personali, Faulkner, per i racconti di guerra, si servì della lettura; è interessante notare come questa «fonte», la lettura, faccia parte, nelle parole di Faulkner, dell'*esperienza* (le tre fonti dell'artista sono «observation... *experience*, *which includes reading*... *imagination*»<sup>18</sup>) come avveniva per Melville. Vi sono precise fonti letterarie per i racconti di guerra<sup>19</sup>. Faulkner scrisse anche un breve saggio inedito «Literature and War», dove giudica poesia e prosa di guerra, di S. Sassoon e R. Brooke, di H. Barbusse e di R.H. Mottram, questi ultimi probabili fonti «of realistic detail», come scrive il Blotner<sup>20</sup>. Tutte queste letture dovettero per Faulkner diventare parte della sua esperienza; vogliamo cioè dire che i risultati relativamente modesti di questi racconti non dipendono certamente dalla mancata partecipazione dello scrittore alla guerra («I could have invented a few

16. Materassi, p. 15.

17. Sulla passione di Faulkner per il volo e sull'uso del mondo degli aviatori nei racconti e romanzi, cfr. Materassi, p. 14. Ai racconti citati dal Materassi possiamo aggiungere «Turnabout» e un racconto inedito, «This Kind of Courage», «an air story» da cui si sviluppò *Pylon* (Blotner, p. 861). Anche per la trattazione di *Pylon* si veda il Materassi, pp. 183-208. Tra le svariate «reminiscenze» su questo argomento cfr. *William Faulkner of Oxford*, ed. by W. Webb and A.W. Green, Louisiana State U.P., 1964, pp. 20-21.

18. *Faulkner at West Point*, p. 57. Sulla lettura come parte dell'esperienza cfr. anche la lettera a Joan Williams (12 agosto 1952) citata in Blotner, p. 1432.

19. Cfr. G. Dillon, «Some Sources for Faulkner's Version of the First Air War», *American Literature*, XLIV, 4, genn. 1973, pp. 629-637. Il libro di cui Faulkner si sarebbe servito, *War Birds, Diary of an Unknown Aviator* (1926), a/c E.W. Springs e J.W. Bellah, soprattutto per il rapporto tra «the tales of combat flyers and the legends of the American South», viene citato in rapporto ai racconti di guerra di Faulkner già nel '61 da D. Day, in un articolo dove tuttavia non è studiato nei dettagli come «source» (D. Day, «The War Stories of William Faulkner», *Georgia Review*, xv, Inverno 1961, pp. 385-394).

20. Il saggio è del 1925; è citato in Blotner, p. 392.

failed RAF airmen as easily as I did Confeds», Faulkner ebbe a scrivere a Cowley)<sup>21</sup> ed esistono capolavori che riguardano guerre non vissute personalmente da chi li scrisse («in primis» *The Red Badge of Courage*); Faulkner qui è ancora alla ricerca di un suo mondo, che compare soltanto a tratti, magari sotto mentite spoglie. È anche vero che, come hanno osservato alcuni critici<sup>22</sup>, Faulkner è profondamente radicato nella terra – nelle foreste e anche nei fiumi – ma non nel mondo dell’aria e nemmeno, vorremmo aggiungere, in quello del mare, quello di un suo grande maestro, Conrad; i racconti del gruppo centrale di *These 13* mostrano chiaramente il salto qualitativo che si verifica in un tempo molto breve una volta identificato l’ambiente della terra, e precisamente quello di Jefferson e di Yoknapatawpha.

Ai racconti di guerra sin qui citati va aggiunto un inedito di data incerta «With Caution and Dispatch»<sup>23</sup>, basato sulle avventure di Sartoris e molto simile per argomento a «All the Dead Pilots». È ancora un ex-pilota, Bob Jeyfus, il protagonista di un altro racconto inedito, «Love», che risale forse al 1920-21<sup>24</sup>: il tema del reduce che ha subito un trauma indefinito in questo racconto si ricollega alla tematica dei «dead pilots» sopravvissuti alla guerra.

Accanto ai racconti di guerra esamineremo due racconti (entrambi già esistenti nel 1930) che per argomento sono strettamente collegati con i racconti di questo gruppo: «Honor» e «Death Drag»<sup>25</sup> riguardano il mondo dei «barnstormers» che ritroviamo in *Pylon* (1935), ma la situazione dei protagonisti è risultato diretto del loro passato di piloti di guerra.

### «Victory»

«Victory»<sup>26</sup> non è tra le opere migliori di Faulkner, soprattutto

21. *File*, p. 77.

22. Cfr., ad es., il Materassi, p. 15.

23. Secondo una dichiarazione di Faulkner questo racconto dovrebbe risalire all’epoca di «Turnabout» (1932). Il Meriwether dà notizia di una versione presumibilmente più tarda, databile intorno al '39; cfr. Meriwether, p. 87. Il racconto però potrebbe anche precedere, o essere almeno contemporaneo a «All the Dead Pilots»; cfr. R. Mamoli, «Otto racconti inediti di William Faulkner», *Annali di Ca' Foscari*, IV, 1965, pp. 65-76.

24. Ancora secondo Faulkner il racconto fu scritto intorno al 1921; cfr. Meriwether, p. 87; anche Millgate, p. 11.

25. Questi due racconti appartengono a *Dr. Martino*.

26. Pubblicato per la prima volta in *These 13*, fu poi raccolto in *Collected Stories*. Basato in parte sulle impressioni londinesi dell’autore, il racconto appartiene certamente agli

per la struttura poco controllata e l'eccesso di materiale inseritovi. Faulkner stesso dovette rendersene conto se sentì la necessità di togliere il materiale che forma «Crevasse»<sup>27</sup>, un breve racconto in sé perfettamente riuscito e concluso. Tuttavia «Victory» contribuisce a definire il mondo della 1<sup>a</sup> guerra mondiale ed il periodo immediatamente seguente, quella «waste land» da cui nessun protagonista riesce a salvarsi, si chiami Jake Barnes o Krebs, Donald Mahon o Sartoris, o Lord Chatterley, nemmeno se sopravvive alla guerra. Alla caratterizzazione del «wounded hero» si aggiunge in questo racconto l'impatto della presenza di una componente sociale che nel mondo di Yoknapatawpha trova una precisa collocazione.

Alec Gray, il protagonista del racconto, viene infatti da una famiglia scozzese di «shipwrights», legati alle tradizioni di lavoro e di dovere tramandate di padre in figlio, al senso della famiglia, e all'osservanza della parola biblica. Anche in Alec Gray la violenza insensata della guerra provoca lo sconvolgimento totale dei valori tradizionali, rendendogli impossibile il ritorno ad un mondo che non è più suo, mentre il mondo prescelto – quello metropolitano degli ufficiali, a Londra – si rivelerà totalmente illusorio, fino a causare la sua rovina. L'uomo che non ha saputo mantenersi in vero contatto con il suo mondo originario, che ha interrotto i rapporti umani più veri, rimane totalmente isolato e rovinato, nutrito soltanto di odio.

Il contrasto tra il mondo patriarcale della Scozia e quello della guerra e del periodo postbellico, è uno dei molti modi in cui Faulk-

anni 1925-26; per il rapporto con le lettere di Faulkner alla madre dall'Inghilterra, cfr. Blotner, p. 692. Riassunto: Alec Gray, un ragazzo scozzese proveniente da una famiglia di *shipwrights*, arruolatosi durante la prima guerra mondiale, uccide durante una battaglia un superiore che lo aveva condannato al battaglione penale alcuni mesi prima. Nella stessa battaglia incomincia la sua carriera militare, avendo egli preso il comando ed essendosi guadagnata una decorazione; ferito, ottiene un'altra decorazione. Alla fine della guerra rimane a Londra, avendo ottenuto un posto in un ufficio; si iscrive al club degli ufficiali; andato in Francia a rivedere i luoghi delle battaglie, al ritorno in Inghilterra viene licenziato. Dopo alcuni lavori temporanei finisce a mendicare, tentando disperatamente di mantenere una parvenza di dignità; sotto un ponte, fa stirare con pietre calde l'uniforme ormai a brandelli, sotto gli occhi di un gruppo di reduci, anch'essi derelitti, tra i quali è un cieco che racconta la sua storia. L'omicidio in guerra ricorda un episodio simile di *Soldier's Pay*, cap. v, sez. 2.

Le citazioni, salvo diversa indicazione, sono tratte da *Collected Stories*. Il riferimento alla pagina sarà indicato nel testo, alla fine della citazione.

27. Due dattiloscritti di «Victory» contengono nel testo una versione di «Crevasse». Cfr. Meriwether, p. 86.

ner esprime la sua fiducia fondamentale in un ambiente sociale corrispondente a quello contadino dei MacCallum, o almeno nell'individuo che rimane fedele ai principi reali di rispetto e di dovere, a rapporti umani basati sul rispetto – e non sull'utilizzazione – degli altri. La società fondamentalmente conservatrice della Scozia dei Gray è ritratta con ammirazione da Faulkner; i caratteri positivi di tale società emergono soprattutto attraverso le brevi lettere<sup>28</sup> che la famiglia manda ad Alec: sono lettere laconiche, con poche notizie familiari, che assumono particolare rilievo per il contrasto che si stabilisce fra queste e le lettere che Alec manda alla famiglia: simili alle prime, ma ormai espressioni vuote, a cui non è sottesa alcuna verità. Si definisce così il contrasto tra realtà e apparenza, motivo ricorrente nel racconto.

Il protagonista ha scelto il mondo delle apparenze, tradendo per sempre, e senza possibilità di recupero, quello della realtà, nel momento in cui ha obbedito alla lettera – ma non allo spirito – della Bibbia, uccidendo un superiore durante una battaglia, e iniziando così, ironicamente, l'ascesa nella carriera militare. Dal momento in cui Gray ha compiuto un omicidio, ha tradito cioè nel modo più elementare il rapporto con un altro uomo, la Bibbia ha perduto ogni senso, diventando solo casuale oggetto personale – da cui si possono strappare le pagine per farne la carta per le sigarette. Essa rimane però al centro delle domande che la famiglia rivolge ad Alec per lettera («You still have the Book?» p. 443) e Alec può ancora rispondere di averla («Yes I still have the Book» p. 444); la Bibbia Alec ce l'ha ancora, ma è soltanto un persistente segno del suo tradimento, sempre riaperta «at the jagged page where his life had changed... and a voice said, Peter, raise thyself; kill –»; il protagonista la riapre infatti alla pagina la cui tragica lettura *alla lettera* ha segnato il passaggio dal mondo della realtà a quello dell'apparenza; la tragica distorsione del passo degli Atti degli Apostoli<sup>29</sup> ha permesso a Gray di uccidere.

28. Oltre alla corrispondenza essenziale Gray-MacCallum, vi sono altri rapporti con il mondo dei Sartoris: la guerra è qualcosa di «estraneo», appartenente ad altri, per Matthew Gray come per Aunt Jenny in «All the Dead Pilots» (per il primo «A Gray, a shipwright, has no business at an English war», p. 442; per la seconda «It's their war. It's not ours...», p. 531); Alec Gray, come Bayard in *Sartoris*, non indossa l'uniforme quando torna a casa. L'affetto della famiglia, espresso nelle lettere, è simboleggiato nei due racconti citati dai calzetti lavorati a maglia dalla madre di Alec e da Elnora.

29. Atti degli Apostoli, x, 10 sgg. Pietro, vista scendere una tela ricolma di animali immondi, sente una voce che grida «uccidi». Il passo riguarda le diatribe iniziali dei cri-

Il contrasto tra realtà ed apparenza emerge con efficacia – ed è forse questo l'aspetto più riuscito del racconto – nella caratterizzazione del protagonista e nello sviluppo del contrasto in termini metaforici: il racconto è narrato in terza persona ma Gray è presentato continuamente attraverso la visione che di lui hanno altri personaggi o osservatori casuali: i passeggeri che vedono scendere quello che credono un «milord» alla Gare de Lyon, le donne che fissano Gray in treno, l'oste e gli avventori del piccolo albergo dove il protagonista, ritornato a vedere i luoghi della battaglia dove si è decisa la sua vita, passa la notte; anche quando la sua rovina è completa e l'ex-ufficiale è ridotto a chiedere l'elemosina, esso è visto attraverso gli occhi delle donne che passano, e infine attraverso quelli dei reduci che trovano – come lui – rifugio sotto un ponte di Londra; la metafora degli occhi che guardano e che non vedono è usata fin dall'inizio per indicare la condizione disperata del protagonista, privato ormai della vista perché non ha saputo scegliere la strada giusta; all'inizio è detto «something is the matter with his eyes», ma l'osservazione si estende a includere gli occhi di molta gente – quella che ha partecipato alla guerra – generalizzando così la condizione del protagonista del racconto; alla fine, compiutasi la rovina dell'uomo, di lui è detto che guarda «with eyes that were perfectly dead». La metafora degli occhi ciechi è sviluppata al massimo, fino alla concretezza fisica, nell'episodio del cieco, che chiede disperatamente ai compagni – gli ex combattenti come lui ridotti all'estremo della miseria – di dirgli «what do you see mates?... tell a man what you see». Ma il cieco ha ancora un qualche rapporto con gli altri, mentre Gray è staccato anche da chi soffre il suo stesso destino.

Il contrasto tra realtà e apparenza – ironicamente presente nel titolo<sup>30</sup> – è ripetutamente sottolineato anche ad altri livelli; la rovina di Gray è segnata da un sempre più tragico aggrapparsi alle apparenze, simbolizzate soprattutto nella cura dell'uniforme, lisa e quasi a brandelli, ormai priva di significato, ma stirata da un grottesco attendente con pietre calde sotto il ponte che ormai è l'unico rifugio di Gray.

stiani sull'opportunità di certe conversioni. Nel racconto vi sono altri riferimenti biblici (ad es., «the fleshpots», cfr. Exodus, xvi, 3); la Bibbia fu sempre una delle letture favorite di Faulkner.

30. A proposito dell'ironia del titolo, cfr. D. Day, *art. cit.* Non si può non pensare a Conrad per questo titolo; anche nei *New Orleans Sketches* Faulkner usa un titolo conradiano, «Chance».

La struttura del racconto è indicativa del momento di «ricerca» che questo, ed altri racconti, costituiscono: da un lato infatti Faulkner usa una struttura «a spirale» che, come vedremo, gli permette in altri casi di ottenere racconti di ottimo livello; dall'altra, vi inserisce troppo materiale. Si serve inoltre di un «narratore», che si configura più come «voce» che come personaggio: ma in questo caso il narratore è una maschera abbastanza trasparente di quell'«intrusive author» che James tanto poco amava; in altri racconti – anche fra i racconti di guerra – il narratore diventa invece un vero e proprio «centre of consciousness», che narra avvenimenti a cui ha assistito o che da altri ha sentito raccontare. L'uso di un narratore – anche in questo racconto – permette a Faulkner di narrare la storia da un punto di vista «retrospettivo», posteriore cioè cronologicamente a gran parte dei fatti narrati, appunto secondo un procedimento a «spirale»: partendo cioè da un punto ad una certa distanza cronologica dal nucleo del racconto (qui: quattro anni dalla fine della guerra), punto che spesso segna un avvenimento di una certa importanza (il ritorno di Gray in Francia, sez. I), la narrazione si rifà al passato (la partecipazione di Gray alla guerra, sez. II) per arrivare al passato più lontano (l'arruolamento, deciso in famiglia in Scozia, sez. III), e di lì ritornare gradualmente al punto cronologico iniziale (ancora la partecipazione alla guerra, l'omicidio, la carriera militare, sez. IV e V): il momento iniziale è così pienamente illuminato dai riferimenti al passato e la narrazione può procedere oltre (dal culmine della carriera militare, che coincide col viaggio in Francia, si passa alla graduale rovina del protagonista, sez. VI) e concludersi in un momento cronologico successivo a quello iniziale (sez. VII). La struttura riflette il peso condizionante del passato sul presente, e il futuro, dell'uomo, l'indissolubilità dei momenti. Questo tipo di struttura, assai efficace altrove, è qui rovinata dalla presenza di blocchi narrativi di eccessiva lunghezza rispetto all'economia generale del racconto: in particolare, è eccessivamente prolissa la I sezione, anche se i commenti dell'oste e della moglie contribuiscono a definire il personaggio; la IV sezione, che contiene una lunga e minuziosa descrizione di un'azione di guerra, chiaramente rapportabile a «Crevasse», e infine, nella VI sezione, tutto l'episodio narrato dal cieco<sup>31</sup>.

31. Il contrasto fra realtà ed apparenza è il motivo sotteso all'episodio del cieco, che racconta quanto gli è successo in ospedale, durante la guerra. L'uomo, già cieco, ha pas-

Il racconto è ricollegabile per la materia a *Sartoris*, ma ancor più a *Flags in the Dust* (terminato il 29 settembre 1927), almeno per la presenza di un dato per così dire «tecnico»: il dialetto scozzese in «Victory» è reso graficamente nei modi in cui è reso in *Flags in the Dust*, ma non in *Sartoris*: ad esempio nella resa della «erre» scozzese indicata nel racconto e nella prima versione del romanzo con una doppia r («r-r»).

### «Ad Astra»

Il tema dell'isolamento e della disperazione di chi è sopravvissuto alla guerra è ulteriormente sviluppato nel racconto che segue, «Ad Astra»<sup>32</sup>, giustamente considerato da alcuni critici il migliore di questo gruppo<sup>33</sup>. In «Ad Astra» questo tema trova un'esplicita formulazione nelle parole di uno dei protagonisti, un ufficiale indiano:

All this generation which fought in the war are dead tonight. But we do not know it yet... Those who have been four years rotting yonder... are not more dead than we (p. 421).

Le parole del *subadar* sono riprese in «All the Dead Pilots» e in «Honor», e Faulkner stesso espresse questo concetto esplicitamente durante un'intervista<sup>34</sup>.

sato innumerevoli ore con la fidanzata, tenendola per mano, in silenzio, o andando al cinema per farle piacere: ma per tutto il tempo sapeva che la donna era un'infermiera che per pietà aveva costruito con un cerotto il segno di riconoscimento – una piccola cicatrice sul polso – che aveva la vera fidanzata. La misura della solitudine dell'uomo sta nell'aver accettato fin dall'inizio la finzione, pur di avere con sé qualcuno. Il «cieco» ha «visto», più di quanto non vedano gli occhi morti di Gray.

32. Prima di essere pubblicato in *These 13*, «Ad Astra» apparve nell'antologia *American Caravan*, IV, New York Macaulay, 1931, a cui Faulkner l'aveva mandato il 25 marzo 1930: in precedenza (5 marzo 1930) il racconto era stato inviato anche all'*American Mercury*, senza però essere accettato. Fu rivisto per la pubblicazione in volume. Cfr. Meriwether, p. 21 e p. 169. Il titolo ironico deriva dal motto della RAF, «Per ardua ad astra». Faulkner scrisse anche un altro racconto intitolato «Ad Ardua», che non fu pubblicato. Cfr. *ibidem*, p. 174. Nei *Collected Stories* «Ad Astra» è il primo del gruppo.

33. Cfr. D. Day, *art. cit.*, p. 389, e anche W. Waggoner, *From Jefferson to the World*, Kentucky U.P., 1959, p. 195, seppure con qualche riserva. W. Beck osserva in «Ad Astra», come in *Sartoris*, una «intensification of melancholy» derivante al sud dalle due guerre (civile e prima mondiale): cfr. «Faulkner and the South», *Antioch Review*, I, marzo 1941, pp. 82 e sgg.

34. «In a way they were dead, they had exhausted themselves psychically», dichiarò Faulkner a proposito dei piloti di «All the Dead Pilots» e di «Honor»; cfr. *Faulkner in the University*, p. 23 (25 febbraio 1957) e ancora, a proposito di «Death Drag», *ibidem*, p. 48 (11 marzo 1957). Per quanto riguarda la scelta di un personaggio inconsueto,

Sebbene il *subadar* includa se stesso («we do not know it yet») nel numero di coloro che non hanno preso coscienza della propria situazione, egli sarà quello che con maggiore lucidità si rende conto della condizione di disperazione che tutti accomuna. In «Ad Astra» infatti i protagonisti sono uomini delle più diverse estrazioni sociali, la cui conversazione e le cui azioni, la notte dell'Armistizio, sono ricordate a distanza di dodici anni da un narratore che appartiene al gruppo, pur non partecipando attivamente alla conversazione. La diversità di consapevolezza di questi personaggi, un gruppo di piloti semiubriachi in un caffè francese, emerge nello scambio di impressioni, in un'atmosfera di confusione dovuta all'alcool, ma insieme espressione esterna della condizione esistenziale dei personaggi (come lo è la violenta rissa finale, causata dalla presenza di un prigioniero tedesco al tavolo dei piloti). La figura del *subadar*, che non beve e non partecipa alla rissa, si stacca dalle altre proprio per la perfetta lucidità ormai raggiunta riguardo alla propria condizione, lucidità del tutto negativa dal momento che si tratta della consapevolezza dell'inutilità della propria vita, persuasione profonda che «life is nothing»; è attraverso questa accettazione, per quanto tragica, che il *subadar* riesce ad avere una misura di serenità o almeno di dignità, quella dell'uomo «who has conquered himself», analoga a quella del prigioniero tedesco che una posizione simile ha raggiunto nella scelta volontaria della propria distruzione<sup>35</sup>; i due personaggi sono accomunati anche visivamente dal turbante e dalla fasciatura alla testa, che li fa sembrare «two prophets in the Old Testament».

Accanto alla lucida disperazione dei due «profeti», attraverso i dialoghi in parte incoerenti per effetto dell'alcool, si definiscono le posizioni degli altri piloti ed i loro diversi gradi di consapevolezza. Al gruppo appartengono Sartoris, un aristocratico del sud,

l'ufficiale indiano, essa fu ispirata da un «subadar» conosciuto da Faulkner a Yale nel 1918; anche il tedesco conosciuto nello stesso periodo e luogo può essere fonte della figura del barone (cfr. Blotner, p. 205).

35. Il tedesco, prima di scegliere il suicidio, ha optato per una vita basata esclusivamente su una dimensione privata, e sull'arte (la musica); per questa scelta il personaggio fa pensare alla figura di John Andrews in *Three Soldiers* di Dos Passos. Andrew si arruola perché è «sick of revolt», per tentare di cancellare il proprio individualismo e il suo «maddening desire for music» (*Three Soldiers*, New York, Sun Dial Press, 1937, p. 26) ma alla fine ritorna alla musica, scoprendo la vera libertà interiore, anche se è troppo tardi perché viene distrutto dalla «macchina» bellica. La posizione del tedesco, diversa da quella iniziale di Andrews, è alla fine analoga; dopo la scelta dell'arte entrambi sono schiacciati e sconfitti dalla guerra.

Bland, il suo amico, Monaghan, di famiglia di emigrati irlandesi che hanno fatto fortuna in America, e Comyn, un irlandese.

Bland<sup>36</sup>, un americano del sud, cerca di affermare a parole una posizione di speranza, rifiutando la lucidità della consapevolezza, ma è smentito da tutto il suo comportamento: «I saved my destiny... you nor nobody else knows what that will be», dice, ma il suo ubriacarsi fino ad una specie di delirio<sup>37</sup> ed il suo pianto «hard but quiet» alla fine del racconto smentiscono le sue affermazioni. Per l'irlandese Comyn<sup>38</sup> vale solo il continuo dimenticare se stesso nella vita dei sensi – bevendo e sognando donne – per rifugiarsi senza sosta nell'immediato. Un doppio inganno è quello che ha subito Monaghan, il figlio di emigrati irlandesi arricchitisi in America: quello della guerra e quello della società dei ricchi di cui era diventato parte; ammesso a frequentare Yale ha creduto infatti negli ideali aristocratici, ha accettato il «goddam twaddle about glory and gentlemen», distrutti – entrambi – dai tre anni di guerra a cui ha partecipato. Monaghan ritorna così all'affermazione continuamente ripetuta delle sue origini, senza però poter più credere nemmeno in quelle («I am shanty Irish»). Per quanto riguarda Sartoris, la disperazione di questo personaggio è sottolineata dalla sua laconicità – in contrasto con la verbosità degli altri – e dal particolare più volte ripetuto («he'd sit and drink his nostrils white in a quiet sort of way») che indica la sua determinazione tragica di ubriacarsi e dimenticare. Il narratore del racconto riferisce inoltre l'episodio della «vendetta» di Sartoris (evidentemente Bayard, sebbene questo nome non compaia nel racconto) contro i tedeschi, dopo la morte del fratello John, episodio che contribuisce a definire il carattere di tragica «recklessness» del personaggio.

Il dato comune a tutti questi personaggi è quello di non ritrovare più un'identità, essere soltanto «flotsam», «bugs in the water,

36. Un personaggio di nome Gerald Bland (qui è solo chiamato «Bland»), proveniente dal Kentucky, compare nella seconda sezione di *The Sound and the Fury*, a Harvard. Monaghan è uno dei protagonisti, e il narratore, di «Honor». Un aviatore di nome Monaghan compare in *A Fable*.

37. Bland parla incessantemente di una moglie che non ha, simbolo forse di un desiderio di sicurezza. Sebbene il farneticare di Bland sia diverso nel tono dal «day-dreaming» di Horace Benbow in *Sartoris* o in *Flags in the Dust*, vi è un motivo di fondo comune (l'immagine femminile); entrambi i personaggi sono stati «Rhodes scholars».

38. In una versione manoscritta di *Flags in the Dust*, diversa da quella pubblicata con questo titolo (1973) e diversa da *Sartoris*, compare un pilota che dichiara «I am Comyn of the Irish nation», tralasciato nei romanzi pubblicati. Cfr. Meriwether, p. 15.

isolant and aimless and unflagging». A questo mondo di confusione e di isolamento, sottolineato dalla *imagery* dei «bugs in the water», attraverso tutto il racconto, appartiene anche il narratore, osservatore partecipe dei fatti narrati, in essi coinvolto ed insieme staccato. Il narratore è anch'egli un pilota, un americano in uniforme inglese, che include se stesso nel gruppo – e nella condizione di incertezza della fine della guerra – ma che partecipa appena alla conversazione riportata, ponendosi, come voce narrante in prima persona, ad una distanza ben definita dai fatti raccontati (dodici anni dopo), ma sottolineando al tempo stesso il persistere della impressione di confusione anche nel ricordo, per nulla chiarificato dal tempo trascorso («even after twelve years it is no clearer than that»), quasi a significare il perdurare della crisi e dell'angoscia attraverso gli anni.

Se in «Victory» il protagonista non era stato capace di mantenersi fedele al rapporto di umanità che l'ambiente familiare gli aveva insegnato, qui i protagonisti sembrano essere «assolti», poiché non vi è possibilità di resistere alla violenza e all'insensatezza della guerra, che uccide anche coloro che sopravvivono; tuttavia, l'unica, tragica, dignità che l'uomo può raggiungere, nella sconfitta inevitabile, è la lucida consapevolezza della sua sconfitta.

Faulkner in questo racconto mostra di aver raggiunto un controllo sicuro del materiale narrativo: caratterizza i personaggi – diversi tra loro anche se accomunati nella disperazione – attraverso il dialogo e le azioni, filtrando il racconto attraverso il ricordo selettivo del narratore, che non ha nulla dell'«intrusive author» sospettato in «Victory». Riesce a dare individualità ai vari personaggi, malgrado l'effetto principale del racconto sia quello di creare un'atmosfera generale di incertezza e angoscia. Il racconto sembra dunque appartenere ad un momento più maturo di quello a cui appartiene «Victory»; per la data di composizione si potrebbe pensare al periodo di *The Sound and the Fury* (anche per la presenza di Bland), o anche ad una data più vicina a quella di pubblicazione (il 1930) per il riferimento ai dodici anni trascorsi dalla fine della guerra all'inizio del racconto. Non è possibile tuttavia una datazione precisa, dato che gli elementi ora citati potrebbero essere controbilanciati dalla presenza di Sartoris, o dall'uso di determinate immagini<sup>39</sup>, per anticipare la data di composizione.

39. Il personaggio di Sartoris ricollega il racconto, ovviamente, a *Sartoris* e a *Flags in the Dust*; vi è un'immagine riferita a Bland («When he passed through a room where wo-

### «All the Dead Pilots»

Ancora un pilota che narra in prima persona, retrospettivamente, fatti a cui ha in parte personalmente assistito e che in parte ha sentito da altri è il narratore di «All the Dead Pilots»<sup>40</sup>, un racconto ambientato come il precedente in Francia. Esso è costituito da due parti: una breve parte introduttiva, in cui viene sviluppato il tema della morte di tutti i piloti sopravvissuti alla guerra – il motivo di «Ad Astra» – ed un nucleo narrativo centrale<sup>41</sup> che riguarda il periodo stesso della guerra, il momento in cui l'individuo deve costruirsi dei punti di riferimento artificiali a cui aggrapparsi per non lasciarsi travolgere dal caos e dall'insensatezza della guerra e per sopravvivere alla costante presenza della morte. Ci sembra che la parte principale del racconto sia piuttosto riuscita, ma che la parte introduttiva non aggiunga nulla al racconto, costituendo piuttosto un'inutile e contrastante eccedenza.

Il narratore della prima parte – identificabile con difficoltà con quello della seconda parte del racconto<sup>42</sup> – ponendosi, come in «Ad

men were he left a sighing wake like a ferry boat entering the slip», p. 408) che ricorda da vicino un'immagine analoga di uno dei *New Orleans Sketches*, «Frankie and Johnny» («When I seen you coming down the street... it was like them two ferry boats... and they would stop when they met... and they would turn and go off side by side...»; *New Orleans Sketches*, p. 40); il tono lievemente nostalgico è comune ai due testi.

40. «All the Dead Pilots» fu pubblicato per la prima volta in *These 13*. Un racconto intitolato «Dead Pilots», probabilmente lo stesso, fu inviato il 23 aprile 1931 a *Woman's Home Companion* (e forse a *Collier's* nello stesso anno); cfr. Meriwether, p. 171 e p. 180. Il racconto chiude la sezione «The Waste Land» nei *Collected Stories*.

41. Il nucleo centrale riguarda la rivalità fra Spoomer e Sartoris per una ragazza francese, durante la guerra, in Francia: Spoomer approfitta del grado superiore per trattenerne Sartoris alla base e andare ad Amiens dalla ragazza. Sartoris ha modo di sapere dove è andato Spoomer attraverso i movimenti del cane di Spoomer, dal proprietario continuamente nascosto e da Sartoris continuamente liberato per vedere dove vada; Sartoris trasgredisce due volte gli ordini per trovare Spoomer ad Amiens, uscendo senza permesso e rubando a Spoomer i vestiti durante un bombardamento mentre Spoomer è a letto con la ragazza. Le trasgressioni di Sartoris ne provocano il trasferimento a una pattuglia di voli notturni e, indirettamente, la morte.

42. Il narratore sembra, nell'introduzione, una specie di cattivo travestimento dell'autore, anche per la giustificazione che offre alla struttura del racconto: «That's why this story is composite: a series of brief glares in which... there stood into sight the portent and the threat of what the race could bear and become, in an instant between dark and dark» (p. 512). Il racconto non è in realtà «a series of brief glares» e non vi sembra essere alcuna celebrazione del momento di «sublimation»; solo alla fine del racconto, e precisamente nell'ultimo paragrafo, viene ripreso il tono celebrativo dell'inizio, nel momento in cui il narratore, scrittore o censore, sembra professare per un attimo un credo di fiducia nel potere della scrittura – il racconto o le lettere dei morti – come unica possibilità di «conservare» e «prolungare» «the instant of sublimation». Sembra per un momento che il divario tra le due voci sparisca, perché il riferimento può valere per lo

Astra», ad una distanza di parecchi anni dalla fine della guerra (tredici), sviluppa il motivo della morte dei piloti sopravvissuti, vedendoli come «morti viventi», pendolari suburbani con hobbies di giardinaggio – *middle class* alla Updike – e giustificando tale ingloriosa vita con la dichiarazione che per l'uomo è impossibile vivere di una «steady diet» di istanti di coraggio, o «sublimation». Sembra cioè venga qui valorizzata la vittoria di chi è veramente morto nell'istante di luce («the flash») tra un'oscurità e l'altra: ma la morte del protagonista del racconto, John Sartoris, non viene presentata come atto eroico, e contrasta quindi con tale visione, verbosamente espressa da una voce che, ancora una volta, si avvicina a quella dell'autore onnisciente.

Tolta l'inutile introduzione, ed anche il paragrafo conclusivo, di tono analogo, il racconto si rivela riuscito: se in «Ad Astra» è reso il momento di smarrimento dei piloti alla fine della guerra, il momento in cui, cessato il pericolo quotidiano, l'individuo dovrebbe poter ritrovare una qualche identità, in «All the Dead Pilots» Faulkner mette a fuoco il momento stesso della guerra, quando l'individuo deve costruirsi delle labili ma essenziali strutture a cui riferirsi per poter continuare a vivere. Fatti insignificanti assumono così un'importanza grandissima, del tutto sproporzionata rispetto al loro valore oggettivo: questo avviene nel racconto per il rapporto di rivalità che si stabilisce fra Spoomer e Sartoris e che assume dimensioni monomaniache. La rivalità per una ragazza francese, che accoglie entrambi gli uomini indifferentemente, e probabilmente molti altri, fatto di per sé insignificante, assume una doppia ironica importanza: diventa l'unico termine di riferimento a cui Sartoris si aggrappa, e insieme diventa indirettamente la causa della sua morte, perché Sartoris viene trasferito ad un'altra squadriglia per aver trasgredito gli ordini; anche per Spoomer, significa l'interruzione di una promettente carriera aeronautica; inoltre, l'essere su cui si concentra l'odio di Sartoris per Spoomer è una povera bestia (il cane di Spoomer), vittima sostitutiva, ma

scrittore che crea e conserva la realtà creata, nell'opera letteraria, e per il censore, che conserva il ricordo di chi è morto spedendo alla famiglia le lettere; ma, appena fatta balenare, questa possibilità viene subito cancellata dal riferimento alla fiammella che in un istante brucia la carta, lettera o racconto che sia. Si sarebbe tentati di vedere nell'introduzione un'aggiunta ad un nucleo narrativo preesistente, considerando anche le affermazioni di Faulkner (che il racconto fu scritto cinque o sei anni prima della pubblicazione) e tenendo presente che nell'introduzione è detto che sono passati tredici anni dalla fine della guerra; naturalmente queste sono soltanto ipotesi.

a sua volta causa di notevoli danni fisici a Sartoris.

Il tono del racconto è reso perfettamente dalle parole con cui Sartoris commenta il proprio trasferimento alla squadriglia di voli notturni: «that's why I have to laugh, see. I can't fly Camels in the daytime even. And they don't know it» (p. 528): si ha l'impressione di una risata tragica, vuota di qualsiasi comicità. Faulkner usa in questo senso elementi chiaramente rapportabili all'area della «tall tale», privandoli però di qualsiasi comicità al tempo stesso – come la risata di Sartoris – per il contesto in cui sono inseriti ed il modo in cui sono usati. All'area della «tall tale» appartiene la beffa giocata da Sartoris ai danni di Spoomer, per quel forzare al massimo le possibilità di un elemento: Sartoris non si accontenta di rubare i vestiti a Spoomer, mentre questi è a letto con la ragazza francese, ma li usa per vestirne un autista di ambulanza ubriaco, a cui fornisce perfino un biglietto di identificazione con il nome Spoomer. La beffa perde però ogni carattere di comicità per il contesto narrativo in cui è inserita: le condizioni in cui si verifica sono infatti drammatiche – il furto avviene durante un bombardamento – e Sartoris ha compiuto una gravissima infrazione, ha lasciato cioè il fronte per recarsi da Spoomer; le conseguenze di questa infrazione saranno la causa indiretta della morte di Sartoris, per questo trasferito alla squadriglia notturna. Ancora all'area della «tall tale» appartengono i due tentativi di Sartoris di uccidere il cane di Spoomer, specie il secondo tentativo attuato mediante un aereo: la sproporzione fra il bersaglio – una povera bestia – e il mezzo impiegato – un aereo da guerra – rientra, assieme ai propositi di Sartoris di «run (Spoomer) clean out of the sky», nelle esagerazioni caratteristiche della «tall tale»; ma l'odio di cui si caricano le due azioni, e le conseguenze tragiche (quando Sartoris punta sul cane con l'aereo, questo si fracassa al suolo e Sartoris ne esce vivo per miracolo, completamente privo di denti) anche in questo caso tolgono ogni possibilità di risata al lettore.

Per quanto riguarda la rivalità tra Sartoris e Spoomer, un tema molto simile a questo è alla base di un racconto inedito di Faulkner, «With Caution and Dispatch»<sup>43</sup>, dove un capitano Britt si serve – come Spoomer – del grado superiore per tenere lontano Sartoris da una ragazza; il racconto inedito non è ambientato in Francia, ma in Inghilterra (nel Kent), e si conclude con l'ordine,

43. Cfr. R. Mamoli, *art. cit.*, p. 70.

dato a Sartoris, di compiere una missione in Francia. Anche in questo racconto si ha un atterraggio di fortuna che da un lato può essere messo in rapporto con quella specie di atterraggio che compie disastrosamente Sartoris nel racconto pubblicato, e dall'altro con l'atterraggio del protagonista di «Landing in Luck» (1919), anch'esso disastroso. In «With Caution and Dispatch», tuttavia, la rivalità tra i due uomini rimane sul piano di un semplice intrigo, mentre in «All the Dead Pilots» essa si carica di un significato maggiore per l'atmosfera di disperazione in cui è inserita, e per il valore di «riferimento» essenziale che assume. In «All the Dead Pilots» attraverso il confronto tra Spoomer e Sartoris sono identificate due componenti sociali che avranno diversa durata di interesse per Faulkner: Spoomer infatti è chiaramente presentato come l'esponente della «upper middle class» inglese, quella che manda i figli alle «public schools» o alle accademie militari; Spoomer nel '14 è allievo dell'Accademia di Sandhurst, e lo zio – appartenente all'Inghilterra imperiale (è richiamato dall'India allo scoppio della guerra) – vede nella guerra una possibilità di «carriera»; Faulkner ritrae Spoomer con una ironia bonaria – analoga a quella con cui presenta i giovani inglesi in «Thrift», in «Turnabout» o in «The Leg» – che nasconde appena il fascino che l'Inghilterra tradizionale esercitò per un certo periodo sullo scrittore – come del resto confermano alcuni dati biografici<sup>44</sup>; tuttavia si tratta di un interesse passeggero, e nel racconto stesso ha maggiore importanza la figura di Sartoris, la cui origine meridionale è ampiamente sottolineata: di Sartoris infatti non solo è ricordata l'origine («Sartoris was an American, from a plantation at Mississippi, where they grew grain and negroes, or the negroes grew the grain – something» p. 514), ma è anche ricordato il passato a cui appartiene per tradizione: il richiamo al «dovere» gli è fatto attraverso un riferimento a La Fayette («the operations officer had told him that La Fayette awaited him on the Santerre plateau», p. 522); ancora, nelle lettere che vengono citate dal narratore, una di Sartoris a Aunt Jenny ed una di Aunt Jenny al nipote, si delinea chiaramente il mondo del sud, quello in cui, almeno per Aunt Jenny, dove c'è posto per gli «Yankees» non c'è posto per i Sartoris<sup>45</sup>; è questa la componente più duratura nel mondo narrativo di Faulkner.

44. Cfr. Blotner, p. 228.

45. Cfr. «There Was a Queen», p. 531, l'ultima lettera di Aunt Jenny.

Il filtro attraverso cui sono narrati gli avvenimenti del racconto è ancora una volta un osservatore, che riferisce fatti senza dare però giudizi propri, ancora una volta narratore insieme partecipe e staccato. Si tratta di un pilota, censore della posta nella base di Sartoris, destinato a quest'ufficio mentre sta abituandosi all'uso di una gamba meccanica; egli racconta fatti che ha visto o che ha sentito da Sartoris stesso e da un altro pilota, Ffollansbye, figura che non ha consistenza di «personaggio» vero e proprio, ma che conta soltanto come fonte di informazioni; attraverso la narrazione del pilota-censore emerge un'altra caratteristica che si ritrova di frequente in altri racconti di Faulkner: l'osservazione e la partecipazione ad una vicenda da parte di un'intera comunità; attraverso il censore si viene a sapere infatti che tutta la base segue appassionatamente la rivalità tra Spoomer e Sartoris.

La qualifica «tecnica» del narratore («censore») permette a Faulkner di inserire nel testo della narrazione tre lettere, quella che comunica a Virginia Dupré la morte del nipote e quelle rimandate a casa con gli effetti personali di Sartoris; esse servono alla doppia funzione di darci la conclusione della vicenda e di illuminare ulteriormente la personalità del protagonista: la lettera di Sartoris a Aunt Jenny illumina un'area finora rimasta in ombra, dandoci la misura del legame affettuoso che unisce il protagonista alla «household» sudista lasciata alle spalle.

Nella parte centrale del racconto – e si sarebbe tentati di vedere l'introduzione come l'aggiunta ad un nucleo narrativo preesistente – conta soprattutto, oltre al personaggio di Sartoris, la capacità di Faulkner di servirsi di tecniche particolari (quelle della «tall tale») per fini diversi da quelli a cui erano destinate originariamente; che tale capacità non sia casuale coincidenza, risulta chiaro dal fatto che in «Spotted Horses», un racconto pubblicato nel '31, ma con ogni probabilità pronto già prima, Faulkner usa tecniche narrative analoghe, derivate dalla medesima fonte, per effetti esclusivamente comici, perfettamente riusciti.

#### «Crevasse»

«Crevasse» è un racconto breve ma di grande efficacia, che descrive il lento procedere di un gruppo di militari che trasportano un ferito – parte che si ricollega chiaramente alla quarta sezione di «Victory» – attraverso una terra arida e gessosa, piena di strane

depressioni circolari, fino ad una zona lontana da ogni eco della battaglia, dove improvvisamente si verifica la catastrofe finale – l’aprirsi di una voragine nel terreno – che spiega qual era la vera natura della «terra desolata» su cui i soldati camminavano.

La riuscita del racconto dipende dall’efficacissima resa dell’atmosfera di incubo e di morte che si stabilisce gradualmente, in un lento crescendo, fino a dissolversi rapidamente nella catastrofe finale. Questa atmosfera viene creata attraverso una serie di osservazioni su dati «naturali o visibili» che si rivelano via via più inquietanti, ma che non vengono mai del tutto compresi, e viene sostenuta da una serie di riferimenti in cui si verifica un graduale mutamento di significato all’interno di un apparato metaforico apparentemente immutato.

Le osservazioni riguardano dapprima la natura del terreno, le grandi depressioni circolari, «too big to have been made by a small shell, and too shallow to have been made by a big one» (p. 467) agli occhi dei soldati abituati ai «shell craters» delle zone di guerra. È soprattutto un subalterno colui che commenta la stranezza del terreno e dei dati che lo caratterizzano, mantenendo la funzione di ingenuo commentatore fino al momento della catastrofe. È la sua voce «chattily cheerful» che osserva la morbidezza del terreno («Jolly walking») senza rendersi conto delle ragioni di tanta «resilience», ma è ancora lui che osserva l’assenza di rumori e di vita nella zona («no birds here. No insects even»); è sempre il subalterno chi rivela ai compagni la vera natura dei «chalky knobs» disseminati tutto intorno, rovesciandone uno con un bastone e facendone apparire «its earth-stained eyesockets and its unbottomed grin» (p. 470). Alla loquacità del soldato che nemmeno davanti a quei «chalky knobs» di conradiana memoria<sup>46</sup> intuisce la verità, è opposto il silenzio del capitano, le cui risposte ridotte

46. Conrad è chiaramente uno dei grandi maestri di Faulkner: Faulkner lo nomina in un saggio del 1922 e in un articolo (1924) scritto in occasione della morte di Conrad sul *Double Dealer*. Nelle interviste dichiarò spesso che Conrad era uno degli autori da rileggere ogni anno (assieme al *Don Chisciotte*, all’Antico Testamento, a Shakespeare, *Moby Dick*, *Cekov*, *Madame Bovary*, Balzac, Tolstoj; cfr. *Faulkner in the University*, p. 50. Su Conrad cfr. anche *ibidem*, p. 144 e 150). I *New Orleans Sketches* sono – specie per i bozzetti «marini» – veri e propri ricalchi conradiani. Per i debiti specifici a Conrad cfr. R.P. Adams, *art. cit.*, pp. 129-135 e R.E. Richardson, *op. cit.*, p. 131. In questo racconto i «chalky knobs» e il loro rivelarsi ad un esame ravvicinato «skulls» ricordano molto da vicino i «round knobs» sulla palizzata in rovina intorno alla stazione di Kurtz, che si rivelano ad un esame più attento «skulls» (cfr. *Heart of Darkness*, New York, Signet, 1962, pp. 132-133).

all'essenziale (monosillabi di assenso, ordini) indicano il grado di consapevolezza di un pericolo non identificato ma presentito.

L'apparato metaforico apparentemente immutato si riferisce all'erba, paragonata a baionette sporgenti dalla terra, paragone che si trasforma alla fine in un riferimento non metaforico a baionette vere, quelle dei soldati sepolti vivi dalle frane, sporgenti, come erba, dal terreno. I riferimenti iniziano con «wheat spears», che indicano veramente stoppie di grano, continuano con l'erba, la cui caratteristica di durezza e rigidità viene sottolineata («tough», «gorselike»), paragonata poi esplicitamente alle baionette («a sparse, dead-looking grass like *clumps of bayonets thrust up out of the earth*»), quasi identificata con queste («pallid grass *bayonets*») fino a diventare le reali baionette dei sepolti vivi, immagini profetiche del destino di questi uomini. Anche i verbi usati in questi riferimenti via via sempre meno metaforici indicano azione violenta e ostile («thrust up», «saber at»). La «imagery» che riguarda l'erba – il dettaglio suggerito al lettore che solo alla fine è in grado di identificarlo – richiama alla mente il procedimento descrittivo iniziale della famosa casa di Roderick Usher e la lunga crepa serpeggiante, anche se qui il procedimento è maggiormente potenziato; l'atteggiamento ingenuo e inconsapevole del subalterno, che osserva senza capirli i segni della morte, ricorda un poco la visione più ingenua e più terribile del campo di battaglia che ha il bambino sordomuto in «Chickamauga» di Bierce, un autore che sembra stare dietro a questo racconto anche per la creazione dell'atmosfera d'incubo e per certi dettagli macabri, come quello dei senegalesi morti asfissati nella caverna in cui precipitano i soldati del gruppo, immobili e putrefatti nelle posizioni rigide in cui la morte li ha colti. Contribuisce a rafforzare l'atmosfera di morte il lamento costante del ferito trasportato.

Preparata l'atmosfera di morte e di grande silenzio, la narrazione si sviluppa poi rapidissima, per contrasti; al silenzio e al lentissimo procedere del gruppo, alla strana luce di cui è inondato il paesaggio, segue l'improvviso e fulmineo precipitare nella voragine – degna del *Gordon Pym* –, le grida, l'oscurità, l'orrore della caverna in cui l'odore della carne imputridita dei cadaveri dei senegalesi asfissati rivela finalmente una situazione presentita soltanto vagamente, e solo ora pienamente esplicita.

Pagato un tributo di vite, alcuni uomini, compreso il ferito, riusciranno faticosamente ad uscire dalla caverna. L'ultima scena del

racconto presenta il gruppo inginocchiato attorno ad un compagno che legge la Bibbia. Questo finale potrebbe appoggiare un'interpretazione allegorica del racconto, visto come dantesca discesa agli inferi<sup>47</sup>, tentativo purgatoriale di ritrovare la luce (l'uscita dalla caverna), e la salvezza finale; ma non ci sembra che questo aggiunga molto al racconto, che secondo noi rimane valido soprattutto per l'atmosfera che riesce a creare – o, se si vuole, come metafora generale della situazione di incubo e morte che è la guerra.

L'uso dei dati naturali è analogo all'uso di altri dati naturali in «Dry September» o in «Mistral», non è cioè fine a se stesso, ma è componente essenziale nella resa di un'atmosfera psicologica; anche l'eco conradiana – diversamente da quanto avviene altrove, ad esempio nei *New Orleans Sketches*, ma in parte anche in un racconto che ha qualche rapporto con «Crevasse», e cioè in «Once Aboard the Lugger» – non è soltanto imitazione letteraria superficiale, ma è un dato ormai pienamente posseduto dall'autore, anche se chiaramente riferibile alla matrice letteraria. È evidente che Faulkner, nel periodo di apprendistato a cui appartiene questo racconto, arriva già a momenti di grande maturazione artistica.

#### «Thrift»

Due anni prima di «Turnabout», Faulkner pubblicò sullo stesso giornale, il *Saturday Evening Post*, un racconto di guerra, «Thrift» (1930)<sup>48</sup>, che si distingue dagli altri. Il protagonista infatti, lo scozzese MacWyrghinchbeath, sopravvive psicologicamente immutato a quattro anni di guerra. Questo può avvenire perché l'uomo non si lascia sviare dai nuovi ambienti con cui entra in contatto, né travolgere dal caos, perché rimane fedele ad un modo e ad un

47. Cfr. H.H. Waggoner, *op. cit.*, p. 195.

48. *Sat. Ev. Post*, 6 sett. 1930. Il protagonista, un meccanico scozzese, invece che andare per tre settimane in licenza in Inghilterra dalla Francia, si presenta a una squadriglia aerea, dove viene scambiato per un «replacement»; solo il giorno della paga ci si accorge che lo scozzese non è in nessuna lista. Egli insiste per avere la paga e viene messo agli arresti. La narrazione ritorna poi all'inizio della guerra, quando lo scozzese, arruolatosi in fanteria, scopre che la paga in aviazione è maggiore; gli viene rifiutato il trasferimento, ma l'uomo riesce a sconfiggere gli alti comandi, prima bruciandosi la pianta del piede – diventando così meccanico in aviazione – poi facendo un volo (un *a solo*) su un aereo non suo e, scontata una nuova condanna, divenendo finalmente pilota. Rifiuta l'ultima promozione, dopo aver partecipato a varie battaglie e aver fatto soldi in scommesse (come in *A Fable*), perché la promozione gli frutterebbe, a conti fatti, meno del grado inferiore. Terminata la guerra, lo scozzese ritorna finalmente a casa e va dal vicino a riprendersi le sue bestie.

ideale di vita: la vita semplice della Scozia, quella di un uomo a contatto con la terra e gli animali. Lo scozzese vuole accumulare del denaro, sfruttando la guerra, soltanto per poter ritornare alla sua casa semplice e alle sue bestie; la sua costante preoccupazione per il denaro non è mai presentata come avarizia o avidità<sup>49</sup>.

La Scozia di MacWyrghlinchbeath, appena intravista nel racconto, è la Scozia parsimoniosa dei Gray di «Victory», spogliata di ogni legame familiare (lo scozzese vive solo) ed anche da qualsiasi riferimento alla Bibbia; la morale presentata in questo racconto è esclusivamente, ma positivamente, umana e individualistica, ma valida nella misura in cui la vita dello scozzese è vissuta nel contatto della terra e delle sue creature. Anche per questo scozzese, come per i Gray o per Aunt Jenny, la guerra è una guerra straniera, in questo caso degli inglesi, e a maggior ragione, quindi, va «sfruttata».

Il racconto riesce soprattutto nella caratterizzazione del protagonista, che si definisce come contrario assoluto del Gray di «Victory», appunto perché non abbandona i valori del paese natio; non si lascia attrarre da falsi onori, da possibilità di vita diverse da quelle che egli conosce, e quindi non viene travolto dalla rovina; giunge al punto di rifiutare la nomina ad un grado superiore, per non perdere i vantaggi finanziari precedenti, non fine a se stessi, ma legati allo scopo del ritorno ad un tipo di vita scelta a preferenza di altre. Dimostra cocciutaggine, ma anche coraggio dal momento che per arrivare al suo scopo trascura le regole del «codice» militare – ma non quelle dell'umanità – affrontando anche quella che in linguaggio militare è chiamata «diserzione» ma che per lui è solo un modo di progredire. Anche in questo protagonista appare tuttavia per un momento il rischio possibile di una perdita di umanità: questo avviene quando lo scozzese, davanti ad un aereo precipitato da cui è estratto a fatica il pilota senza gambe, commenta il fatto ignorando completamente l'uomo e rilevando soltanto lo spreco della macchina rovinata («'tis a sinfu' waste»). Tale fissazione per il denaro che in questo episodio rende l'uomo insensibile al destino dei suoi simili caratterizza negativamente il personaggio, ma soltanto per un momento: l'impressione negativa

49. Il titolo del racconto è significativo. La parola «thrift» significa insieme «prosperità» e «frugalità» e, in particolare in scozzese, «occupazione lucrosa»: tutti e tre i significati sono presenti nel racconto e sono confermati dalla metodicità e dalla cura con cui lo scozzese tiene i conti dei suoi guadagni di guerra.

che ha il lettore è immediatamente corretta infatti dalle osservazioni dei compagni dello scozzese che ne sottolineano le virtù e le qualità di «fortitude». È chiaro l'omaggio dell'autore all'uomo che non si lascia travolgere da valori diversi da quelli originari.

Se «Thrift» si distingue dagli altri racconti di guerra per la posizione immutata del protagonista davanti alla guerra e alla vita, ad essi si ricollega per altri versi. Oltre ad aver scelto ancora una volta un protagonista scozzese (e averne registrato il dialetto), il mondo dell'aviazione, l'ambientazione (la Francia), il periodo della guerra, Faulkner usa una struttura narrativa in parte comune a quella di altri racconti.

La storia di McWyrghinchbeath è raccontata in gran parte da un pilota, Ffollansbye, lo stesso da cui il censore di «All the Dead Pilots» sente parte della storia di Sartoris. Il racconto, tecnicamente in terza persona, viene così filtrato per tutta la parte principale (parte della I e l'intera II sezione) attraverso la comunità in cui opera lo scozzese («In messes they told...»), anche questo uno dei punti di vista preferiti di Faulkner. La terza parte del racconto, che riguarda l'ultimo anno di guerra, è invece raccontata in modo tradizionale, dall'autore, e l'assenza della «voce» di Ffollansbye è spiegata da un casuale riferimento di un pilota alla morte di questo. Nella III parte del racconto appare la presentazione bonariamente ironica dell'alta borghesia inglese, costituita qui dagli «young puppies» appena arruolati, pregni ancora dello spirito e del linguaggio delle «public schools» inglesi.

Malgrado questo racconto sia apparso in *The Saturday Evening Post* con illustrazioni di tipo sensazionalistico (battaglie aeree, ecc.), «Thrift», a differenza di «Turnabout», non è un racconto a formula «giornalistica»; le radici contadine del protagonista impediscono che esso diventi una «macchietta», e la narrazione filtrata attraverso il punto di vista di un osservatore-partecipe non scade nel sensazionale.

### «Turnabout»

«Turnabout» invece, l'ultimo dei racconti che riguardano la prima guerra mondiale, è veramente un contributo di Faulkner alla «slick magazine fiction»<sup>50</sup> degli anni Trenta; si tratta di un rac-

50. Il titolo del racconto, pubblicato sul *Saturday Evening Post* nel 1932, era «Turn About»; nello stesso anno era stato inviato a Ben Wasson. Millgate ci informa che Ben

conto viziato da sensazionalismo e schematicità di costruzione; per il tipo di narrazione diretta e immediata (non riferita da altri), e forse anche per il tema della sfida alla morte che vi compare, «Turnabout» è stato considerato un racconto alla Hemingway<sup>51</sup>, ma ci sembra che, per i difetti di cui sopra, questo non faccia giustizia all'Hemingway migliore.

La schematicità del racconto si rileva nella corrispondenza quasi speculare dei due episodi di cui è composto; nel primo, un americano, il capitano Bogard, porta con sé in missione di guerra sul suo aereo, un giovane inglese, Claude Hope, trovato ubriaco dalla M.P., ritenendo di dovergli mostrare che cosa sia veramente la guerra; il secondo episodio riguarda la restituzione del favore da parte di Hope, che porta con sé l'americano sulla sua *torpedo boat* in missione. Solo a questo punto l'americano si rende conto di aver errato in pieno nella valutazione del giovane. La cassetta di whisky che gli fa recapitare alla fine è non solo il riconoscimento dello stato adulto di Hope, ma insieme l'ammissione che davanti a missioni come quella della *torpedo boat* anche l'ubriacarsi fino a perdere coscienza di sé è ammissibile. La schematicità della costruzione permette al lettore di dare per scontato il risultato del racconto, e di prevedere la presa di coscienza dell'americano. Corrispondenze particolari, speculari quanto i due episodi, confermano l'impressione di sensazionalismo, scontato, che riceve il lettore (ad esempio, in entrambe le missioni l'ospite sta male a bordo del mezzo altrui; le macchine non funzionano e non sganciano a dovere bombe o torpedini). L'intenzione originaria di Faulkner sembra essere stata quella di celebrare l'istante del coraggio, quello stesso «instant of sublimation» che appare nella introduzione a «All the Dead Pilots», secondo schemi scontati. Con gli altri racconti «Turnabout» ha naturalmente numerosi punti in comune: anche per Hope, davanti al pericolo continuo c'è solo la possibilità di cercare di dimenticare il più possibile, ubriacandosi, la presenza

Wasson ricordò un party a New York dove la conversazione aveva riguardato le *torpedo boats* inglesi della prima guerra mondiale. Da questa conversazione, che evidentemente lo aveva colpito, Faulkner trasse l'ispirazione per il racconto (cfr. Millgate, pp. 32-33). Faulkner adattò il racconto per un film della MGM, «Today we live», durante il suo primo soggiorno a Hollywood nel 1933. Cfr. Meriwether, pp. 47-48, 155, 156-7, 161, 175. Il racconto fu pubblicato anche in *Dr. Martino*. Il titolo del racconto indica il giro su se stessa della *torpedo boat* che inverte la rotta di 180 gradi una volta sganciati i siluri; può anche indicare il mutamento radicale di opinione di Bogard, l'americano, nel suo giudizio inizialmente negativo del più giovane «collega» inglese.

51. Cfr. R.B. West, *The Short Story in America*, Chicago, Regnery, 1952, p. 95.

della morte; o come Spoomer e Sartoris, chi è in pericolo si aggrappa, quando è lucido, a punti di riferimento che sembrano addirittura ridicoli<sup>52</sup>, ma che sono essenziali per mantenere un minimo di equilibrio. Hope appartiene, come gli «young puppies» di «Thrift», alla classe alto borghese dell'Inghilterra, ed è presentato inizialmente come un novellino un po' snob (porta «a club insignia... from a famous preparatory school», p. 481, e parla di vacanze in Svizzera col tutore). Non ci sembra tuttavia che questi elementi aggiungano molto agli altri racconti di guerra faulkneriani, né ci sembra che le dichiarazioni di Faulkner riguardo a questo racconto siano particolarmente utili<sup>53</sup>. L'aspetto più interessante del racconto ci sembra sia piuttosto quello che indica l'ambiguo fascino che dovette esercitare la macchina – aereo o torpedine – sullo scrittore; in *Sartoris*, è più tardi in *Pylon*, la macchina – automobile e/o aeroplano – è simbolo negativo di distruzione<sup>54</sup>; in «Turnabout», se è vero che la *torpedo boat* è causa di distruzione e verrà a sua volta distrutta, è anche vero che l'accento posto sulla velocità del mezzo, descritto nella corsa folle verso il bersaglio, è prevalentemente celebrativo, come egualmente celebrativa è la presentazione del momento eroico del coraggio; il fatto che la celebrazione della macchina velocissima e quella dell'istante eroico («the flash») compaiano insieme in questo racconto non è casuale: Faulkner cioè sembra lasciarsi travolgere da un residuo di decadentismo, e i due termini – velocità della macchina ed istante eroico – non possono non richiamare alla mente determinati aspetti del decadentismo europeo.

L'ambiguità della posizione dello scrittore in questo racconto è confermata dall'ambiguità di una recensione, di qualche anno po-

52. Hope gioca a «beaver» col compagno di missione, segnando un punto ogni volta che avvista qualcosa prima del compagno. Il gioco compare, in un altro contesto, in «Mistral».

53. Faulkner venne interrogato su questo racconto durante le interviste a West Point, dove, a quanto sembra, era stata sottolineata ai cadetti la differenza di nazionalità tra i due protagonisti. Faulkner negò di aver voluto contrapporre due nazionalità e dichiarò di aver piuttosto voluto sottolineare la differenza fra «youth and... maturity» e che il racconto «showed possibly the man who was mature might know more how to survive war than a child might» (Hope è disperso, Bogard si salva ed è decorato). Non ci sembra che la morte di Hope o la vita di Bogard siano legate a una maggiore o minore esperienza. È equo del resto completare la citazione di Faulkner, che aggiunse «I don't think the story set out to postulate that, but that might be a possible definition of it». (Cfr. *Faulkner at West Point*, p. 74.)

54. Cfr., oltre alle opere citate, L. Miner, *The World of William Faulkner*, New York, Grove Press, 1952, p. 135 e segg.

steriore (1935), scritta da Faulkner intorno ad un libro intitolato «Test Pilot»<sup>55</sup>, in cui compaiono i medesimi temi della velocità e della macchina. Faulkner si dichiara deluso del libro che recensisce, avendo sperato che esso fosse il segno di «a new trend... a literature... of the speed itself, peopled not by anything human or even mortal... a literature of this whole new business of speed», «a symptom of a folklore of speed»; esclude sì l'elemento umano da questo nuovo «folklore» («peopled not by anything human...») fatto soltanto da «the clever willful machines themselves carrying nothing that was born or will have to die», ma pur rendendosi conto che questo tipo di letteratura significherebbe «the final disappearance of life from earth», sembra augurarsi che essa possa esistere. L'ambiguità di Faulkner sta proprio nella contemporaneità della consapevolezza – che l'uomo cioè verrà distrutto – e nella «celebrazione» o almeno augurio che tale letteratura venga a esistere. Si tratta di un «cedimento» momentaneo, la cui presenza, tuttavia, è indicativa di un atteggiamento, sempre superato, perché ogni apologia dell'istante di velocità e dell'istante di coraggio viene sconfitta dall'interesse di Faulkner per l'uomo<sup>56</sup>.

#### «Honor» e «Death Drag»

Per l'idea della velocità e del momento di coraggio, e per il tema dei «piloti morti» se sopravvissuti alla guerra, si possono considerare corollario ai racconti di guerra veri e propri due racconti di «barnstormers», «Honor» e «Death Drag», vicini anche cronologicamente ai racconti della «waste land» più che a *Pylon*<sup>57</sup>. Gli

55. Cfr. «Test Pilot by Jimmy Collins», *American Mercury*, novembre 1935, ristampato in *Essays, Speeches and Public Letters*, pp. 188-192.

56. Nella predizione del possibile avvento di una nuova specie umana – chiaramente condannata da Faulkner, ma insieme passata in secondo piano davanti alla celebrazione del folklore della velocità, nella recensione di cui sopra – Faulkner raggiunge accenti di fantascienza, nel prefigurare l'avvento di una specie di piloti, o robots – e perché non chiamarli astronauti? –, creata artificialmente, isolata dal resto dell'umanità, «cloistered and in a sense emasculated», «taken in infancy». Il fascino esercitato dalla macchina, divinità disumana, è anche oggi rilevabile attraverso le pagine di uno scrittore che non vede certo di buon occhio la «nuova specie» preannunciata anche da Faulkner: il senso della potenza iperumana, se non disumana, dei vettori spaziali e una visione «metafisica» del VAB (Vehicle Assembly Building), con le sue «tantalizing views of immense rockets...» su strutture che sembrano «an unfinished but monumental cathedral», appare chiaramente in *Of a Fire on the Moon* di N. Mailer, Boston, Little Brown, 1969, pp. 53-54 e passim.

57. Entrambi i racconti erano già pronti nel 1930. «Honor» fu inviato a *Scribner's* il 25 marzo 1930 e il 22 aprile dello stesso anno all'*American Mercury*, dove venne pub-

uomini che sono diventati «barnstormers»<sup>58</sup> hanno scelto questo mestiere per due ragioni: la guerra li ha fatti diventare piloti, ed essi non hanno fatto in tempo ad imparare un altro mestiere; ma la loro scelta non è legata soltanto a motivi «tecnici» di qualificazione professionale, poiché dipende anche dal senso di monotonia che la pace ha portato; il presente, ancora una volta, è indissolubilmente legato e condizionato dal passato; l'alternativa ad un mestiere pericoloso, mal pagato, ma con momenti di «excitement» è quella – ancora più insopportabile – dell'impiego in un ufficio e del «pottering in the garden» di «All the Dead Pilots».

In entrambi i racconti la compenetrazione di passato e presente è riflessa nella struttura narrativa a «spirale»; le vicende vengono raccontate da un narratore – un narratore-protagonista nel primo racconto, «voce» comunitaria nel secondo – partendo dal consueto momento cronologico iniziale, ritornando indietro nel tempo, per raggiungere poi nuovamente il punto iniziale e sorpassarlo, avendolo ormai illuminato e reso significativo: il presente contiene cioè il passato e ne è condizionato, a livello strutturale e semantico. Nel primo racconto si aggiunge inoltre un terzo piano temporale (quello del futuro), che viene anch'esso unificato agli altri due; infatti la vicenda narrata appartiene tutta – anche il punto di inizio e di arrivo della spirale – al passato (sono passati sei anni); la quasi impercettibilità di questo riferimento – che dovrebbe togliere il carattere di «presente» al punto di incontro della spirale – non impedisce la fusione dei tre piani e insieme sottolinea l'importanza di *quel* momento e di *quei* fatti nella vita del narratore.

blicato nel luglio 1930. Forse fu inviato anche al *Saturday Evening Post* con il titolo di «Point of Honor». Cfr. Meriwether, p. 173. Fu poi pubblicato in *Dr. Martino* e in *Collected Stories* (sez. «The Middle Ground»). «Death Drag» fu inviato il 16 dicembre 1930 a *Scribner's* e poi ad altre riviste; fu pubblicato infine su *Scribner's* nel gennaio 1932 (cfr. *ibidem*, p. 171); anch'esso venne raccolto in *Dr. Martino* e in *Collected Stories* (sez. «The Village»). Malgrado siano più vicini ai racconti di guerra, cronologicamente e per lo stretto legame tra la guerra e il presente dei piloti, il materiale di questi racconti è in rapporto anche con *Pylon*, e in particolare elementi di «Honor» vennero ripresi e trasformati, ampliati, nel romanzo; si pensi, per esempio, al trio di «Honor» – due uomini e una donna – e a quello «coniugale» in *Pylon*, reso più complesso dalla presenza del *reporter*.

58. Cfr. l'intervista di Faulkner (11 marzo 1957) in *Faulkner in the University*, p. 48. Sui «barnstormers» e la loro presenza «effimera» nel periodo postbellico, cfr. *ibidem*, p. 36; sulla presunta attività di «barnstormer» di Faulkner stesso («I did a little, what they call barnstorming in the early days after the War...») cfr. *ibidem*, p. 68 (13 marzo 1957). La veridicità di tali affermazioni è tuttavia smentita nella accurata biografia del Blotner.

Anche per la struttura dunque questi racconti sono in stretto rapporto con il gruppo di «The Waste Land».

In «Honor»<sup>59</sup> il narratore-protagonista è uno dei piloti di «Ad Astra», e alla materia di questo racconto si rifà esplicitamente – in particolare alla notte dell’Armistizio, passata con il prigioniero tedesco e il *subadar* ad Amiens. I riferimenti alla guerra e al passato vengono fatti all’inizio del racconto, quasi a spiegare la condizione presente del protagonista e la sua professione, e nel momento di maggiore drammaticità del racconto, quello che in realtà ridà la vita al «dead pilot» attraverso il riconoscimento della generosità di un altro uomo. Questo avviene durante un numero di acrobazia, in volo, quando Monaghan crede che il pilota – venuto a conoscenza del legame stabilitosi fra lui e la moglie e Monaghan stesso – approfitti della situazione di estremo pericolo per vendicarsi e ucciderlo simulando un incidente. In quel momento, mentre è aggrappato all’ala dell’aereo, Monaghan ricorda un altro momento di pericolo, in guerra, e ricorda le parole del *subadar* («You will not know it... but you are all dead»). Se la condizione di smarrimento di Monaghan dopo la guerra corrisponde alla «death in life» dei sopravvissuti (all’inizio, Monaghan dice di se stesso, in tempo di pace: «I was still drifting around»), con l’atto di generosità di Rogers, il pilota, avviene una presa di coscienza da parte di Monaghan. Monaghan è salvato fisicamente da Rogers, il pilota e rivale, ma anche spiritualmente perché l’esperienza della generosità di Rogers si traduce in un ritorno alla vita attraverso un atto di rinuncia. Attraverso il sacrificio (la rinuncia alla moglie di Monaghan), il «mercoledì delle ceneri», il pilota morto può ritornare a vivere.

Non vi è invece salvezza alcuna per Jock, uno dei protagonisti di «Death Drag»<sup>60</sup>, dove due dei personaggi principali sono ex

59. Riassunto: Monaghan dà le dimissioni dal posto di stunt-flyer; racconta la sua storia, come cioè è giunto a questa decisione; risale alla nascita del suo rapporto con i Rogers, al legame con Mildred Rogers, alla decisione della donna di divorziare per andarsene con lui. Rogers, venuto a conoscenza dei fatti, non approfitta della situazione di pericolo di Monaghan durante un volo acrobatico, ma al contrario lo salva; Monaghan decide di andarsene.

60. Il titolo del racconto indica un’acrobazia aerea (un uomo appeso ad una scala di corda si lascia cadere da un aereo in volo sul tetto di una macchina in corsa); esiste un disegno attribuito a Faulkner, pubblicato su «The Scream» (autunno 1925) che indica questa figura acrobatica (il disegno è ristampato in *Early Prose and Poetry*, p. 120).

Riassunto: Jock, un ex-pilota, assieme a due ebrei, Ginsfarb e Jake, arriva in una

piloti. Se il capitano Warren, che abita nella piccola cittadina dove arriva un malandato aereo di «stuntflyers» è riuscito in qualche modo «to cope with 1919», Jock, il pilota del piccolo aereo da acrobazie è il prototipo del personaggio «lost and doomed», il pilota per cui sarebbe stato meglio morire durante la guerra, come sottolineò Faulkner in un'intervista<sup>61</sup>.

Nella presentazione di Jock non viene tralasciato nessun dato fisico e psicologico che contribuisca a sottolineare la disperazione del personaggio. La caratterizzazione di Jock avviene attraverso le osservazioni degli altri. Inizia all'aeroporto, dove il dato esterno della sua disperazione, «the gaunt face», l'espressione «strained, glaring» degli occhi non sfugge nemmeno ai ragazzini sfaccendati che lo vedono scendere dall'aereo. Le caratteristiche di diversità malata («sick») di Jock vengono poi osservate dagli abitanti della cittadina in cui è atterrato l'aereo, e in particolare dal capitano Warren – l'osservatore «tecnico», perché anch'egli era pilota – che alla comunità appartiene; Jock appare fuori della normalità della vita anche nelle abitudini più comuni (non beve e non fuma), è attratto solo dal sonno («the nights aren't long enough»), quasi a esplicita ammissione che solo l'incoscienza del dormire può dargli sollievo; la sua completa dissoluzione psicologica appare chiarissima alla fine, quando non è in grado di accettare nessuna possibilità di salvezza, nemmeno quella che gli offre l'ex-compagno Warren.

Prevale nel racconto, osservata attraverso gli occhi della gente, la figura del «wounded hero» senza speranza; il filtro attraverso cui la figura di Jock è via via definita, l'osservatore comunitario, è però altrettanto importante, e giustifica l'inclusione del racconto nella sezione intitolata «The Village» nei *Collected Stories*; secondo una tecnica molto spesso presente nella narrativa di Faulk-

cittadina a dare uno spettacolo di acrobazia aerea. Ginsfarb, infuriato perché è stato ingannato da Jock sull'ammontare della somma ricevuta per lo spettacolo, si lascia cadere dalla scala di corda usata per il «death drag» sul tetto di un granaio, rimanendo però illeso. Attraverso la conversazione di Jock e del capitano Warren, che abita nella cittadina, ed è stato compagno di volo di Jock in guerra, si viene a sapere che Jock non ha licenza di volo in seguito ad un incidente in cui sono morti dei turisti, due anni prima, e si viene a sapere dell'incidente avuto da Ginsfarb per avarizia durante un volo acrobatico. Ginsfarb è un ebreo, la cui caratterizzazione è piuttosto stereotipa, basata com'è sul motivo dell'avidità; la figura dell'ebreo ha la sua matrice in «Wealthy Jew», nei *New Orleans Sketches*, figura ripresa in *Mosquitoes* e in *Pylon*.

61. Cfr. l'intervista dell'11 marzo 1957, *Faulkner in the University*, p. 48.

ner<sup>62</sup>, la comunità viene definita essa stessa mentre è testimone della vicenda.

La città del racconto non è definita topograficamente («a small town interchangeable with and duplicate of ten thousand little dead clottings of human life about the land», pp. 197-198), ma è chiaramente identificabile geograficamente (per quel paesaggio che la circonda segnato da «ridges» e «gullies») e socialmente: la comunità si scambia le informazioni sui fatti del giorno nella bottega del barbiere (e come non pensare a «Dry September» o «Hair»), c'è la tipografia, l'ex capitano militare, i ragazzini neri e intorno c'è la terra abitata dai contadini che procedono in lenti spostamenti sui carri. La comunità di questa città – che la si chiami o no Jefferson – è ritratta qui nel suo aspetto più bonario, anche se è la comunità a finanziare uno spettacolo che mette in pericolo la vita di altri uomini: ed è questo il dato che preannuncia aspetti tragicamente colpevoli della comunità quando condanna e uccide, coscientemente, altri uomini, come in «Dry September». È importante qui soprattutto la componente contadina della società di Yoknapatawpha, ancora una volta espressione di sanità, opposta alla disperazione di chi non ha, in nessun senso, più alcun contatto con la terra. Questa componente appare nel racconto nella presentazione dei contadini che assistono casualmente alle acrobazie aeree, passando per l'aeroporto; la sapienza umana di chi vive legato alla terra, e con essa in armonia, trova espressione nel grido della «countrywoman», che, pur avendo visto con i suoi occhi salire gli uomini sull'aereo, ha un'intuizione fondamentale giusta quando rifiuta di credere, malgrado le apparenze la smentiscano, che sull'aereo ci siano uomini («I don't believe it!... It ain't a man!», p. 200); alla donna appare cioè pienamente l'inumanità dell'aereo e di chi se ne serve<sup>63</sup>.

## 2. I racconti di Yoknapatawpha

Il mondo degli indiani è il primo a comparire nel gruppo cen-

62. Cfr., in particolare per la comunità, C. Brooks, *The Yoknapatawpha Country*, New Haven, Yale U.P., 1963.

63. Il motivo dell'inumanità degli stunt-flyers ritorna, potenziato, in *Pylon* dove vengono sviluppate le osservazioni della contadina di «Death Drag» («they ain't human like us»); cfr. Materassi, p. 202; per la differenza in «Death Drag» e *Pylon* del rapporto tra i *barnstormers* e chi è a terra, cfr. *ibidem*, p. 187; in *Pylon* «la grande città s'è impossessata sia degli *stunt pilots* che della folla dei curiosi...» accomunati come «termini di un investimento colossale all'interno del quale non c'è più posto per il fatto umano» (*ibid.*).

trale dei racconti di *These 13*, legato in «Red Leaves», e in «A Justice», intimamente con il mondo nero, e quindi, inevitabilmente, con quello corruttore dei bianchi, colpevole di aver insegnato agli indiani la schiavitù. Entrambi i mondi sono presentati in «Red Leaves» nelle loro caratteristiche più primitive, visti cioè con interesse folkloristico: tuttavia «Red Leaves» riesce perfettamente, perché prevale sulla visione «folkloristica» di due popoli diversi, ma entrambi regolati da oscure superstizioni e rituali, l'interesse dello scrittore per l'individuo, per l'uomo – «everyman» – davanti alla morte. Una visione folkloristica e superficiale degli indiani si intravede invece nel secondo racconto indiano di *These 13*, «A Justice»; essa ritorna con maggior chiarezza in «Lo!» (1934), dove il recupero consapevole del filone della «tall tale» non impedisce di scorgere nel ritratto comico offerto da Faulkner nel racconto la fondamentale incapacità dello scrittore di vedere gli indiani con una dignità propria, come persone o come popolo.

Accanto alla visione «folkloristica», si ha in Faulkner una graduale mitizzazione degli indiani, che, partendo dalla sottolineatura della componente primitiva, anche folkloristica, raggiunge ben altre dimensioni: questa mitizzazione non si sostituisce alla visione «comica», ma l'accompagna: trova l'espressione più compiuta nei racconti di *Go Down, Moses*, e in particolare un'espressione per un momento perfetta in «The Old People», assai meno perfetta in «The Bear». Come a tanti scrittori americani prima di lui, a Faulkner gli indiani servono per costruirsi un mondo naturale, edenico, precedente alla storia, che assume una validità reale, e poetica, soltanto quando riesce ad esistere al di fuori della storia, ma che perde realtà, e fascino, nel momento in cui, inevitabilmente, è calato nella realtà della storia. Anche per Faulkner esiste il «sogno» indiano, quello con cui lo scrittore si illude di cancellare – attraverso l'opera poetica – le colpe dei bianchi e il genocidio degli indiani, mai apertamente denunciati ma pur presenti.

La mitizzazione degli indiani presente nei racconti di *Go Down, Moses*, viene esplicitamente espressa – descritta, più che rappresentata drammaticamente – nei passi sugli indiani che si trovano nella parte introduttiva («The Golden Dome») al II atto di *Requiem for a Nun* (1951), passi ripresi, con qualche modifica<sup>64</sup>, in

64. Per un'analisi del «re-use of material» in *Big Woods*, e «racconti», e quindi del materiale indiano, cfr. Holmes, pp. 74-77.

«Mississippi» (1954) e nel «Preludio» a «Race at Morning» in *Big Woods* (1955). L'interesse per i lati primitivi dell'indiano si sviluppa dunque in due direzioni, quella del mito, e quella del potenziamento comico, direzioni diverse, ma che hanno in comune una certa distanza (dell'autore) dalla realtà.

Malgrado la mitizzazione degli indiani appaia in Faulkner abbastanza tardi, negli anni '40, e come «formulazione» negli anni '50, è interessante notare come fin dal 1922 Faulkner avesse identificato un'area di materiale americano «inesauribile» – legata al Mississippi – e comprendente dunque anche il mondo indiano<sup>65</sup>.

Oltre che nei racconti fin qui nominati, materiale indiano compare anche in «Fox Hunt» (1931) e in «A Bear Hunt» (1934), anche se soprattutto come sfondo ad un'altra vicenda nel primo, e come possibilità di soluzione (comica) ad una vicenda svoltasi tra bianchi e neri nel secondo. Il protagonista di «Mountain Victory» (1932) è anch'egli di stirpe indiana, ma più che un indiano è «a Mississippian» che può essere preso per un nero dai contadini del Tennessee. Faulkner scrive di indiani anche in altre opere, quali l'appendice a *The Sound and the Fury* (1929), che incomincia con la storia di Ikkemotubbe, e li nomina in altri romanzi (*The Town*, 1957; *The Mansion*, 1959; *The Reivers*, 1962).

Gli indiani di Faulkner sono quelli del Mississippi, e precisamente i Choctaw ed i Chickasaw, due delle «civilized tribes» del sud, venute secondo la tradizione dal Messico e stabilitesi rispettivamente nel Mississippi sud-orientale e in Alabama, e nel Mississippi settentrionale, prima di passare a ovest, in Oklahoma, in

65. In due recensioni del 1922, a distanza di quasi cent'anni da «The American Scholar» di Emerson, Faulkner sembra proporre un analogo «plea» per una letteratura americana: Faulkner scrive che troppi autori (tra cui O'Neill, il cui rivolgersi al mare è – significativamente per quanto riguarda la posizione di Faulkner – un abbandono dell'America, e Pound) «have found America aesthetically impossibile», e si affretta a dichiarare che in America «we have... an inexhaustible fund of dramatic material», le cui fonti più ovvie dovrebbero essere «the old Mississippi river days, and the romantic growth of railroads». Per la prima, riesce a pensare solo a Twain («a hack writer who would not have been considered fourth rate in Europe»...), ma la sua opinione cambiò radicalmente in seguito), mentre per la seconda non sembra neanche venirgli in mente l'opera di un Norris. È interessante tuttavia notare come fin dal 1922 Faulkner avesse già identificato l'area del Mississippi, e la sua storia, come materia «inesauribile» per lo scrittore; la scoperta del «little postage of native soil», avvenuta nel '26 con *Sartoris*, sotto l'influsso di Sherwood Anderson, è in realtà, almeno teoricamente, anteriore. (Le due recensioni sono: «American Drama: Eugene O'Neill» e «American Drama. Inhibitions», entrambe apparse sul *Mississippian* nel 1922, e ristampate in *Early Prose and Poetry*, pp.86-89 e pp. 93-97. Le citazioni sono tratte dalla seconda recensione.)

seguito ad una serie di trattati con gli Stati Uniti, il primo dei quali risale al 1786; una parte delle due tribù rimase tuttavia nel Mississippi, ed ai pochi superstiti Faulkner dovette certamente ispirarsi per alcuni dei suoi personaggi indiani<sup>66</sup>.

Oltre che da questo dato della realtà del Mississippi, Faulkner non poté non trarre ispirazione da un altro dato di quello – e altri stati: i grandi «mounds» forse preistorici, che tutti sanno in qualche modo legati al passato indiano dell'America, anche se non tutti mettono in rapporto le sensazioni di paura che spesso incutono con quella che sembra essere stata la loro destinazione iniziale, di sepolture; questo dato «geografico» del resto, è sempre stato caricato dall'uomo e dallo scrittore bianco – e si pensa a Freneau – di un significato mitico, simbolico della trasformazione dell'intera realtà indiana compiuta dai bianchi, a incominciare dalla mitizzazione negativa degli indiani operata dai Puritani, attraverso le ambiguità di un Cooper, e dell'Ottocento, fino alle teorizzazioni critiche di un L. Fiedler<sup>67</sup>, passando per Thoreau e magari Mailer.

Entrambi questi dati «reali» – la presenza degli indiani superstiti e quella dei «mounds» – compaiono in un passo di «Mississippi», trasformati già in senso mitico, testimonianza degli «old people» scomparsi, identificati con la «wilderness»:

...in the beginning the predecessors crept with their simple artifacts, and built the mounds and vanished, bequeathing only the mounds in which the succeeding recordable Algonquian stock would leave the skulls of their warriors and chiefs and babies and slain bears and the shards of pots and hammer- and arrowheads and now and then a heavy silver Spanish spur. There were deer to drift in herds alarmless as smoke then, and bear and panther and wolves in the brakes and bottoms, and all the lesser beasts... But except for occasionally looking out from behind the face of a white man or a negro, the Chickasaws and Choctaws and Natchez and Yazoos were as gone as the predecessors...<sup>68</sup>.

66. Faulkner tende a usare i nomi dei due popoli indifferentemente, con la tendenza a definirli Chickasaw, piuttosto che Choctaw, come ha osservato E. Howell: ad esempio Doom è Choctaw in «A Justice», poi diventa Chickasaw; S. Weddel è Choctaw in «Mountain Victory» (1932) in «Lo!» diventa Chickasaw. Cfr. E. Howell, «William Faulkner and the Chickasaw Funeral», *American Literature*, xxxvi, genn. 1965, pp. 523-5.

67. Cfr. L. Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, New York, Stein & Day, 1968, per un'analisi del «mito» indiano dalle origini ai giorni nostri. Cfr. anche E. Zolla, *I letterati e lo sciamano*, Milano, Bompiani, 1969.

68. Cfr. «Mississippi», *Holiday*, aprile 1954, ristampato in *Essays, Speeches and Public Letters*, pp. 11-44; cit. da pp. 11-12.

Oltre che all'osservazione della realtà – e ovviamente alla sua immaginazione – Faulkner, anche per quanto riguarda gli indiani, dovette rifarsi ad altre fonti, storiche o pseudostoriche, come provano alcuni titoli di libri appartenenti alla sua biblioteca, tra cui testi della fine dell'Ottocento, in cui certamente erano descritte usanze o guerre indiane<sup>69</sup>, opere di consultazione riguardanti il Mississippi<sup>70</sup>, o autori diversi come Parkman<sup>71</sup> e il romanziere-etnologo La Farge<sup>72</sup>, negli anni Venti considerato autore «scientifico». Non compare invece nella lista dei libri di Faulkner una *History of the Choctaw, Chickasaw, and Natchez Indians* (1899) di H.B. Cushman, che contiene numerose notizie, generali, ma anche specifiche, che riaffiorano nei racconti di Faulkner<sup>73</sup>. È ovvio che Faulkner poteva conoscere il libro, o aver attinto gli stessi dati altrove. Questo libro, in ogni caso, permette di identificare alcuni dati che sembrano frutto della fantasia di Faulkner, autore in cui E. Howell ha osservato, giustamente, «a curious hodge podge of fantasy and unassimilated folklore»<sup>74</sup> per quanto riguarda il materiale indiano.

69. Si vedano ad esempio i tre libri di avventure di J.B. Jones (1879, 1880, 1881), elencati in *Faulkner's Library*, p. 38.

70. C.S. Calvin, *Archaeology of Mississippi* (1926); *Mississippi Provincial Archives*, 1704-1743 (1932) *ibidem*, p. 113 e p. 116.

71. Di Parkman, Faulkner possedeva *The Works* (1897, 1898) *ibidem*, p. 46.

72. Di La Farge, Faulkner possedeva *Laughing Boy* (1929) *ibidem*, p. 39.

73. La «fonte» di questo titolo è stata per noi un articolo di E. Howell, autore di una serie di articoli su Faulkner e gli indiani, tra cui: «W. Faulkner and the Chickasaw Funeral», *cit.*; «W. Faulkner and the Mississippi Indians», *Georgia Review*, XXI, 1967, pp. 386-396. Si veda anche A.A. Hill, «Three Examples of Unexpectedly Accurate Indian Lore», *Texas Studies in Literature and Language*, VI, 1964, pp. 80-83. Nella *History of the Choctaw, Chickasaw, and Natchez Indians*, Greenville, Texas, Headlight Printing House, 1899, ristampato dalla Redlands Press of Stillwater, Oklahoma, a cura di A. Debo, 1962, abbiamo osservato i seguenti dati presenti anche in Faulkner (il curatore, si noti, sottolinea la poca attendibilità storica di numerose notizie, in particolare quelle che si riferiscono ai «mound builders»): oltre alle informazioni generali riguardanti i trattati degli Indiani con il governo degli Stati Uniti, la storia del generale francese Bienville, corruttore quanto il faulkneriano Chevalier de Soeur Blonde de Vitry, le descrizioni delle prove di forza (cfr. «A Courtship»), i riti per le sepolture (la piattaforma su cui veniva posto il morto, prima che venisse adottata la «sitting posture» nella tumulazione; elementi, questi, analizzati a proposito di «The Bear» da Howell), alcuni dettagli, quali ad esempio il nome di «Crawfish Red» simile al Crawfish-ford di «A Justice», quello di «Shulush» («shoes red»), che non può non far pensare alle scarpine rosse simbolo del potere di Ikkemotubbe, e ancora a quella «deputation... sent By the Choctaws to Washington City to present the respect of their nation to the President of the United States... Andrew Jackson» (p. 263), l'episodio alla base di «Lo!».

74. Cfr. E. Howell, «W. Faulkner and the Chickasaw Funeral» *cit.*, p. 525. Utilissimo per controllare «the roots of Faulkner's legend», è il volume di Dabney, specie cap. I e II.

Avendo osservato le possibili «fonti» di ispirazione indiana in Faulkner, vorremmo sottolineare come conti soprattutto l'uso comico e quello mitico di questi dati, quest'ultimo ottenuto principalmente attraverso l'allontanamento di questo popolo nel passato, e il tentativo di ritrovare un'America innocente, primitiva e incorrotta, una con la natura: il grande sogno americano, prima e dopo Faulkner.

### «Red Leaves»

L'ambiente di Yoknapatawpha si delinea dunque nel primo, bellissimo, racconto di questo gruppo, «Red Leaves»<sup>75</sup>, non nelle sue componenti moderne, urbane o contadine che siano, ma nelle sue componenti primitive, quelle del mondo degli Indiani, non immuni però dal contatto, già avvenuto, con la «civiltà» e la corruzione dei bianchi. Il racconto si svolge nel momento in cui la corruzione portata dai bianchi – da loro gli indiani hanno imitato il rapporto padrone-schiavo nei confronti dei neri – è già in atto, ma insieme sopravvivono tradizioni che risalgono alla comunità indiana primitiva; se la presentazione del mondo bianco è esclusivamente negativa<sup>76</sup> quella del mondo indiano non è idilliaca<sup>77</sup>,

75. Il racconto, inviato al *Saturday Evening Post* il 24 luglio 1930, venne pubblicato su questo giornale il 25 ottobre 1930, e poi raccolto in *These 13*. Cfr. Meriwether, p. 174 e p. 21. Le differenze tra la versione pubblicata sul giornale e quella nel libro sono poche, e riguardano soprattutto le diverse suddivisioni interne del racconto; la prima versione è suddivisa in quattro sezioni, la seconda in sei, ma il materiale è lo stesso. Una parte del racconto, compreso nei *Collected Stories*, fu ristampato in *Big Woods*.

76. Lo spaccato della società bianca, in questo racconto, riguarda la società dei «gamblers and cutthroats of the river front» a New Orleans, dove Ikkemotubbe con l'aiuto di uno di questi personaggi, le Chevalier de Soeur Blonde de Vitry, si passa per il vero capo degli indiani e riceve il titolo di «Doom», cioè «du homme» (per «l'homme») da de Vitry. Il ritorno di Doom con la polverina che uccide è narrato in «A Justice», anteriore per cronologia a questo racconto. Faulkner suggerì a M. Cowley in un primo tempo di datare «Red Leaves» «1845»; poi di lasciare le date dei racconti indiani (nel *Portable*) «as vague as possible», 18–, avendogli Cowley fatto notare alcune discrepanze (cfr. *File*, p. 45, p. 54, p. 57). Cowley fece rilevare a Faulkner anche l'errore linguistico alla base del nome di Doom, ma Faulkner dichiarò di averlo fatto consapevolmente perché Ikkemotubbe non sapeva bene né il francese né l'inglese, accettando tuttavia di correggere l'etimologia in «l'homme», cfr. *ibidem*, pp. 42-43.

77. «In the old days the old men sat in the shade and ate stewed deer's flesh and corn and smoked tobacco and talked of honor and grave affairs» (p. 323): questo è l'unico riferimento positivo al mondo indiano prima della corruzione bianca; ma il valore dell'affermazione è in parte sminuito dal fatto che chi così lo ricorda è un vecchio indiano, dagli occhi «querulous, bleared», che non sa ricordare esattamente nemmeno l'inseguimento del precedente «body servant». È più attendibile, seppur vaga, l'affermazione di uno degli inseguitori: «I do not like slavery. It is not the good way. In the old days,

anche quando riguarda il periodo precedente all'accettazione della schiavitù. Si intravede però la delineazione di un mondo «naturale», basato su una moralità che ignora il bene e il male, legato a oscure tradizioni e superstizioni.

Il racconto si basa su una presunta<sup>78</sup> tradizione indiana: la tradizione che quando muore un capo indiano assieme a lui vengano uccisi e sepolti il suo cavallo, il suo cane e il suo «body servant» per servirlo nell'altra vita – dati questi che corrispondono genericamente all'idea indiana della morte come «passaggio» ad un'altra vita. Nella prima parte del racconto vengono definiti i dati della tradizione e l'ambiente in cui essa nasce, con una sezione retrospettiva che riguarda il momento preciso del contatto corruttore con il mondo bianco (II sezione); al mondo «codificato» della tradizione e della civiltà indiana viene poi contrapposta (IV sezione) la presa di coscienza dell'uomo che deve morire, un nero, che riconosce gradualmente la sua consapevolezza di non volere morire; ad una società basata sull'osservanza del rituale e della tradizione è opposta la condizione dell'uomo – «Everyman» – davanti alla morte. L'abile strutturazione di questi due elementi esaminati prima separatamente (la società indiana, sezioni I, II, III; l'individuo, sezione IV), e poi riuniti nell'inseguimento e nella cattura dell'uomo (sezioni V e VI), contribuisce grandemente alla riuscita del racconto; il contrasto comunità codificata-singolo trae grande rilievo dall'uso del *pattern* rituale della caccia – o inseguimento – alle cui leggi obbediscono sia gli inseguitori che la vittima, schema presente fin nelle prime sezioni del racconto, con l'esclusione del blocco retrospettivo (sezione II). Lo «stacco» dallo schema, è, naturalmente, il momento di presa di coscienza della vittima.

Il rapporto comunità-singolo, tradizione-libertà si colora negativamente per il fatto che la vittima è uno schiavo nero, doppiamente privo di libertà di scelta, appartenente ad un gruppo sociale che se ha in comune certi dati con il gruppo dominante – almeno la comprensione del rituale e le superstizioni – deve però *subirne* le tradizioni. È nel momento in cui gli indiani obbligano i neri ad accettare le *loro* tradizioni, che la loro moralità perde ogni carat-

there was the good way» (p. 314). La consapevolezza della colpa del presente è in parte modificata dal dialogo che segue sui neri, disprezzati perché lavorano. Gli «old days» per questi indiani sono solo qualcosa di sentito da altri.

78. Questa tradizione è probabilmente inventata, forse dai bianchi stessi. Per la possibile origine dell'idea di seppellire lo schiavo col padrone cfr. Dabney, p. 96.

tere di innocenza e le loro tradizioni diventano inumane<sup>79</sup>.

La visione «folkloristica» del popolo indiano appare nella «punizione» – per gli indiani – che il peccato della schiavitù porta con sé: gli indiani in realtà non sanno che farsene di un gran numero di schiavi neri, e i profitti che ottengono con il lavoro degli schiavi non solo non servono a migliorare le loro condizioni di vita, ma finiscono nelle tasche dei bianchi: gli indiani aumentano il numero degli schiavi per fare «as the white men do», e coi guadagni saziano l'avidità di un impostore bianco (le chevalier de Soeur Blonde de Vichy), che proviene da una New Orleans alla Cable, e comprano ciarpame inutilizzato, oggetti che lontano dal mondo per cui sono stati creati diventano semplici amuleti o simboli di potere, un «lorgnon» che ha il valore magico che ha un osso di porco, le «slippers with the red heels» che Mocketubbe nemmeno a tre anni è in grado di calzare, il letto dorato in cui la moglie di Issettibbeha non può dormire. Nel momento in cui è sottolineata la colpa degli indiani, sembra che l'autore voglia alleggerire il peso della colpa stessa, sottolineando gli aspetti folkloristici e primitivi del popolo indiano. La loro responsabilità viene in un certo senso sminuita, ed essi vengono dunque allontanati dai bianchi, superiori anche nel male. La mitizzazione degli indiani in questo racconto non è ancora avvenuta, anche se negli accenni alla loro «moralità» naturale se ne ritrovano le premesse.

79. Vi sono due riferimenti al cannibalismo, il primo dei quali sottolinea il disprezzo del lavoro da parte degli indiani (la carne di uno schiavo nero mangiato aveva «a bitter taste» perché egli aveva lavorato in vita); il secondo riferimento riguarda la possibilità di mangiare i neri, a cui gli indiani non sanno cosa far fare. Al suggerimento di Issettibbeha «We might kill a few of them and not eat them», gli indiani obiettano «What for?», indicando chiaramente la loro concezione basata su una «morale» primitiva: si uccide la cacciagione allo scopo di cibarsene. Resta tuttavia la fondamentale incapacità degli indiani di considerare i neri come uomini, legata ad una presentazione «primitiva» degli indiani: tuttavia anche i bianchi spesso, in Faulkner, non vedono il nero come uomo. L'identificazione mondo indiano-mondo naturale si rileva anche nella descrizione iniziale dei due indiani che cercano il nero; la loro fisionomia è opera di agenti naturali: «the Sun had done it, the violent sun, the violent shade». I capelli sono come «sedge-grass on burnt-land» (p. 313). Il paragone con una civiltà decaduta – le loro teste sono come quelle scolpite «on a ruined wall in Siam or Sumatra» – dà l'idea di un popolo il cui apogeo è ormai lontanissimo nel tempo.

La visione di Faulkner dell'indiano come popolo primitivo, amorale, ma non immorale, incapace cioè di distinguere, è confermata nell'intervista in cui Faulkner spiega il simbolismo presente nel titolo di questo racconto: «the red leaves referred to the Indian. It was the deciduation of nature which no one could stop that had suffocated, smothered, destroyed the Negro», *Faulkner in the University*, p. 39; se le parole di Faulkner non vanno intese in questo senso, forse Faulkner non ricordava semplicemente il racconto (l'intervista è del 9 marzo 1957).

Abbiamo detto tuttavia che il racconto riesce, perché prevale l'interesse dell'autore per l'uomo; il racconto si svolge osservando le tappe obbligate del rituale, a cui è contrapposta la disperazione individuale dell'uomo destinato a morire. Gli elementi comuni a rituali di caccia o di iniziazione, per cui Faulkner è certamente in debito verso l'opera di Frazer, si possono identificare nella domanda, necessaria, di chi sa che non avrà risposta, nella durata prevista della «caccia» (tre giorni), nella necessità della presenza – o aiuto – di una divinità<sup>80</sup>: così Three Basket e Louis Berry, i due indiani che devono cercare il nero fuggito, vanno a cercarlo nelle capanne dei neri, e bene sanno che non avranno risposte alle loro domande; l'inseguimento dell'uomo deve durare tre giorni come tre giorni è durato quello del «body servant» di chi era stato capo in precedenza: la presenza «divina» sarà quella di Mocketubbe, paragonato a «an effigy... a Malay God», immobile, inattivo, ma potente attraverso la sua sola presenza<sup>81</sup>.

Anche l'uomo inseguito obbedisce a determinati rituali: non fugge durante l'agonia del capo, perché sa che finché questi non è morto anch'egli rimarrà in vita; sa perfettamente che «there was nowhere for him to go» perché il suo destino è inevitabile; prima di essere preso vedrà tre volte i suoi inseguitori, due volte non visto, la terza «face to face», con un indiano, che, tuttavia, non fa un gesto perché non è ancora giunto il momento. Il rispetto del rituale si interrompe però bruscamente quando (IV sezione) l'uomo, morso da un serpente velenoso, riconosce a un tratto di non voler morire («It's that I do not wish to die»... «as though it were something that he found he had not known, or had not known the depth and extent of his desire», p. 335); la coscienza di non voler morire – avuta come per rivelazione dal serpente («Olé grandfather»<sup>82</sup> – rompe la stretta sequenza ritualistica: la fuga si pro-

80. Altri elementi di tipo ritualistico sono il fuoco («a fire would signify life»); il riconoscimento di aver rispettato le regole espresso dagli inseguitori alla vittima: «you ran well», che ricorda quel «he died bravely» citato come massima lode dell'indiano dal Cushman nella *History of the Choctaws*, cit., p. 142. Il nero è colpito dal serpente tre volte. Altri riferimenti a costumi rituali indiani, in parte soltanto inventati da Faulkner, sono quelli che si riferiscono alla preparazione del cibo per la veglia funebre («the baked dog and the succotash and the yams cooked in ashes»); se anche alcuni dettagli sono inventati, la presenza del cibo nella cerimonia funebre, propria delle civiltà antiche di tanti paesi, contribuisce a dare un'impressione di realtà.

81. Per un interessante parallelo con Doramin in *Lord Jim* cfr. Dabney, p. 106.

82. Cfr. quanto dichiarò Faulkner: «The snake episode was to show that man when he knows he's going to die thinks he can accept death, but he doesn't – he doesn't really»,

lunga allora per altri giorni nel tentativo disperato che fa l'uomo di allontanare il momento della morte, pur sapendo che questa è inevitabile.

La IV sezione viene ad essere così una rappresentazione di grande potenza dell'uomo di fronte alla morte, vista come un addentrarsi nell'oscurità – della notte e del proprio io –, come tentativo inutile, ma per questo più tragico, dell'uomo di sondare se stesso e sfuggire al proprio destino. La realtà dell'uomo che nascosto in un granaio «watched Issettibbeha dying» si trasforma gradualmente in una contemplazione della propria morte, non ancora avvenuta, fino ad esplicitarsi in un dialogo dell'uomo con se stesso («he could hear the two voices: himself and himself», p. 329); l'uomo si sente «overrun» dalla morte, già avvenuta per il suo «doppio», l'indiano, e presentita come realtà per se stesso. L'identificazione dell'uomo con il capo morente è tale che nel momento in cui capisce che Issettibbeha è morto rimane attonito nello scoprirsi vivo («he found that he was still breathing and it seemed strange to him that he still breathed air, still needed air», p. 330); la fuga nell'oscurità non lo porta lontano; l'uomo corre in cerchio, «lost», «without direction»; al cerchio della fuga corrisponde il cerchio degli inseguitori che si stringe sempre di più intorno all'uomo rifugiatosi in una palude; prima di prendere coscienza di non voler morire, l'uomo sembra ritornare ad uno stato di identificazione primitiva con la natura, a cui ricorre per avere un aiuto di cui non sa ancora consapevolmente di aver bisogno, e che in realtà la natura non può dargli che per un momento (si nutre di formiche, si copre di melma, quasi a perdere la propria identità di uomo). Quando si è reso poi conto di non voler morire, l'uomo cerca di prolungare al massimo, anche dopo la cattura, il tempo della vita: per lui ogni istante ha importanza, mentre per gli inseguitori, «patient», «waiting», il tempo non conta («tomorrow is just another name for today»).

La fuga della vittima viene sottolineata e resa più drammatica dall'eco dei tamburi dei neri, carichi di richiami misteriosi, e tali considerati anche dagli indiani<sup>83</sup>; annunciano nel linguaggio tribale

*Faulkner in the University*, p. 25 (25 feb. 1957); per il simbolo del serpente in «Red Leaves» e in «The Bear» cfr. anche *ibidem*, p. 2.

83. I neri nascondono i tamburi quando non li usano, «why, none knew». A guardia dei tamburi sta un ragazzino idiota, «undersized and a mute», con amuleti al collo, «naked save for the mud» di cui è coperto, come il nero nella palude; forse uno spirito naturale e privo di razionalità.

quello che ormai tutti sanno, la morte dell'uomo, prima che questa avvenga. L'atmosfera ossessiva dei tamburi, la fuga in cerchio del protagonista, e il suo tentativo di identificarsi con la natura – un ritorno ad uno stato primitivo assoluto – ricordano l'atmosfera ossessiva dei tam-tam, la fuga in cerchio ed il regredire ad uno stato primitivo del protagonista di *The Emperor Jones*, malgrado le ovvie differenze alla base della fuga. Faulkner conosceva O' Neill, e fin dal 1922 dimostrò di apprezzarne i drammi, e tra questi proprio *The Emperor Jones*<sup>84</sup>, da cui forse poté essere influenzato, come del resto, qui e altrove, fu influenzato da *The Heart of Darkness* di Conrad.

Agli incubi e al delirio della notte succede un momento di grande serenità, all'alba, immediatamente prima della cattura: l'uomo ha un istante di identificazione col divino, attraverso l'accettazione della morte. Il passo è stato definito «an elegy for human effort»<sup>85</sup> ed ha un carattere essenzialmente lirico:

...he began to sing... naked and mud-caked, sitting on a log, singing... he was chanting something in his own language, his face lifted to the rising sun. His voice was clear, full, with a quality wild and sad... (p. 338).

È un momento di trasfigurazione quasi mistica – non dissimile nel tono dalla descrizione della morte di Billy Budd – dove l'eco di un antichissimo rito (l'adorazione del sole al suo sorgere) è sottolineato dall'uso del linguaggio tribale nativo, mentre il tono del canto è definito nel suo carattere essenzialmente religioso dal vocabolo scelto, «chanting» (salmodiare); la serenità del momento è annunciata da un dato naturale di grande bellezza ed efficacia («a white crane flapped slowly across the jonquil sky») quasi a significare il passaggio dalla notte alla luce, dal terrore all'accettazione della morte; il volo dell'uccello, lento, il colore dell'uccello e del cielo, sottolineano mirabilmente l'impressione di serenità della natura e dell'uomo.

Il racconto non si conclude con questo passo né in questa nota di grande serenità; l'uomo ritorna ad uno stato di terrore, solo per un momento esorcizzato attraverso la presa di coscienza e l'accettazione consapevole. A Faulkner interessa sempre l'uomo nel momento della realtà più umana, quella della paura, del terrore

84. Cfr. «American Drama: Eugene O'Neill», *cit.* (1922) e «American Drama: Inhibitions», *cit.*, dello stesso anno.

85. Cfr. I. Howe, *op. cit.*, p. 136.

dell'ignoto, anche se è capace di sottolinearne per un momento le qualità «divine». L'alternanza di questa messa a fuoco, che si conclude per lo più nel momento tragico – non in quello della serenità, pur presente – è caratteristica dell'interesse di Faulkner, per cui, melvillianamente, conta soprattutto «the power of blackness», qui non come malvagità, ma come insondabile abisso della natura umana.

### «A Justice»

La definizione del mondo indiano continua in «A Justice»<sup>86</sup>, il terzo racconto collocato dopo «A Rose for Emily». «A Justice» è meno riuscito di «Red Leaves» nella misura in cui Faulkner ritrae il mondo indiano attraverso elementi di commedia, mentre sia nella struttura narrativa prescelta per dare attraverso una «cornice» una dimensione temporale lontanissima, sia nella parte in cui prevale l'interesse per l'individuo – e precisamente il momento della presa del potere – il racconto è estremamente interessante. Il racconto ha per argomento la rivalità tra due uomini, un indiano e un nero, nei riguardi di una donna: è questa la parte di «commedia», quella meno riuscita; tale rivalità è narrata da Sam Fathers,

86. A differenza di «Red Leaves», «A Justice» venne pubblicato in *These 13* per la prima volta; Faulkner lo aveva inviato con il titolo «Justice» a due riviste (aprile e maggio 1931), ma il racconto non fu accettato. Compare nella sezione «The Wilderness» dei *Collected Stories* e una parte venne ristampata in *Big Woods*. Cfr. Meriwether, pp. 79 e 173.

Riassunto: Ikkemotubbe ritorna da New Orleans con la polvere che uccide e alcuni schiavi neri. Preso il potere, obbliga indiani e neri a trasportare un battello incagliato dal fiume alla piantagione, per via di terra, e ne fa la sua «reggia». Durante il trasporto del battello, un indiano, futuro padre di Sam, cerca di avere per sé la moglie nera di uno degli schiavi di New Orleans. Il marito della donna chiede giustizia a Doom, che, nato il bambino (Sam Fathers) dalla pelle gialla, obbliga l'indiano a costruire una staccionata intorno alla casa del nero, tale che l'indiano non possa superarla e quindi sia tenuto lontano dalla donna. Queste vicende occupano le sezioni II-V del racconto. Per la sezione I e la fine, la «cornice» del racconto, si veda l'analisi nel testo.

La punizione imposta da Doom all'indiano (la costruzione della staccionata) potrebbe far pensare ad un racconto intitolato «Built a Fence», che non venne mai pubblicato, e che compare nella «sending schedule» di Faulkner, che lo aveva inviato il 29 novembre 1930 al *Saturday Evening Post* (con il titolo di «Built Fence»), a *Scribner's* il 20 dicembre 1930, e all'*American Mercury* il 29 gennaio 1931. Che si tratti del medesimo racconto è soltanto una ipotesi, da verificarsi sulla base dei manoscritti faulkneriani; un'indicazione positiva della possibilità che si tratti dello stesso racconto potrebbe essere data dal fatto che i due titoli non compaiono nella «sending list» mai insieme rispetto ad uno stesso giornale. Anche la data di composizione di questo racconto verrebbe in tal caso anticipata.

a cui a sua volta la storia dei suoi due «padri» (Sam è figlio appunto di questi due uomini) è stata narrata da un altro indiano, di lui ancora più vecchio; e Sam la racconta ad un ragazzino, Quentin Compson (il cui nome di battesimo tuttavia non appare nel racconto), il «narratore» iniziale, che ricorda la storia a distanza di anni: questo triplo spostamento ha l'effetto di allontanare in un tempo remotissimo la storia delle origini di Sam Fathers, e la comunità in cui essa si svolge; questa comunità è quella degli indiani nel momento in cui Ikkemotubbe ritorna da New Orleans, con gli schiavi neri, e la polverina che dà la morte, e instaura cioè un nuovo tipo di governo – e di vita – nella comunità indiana: la presa di potere di Ikkemotubbe è resa con grande efficacia, poiché ad una comunità primitiva si oppone chi pur facendone parte sa sfruttare le astuzie – e le colpe – dei bianchi, per un suo scopo personale.

Prima di vedere la parte centrale del racconto – quella che riguarda il mondo indiano – vorremmo soffermarci ancora un momento sulla struttura narrativa «a incastro» scelta da Faulkner: per questa parte «A Justice» è in stretto rapporto con «That Evening Sun», non soltanto per la presenza dei Compson<sup>87</sup>, ma soprattutto per l'uso dell'ottica limitata o intuizione non ancora rivelatasi conoscenza razionale, seppure presentita nella sua futura capacità di sviluppo, nell'adolescente. In «That Evening Sun» una esperienza di terrore è narrata a distanza di anni da Quentin, secondo l'impressione incerta e la conoscenza imperfetta della realtà di chi l'ha vissuta bambino; in «A Justice» Quentin Compson narra, a distanza di anni, una storia «indiana» di adulti, non pienamente capita all'epoca in cui l'ha sentita. Quentin si fa raccontare «una» storia da Sam Fathers andando a trovarlo alla fattoria con il nonno e i fratelli; all'inizio, le sue domande servono soltanto a dare l'avvio ad una storia qualsiasi, chiesta a Sam, che prende il suo posto come narratore; alcune osservazioni definiscono inoltre

87. Per la presenza dei Compson, cfr. *The Sound and the Fury* (e *Absalom! Absalom!*).

Oltre all'uso dell'ottica dell'adolescente, rivissuta dal narratore adulto, «A Justice» ha qualche particolare in comune con «That Evening Sun» e precisamente l'uso di una metafora naturale per esprimere un rapporto sessuale: cfr. in «A Justice», p. 357 «any man is entitled to have his *melon patch* protected from these wild bucks of the woods»; e in «That Evening Sun», p. 292, «'Jesus said it was a watermelon that Nancy had under her dress'. 'It never came off of your vine, though' – Nancy said». Se la data di «A Justice» potesse essere anticipata al '30, attraverso l'identificazione di cui sopra, vi sarebbe una doppia giustificazione della possibile contemporaneità dei due racconti.

il carattere del ragazzo<sup>88</sup>. Alla fine, per il ragazzo dodicenne che non ne sa abbastanza della vita, il racconto di Sam non sembra aver avuto una conclusione; ma l'intuizione di aver sentito una storia che da adulto, oltrepassata la soglia, «the suspension of twilight», dell'adolescenza, Quentin sarà in grado di capire, appare chiaramente nella risposta di Quentin al nonno, a cui rifiuta di dire che cosa gli ha raccontato Sam («Nothing, sir... We were just talking»), oscuramente rendendosi conto che il racconto sentito da Sam non sarebbe stato giudicato adatto ad un ragazzino dal nonno.

Questa «cornice» ha poi, come abbiamo accennato, uno scopo più importante: nel sovrapporre i diversi piani temporali Faulkner riesce a sottolineare la dimensione mitica, lontanissima nel tempo del mondo indiano che appare nel racconto di Sam Fathers: Quentin (narratore della parte iniziale e della fine del racconto) racconta la sua visita alla fattoria e a Sam ricordandola, adulto, a distanza di molti anni. La distanza cronologica («prima che il nonno morisse») e il riferimento all'adolescenza come periodo di oscura e parziale intuizione servono a distanziare il racconto della visita; ulteriormente allontanato nel tempo risulta il racconto degli «old days», quelli cioè in cui sono avvenuti i fatti precedenti perfino alla nascita di Sam Fathers, lui stesso vecchissimo («they said he was almost a hundred years old») quando li racconta, a Quentin, ancora ragazzino.

Questa efficacissima tecnica di allontanamento nel tempo – per stadi regressivi – usata da Faulkner anche in altri racconti, ad esempio in «Was» (*Go Down, Moses*), sfrutta anche una tecnica basata sulla tradizione del racconto orale e della «tall tale» di frontiera: Sam racconta a Quentin fatti che gli sono stati narrati da Herman Basket, un indiano; Quentin a sua volta racconta a noi la storia sentita da Sam, usando la prima persona («I» oppure «we»); la *racconta* perché i riferimenti a fatti o persone che potrebbero essere noti soltanto ad un gruppo di amici o di conoscenti fanno diventare il «lettore» uno di essi, lo coinvolgono cioè nel numero degli «ascoltatori» e degli amici: Quentin incomincia il racconto così: «until Grandfather died»; l'uso di «grandfather» senza possessivo è familiare, si presuppone cioè che l'ascoltatore

88. Seppure appena abbozzata, anche in questo racconto la personalità di Quentin è diversa da quella di Caddy e di Jason, non fosse che per una (relativa) maggiore maturità del personaggio, analogamente a quanto avviene, più dettagliatamente, nella delineazione dei tre personaggi in «That Evening Sun», e, naturalmente, in *The Sound and the Fury*.

sappia chi era il nonno di Quentin e anche che è morto e quando; «we would go to the farm... we would leave home»: continuano i riferimenti senza qualificazioni, perché si presuppone ancora che l'ascoltatore sia in possesso di certi dati (quelli che riguardano la casa dei Compson e la fattoria); «with Roskus, and grandfather and Caddy and Jason»: Quentin non spiega chi siano i personaggi, perché le qualifiche di parentela e il nome del servo sono dati già in possesso dell'ascoltatore. Il lettore diventa dunque uno del cerchio, viene incluso senza quasi accorgersene nel numero degli amici. Solo dopo questo inizio Faulkner inserisce nel racconto di Quentin quel tanto di informazione sufficiente perché il lettore, in realtà totalmente estraneo, possa capire quanto è raccontato. Data la grande abilità tecnica di Faulkner in questo racconto, le aggiunte «chiarificatrici» presenti nel *Portable* in realtà non servono affatto, e la storia scritta nella versione di *These 13* riesce a mantenere stupendamente la qualità del racconto orale.

Operato questo allontanamento nel tempo attraverso la sostituzione del narratore, Faulkner nel racconto di Sam Fathers può «riempire» uno sfondo appena abbozzato in «Red Leaves»; prima di concentrarsi sulla rivalità dei suoi due «padri», Sam racconta infatti come Ikkemotubbe divenne «Doom», cioè «l'homme», il capo, al ritorno da New Orleans. È questa la parte più riuscita del racconto di Sam Fathers, poiché – ancora una volta – sull'interesse folkloristico prevale quello per l'uomo. La logica del sopruso è espressa in termini primitivi ed essenziali, eppure immutati e immutabili, cioè come capacità di dare la morte: il modo con cui Doom prende il potere è insieme primitivo e ormai corrotto; uccide due cagnolini, a scopo dimostrativo e intimidatorio, ed elimina fisicamente anche «The Man» e il figlio di questi, senza poi aver bisogno di uccidere il fratello del capo, ormai «ammonito» a dovere; provoca la morte con una polverina bianca, un «sale» portato da New Orleans, ovviamente un veleno che ha effetti letali immediati, ma che in apparenza è solo una polverina, ignota agli indiani: mantiene quindi un certo carattere magico davanti agli occhi della comunità primitiva. Il ritratto di Doom è un ritratto di tiranno che si definisce via via nelle sue caratteristiche tradizionali, legate al potere assoluto di vita e di morte; Doom uccide per prendere il potere, e indifferente all'umanità di chi gli è sottoposto, decide di dare vita a qualcosa che è morto: si tratta del battello incagliato, una cosa (e per il battello vengono sempre

usati verbi che si riferiscono a esseri vivi)<sup>89</sup>. Questa «personificazione» del battello, se può essere legata a teorie animistiche connesse al mondo indiano, al di là di questo significato, sottolinea proprio l'inversione dei valori operata da Doom, che fa vivere una cosa e reifica le persone: a ulteriore conferma della sua visione del potere sta il modo in cui snida i suoi indiani, fuggiti e nascosti per non dover trasportare il battello per terra, inseguendoli con i cani e rinchiudendoli perché non fuggano. La corruzione della «proprietà» della persona umana, imparata nel momento in cui anche Doom ha accettato di avere degli schiavi neri, ha fatto precipitare la bilancia dell'innocenza, magari crudele, della società primitiva. Se tuttavia la corruzione di Doom appare chiara in questo episodio, nella parte che segue non vi sono segni altrettanto evidenti della negatività di questo indiano corrotto dal mondo bianco; Doom nel giudizio che dà nella rivalità di un nero e di un indiano riguardo ad una donna nera appare in un primo tempo generoso verso il primo (gli presta il suo gallo da combattimento), poi saggio (una volta nato il bambino dalla pelle gialla lo nomina «Had-Two-Fathers»), e poi ancora generoso. L'immagine di Doom, sul suo nuovo trono, il battello – stravolta «barge» di Cleopatra – «with a boy to shade him and another boy with a branch to drive away the flying beasts» (p. 354), trainato faticosamente da indiani e neri insieme, mentre i cani «rode on the boat too», sfuma gradualmente in quella di un capo giusto, che protegge chi è dalla parte della ragione. La corruzione portata dal bianco è relegata allora sullo sfondo, quasi dimenticata, nel gusto che ha lo scrittore per gli intrighi e le commedie riguardanti un nero e un indiano e una donna: e prevale allora il gusto di una descrizione folkloristica, piuttosto superficiale.

#### «A Rose for Emily»

La seconda componente del mondo di Yoknapatawpha, quella urbana, o più genericamente della comunità bianca e nera – che essa viva in un villaggio o in una cittadina – compare nel secondo racconto del gruppo centrale di *These 13*, «A Rose for Emily», posto tra le due storie indiane, definendosi poi in altri aspetti e sfumature in «Hair», e allargandosi ad includere la vera realtà del-

89. I verbi riferiti al battello sono: *to die, to lie, to swim, to get up*, e soprattutto *to walk*.

la società del sud in «That Evening Sun» e in «Dry September», due racconti che rendono con grande drammaticità il rapporto di violenza, più o meno evidente, che sta alla base di ogni rapporto fra bianchi e neri.

I racconti che abbiamo ora nominato sono tra i più noti tra i racconti di Faulkner, e in particolare «A Rose for Emily» è stato oggetto di numerose analisi ed è stato raccolto in numerosissime antologie<sup>90</sup>; come, ad esempio, «The Turn of the Screw» si è meritato un «casebook»<sup>91</sup> che ne raccoglie le varie interpretazioni. Ma non ha torto il Millgate quando afferma che l'importanza del racconto è stata «over emphasized» con l'effetto di dare «a false impression of Faulkner's short stories as a group»<sup>92</sup>, soprattutto a scapito di altri, altrettanto degni, racconti; certamente il gruppo centrale di *These 13* è formato, includendo nel numero *anche* «A Rose for Emily», da almeno tre o quattro dei racconti più belli di Faulkner.

Faulkner definì «A Rose for Emily» «a ghost story»<sup>93</sup>, e il racconto è, se si vuole, anche una «ghost story», o meglio un racconto d'orrore; ma, come «The Turn of the Screw» è *anche*, e non soltanto questo; il racconto è certamente nella tradizione del racconto

90. Cfr. ad esempio *Modern Tales of Horror*, D. Hammett ed., London, Gollancz, 1932; *American Harvest*, A. Tate and J.P. Bishop eds., New York, Fischer, 1942; *Understanding Fiction*, C. Brooks and R.P. Warren eds. New York, Appleton Century Crofts, 1943; *The Art of Modern Fiction*, R.B. West Jr., and R.W. Stallman, New York, Rinehart, 1949, solo per citare le più note; per altre antologie, e traduzioni del racconto, cfr. Meriwether, pp. 45, 142, 143 e L.A. Massey, *William Faulkner, Man Working, 1919-1962*, Charlottesville, Virginia U.P., 1968, pp. 69-70.

«A Rose for Emily» venne pubblicata su *Forum*, LXXXIII, aprile 1930; prima che a questo giornale Faulkner l'aveva mandata a *Scribner's*. Fu il primo racconto vero e proprio pubblicato da Faulkner. Cfr. Meriwether, p. 20 e p. 174, poi in *These 13* e in *Collected Stories*.

91. Cfr. M.T. Inge ed., *W. Faulkner: A Rose for Emily, cit.* Il volume, oltre al racconto, contiene articoli critici o estratti su «A Rose for Emily», e i commenti di Faulkner sul racconto (interviste). Vi è ristampato, inoltre, un racconto di G.W. Cable, «Jean-ah Poquelin» (1879), il cui rapporto con «A Rose for Emily» è stato messo in luce da E. Stone in «Usher, Poquelin, and Miss Emily» (*Georgia Review*, xiv, inv. 1960). Malgrado le grandi differenze tra i due racconti, ci sembra particolarmente interessante la funzione della casa, identificata col personaggio, in entrambi i racconti, e il contrasto tra il proprietario – o la proprietaria – e la comunità che circonda la casa, sebbene nel racconto di Cable prevalga senza molte ombre la figura di Jean Poquelin e la classe sociale a cui egli appartiene.

92. Cfr. M. Millgate, *William Faulkner*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1961, p. 64. I. Howe considera il racconto «for all its undeniable power, too cunningly a *tour de force*», *op. cit.*, p. 265.

93. *Faulkner in the University*, p. 26.

psicologico alla Poe, lo scrittore visto tanto spesso, soprattutto dai francesi, e giustamente, dietro la narrativa faulkneriana<sup>94</sup>, ma non è il finale macabro *in sé* il punto più importante del racconto, ben lontano da certi racconti polizieschi di *Knight's Gambit*. Il tema del racconto è quello, sempre essenziale in Faulkner, del rapporto tra passato e presente; Emily, attraverso l'uccisione dell'amante, è riuscita a fermare il tempo, a sconfiggerlo, almeno per un poco; ma l'uomo, in realtà, non può vincere il tempo su cui può solo illudersi – come Emily – di poter agire<sup>95</sup>. Pure, può raggiungere una dimensione di dignità proprio nel tentativo di opporsi ad una sconfitta che sa inevitabile; è in questo senso che va intesa l'affermazione di Faulkner riguardo alla «rosa» offerta a Emily in simbolico atto di omaggio<sup>96</sup>; non omaggio alla donna del sud che uccide lo Yankee né alla tradizione opposta all'innovazione e al mutare dei tempi<sup>97</sup> perché anche se i tempi moderni – quelli delle automobili e delle macchine – non godono certo la simpatia dell'autore, l'atto della protagonista è sempre un assassinio. Il successo del racconto dipende dalla struttura narrativa prescelta: senza il costante confronto con la «gente» di Jefferson, e senza il contrasto tra la morale ipocrita e borghese della città, non vi potrebbe essere «omaggio» per Emily. La donna è colpevole, ma pur sempre segnata da una coerenza, inaccettabile ma tragica, in confronto alla mutevole e superficiale presenza della comunità.

94. Il rapporto Faulkner-Poe, scrittori che ebbero entrambi maggior successo in Francia che in patria almeno per un certo periodo, è stato spesso discusso dai critici francesi di Faulkner. Tra le pagine più note è la prefazione di A. Malraux all'edizione francese di *Sanctuary*, dove è sottolineata l'identità di simboli usata dai due scrittori («*chevaux, cercueils*») e la somiglianza di «*materiel psychanalytique*» presente in entrambi; cfr. «Preface» a *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1949. «A Rose for Emily» fu la prima opera di Faulkner pubblicata in Francia, nella traduzione di M. Coindreau, su *Commerce*, xxix, 1932.

95. Ray B. West Jr. «A Rose for Emily», *Explicator*, vii, ottobre 1948, it. 8 e «Atmosphere and Theme in Faulkner's A Rose for Emily», *Perspective*, 11,4,1949, pp. 239-245 (anche in *Two Decades*). West vede «il rapporto dell'uomo col tempo» come tema centrale del racconto; il saggio di West ci sembra fra i migliori e la nostra analisi del racconto ha un grosso debito di riconoscenza iniziale ad esso; West non disconosce un tema «sudista» nel racconto, ma ne riconosce un ampliamento in senso esistenziale, riguardante la condizione umana e il tentativo, tragico ed eroico, di vincere il proprio destino.

96. *Faulkner at Nagano*, p. 70. Per Faulkner si tratta di un allegorico «salute to a woman who had an irrevocable tragedy». W.T. Going accetta il titolo come «omaggio», ma come omaggio al sud, rilevando anche la presenza di un *pun* per quanto riguarda «the odour» della rosa e del corpo putrefatto di Homer, cfr. *Explicator*, xvi, it. 27, 1958

97. Sulla somiglianza tra Emily e Hightower cfr. M. Backman, *Faulkner, The Major Years*, Bloomington, Indiana U.P., 1966, p. 81.

Il racconto è costruito con grandissima abilità, con una struttura a spirale sul tipo di altre già riscontrate in questa raccolta: il punto di partenza nel presente è la morte di Miss Emily, da cui ci si allontana via via che il racconto procede fino a giungere al punto cronologicamente più lontano (il «tableau» impresso nella memoria della città a significare il rapporto tra Emily giovane e il padre), e ritornare poi gradualmente e lentamente (la relazione con Homer Barron) al passato più recente (le lezioni di pittura; l'isolamento totale) e verso il presente dell'inizio, oltrepassandolo: ma in questo racconto la conoscenza dei fatti avvenuti, spesso percepita gradualmente e dal narratore e dal lettore in altri racconti faulkneriani, si ha soltanto alla fine, anche se essa è accuratamente preparata; e si ha soltanto attraverso la violenza: il tempo, da solo, non ha ceduto il suo segreto alla «gente» di Jefferson, curiosa e sempre respinta. Nel momento in cui, morta Emily, viene abbattuta la porta della stanza, nuziale e funebre ad un tempo, di Homer ed Emily, solo allora, e soltanto per un istante, il narratore testimone (la gente di Jefferson) – e con lui il lettore – ha la rivelazione della verità, e anche per lui, solo per un istante, si verifica la identificazione del passato col presente, quella forzatura del tempo in cui aveva vissuto Emily. Ma la polvere smossa dalla porta abbattuta sottolinea l'impossibilità che il tempo immobilizzato, il «frozen moment», duri, almeno, in termini di vita, cioè di continuità, mutamento.

L'abbattimento della porta segna il culmine del processo di penetrazione nella casa, e nella psiche di Emily, strettamente identificate attraverso tutto il racconto. Solo quando la gente riesce ad entrare nella stanza «that no one had seen in forty years», salita una scala che da una «dim hall» si perde «into still more shadow», la gente riuscirà a capire, o carpire, il segreto di Emily, e il processo conoscitivo dall'esterno all'interno sarà completato. L'identificazione casa-abitante<sup>98</sup> appare chiarissima fin dall'inizio, dove

98. L'identificazione personaggio-casa, o meglio «solitudine morale» – «solitudine fisica» è stata osservata da E. Cecchi, nei romanzi di Faulkner, a proposito di Joanna Burden «nella casa che diventerà il suo rogo», di Temple e di Hightower e, nei racconti, a proposito di Narcissa e di Miss Emily (cfr. *Scrittori inglesi e americani*, vol. II, Milano, Il Saggiatore, 1964) (l'articolo è del 1934); l'identificazione casa-protagonista, con implicazioni psicologiche e sociali, non è soltanto caratteristica della narrativa faulkneriana, ma è una costante che appare macroscopicamente in grandi opere della letteratura americana, accanto alla componente opposta e complementare della mancanza di casa, vista come libertà assoluta, vagabondaggio e apertura ad ogni esperienza. Per limitarci al rapporto casa-abitante, basti pensare, nell'Ottocento, alla «casa di Usher» e a quella dei

alla descrizione esterna della casa corrisponde quella dell'aspetto *esteriore* di Emily; continua poi soprattutto attraverso l'immagine della «porta» o «finestra», usate come cornici («frame») di quello che avviene dentro la casa, percepibile solo in parte dall'esterno, dagli occhi della gente. La scelta del narratore («our whole town», «we»), la comunità, è essenziale ai fini di questa visione che da esterna si fa interna.

Vale la pena soffermarsi un momento sulla descrizione iniziale della casa di Emily:

It was a big, squarish frame house that had once been white, decorated with cupolas and spires and scrolled balconies in the heavily lightsome style of the seventies, set on what had been our most select street. But garages and cotton gins had encroached and obliterated even the august names of the neighborhood; only Miss Emily's house was left, lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps – an eyesore among eyesores (p. 119).

La descrizione della casa sviluppa l'immagine usata nel riferirsi a Emily, «a fallen monument»: la metafora esprime insieme la decadenza ormai verificatasi ma anche la superiorità, almeno rispetto alla gente che va al funerale di Emily; riguarda la parte più superficiale del personaggio, cioè la sua posizione sociale; la casa, ormai solo un fatiscante resto di quanto era nel passato, ha il merito di essere ancora in piedi, e «stubborn» definisce il modo di esserlo, sottolineando – se ce ne fosse bisogno – l'identità casa-abitante, dal momento che è un aggettivo solitamente riferito a persone, e non a cose. Sarà questo l'atteggiamento di Emily, segnato dalle vittorie sul tempo e sulle nuove generazioni a cui appartengono i

Pyncheon e, nel xx secolo, alla casa di Gatsby, che insieme significa successo sociale e solitudine morale estrema, o, in altre accezioni, alle case-prigioni di Malamud. In un romanzo di una scrittrice meridionale che per più versi è stata influenzata da Faulkner, in *The Ballad of the Sad Café* (1953) di Carson McCullers, compare una casa che, per l'importanza simbolica attribuitale e la rappresentazione offerta, senz'altro discende da quella di «A Rose for Emily». L'accurata descrizione di una casa in rovina quasi totale, posta proprio all'inizio del romanzo, – una casa con le finestre inchiodate e sbarrate dal di fuori, sgangherata e cadente, apparentemente disabitata, se non fosse per il fatto che un volto di donna appare a tratti nell'unica finestra rimasta aperta – ricorda quella della casa di Emily, e la storia di chi vi abita la storia di Emily; anche la casa di *The Ballad of the Sad Café* è punto di partenza e di arrivo di una storia di decadenza, non da una posizione di prestigio sociale ma tuttavia da una posizione di agiatezza, di chi vi abita, Miss Amelia Evans, ma soprattutto anche *questa* casa diventa una volontaria prigione per una donna che ha cessato ogni «rapporto col mondo», ingannata e delusa dal mondo stesso; lo stato di abbandono morale di una casa lasciata andare in rovina è in entrambe le storie specchio dell'assoluta solitudine di chi ha scelto di rinchiudersi.

«cotton gins» e le «gasoline pumps» che, riguardino cotone o automobili, sono sempre e soltanto squallide espressioni della civiltà della macchina. La casa è isolata nello spazio mutato, come lo è Emily; ai colori ormai sbiaditi della casa, alla sua pompa in decadenza, corrisponde l'aspetto di Emily, con residui di eleganza o ricchezza e dignità sociale («the gold chain»... «the ebony cane»); essi stessi però in decadimento («tarnished»); ma lo sfacelo riguarda soprattutto il fisico di Emily («she looked bloated») malgrado Emily mantenga un'aura di dignità e autorità («her voice was dry and cold»). Nella repulsione che questo «bloated» suscita nel lettore – e nella definizione della casa come «an eyesore among eyesores» – si ha la chiave dell'atteggiamento di Faulkner verso questo personaggio: se traspare una comprensione, ed anche una sorta di ammirazione, per chi si oppone secondo i propri termini al mutamento, è anche vero che gli aspetti negativi, addirittura repellenti, della conservazione che si oppone, in termini di morte, al mutamento, sono ampiamente sottolineati.

La casa, nella prima sezione del racconto, offre anche la visione di un «interno»: ma si tratta del «parlor», la stanza dedicata alle visite ufficiali, il limite oltre il quale nessuno è ammesso, ed anch'essa porta gli identici segni del tempo: la pelle delle poltrone è «cracked», la stanza ha un odore di «dust and disuse – a close dank smell». Il processo di penetrazione che si svolge nel racconto è lento: alla fine della prima sezione del racconto, la «gente» – e il lettore – sono riusciti ad entrare solo nella parte più impersonale della casa e di Miss Emily; né è stata ancora data alcuna informazione che riguardi il mondo interiore della protagonista: l'unico dato aggiunto a quelli esterni, visivi e sociali, ma lasciato del tutto privo di qualificazioni positive o negative, è quello che riguarda il padre di Emily, di cui compare un ritratto («on a tarnished gilt easel... stood a crayon portrait of Miss Emily's father»), ma nulla ci viene detto dell'uomo che vi è raffigurato; è nella seconda sezione che il rapporto col padre si qualifica – in tutta la sua violenza repressiva – soprattutto attraverso il «tableau» rimasto impresso nella memoria della gente con la fissità e le proporzioni dell'incubo:

We had long thought of them as a tableau. Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip, the two of them framed by the back-flung front door (p. 123).

È significativo che il punto chiave del racconto per quanto riguarda le motivazioni psicologiche di Emily<sup>99</sup>, il più lontano nel tempo, sia presentato al modo di un incubo – perché è in una fissità di incubo che Emily vive dopo l'omicidio. La prospettiva falsata del primo piano è ottenuta con tecnica fotografica; viene sottolineata la sproporzionata grandezza del padre, che quasi blocca la porta rispetto allo sfondo in cui si staglia la figura virginale di Emily; il quadro è «framed» ancora una volta dalla porta, il limite oltre il quale nessuno può entrare; la violenza del rapporto repressivo è suggerita mirabilmente, oltre che dalla sovrapposizione dei piani, da quel «horsewhip» pregno di violenza, e dai verbi usati («to clutch», «to fling»). Al rapporto con il padre – dopo la morte di questi – si sostituisce quello con Homer Barron, conseguenza del precedente e insieme contrario del precedente, perché chi fa violenza (l'uccisione) è questa volta Emily; le informazioni riguardo a Homer Barron sono offerte nell'identico modo in cui compaiono quelle sul padre: attraverso un riferimento senza qualifiche (sezione II), a cui segue poi la definizione completa del personaggio, nel complesso positivo, e del suo rapporto con Emily (sezioni III e IV).

Sempre sul limite della casa si svolgono le altre azioni importanti del racconto: gli uomini che cospargono la base dei muri di calce (contro l'odore) devono accontentarsi di girare intorno alla casa, come «burglars», e per mettere la calce in cantina devono forzare la porta, come più tardi la gente dovrà forzare la porta della camera di Emily. Mentre lavorano, compare la figura di Emily, in controluce, «incorniciata» nella finestra illuminata<sup>100</sup>. Emily

99. Faulkner indicò chiaramente anche nelle interviste la repressione attuata dal padre nei riguardi di Emily («Her father had kept her more or less locked up...». «There was the young girl... who was brow-beaten and kept down by her father») ch. *Faulkner in the University*, p. 88 e p. 184.

L'identificazione padre-amante, attuata per contrasto ma non per questo meno valida renderebbe possibile una lettura psicanalitica del racconto. È noto che Faulkner dichiarò di non aver letto Freud (*Faulkner in the University*, p. 268), ma anche se questo è vero, la presenza di Freud era una delle componenti culturali del momento e Faulkner dovette conoscerlo almeno attraverso Sherwood Anderson, v. sotto nota 110 di questo capitolo. 100. L'immagine di Emily incorniciata dalla finestra – «her upright torso motionless as that of an idol», paragonata poi a «those angels in colored window churches», e ancora vista come «the carven torso of an idol in a niche, looking or not looking at us, we could never tell which» (p. 128), richiama alla mente l'immagine di Miss Jenny, anch'essa incorniciata dalla finestra e dai famosi vetri colorati portati con sé dalla Carolina, simbolo anch'essa, nel racconto «There Was a Queen» (1933), ma con qualificazioni totalmente positive, a differenza di Miss Emily, di un mondo che obbedisce e rispetta un

incontra le signore che vogliono farle una visita di condoglianze per la morte del padre «at the door», rifiutando loro l'entrata. L'orrore dell'interno è tale che il ministro battista riuscito ad entrare in casa non riferisce a nessuno il contenuto del colloquio avuto con Emily; ancora, è sulla porta che viene visto per l'ultima volta Homer. Finiti i brevi intervalli in cui Emily sembra ritornare a una qualche comunicazione con il mondo – prima quando esce con Homer e poi quando riceve alcune allieve per delle lezioni di pittura – la porta «remained closed»; la casa si carica così del suo doppio simbolico valore di prigione e rifugio, coesistenti contemporaneamente a segnare l'isolamento e il destino di Emily fin da quando il padre ne scaccia i corteggiatori, e la protezione offerta dopo che Emily ha ucciso l'amante. Per il breve periodo in cui Emily esce dalla casa e sale sul biroccio di Homer, le parti si invertono: la «città» non tenta di guardare dentro la casa, ma *dalle* case, quasi alla città sia necessario avere un'ottica limitata entro cui o da cui guardare («rustling silk and satin behind jealousies closed upon the sun of Sunday afternoon as the thin, swift clop-clop-clop of the matched team passed», p. 125). A questa visione limitata, che si ferma all'apparenza delle cose e che non riesce a penetrare oltre la soglia della casa e del personaggio fino alla fine, è essenziale la «voce» della città; nel momento in cui la gente di Jefferson racconta o ricorda la storia di Emily, fornendo gli elementi della vicenda, essa rivela anche la sua natura, mutevole e poco generosa. Emily è per la città «a tradition, a duty, and a care; a sort of hereditary obligation» e come ogni obbligo ereditato è sentita come peso dalla città che tuttavia non può liberarsene. Perfino le nuove generazioni che non ammettono il privilegio individuale e gratuito concesso dal colonnello Sartoris<sup>101</sup> ai Grierson di non pagare le tasse, trattano Emily con rispetto; la gente va al funerale per «respectful affection»; ma l'aspetto positivo di questa partecipazione è subito controbilanciato dall'altra ragione, assai meno nobile, che spinge la gente, e in particolare la popolazione femminile, a partecipare al funerale, e cioè la curiosità. Le donne rappresentano in tutto il racconto la faccia peggiore della città, come del resto avviene spesso nei racconti di Faulkner, e

«codice», opposto al mondo di chi non ha alcun codice di comportamento (Narcissa). 101. Il colonnello Sartoris ha concesso il privilegio nel 1894: per i problemi riguardanti la cronologia del racconto, cfr. P.D. Glynn, «Cronology of a Rose for Emily», *Studies in Short Fiction*, VI, 1969, pp. 461-2.

si pensi alle terribili Mrs Merridew di «Uncle Willy», o alla moglie di Uncle Ike in «The Bear». Anche il rispetto per Emily è minato alla base da un senso di rancore, dovuto alla persuasione che i Grierson si considerino «a little too high for what they really were»; solo l'abbassamento di Emily – sia questo causato dalla povertà alla morte del padre o dalla solitudine – può compensare e cancellare questa offesa «sociale», permettere alla gente di sentirsi pietosa verso Emily e di capirla perché si sente ormai «vindicated». La gente arriva addirittura ad essere contenta per Emily, dopo che questa ha pagato lo scotto, quando la protagonista trova un «interesse» in Homer Barron. Ma anche questa considerazione è di breve durata, perché nel momento in cui Emily dimostra di non tenere in nessun conto la morale borghese e filistea della città scatta di nuovo l'odio della comunità, che si sente «insultata» e offesa. I mutamenti di umore della gente, a volte lenti e quasi impercettibili, a volte repentini, sottolineano per contrasto gli alti e i bassi della vicenda di Emily. È dal contrasto tra l'atteggiamento di Emily e quello della città che emerge chiaramente la definizione del personaggio di Emily; non certo presentato in termini positivi in sé – e si pensi ancora una volta alla descrizione iniziale del fisico del personaggio – ma, rispetto alla città, pur sempre degna di ammirazione per quel suo non cedere ad un codice di falsa moralità; Emily accetta, e sconta, i risultati delle sue azioni, l'isolamento e la solitudine innanzi tutto; se c'è alterigia nella sua posizione verso la città che vuole aiutarla, c'è anche dignità nel rifiutare un aiuto offerto per le ragioni sbagliate, commiserazione e rivincita, curiosità, moralità delle apparenze. Il giudizio negativo di Faulkner su chi – la città – osserva soltanto un «codice» esterno e mutevole è senza possibilità di appello; all'individuo, che lotta per un proprio codice – condannato perché assurdo e colpevole senza mezzi termini – e ne sopporta consapevolmente le conseguenze, va almeno riservato un omaggio; la coerenza tragica e inaccettabile di Emily trae rilievo positivo per il contrasto con il mondo che la circonda, con il paesaggio umano sconfortante della ipocrisia borghese di chi ammette una relazione con un «nordista», inferiore socialmente, solo se questa è considerata uno svago, una cosa senza importanza. Alla morale borghese e ipocrita di Jefferson è dunque preferibile la coerenza di un'assassina e quella assurda dell'«old order»? Faulkner non dà una risposta univoca: condanna chiaramente la società nuova, quella dei soldi, delle macchine, del-

le apparenze; non assolve quella antica, ma sottolinea, ancora una volta, la grandezza tragica dell'individuo in cui questa volta prevale «the power of blackness» nell'estremo e più colpevole atto, quello di dare la morte. La inconciliabilità dei due mondi – quello di Emily e quello della città – è totale: solo la violenza – l'abbattimento della porta – li fa comunicare per un momento; solo con la violenza la gente riesce a conoscere il segreto di Emily.

### «Miss Zilphia Gant»

Prima di passare agli altri racconti di *These 13*, vorremmo soffermarci brevemente su un racconto, «Miss Zilphia Gant», che con «A Rose for Emily» ha alcuni elementi in comune, sebbene i due racconti si trovino in posizione opposta per quanto riguarda la riuscita e la fortuna. «Miss Zilphia Gant» fu pubblicato nel 1932, due anni dopo «A Rose for Emily», ma, come questo, era già pronto nel '30<sup>102</sup>; si direbbe, tuttavia, che si tratti di un racconto anteriore di qualche anno, sia per la durezza e la univocità con cui è trattato il materiale – in parte simile a quello di «A Rose for Emily» – sia perché il racconto ha alcuni particolari che lo accomunano ad opere precedenti di Faulkner, in particolare a un racconto inedito scritto negli anni Venti, «Adolescence», a *Soldier's Pay* (1926) e a *Flags in the Dust* (terminato nel '27)<sup>103</sup>.

In «Miss Zilphia Gant» è narrata la storia di due donne, madre e figlia, e la loro reazione a due fatti traumatici, collegati, che ne condizionano l'esistenza: per Mrs Gant si tratta della fuga del ma-

102. Meriwether, p. 173. Il racconto fu pubblicato dal Book Club of Texas nel 1932, con introduzione di H.N. Smith, in 300 copie e non è più stato ristampato. In Italia esiste una traduzione a cura di F. Pivano, *La pallida Zilphia Gant*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

103. Mrs Gant, in «Miss Zilphia», scopre la figlia sdraiata accanto ad un ragazzo in una coperta, ancora inconsapevoli della loro nascente pubertà, e in seguito a questo episodio la tiene chiusa in casa per 12 anni; analogamente in «Adolescence», la nonna di Juliet, una ragazzina, la scopre in eguale situazione; in entrambi i casi gli adulti hanno una visione negativa con cui «contaminano» l'innocenza dei ragazzini; per «Adolescence», cfr. R. Mamoli, *art. cit.*, p. 68. Per quanto riguarda *Soldier's Pay*, simili sono gli occhi gialli di Januarius Jones e quelli dell'imbianchino, che diventano gialli nei sogni sessuali di Zilphia. L'uso di simboli sessuali in *Flags in the Dust* (in particolare i coltelli a cui pensa Horace Benbow), nell'episodio di Joan Heppleton, tagliato in *Sartoris*, ricorda quello dei simboli sessuali (pennello e barattolo) di questo racconto, molto da vicino; per *Flags in the Dust*, cfr. R. Mamoli Zorzi, «*Flags in the Dust*: W. Faulkner senza abbreviazioni», in *Annali di Ca' Foscari*, XIII, 1, 1974, pp. 15-37. Lo spunto del mercante di cavalli che se ne va con un'altra, è ripreso in *Absalom, Absalom!*, dove la zia di Rosa Coldfield fugge, dalla finestra appunto con un mercante di cavalli.

rito con un'altra donna, per la figlia del tipo di educazione ricevuta, repressiva al massimo, perché la madre, delusa nei suoi rapporti con gli uomini a causa del tradimento del marito, cerca, attraverso l'isolamento, di «salvare» la figlia dal mondo, e dagli uomini in particolare. La reazione estrema di Mrs Gant alla fuga del marito consiste soprattutto in questo suo monomaniaco concentrarsi sulla figlia, più che nell'uccisione del marito (che costituisce quasi un antifatto al racconto vero e proprio), cercato «with deadly female intuition» nei bassifondi di Memphis per compiere una vendetta sentita come necessaria (ucciso il marito, la donna ritorna dalla figlia bambina «her face cold, satiate and chaste»)<sup>104</sup>.

La prima parte del racconto riguarda soprattutto Mrs Gant e l'educazione che essa dà alla figlia, impedendole di condurre una vita normale, tenendola rinchiusa nel retro della sua bottega di sarta, dietro una finestrina sbarrata<sup>105</sup>, e seguendola e controllandola ossessivamente anche dopo che è praticamente costretta a lasciare che la figlia vada a scuola. Mrs Gant riesce ad esercitare sulla figlia un potere assoluto e irresistibile, tanto che, una volta adulta, Zilphia, sotto l'influsso della madre (basta che questa la chiami una volta «Zilphy») rinuncia a seguire il marito, un imbianchino girovago, dopo una parentesi brevissima di indipendenza che le ha consentito di sposarlo.

Nella seconda parte del racconto si sviluppa la storia di Zilphia adulta, dopo la morte della madre, e si vedono gli altri frutti del terribile isolamento in cui la donna è cresciuta e vissuta: Zilphia, ormai sola, è preda di fantasie sessuali; dopo avere invano atteso il ritorno del marito, si persuade perfino di poter concepire da sola un figlio («Mary did it without a man... I will conceive, I will make myself conceive...»); venuta a sapere del nuovo matrimonio del marito, nelle sue fantasie sessuali si identifica a tal punto con la nuova moglie dell'uomo che, quando questa avrà una figlia, Zilphia andrà a prendere la bimba e la crescerà come sua.

Gli elementi comuni tra i due racconti riguardano da un lato

104. Cfr. *Miss Zilphia Gant*, Dallas, Book Club of Texas, 1932, p. 5.

105. L'immagine della ragazzina incorniciata dalla finestra, se ricorda la «soglia» su cui è vista costantemente Emily, è forse più vicina all'immagine di Cecilia Farmer che appare in *Requiem for A Nun*, per la «fragilità» e «anemia» che hanno in comune le due ragazzine, e anche perché in entrambi i casi sono esse che guardano, seppure in modo assente, il mondo che sta fuori. Per l'analisi di questa immagine e della sua funzione, cfr. A. Giannitrapani, «Il procedimento dello stupore in Faulkner», *Studi Americani*, VI, 1960, p. 278 e segg.

Mrs Gant e la figlia, e dall'altro Miss Emily, identificabile parzialmente e con l'una e con l'altra. Miss Emily uccide l'amante, come Mrs Gant uccide il marito: ma più che questo atto conta la volontà delle due donne di costruirsi una vita di isolamento totale dal resto della comunità; Miss Emily isola solo se stessa; Mrs Gant isola se stessa e la figlia; in questo terrore degli altri, la repressione esercitata sulla figlia da Mrs Gant è analoga a quella esercitata dal padre su Emily<sup>106</sup>; sia Emily che Zilphia tentano di rompere il loro isolamento attraverso il rapporto con un uomo che viene da fuori, estraneo alla comunità, e da questa giudicato «indegno» («a disgrace») nel momento in cui diventa qualcosa di più di un passatempo. Emily si illude di poter dettare le sue condizioni alla vita attraverso l'uccisione di Homer, come Mrs Gant attraverso la reclusione imposta a Zilphia, ma anche come Zilphia che crede di essersi riconciliata con la realtà attraverso l'accettazione di una figlia che è invece solo una estranea, il segno delle sue fantasticherie irreali. Zilphia ed Emily finiscono infatti per assomigliarsi nell'aspetto fisico, entrambe diventando poco a poco «bloated», «plumper, with a flabby plumpness in the wrong places», grassezza malsana che è il segno dello stravolgimento della loro natura femminile, come del resto lo è per Joanna Burden<sup>107</sup>, in *Light in August*.

Attraverso la somiglianza fra le due protagoniste dei due racconti abbiamo cercato di indicare come alla base degli stessi vi siano alcuni elementi comuni: tuttavia, questo materiale, di impronta freudiana, è trattato in modo diversissimo nell'uno e nell'altro racconto. In «Miss Zilphia Gant» una storia di tradimento e di repressione rimane a livello di «case history», e solo nella mi-

106. Ben diversa è l'efficacia con cui questo spunto comune è trattato; in «A Rose for Emily» l'informazione che riguarda il modo con cui Emily è stata allevata è suggerita, come abbiamo visto, dal *tableau* che spira violenza impresso nella memoria della «gente»; in «Miss Zilphia Gant» vi è un continuo insistere sul rapporto violento che si instaura tra madre e figlia, anch'esso espresso a livello di tormento fisico (Mrs Gant picchia la figlia; quando è adolescente le esamina brutalmente il corpo alla ricerca dei segni della sua maturazione, e altrettanto brutalmente la istruisce in campo sessuale).

107. Anche Joanna Burden, in *Light in August*, ha qualche tratto in comune con Emily e Zilphia: per queste tre donne conta soprattutto l'isolamento in cui vivono o sono visute, ed il tentativo di romperlo attraverso un rapporto con un uomo venuto da fuori, anche se nel caso di Joanna il fatto che Joe Christmas venga considerato un nero rende particolarmente complesso il rapporto. La flaccida grassezza del corpo delle tre donne è il segno esterno della loro corruzione. La gravidanza immaginata di Joanna e quella ossessivamente desiderata da Zilphia sono il segno dello stravolgimento della loro natura femminile.

gliore delle ipotesi si può parlare di un racconto valido sul piano della resa psicologica – perché arriveremo a dire che il materiale psicanalitico abbondantemente presente attraverso i sogni e gli incubi sessuali di Zilphia (il pennello e il barattolo dell'imbianchino, i «negri» che le fanno «qualcosa») <sup>108</sup> rimane ad un livello quasi da manuale, senza caricarsi della tensione simbolica che esso può assumere nel Faulkner migliore. In «A Rose for Emily», un materiale inizialmente almeno in parte simile, si carica di echi molteplici – psicologici, sociali, esistenziali – assumendo uno spessore simbolico totalmente assente in «Miss Zilphia Gant». Fondamentale nel diverso risultato dei due racconti è la diversità di messa a fuoco, intimamente legata alla struttura narrativa prescelta. In «Miss Zilphia Gant» prevale un mondo chiaramente patologico (e numerose sono le indicazioni concrete di malattia, si tratti della «paranoia» di Mrs Gant, della sua «madness», o dell'«anemia» di Zilphia): la luce cruda del racconto è gettata tutta su un mondo di anormalità; in «A Rose for Emily», invece, la possibile anormalità o follia del mondo di Emily non è quasi nemmeno suggerita né compare la linea che distingue il mondo «normale» da quello «patologico»; anzi, normalità e anormalità si sovrappongono continuamente, in un continuo scambiarsi di funzioni; in questo racconto ciò è ottenuto attraverso l'uso del narratore collettivo, oltre che della rivelazione dei fatti accaduti, poiché il confronto continuo tra l'individualismo colpevole sì ma coerente di Emily e la moralità ipocrita e mutevole della città permette a Faulkner di dare una dimensione di tragicità alla protagonista. In «Miss Zilphia Gant» questo non avviene o almeno non ha abbastanza spazio: è significativo che il racconto sia solo in parte narrato in una prima persona che è la voce della città, quasi Faulkner stesse cercando un modo narrativo identificato nella sua piena efficacia in «A Rose for Emily». Le due Gant, per le quali non vi è un confronto con un'altra negatività e relatività, come invece avviene per Emily, rimangono dunque personaggi patetici, al massimo degni di pietà, senza raggiungere mai una dimensione tragica.

Il mondo di «Miss Zilphia Gant» è dunque solo una frazione di quello ricchissimo di «A Rose for Emily», e questa frazione è legata sì alla lezione di Anderson e di Freud, come ha osservato

108. In «Dry September», l'ultimo racconto del gruppo centrale di *These 13*, le fantasticherie sessuali di una donna bianca che immagina rapporti erotici con i neri danno origine ad uno dei racconti più riusciti di Faulkner, v. sotto, p. 31-33.

F. Pivano<sup>109</sup>, ma per lo più non raggiunge nemmeno le prospettive di indagine psicologica dell'Anderson migliore, quello di *Winesburg, Ohio*; prevale nel racconto il patologico, trattato con mano pesante, fine a se stesso, senza la possibilità di riscattarsi in tensione significativa di una umanità disperata; per questo la riuscita del racconto è molto limitata, e per questo si è portati a pensare ad un periodo di immaturità dello scrittore. Il racconto sembra dunque un prodotto grezzo di una lettura freudiana: è noto che Faulkner negò di aver letto Freud, ma ammise che molto di Freud si parlava nel periodo che egli passò a New Orleans, a stretto contatto con Sherwood Anderson<sup>110</sup>; il rapporto diretto o indiretto con le teorie freudiane non è ancora stato trasformato dall'artista, non è ancora diventato strumento di approfondimento di indagine, anche soltanto psicologica, come nel Faulkner maggiore.

#### «Hair»

La voce collettiva della città, così importante in «A Rose for Emily», si definisce con maggior precisione, diventando quella di un narratore singolo, in «Hair»<sup>111</sup>, il racconto che segue «A Rose for Emily», dopo «A Justice». Tutta la storia di Henry Stribling

109. Cfr. F. Pivano, «Prefazione» a *La pallida Zilphia Gant*, cit., p. 11.

110. Cfr. J. Stein, «W. Faulkner: An Interview», in *Three Decades*, p. 78. Per l'influsso di Freud in America, cfr. F.J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, Louisiana State U.P., 1967, specialmente il cap. II («Spread of Freud's Theory»). *Die Traumdeutung* venne tradotto nel 1913 e a quest'opera venne inizialmente data la maggior attenzione; nel 1915 circolavano già versioni popolarizzate delle teorie freudiane, specie nelle riviste; Anderson scoperse Freud tramite Floyd Dell, a Chicago, nel 1913, quindi era già familiare con la psicanalisi quando si trovò a New Orleans con Faulkner; dopo la prima guerra, si verificò «the real penetration of Freudianism into the thought of America», come scrive Hoffman (p. 58).

111. «Hair», *American Mercury*, xxiii, maggio 1931; poi in *These 13* e *Collected Stories*. Fu mandato all'*American Mercury* già nel marzo del 1930, e ad altre riviste in quell'anno e nell'anno seguente. Il titolo del racconto si riferisce ai capelli delle due ragazze amate dal barbiere Hawkshaw: la prima, Sophie Starnes, muore di una improvvisa malattia, e l'uomo continua a pagare l'ipoteca accesa dal padre della ragazza sulla casa degli Starnes fino ad estinzione, per senso del dovere; i capelli di Sophie «not brown and not yellow», sono eguali a quelli di Susan Reed, la ragazzina orfana che da Hawkshaw si taglia i capelli, e che l'uomo aspetta finché è cresciuta, sposandola alla fine. Il motivo dei capelli di colore indefinito era già apparso in uno dei *New Orleans Sketches*, «The Kid Learns» (1925), dove Mary, la ragazza di Johnny, alla fine identificata con «Little Sister Death» ha «hair that wasn't brown and wasn't gold» (*Early Prose and Poetry*, p. 167). Il binomio «goldbrown» ha un'«imprint» joyciana: Faulkner citava «Watching the Needleboats...» da *Pomes Penyeach* a memoria (cfr. Blotner, p. 716) e forse tale binomio può risalire ad un'altra poesia «Flood» in *Pomes Penyeach*.

è raccontata in prima persona da un narratore che raccoglie brani di informazione dai vari abitanti della città e della campagna; il narratore in questo racconto non ha nome, ma il tono della sua narrazione ed alcuni particolari (fa il commesso viaggiatore; è stato per un periodo in ospedale a Memphis)<sup>112</sup> permettono di identificarlo con uno dei narratori preferiti da Faulkner, V.K. Ratliff, apparso come personaggio, col nome di Suratt<sup>113</sup>, già in *Sartoris* e destinato ad essere narratore e protagonista di numerosi racconti ed episodi di romanzi<sup>114</sup>. Questo narratore, la cui professione deriva chiaramente da quella dell'ottocentesco «yankee pedlar»<sup>115</sup>, di cui ha la stessa mobilità, serve come portavoce delle opinioni, chiacchiere e verità di Jefferson e di Yoknapatawpha – e la professione itinerante è fondamentale; esso tuttavia si configura via via come personaggio, attraverso il suo modo di raccontare, diventando una figura di fondamentale umanità, anche se è curioso e pettegolo, con un senso dell'humor che gli serve a temperare e rendere accettabili i lati negativi della vita e della gente con cui viene in contatto. In «Hair» la figura del narratore ha già molte delle caratteristiche che assume via via negli altri racconti e romanzi, e si precisa attraverso il racconto della vicenda del barbiere, racconto strutturato secondo la spirale che abbiamo già osservato altrove; il narratore, e con lui il lettore, viene gradualmente a conoscenza della storia di Stribling, chiamato Hawkshaw, partendo dal presente, risalendo al passato e superando poi il presente dell'inizio del racconto; ai cerchi della graduale «scoperta» della verità da parte del narratore corrispondono quelli dei suoi reali giri in Yoknapatawpha, che gli permettono di ricostruire la storia. Nella prima sezione del racconto il narratore riferisce la storia dell'amicizia di Hawkshaw, il barbiere, per una bambina orfana, Susan Reed, a cui taglia, anno dopo anno, i capelli; in questa prima

112. Questi elementi riappaiono esplicitamente nella storia di Ratliff in *The Hamlet*; anche il narratore di «Hair» conosce Gavin Stevens.

113. Faulkner cambiò il nome al personaggio perché esisteva qualcuno di nome Suratt, cfr. *File*, p. 26.

114. Per il personaggio di Suratt-Ratliff, cfr. Holmes, cap. III, pp. 31-45. Oltre a comparire in *The Hamlet*, *The Town*, *The Mansion*, e nei racconti incorporati in questi romanzi («Barn Burning», «Fool About a Horse», «Centaur in Brass», «Mule in the Yard», «The Waifs»), Ratliff compare anche in «Lizards», «Jamshyd's Courtyard» e «A Bear Hunt».

115. K.E. Richardson mette in luce le qualità comuni di Ratliff e del prototipo dello yankee pedlar identificato dalla Rourke, cfr. *Force and Faith in the Novels of W. Faulkner*, The Hague, Mouton, 1967, p. 145.

parte viene messa in luce la pazienza di Hawkshaw ed il suo graduale innamorarsi – perché di questo si tratta – della ragazzina che cresce, ma soprattutto è messa in luce la natura corrotta di Susan Reed; a questa prima parte si sovrappone la storia del passato più lontano di Hawkshaw, la cui generosità ed abnegazione risaltano formando un forte contrasto con la depravazione di Susan Reed. La conclusione della vicenda, il matrimonio tra i due, è riferita al narratore da Gavin Stevens, il «district attorney» che in *These 13* appare qui per la prima volta. Il racconto è tutto svolto in tono pacato<sup>116</sup>, illuminato da qualche tocco di humor; quello che conta non è la conclusione, ma la caratterizzazione dei personaggi e del narratore. Dalla sovrapposizione dei giudizi sui due protagonisti, Hawkshaw e Susan, emerge il ritratto del narratore, ma insieme emerge una visione della donna verificabile in altre opere di Faulkner. Il narratore apprezza dovutamente la generosità di Hawkshaw, ma i suoi giudizi bonari, la sua comprensione del mondo, sembrano bloccarsi davanti alla figura di Susan: abbiamo parlato di «depravazione» a proposito della ragazza, e tale è chiaramente il punto di vista del narratore – e, in questo caso, quello dell'autore. In Susan il narratore sottolinea esplicitamente la negatività dell'istinto sessuale: la donna non solo è depravata, ma è tale per natura («they are all born bad, with the badness in them», p. 133)<sup>117</sup>; il narratore arriva perfino ad includere nel numero la propria figlia («I have a daughter of my own, and I say that», p. 133), tanto è certo di questa verità. Vi è un modo di salvarsi per la donna, il matrimonio, che deve però avvenire in tempo («before the badness comes to a natural head»). Questo tipo di affermazioni, messe in bocca ad uno tra i personaggi favoriti di Faulkner, invitano fin troppo esplicitamente ad un'analisi di tipo

116. Camerino giudicò la storia di Hawkshaw «piena di esattezza e ariosa»..., cfr. «Novità di Faulkner, in *Scrittori di lingua inglese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968 (l'articolo è del 1934).

117. A proposito di questo passo il Materassi cita «l'ambiguo misoginismo di John Donne»; si veda la sua analisi del personaggio femminile, visto attraverso «tre stadi», rappresentati dalle varie figure, legati al sesso, la maternità e la vecchiaia, quest'ultima virtuosa o crudele a seconda dei casi; giustamente osserva il Materassi che «la diffidenza verso la donna è tanto maggiore quanto più evidente è in essa la componente sessuale» (Materassi, p. 41). Anche la posizione di Faulkner verso la donna conferma il carattere «conservatore» della sua visione; in questa luce il saggio di Geismar, «The Negro and the Female» (1942), è estremamente rivelatore (*Writers in Crisis*, New York, Hill and Wang, 1951, pp. 143-183). Sulla donna come «forza distruttrice» cfr. anche S.A. Yorks, «Faulkner's Woman: the Peril of Mankind», *Arizona Quarterly*, xvii, 2, estate 1961, pp. 119-129.

femminista della narrativa faulkneriana, sul tipo di quella applicata da K. Millett ai romanzi di Henry Miller. In Faulkner la sessualità della donna non è mai presentata in termini positivi se disgiunta dal matrimonio; indipendentemente dalla ovvia matrice puritana, questa visione conferma la posizione tradizionale e conservatrice in molti casi evidente: esiste nella narrativa faulkneriana tutta una serie di personaggi femminili sul tipo di Susan Reed, la più celebre è forse Temple Drake di *Sanctuary*, accanto ad una serie di personaggi femminili che sembrano di tipo opposto; alla «flapper» tutta tensione nervosa, egoismo, belletti, è contrapposta la donna-madre, la donna fertile, Lena Grove di *Light in August* o la donna del forzato in «Old Man». Ma si tratta di due aspetti complementari di una stessa visione; la donna rimane sempre in posizione subordinata: attraverso il matrimonio l'uomo salva le Susan Reed dalla depravazione, e impedisce che esse dominino il mondo maschile; attraverso il matrimonio la donna rientra nei ranghi subordinati, domestici, di moglie e madre. Nel caso della donna-gea, il personaggio è presentato sì in luce positiva, perché compie, in armonia con i ritmi della natura e della terra, le funzioni a cui è destinata (la maternità), ma la posizione non è in realtà molto diversa, perché in questo caso la donna rimane ad un livello quasi animalesco, dove la serenità che essa porta con sé non compensa la mancanza di razionalità ed intelletto. È vero tuttavia che, malgrado prevalga questa visione della donna, duplice ma complementare, nella narrativa faulkneriana non mancano figure femminili che hanno una profondità maggiore, o che si salvano almeno sul piano dell'umanità; Caddy, uno dei personaggi più amati da Faulkner (*The Sound and the Fury*), per il rapporto d'affetto che la lega a Benjy è assai diversa da Susan Reed o dalle Temple e dalle Minnie, ma con questo tipo di personaggio femminile ha pure certe caratteristiche in comune; nello stesso romanzo, il personaggio di Dilsey è ritratto con doti di grande umanità e dignità, ed esistono le vecchie signore che Faulkner sembra tanto amare, come «Aunt Jenny» in «There Was a Queen»: ma tutti questi personaggi femminili, nella loro varia riuscita e nelle loro diverse caratteristiche, si salvano soprattutto sul piano affettivo e istintivo, non su quello razionale. E molte volte, come abbiamo già avuto modo di osservare, le donne rappresentano la parte peggiore della comunità, quelle che più si attaccano alle ipocrisie borghesi o alla religione considerata soltanto

nelle sue apparenze («Uncle Willy»); l'assenza delle donne nei momenti di maggior importanza e tensione anche poetica (ad es. in «The Old People» di *Go Down, Moses*) è anch'essa significativa di una posizione tradizionale, nel migliore dei casi.

### «That Evening Sun»

Se il mondo di Jefferson e di Yoknapatawpha si è già delineato in alcune delle sue componenti principali nei racconti che abbiamo visto fin qui, «That Evening Sun» e «Dry September» completano il quadro della società sudista, gettando una luce violenta sui rapporti tra bianchi e neri, finora soltanto affiorati in questo primo volume di racconti, in particolare nelle storie «indiane». Entrambi i racconti illuminano situazioni tragiche, degne del sud peggiore e più tradizionale, dove la concezione del «negro» come «chattel», animale o bene da sfruttare e basta, è quella che regola la società. La posizione dello scrittore, altrove perlomeno ambigua rispetto al problema razziale<sup>118</sup>, è in questi due racconti chiara: lo sfruttamento di Nancy in «That Evening Sun» e l'assassinio di un nero innocente in «Dry September» sono fatti troppo macroscopicamente inumani perché l'autore non ne veda con grande chiarezza l'atrocità e non li denunci; il risultato di questa chiarezza di visione fa di «That Evening Sun» uno dei racconti più riusciti che Faulkner abbia mai scritto<sup>119</sup>; essenziale al risultato, e da

118. L'analisi più lucida dell'atteggiamento di Faulkner rispetto al problema nero è secondo noi quella di M. Materassi, nel capitolo «*Intruder in the Dust* e il personaggio nero», pp. 277-302. Materassi esamina la posizione di Faulkner secondo «due direttrici d'indagine, che a volte coincidono a volte si discostano: ... la realizzazione drammatica del problema razziale, e insieme le premesse culturali e personali attraverso cui tale drammatizzazione viene impostata» (p. 278). Particolarmente interessante è la messa a fuoco del doppio livello percepibile nella creazione faulkneriana, quello in cui lo scrittore agisce a livello razionale – con lo sforzo di mostrarsi «illuminato» – e quello istintivo, dove emerge la posizione fondamentalmente razzista e sudista di Faulkner; il giudizio in conclusione negativo sull'atteggiamento di Faulkner non può che essere condiviso; nel caso di «That Evening Sun» e di «Dry September», si può dire che Faulkner non «corra nessun rischio»; nemmeno a livello inconscio, dal momento che ritrae aspetti di una violenza e di una insopportabilità che non lasciano dubbi; è quando si tratta di vedere una realtà nuova, quella in cui il nero rifiuta la maschera di «uncle tom» che gli hanno imposto i bianchi, che Faulkner, come mostra il Materassi, rivela la sua posizione inconsciamente razzista.

119. Inviato a *Scribner's* (6 ottobre 1930) e all'*American Mercury* (28 ottobre 1930) con il titolo di «That Evening Sun», venne pubblicato su quest'ultima rivista con alcune modifiche fatte da Mencken, direttore della stessa, e con il titolo di «That Evening Sun Go Down» che il racconto aveva originariamente, cfr. Meriwether, p. 85 e p. 175; le tre

questo inscindibile, è la tecnica narrativa usata per esprimere un mondo di terrore, attraverso la giustapposizione dei punti di vista degli adulti e dei bambini, in ognuno dei quali compare un diverso grado di consapevolezza della realtà<sup>120</sup>.

Il mondo di terrore in cui vive Nancy – anche se legato concretamente alla paura che il marito Jesus<sup>121</sup> torni per ucciderla – è

versioni del racconto esistenti, il manoscritto di Yale, la versione pubblicata sulla rivista e quella in *These 13*, sono state studiate da N.H. Pearson («Faulkner's Three Evening Suns», *The Yale University Library Gazette*, xxix, 2, ottobre 1954, pp. 61-70) che sottolinea «a progressive improvement of structure and style» nelle tre versioni, ottenuto attraverso l'abbreviazione del racconto, il mutamento del punto di vista e la maggior sottolineatura dell'analogia tra i terrore di Nancy e quelli dei bambini; il finale del racconto è inoltre più esplicito nell'indicare la consapevolezza di Quentin. A queste osservazioni si aggiungono quelle di L.M.J. Mangalaviti (*art. cit.*, pp. 649-654), che prende in considerazione una «quarta» versione del racconto, il dattiloscritto cioè corretto da Mencken, per renderlo più adatto ai lettori dell'*American Mercury*; Mencken inviò le correzioni con una certa esitazione a Faulkner, che rispose con l'humor che spesso lo contraddistingue accettando di togliere «what would outrage Boston». Raccolto in *Collected Stories*.

120. Il racconto è in stretto rapporto con *The Sound and the Fury* per la presenza, e l'ottica, dei bambini Compson (sebbene nel racconto non compaia Benjamin), nonché dei genitori Compson. Nancy, la donna nera a servizio dei Compson, è stata identificata con la «Nancy who fell in the ditch» di cui parlano Frony e Caddy nella 1 sezione di *The Sound and the Fury*, dopo aver nominato il funerale della nonna; è difficile tuttavia vedere nella Nancy del romanzo una persona umana, come scrive S.E. Whicher: «not even in Faulkner's South are murdered negroes left in a ditch in the sight of children, for vultures to eat» («The Compson's Nancies», *American Literature*, xxvi, 2 maggio 1954, pp. 253-255), malgrado l'associazione di idee riguardante la morte («your grandmammy dead as any nigger can get» seguito da «And when Nancy fell in the ditch...», *The Sound and the Fury*, pp. 52-53) sembri poter far pensare ad una stessa persona. Nancy «riappare» in *Requiem for a Nun*; la donna del romanzo, che ha ucciso il bimbo di Temple per salvare all'altro l'unità familiare, ha più che altro un «passato» in comune con la Nancy del racconto, e in particolare l'episodio del pestaggio da parte del cassiere è comune al racconto e al romanzo. Faulkner a proposito delle due Nancy dichiarò: «Yes. She is the same person actually. These people I figure belong to me and I have the right to move them about in time when I need them» (*Faulkner in the University*, p. 79); questa rivendicazione di un diritto dello scrittore sui suoi personaggi spiega anche le discrepanze cronologiche tra *The Sound and the Fury* e il racconto, fatte osservare da Cowley a Faulkner e da Faulkner stesso dichiarate del tutto irrilevanti (cfr. *File*, p. 50 e p. 55 rispettivamente). Su Nancy cfr. anche J. Lee, «The Problem of Nancy in 'That Evening Sun'», *South Central Bulletin*, xxi, 1961, pp. 49-50. Sull'uso del doppio punto di vista nel racconto cfr. E.B. Harrington, «Technical Aspects of Faulkner's 'That Evening Sun'», *Faulkner Studies*, 1, 4, inv. 1952, pp. 54-59 e L.H. Frey, «Irony and Point of View in 'That Evening Sun'», *Faulkner Studies*, 11, 3, aut. 1953, pp. 32-40. Sul racconto, cfr. anche, M. Fisher, «The World of Faulkner's Children» (anche su «Barn Burning»), *University of Kansas City Review*, xxvii, ott. 1960, pp. 13-18 e M.E. Bradford, «Faulkner's 'That Evening Sun'», *CEA*, xxviii, 1, 3 genn. 1966, pp. 1-3.

121. Il nome del marito di Nancy, Jesus, diventò «Jubah» nella versione pubblicata sull'*American Mercury*, probabilmente perché, secondo Mencken, offendeva la «sensibilità» di Boston; Faulkner ritornò al nome «Jesus» nella versione pubblicata in *These 13*; que-

strettamente condizionato dalle strutture di potere della società bianca: paradossalmente, il racconto della tragica rassegnazione di Nancy<sup>122</sup> che – senza l'aiuto dei bianchi e non credendo in quello dei neri – si prepara a lasciarsi uccidere, ci sembra poter essere letto come esempio «negativo», come indicazione che – giunti al limite insopportabile e tragico cui giungono Nancy e il popolo nero –, l'alternativa alla distruzione può essere solo la presa di coscienza, singola e collettiva, del nero. L'attualità del racconto ci sembra proprio questa, certo lontana dall'intenzione di Faulkner e dalle sue idee sul problema razziale, ma trasmessa con questo straordinario racconto attraverso la grande arte dello scrittore, certamente suo malgrado; il problema della presa di coscienza dei neri, in gran parte sorpassato dagli eventi storici, ma vivissimo fino a ieri – e basta leggere i saggi di *Raise, Race, Rays, Raze* (1971) di Le Roi Jones (Imamu Baraka), per rendersene conto – trova in questo racconto una illuminazione «negativa»; Nancy non si rassegnerebbe ad essere ammazzata dal marito se accettasse l'aiuto degli altri neri; Jesus non avrebbe più motivo di ucciderla, se unito agli altri neri, spezzasse la catena dello sfruttamento: è infatti chiaro che Nancy è solo una vittima sostitutiva perché Jesus, impotente davanti al potere bianco, si «vendica» su di lei, invece che sulla società bianca. Jesus si rende confusamente conto di tutto questo quando dice:

I cant hang around white man's kitchen... But white man can hang around mine. White man can come into my house, but I cant stop him. When white man want to come in my house, *I aint got no house...* (p. 292).

sto nome è assai più felice, poiché dà la possibilità all'autore di far invocare a Nancy, un nome che non si sa a chi si riferisca, se al marito o a Cristo; l'invocazione-lamento di Nancy permette di definire la capacità di discernimento di Quentin, il narratore, che dice («It's the other Jesus she means»), rispondendo a Caddy, che crede si tratti del marito di Nancy.

122. Il titolo del racconto, originariamente «Never Done No Weeping When You Wanted to Laugh», poi «That Evening Sun Go Down», e infine «That Evening Sun» deriva dal blues di W.C. Handy, il notissimo «St Louis Blues»; anche la scelta del titolo è significativa dell'accento posto sulla visione, e l'importanza, di Nancy; non è questo l'unico caso in cui Faulkner ricorse al blues per la scelta di un titolo; si pensi ad esempio a «Go Down, Moses», e all'uso del blues nel testo, in «The Longshoreman», in *New Orleans Sketches*, p. 44. Il racconto, per il senso di inevitabilità che suscita, e per il modo in cui si prepara una tragedia che non si verifica nel racconto stesso, oltre che per la presenza dei bambini (i bambini Compson, e Nick Adams, rispettivamente) è stato paragonato a «The Killers» di Hemingway, cfr. R.B. West, *op. cit.*, p. 98 e N.H. Pearson, *art. cit.*, p. 61. Si potrebbe accostarlo anche, per il senso di inevitabilità di una tragedia, ad un altro celebre racconto, «The Blue Hotel» di Stephen Crane, sebbene in questo ultimo sia il protagonista a cercarla, mentre nel racconto di Faulkner la vittima l'aspetti.

Le semplici parole di Jesus, «I aint got no house», trascendono il loro significato letterale e limitato, diventando emblema della situazione del nero in America; solo creandosi uno spazio suo («a house») il nero potrà veramente resistere al potere bianco; e l'America bianca non può scacciare l'intero popolo nero («he cant kick me outen it»...).

Il terrore di Nancy è legato dunque in realtà alla sua condizione di assoluto sfruttamento: è sfruttata dai Compson, che ne sopportano la presenza nella loro casa solo fino a quando hanno bisogno dei suoi servizi, in assenza di Dilsey, malata; è sfruttata da Mr Stovall, il cassiere della banca, che può permettersi di sfruttarla come donna, sessualmente, ma anche di picchiarla brutalmente in pubblico senza essere fermato o punito; è sfruttata dal custode della prigione, che può esprimere liberamente giudizi negativi sulla sua umanità (o piuttosto valutazioni sulla sua non-umanità) e ancora batterla e frustarla; il mondo dei bianchi, usando Nancy per il proprio benessere (il lavoro) e per il proprio piacere (il sesso), finisce di spremere assorbendone rapacemente i guadagni (lo fa Mr Lovelady, l'assicuratore). Le strutture di potere che hanno instaurato questo rapporto – non-rapporto – e che ne garantiscono la continuazione sono tutte rappresentate, e negativamente: la banca, il cui cassiere diventa simbolico tesoriere delle regole della società basata sul profitto e sul censo, la prigione, e la famiglia, concepita come entità chiusa ed egoista, che ripete nel suo microcosmo le strutture generali della società<sup>123</sup>; all'interno della famiglia vi sono due poli costituiti da Mrs e Mr Compson, verso l'uno o l'altro dei quali gravitano i bambini stessi. Se Mrs Compson è un personaggio di puro egoismo, che si rifiuta di vedere e di capire, preoccupata com'è di se stessa e basta – ed è assai vicina alla posizione di Stovall, perché pur non agendo in apparenza brutalmente, non vede oltre il proprio interesse – l'altro polo, rappresentato da Mr Compson, è ancora più inquietante: se né Mr Stovall, né l'assicuratore, né Mrs Compson sono presentati dallo scrittore con simpatia, ed anzi ne sono messi in rilievo i lati antipatici, Mr Compson invece gode chiaramente di una certa comprensione da parte dell'autore. Mr Compson è il liberale bianco, aperto e comprensivo, ma solo fino ad un certo limite: nel momento in cui il

123. Si potrebbe aggiungere alle istituzioni nominate sopra anche la chiesa battista, di cui Mr. Stovall è diacono e che nel testo dell'*American Mercury*, compare come la chiesa a cui si reca ogni sabato Mr. Lovelady.

sistema – familiare e sociale, è lo stesso – è messo in pericolo, la sua buona volontà (reale) cessa di esistere: così anche Mr Compson abbandona Nancy, pur rendendosi conto che le paure della donna non sono fantasmi o superstizioni, e fallendo così nella prova morale che si è trovato davanti <sup>124</sup>. È questo il limite più comune nell'atteggiamento di Faulkner davanti al problema nero; tuttavia, malgrado la caratterizzazione almeno parzialmente positiva di Mr Compson renda evidente tale posizione, ci sembra, come abbiamo accennato, che la potenza della rappresentazione di una situazione tragica riesca a superare i limiti della visione dello scrittore: il mondo dei bianchi infatti non ha nel racconto possibilità di salvezza. D'altro canto, nemmeno il mondo dei neri è idealizzato nel racconto: ma proprio la presenza di elementi negativi dà maggior forza alla rappresentazione dello stesso; è un mondo reale, oppresso, abbruttito; Nancy si imbottisce di cocaina, crede ai «segni» superstiziosi; Jesus è definito attraverso le parole di Mr Compson – il cui punto di vista è presentato come credibile – un poco di buono; la cicatrice che ha sul volto testimonia del suo carattere rissoso. Superstizione, violenza, fatalismo: questi sono luoghi comuni spesso ripetuti riguardo ai neri; ma nel racconto perdono il loro carattere «insultante», diventando solo segni ulteriori di una realtà che ha oltrepassato di molto il limite della sopportazione, dati inevitabili, perché la realtà dell'essere nero è ancora peggiore: davanti al pestaggio di Nancy da parte di Stovall o del secondino – per la gratuità degli atti e l'immunità che caratterizza chi li compie – la rissosità di Jesus non è condannabile; le superstizioni di Nancy sono realmente tali, ma la sua paura di un avvenimento sentito in tutta la sua imminenza non è una fantasia. Ed è il terrore di Nancy il motivo conduttore del racconto, un terrore che si va accumulando fino al *climax* del racconto, ed un terrore che nella storia dei neri d'America si trasforma, si è trasformato, in rivolta, inevitabilmente.

124. Che Mr Compson si renda perfettamente conto del pericolo che corre Nancy appare chiaro dalla frase con cui risponde a Mrs Compson, quando questa si lamenta di essere lasciata sola finché gli altri accompagnano «a Negro woman home»; Mr Compson dice: «You know I am not lying outside with a razor» (p. 299). Le probabilità che Jesus torni per uccidere Nancy sono dunque reali. A proposito del confronto tra Mr Compson e Nancy, e della diminuzione della statura morale di Mrs Compson, cfr. W.B. Toole, «Faulkner's 'That Evening Sun'», *Explicator*, XXI, febr. 1963, it. 52, dove l'ultima parte del racconto è letta, secondo noi con troppa ingegnosità anche se la premessa è valida, come «physical representation» della diminuzione morale del padre.

Abbiamo detto che l'efficacia del racconto è strettamente legata alla tecnica narrativa usata da Faulkner; il racconto è ricordato da Quentin, a distanza di quindici anni; questo permette a Faulkner di usare attraverso tutta la storia una doppia prospettiva, quella degli adulti, e quella dei bambini (i bambini Compson); i bambini costituiscono l'ultima, disperata difesa che Nancy cerca di frapporre tra sé e il ritorno di Jesus, dopo che ogni altro tentativo è fallito; il terrore di Nancy e le vaghe paure del buio e dei castighi dei genitori, che hanno i bambini, sono in continuo duplice rapporto; le paure dei bambini costituiscono una superficie su cui agisce il terrore di Nancy, acuendole e nello stesso tempo trovando in esse un contrappunto: quello di Nancy è uno stato di assoluto regresso ad un mondo irrazionale, infantile; ma questa irrazionalità assume un carattere disperatamente logico per i motivi sociali che la generano; è una irrazionalità di terrore inevitabile nel mondo bianco e razzista del sud. I bambini sentono confusamente il terrore di Nancy, ed essendo in un mondo «di transizione», non ancora cioè totalmente condizionati dall'educazione ricevuta, possono anche aiutarla; ma nemmeno nello stadio di transizione sono ormai puri, perché riflettono le categorie a cui i grandi li hanno in parte abituati: Nancy può esser chiamata con un lancio di sassi contro la sua casupola, da lontano, come una bestia pericolosa; anch'essi sfruttano a loro modo Nancy e l'intensificarsi della drammaticità del racconto è ottenuta proprio attraverso questo atteggiamento, in parte inconsapevole, dei bambini; essi restano con Nancy, rischiando un castigo paterno, solo finché si divertono; la loro inconsapevolezza non è più innocenza. Nella scena finale in casa di Nancy si ha un crescendo drammatico attraverso tutta una serie di riferimenti incrociati: i piccoli incidenti che si verificano – si rompe il tegame per il popcorn, il popcorn si brucia, la storia che racconta Nancy non è divertente – sono «tragedie» infantili per i bambini Compson, che vedono il loro divertimento rovinato, ma acquistano un significato di reale drammaticità per Nancy, che vede via via svanire i modi che conosce per trattenere presso di sé i bambini, la sua ultima difesa; anche i bambini vanno via, seguendo il padre che viene a riprenderli, e si allontanano nell'oscurità, lasciando al lettore un'ultima immagine, quella di Nancy che con la porta spalancata e la luce accesa aspetta l'inevitabile; i bambini tornano a casa nell'oscurità di cui hanno paura protetti dal padre, Nancy rimane sola, con un lume che a lei non serve; è il

fuoco che negli anni sessanta divampa per le strade di Newark, di Chicago, di tutte le città americane.

A proposito del finale del racconto è interessante notare come nella versione pubblicata sull'*American Mercury*, prima della domanda di Quentin («Who will do our washing now?», p. 309), domanda che indica una intuizione della verità da parte del narratore, e sottolinea la differenza tra la sua comprensione e quella di Caddy e di Jason, vi fosse un passo che fin troppo esplicitamente indica una coscienza sociale da parte di Quentin – ma che, se ce ne fosse bisogno, chiarisce la presenza di una struttura sociale nel racconto:

...then we had crossed the ditch, walking out of Nancy's life. Then her life was sitting there with the door open, and the lamp lit, waiting, and the ditch between us, and *us going on, the white people going on*, dividing the impinged lives of us and Nancy<sup>125</sup> (corsivo mio).

Se l'eliminazione del passo giova al racconto perché una tale chiarezza di visione è eccessiva rispetto alla comprensione dei fatti di un ragazzino (Quentin), e ci riporta piuttosto alla comprensione dei fatti di Quentin adulto, nel periodo tolto in *These 13* si ha una formulazione drammatica della frattura presente nella società, divisa dal fossato del colore, del sud e dell'America; dove l'incontro tra bianchi e neri può essere solo uno «scontro», una «violazione» (cfr. «impinged»), finché persiste il tipo di società che ha creato il fossato.

Abbiamo detto come Quentin si distingua per l'intuizione dei fatti dagli altri bambini Compson, Caddy e Jason: fin dall'inizio è l'unico a distinguere il significato del «Jesus» invocato da Nancy; la sua figura non è che la proiezione di quella di Mr Compson, presentata con una certa comprensione dall'autore, malgrado il risultato generale del racconto sia quello di un giudizio totalmente negativo della società razzista; all'altro polo, quello rappresentato da Mrs Compson, c'è Jason, che le corrisponde nel suo infantile egoismo, e nel suo brutale e pappagallesco ripetere delle frasi offensive sentite in famiglia («I bet you're drunk»... «Are you drunk Nancy?», p. 290) e nel distinguere tra la sua condizione e quella degli altri («I aint a nigger... Am I, Dilsey?», p. 298); Jason è presentato come un bambino antipatico, che ripete solo quanto torna a suo vantaggio, pensando esclusivamente a se stesso. La

125. Cfr. «That Evening Sun Go Down», *American Mercury*, xxii, marzo 1931, p. 267.

posizione di Caddy è forse la più inquietante: Caddy in questo racconto è un misto di ingenuità e di intuizione, seppur vaga, ma il personaggio ha una funzione ben precisa, perché è soprattutto attraverso le sue domande in apparenza innocenti che il terrore è aumentato: gli interventi di Caddy sono continui, e la bambina sembra trovare sempre le frasi giuste per far continuare una minaccia (è Caddy che interrompe il dialogo fra Nancy e Jesus, dandovi maggior impulso)<sup>126</sup>, ricordare qualcosa di terrificante («Maybe she's waiting for Jesus to come and take her home», p. 293, o più avanti «Was it Jesus? ... did he try to come into the kitchen?», p. 296, e «Somebody is coming...», p. 306), distruggere la labile difesa di parole che Nancy, avviandosi coi bambini verso la sua *cabin*, cerca di costruire fingendo sia presente anche Mr Compson (Nancy called Jason «Mister», p. 301): sembra cioè che Caddy abbia un istinto infallibile nelle sue domande e osservazioni, per il male: ed in questa sua capacità ricorda molto da vicino i bambini di *The Turn of the Screw*. Ma il male che intuisce Caddy non ne fa una figura antipatica, alla maniera di Jason; Caddy non è condizionata che parzialmente da quanto ha imparato, dalla famiglia e dalla società in cui vive; il male che Caddy sembra mettere a nudo, con raggelante ingenuità, sembra provare che l'innocenza, ancora una volta, non esiste nell'uomo. Faulkner usa il punto di vista dei bambini anche in altri racconti: se Caddy in «That Evening Sun» assomiglia alla Flora o anche alla Maisie Jamesiane, in «Uncle Willy» Faulkner usa come narratore un ragazzino di quattordici anni che è molto vicino a Huck, in particolare per la capacità di reagire alle categorie di moralità apparente insegnate dalla società; il narratore di «Uncle Willy» (1935) non solo si rende perfettamente conto di quello che è il «bene» per il vecchio perseguitato dalla società, ma se ne rende conto a dispetto di tutto quanto gli è stato insegnato; nel suo caso, prevale, come nel rapporto Jim – Huck, l'interesse altrui, anche se a scapito, apparente, della propria «moralità». Faulkner usa il narratore-bambino, o adolescente, anche in altri racconti, ma spesso con risultati molto più modesti. In «That Will Be Fine» (1935), il narratore oscilla tra una capacità

126. Quentin racconta che Jesus ha detto «It was a watermelon that Nancy had under her dress». «It never came off your vine, though, Nancy said» (p. 292). Ed è a questo punto che la domanda di Caddy – «Off what vine?» – mette in moto la risposta di Jesus e la sua minaccia. Questa frase fu tra quelle eliminate da Faulkner nella versione dell'*American Mercury* su richiesta di Mencken (cfr. L.M.J. Mangalaviti, *art. cit.*, p. 652); per il medesimo uso dell'immagine del melone in «A Justice», v. sopra, nota 87.

d'intuizione paragonabile a quella dei bambini Compson e una stolidità totale. In «Two Soldiers» (1942), la doppia ottica rimane piuttosto superficiale, per scomparire totalmente in «Shall Not Perish» (1943) e in «Shingles for the Lord» (1943), entrambi narrati peraltro da ragazzini. Tra questi racconti bisognerebbe includere «Barn Burning», nella versione pubblicata su *Harper's* nel 1939 (e non in quella incorporata in *The Hamlet*); sebbene il racconto sia narrato in terza persona, il punto di vista è quello di un ragazzino, e il racconto riesce stupendamente proprio per la prospettiva scelta, quella della sua visione terrorizzata.

L'uso del narratore-bambino – e la doppia ottica, usata a fini comici – sembra essere stato presente già in un racconto inedito del '25<sup>127</sup>; essa costituisce per Faulkner un «punto di partenza» più che di arrivo, poiché dalla «blind self centered innocence typified by children» egli giunse all'idea della «innocenza completa» della creatura che «God had stricken mindless from his birth»<sup>128</sup>: dalla innocenza di Caddy si passa a quella completa di Benjy, preannunciata da quella del bambino idiota in «The Kingdom of God»<sup>129</sup>, o anche alla tristissima figura del ragazzino idiota che annuncia a Mrs Gant, in «Miss Zilphia Gant», che il marito non tornerà più, figura tristissima perché nell'usarlo come portatore di notizie e nel promettergli una ricompensa che si sa gli verrà negata il mondo adulto mostra la sua faccia più terribile.

Abbiamo fin qui visto come l'osservatore-partecipe dei racconti di guerra, la comunità o la voce più specifica di un rappresentante della comunità, e il bambino, siano di volta in volta scelti come narratori da Faulkner: la riuscita dei racconti non è sempre legata alla scelta dell'uno o dell'altro, ma questi tre «tipi» di narratori testimoniano la gamma di «prove» che Faulkner affronta per dare forma e impronta al suo materiale narrativo.

### «Dry September»

Il gruppo centrale dei racconti di *These 13*, si conclude con «Dry September»<sup>130</sup>, un racconto che completa il quadro di vio-

127. In «Peter», un ragazzino mulatto, figlio di una donna che vive e lavora in un bordello, dà una versione innocente delle attività della madre, cfr. Blotner, p. 446.

128. Cfr. *Faulkner at Nagano*, p. 104.

129. *New Orleans Sketches*, pp. 113-119.

130. Il racconto, inviato nel 1930 a tre riviste (*American Mercury*, 8 febbraio, *Forum*,

lenza razzista della società del sud; se il punto focale di «That Evening Sun» è soprattutto Nancy, ed è intorno al suo terrore che ruotano gli avvenimenti e si definiscono gli altri personaggi, in «Dry September» la vittima della violenza dei bianchi, Willy Mayes, il nero che viene assassinato per una «voce» infondata, non assume profondità e dimensioni di personaggio. Questa mancanza di caratterizzazione non è casuale: Willy Mayes, nella società del sud, non esiste come persona, è solo «un negro» che non è riconosciuto come uomo e individuo; agli occhi dei razzisti – dei Mc Lendon – è solo il rappresentante di un gruppo sociale, sulla cui costante oppressione si basa la struttura razzista della società bianca; il racconto dunque non illumina il personaggio, ma si concentra a blocchi alternati sugli uomini che ammazzano Willy Mayes, e sulla donna, Minnie Cooper, che è all'origine della «voce» che provoca l'assassinio. Nel mondo dei McLendon e delle Minnie Cooper, la società del sud, contano solo la violenza e le possibili voci che la mettono in moto; la realtà dell'uomo nero va lasciata in ombra, soppressa se solo tende a venire alla luce: la tragedia di Willy Mayes, e degli altri Willy Mayes, è riflessa così a livello tematico e strutturale.

Che i «fatti», la realtà dunque, non abbiano alcun valore, è chiaro fin dalla prima scena del racconto, dove vengono presentati attraverso un dialogo concitato in un crescendo di violenza verbale e fisica, gli uomini che daranno la caccia al nero: attraverso una serie di scambi di battute, che ripetono i luoghi comuni dei razzisti, si arriva alla domanda (retorica) di McLendon, il capoccia, che rivela senza mezzi termini la legge di violenza che è alla base della società sudista: «Happen? What the hell difference does it make?» (p. 172). La violenza vive soltanto di violenza, deve costantemente ricordare qual è la sua legge; per questo i «fatti» non contano. Tra le voci concitate e rozze degli uomini che vogliono «fare giustizia», e subito, si distingue la voce tranquilla della razionalità: è quella di Hawkshaw, il barbiere di «Hair»; egli tenta di opporsi presentando i *fatti*: conosce Willy Mayes,

7 marzo, *Scribner's*, 21 aprile e 1 maggio) venne pubblicato su *Scribner's*, LXXXIX, nel gennaio 1931; cfr. Meriwether, p. 172. Una versione manoscritta porta il titolo di «Drouth» (*ibidem*, p. 83), che sottolinea il rapporto tra dato naturale e dato psicologico. Nella versione pubblicata su *Scribner's*, praticamente identica a quella di *These 13*, il nome di McLendon era Plunkett. Nelle versioni non pubblicate i blocchi narrativi erano disposti diversamente; M. Millgate (p. 263) osserva che la versione pubblicata ha maggior efficacia drammatica. Fu raccolto in *Collected Stories*.

come persona, e conosce Minnie Cooper e sa che essa ha avuto «manfrights» altre volte; ma Hawkshaw fallisce nel suo tentativo, diventando egli stesso vittima della violenza del gruppo, ma in parte diventando egli stesso strumento di violenza (quando, in macchina, è colpito dai movimenti spasmodici di Willy Mayes, ammanettato, a sua volta lo colpisce). Il singolo, anche se fornito di reale buona volontà, non riesce a opporsi, da solo, alla violenza del gruppo, della società razzista. Ma anche se Hawkshaw è presentato in luce positiva, qui (tenta il possibile per salvare Willy) e altrove (in «Hair»), la sua presenza rimane in fondo irrilevante. Nel racconto tutta la luce è puntata sulla violenza, e illumina un mondo su cui il giudizio dello scrittore non può che essere (o può permettersi di essere) chiarissimo; la violenza di McLendon è esplorata fin dentro le sue ultime fibre, quando viene presentato il suo ritorno a casa (nell'ultima sezione del racconto, ad assassinio compiuto); McLendon è violento nella vita pubblica quanto lo è in famiglia<sup>131</sup>; la breve descrizione della sua casa («trim and fresh as a birdcage... with its clean, green-and-white paint», p. 182) e la presenza affettuosa della moglie, respinta violentemente dall'uomo, sottolineano per contrasto la vera natura dell'uomo, e della società, falsamente «coperta» da tante linde casette, a cui McLendon appartiene, perpetuandola.

Alla violenza degli uomini fa riscontro, vista come altrettanto colpevole, la futilità e la frustrazione di Minnie Cooper, la donna che cerca di ritrovare un fascino o almeno un po' di interesse davanti agli uomini di Jefferson, con la storia di Willy Mayes: Minnie è totalmente irresponsabile, come tanti altri personaggi femminili a cui assomiglia; le sue preoccupazioni riguardano solo se stessa; ma in questo racconto Faulkner unisce strettamente il motivo psicologico personale (Minnie ha ormai perduto la giovinezza che si sforza invece di fare rivivere) al motivo sociale: Minnie diventa in questo racconto il tragico e vuoto simbolo di una società. La «donna del sud» mitizzata in funzione razzista dal bianco è in realtà soltanto una zitella isterica, ma serve ancora alla sua fun-

131. Dopo un primo momento di calma apparente, che prelude ad altra violenza («Poised on the balls of his feet, he glared at her...», p. 182), McLendon si muove ripetendo, in casa, i gesti violenti di fuori: prevalgono, anche in questa parte, i verbi che indicano azioni brusche e violente («struck», «flung», «ripping off», «flung it away...») e, ancora, le indicazioni di una calura insopportabile che corrisponde alla tensione psicologica (McLendon ha «hot eyes» – «he was sweating again...» – «he stood panting...») (pp. 182-183).

zione; il mito è sfruttato da Faulkner con grandissima abilità, ridotto alla vera irrealtà di cui è formato, ormai irrecuperabile.

Il mito irrealista ma funzionante e la realtà violenta sono per così dire fusi in un'unica atmosfera di grande tensione rapportata costantemente a dati «di natura»; la violenza opprimente del caldo, della polvere, della siccità, l'anormalità della situazione – non piove da sessantadue giorni – incidono sulla tensione degli uomini e su quella di Minnie, ma insieme ne sono il correlativo oggettivo efficacissimo, in termini metaforici. Le due righe iniziali del racconto:

Through the bloody September twilight, aftermath of sixty-two rainless days, it had gone like a fire in dry grass – the rumor, the story, whatever it was... (p. 169)

concentrano e preannunciano in termini naturali e metaforici il tema del racconto; il settembre sarà realmente «bloody» e la violenza degli uomini si spargerà con la rapidità ed il risultato di distruzione con cui il fuoco si propaga nell'erba secca; l'ardore di Minnie brucerà in un'ultima innaturale vampata nella risata isterica e irrefrenabile della donna al cinema<sup>132</sup>.

Faulkner è maestro nel collegare in doppio rapporto reciproco uno stato psicologico, di tensione, paura, incubo, ecc. con uno stato naturale; abbiamo visto come questo avvenga attraverso una graduale trasposizione di significato del dato reale in dato metaforico in «Crevasse»; avviene ancora in «Mistral», in questo stesso volume, e in maniere diverse in racconti come «The Hound» (1931) (in *Dr Martino*) e, naturalmente, nei romanzi, in primis in *Light in August* ma anche in *Wild Palms* e *The Hamlet*<sup>133</sup>; an-

132. W.B. Bache analizza i due personaggi (McLendon e Minnie) mettendo a confronto il loro mondo, simile, di frustrazione e vedendo in entrambi una progressione verso un inferno fisico e morale. Interessanti le osservazioni sulle illusioni di Minnie, legate e nutrite dal mondo del cinema (dove Minnie si reca ogni pomeriggio) e sulle analogie tra il mondo pieno di «brightness» artificiale dei film e la altrettanto artificiale «brightness» di Minnie, dei suoi occhi e dei suoi vestiti. Bache offre anche una interpretazione simbolica del nome di Willy Mayes, collegandola al significato di «maize» e «maze», indicanti il primo, l'unico prodotto raccolto in settembre, il secondo, «the labyrinthine problem of the South», «Moral Awareness in Dry September», *Faulkner Studies*, III, Winter 1954, pp. 53-7.

133. Per il senso di caldo e tensione collegati, cfr. anche «An Odor of Verbena», in *The Unvanquished*; specie per il personaggio di Drusilla, i cui occhi brillano di una «brightness» artificiale e isterica simile a quella degli occhi di Minnie Cooper, e per il punto di vista di Faulkner nel giudizio sulla società sudista. Cfr. anche l'analisi di M. Backman, *op. cit.*, pp. 122-124.

che questo elemento tende dunque a definire *These 13* come opera chiave nella produzione faulkneriana, poiché molti, se non tutti, gli elementi caratteristici di Faulkner – si tratti di temi o modi narrativi – sono qui rappresentati.

### 3. *I racconti europei e «Carcassonne»*

I tre racconti che formano la terza ed ultima sezione di *These 13*, nell'ordine «Mistral», «Divorce in Naples» e «Carcassonne», vennero riuniti nei *Collected Stories* con altri tre racconti nella sezione intitolata «Beyond»<sup>134</sup>, quella in cui viene appunto esplorato il mondo che sta *oltre*, e il rapporto che unisce i vivi ai morti; la presenza di un racconto come «Dr Martino», in questo gruppo, troverebbe giustificazione maggiore che non quella dei primi due racconti della terza sezione di *These 13*: Faulkner evidentemente cercò sempre di dare un certo ordine ai suoi racconti – e ne è prova la sua corrispondenza con M. Cowley<sup>135</sup> – ma in qualche caso sembra gli sia restato in mano del materiale che andava collocato da qualche parte (come del resto avvenne per *Dr Martino*). «Mistral» e «Divorce in Naples» sono in un certo senso racconti di questo tipo, anomali rispetto al resto della produzione faulkneriana, soprattutto per l'ambientazione europea (pur non essendo racconti di guerra), o piuttosto perché non appartengono al filone centrale della narrativa faulkneriana; in questo senso, anche «Carcassonne» se ne stacca (è ambientato in Messico), ma per questo racconto non conta tanto l'ambientazione quanto il fatto che Faulkner dovette considerarlo una specie di «messaggio» dello scrittore o dell'artista, come vedremo, e non per nulla lo mise per ultimo anche nei *Collected Stories*, a distanza di quasi vent'anni da *These 13*.

«Mistral» e «Divorce in Naples» sono racconti di riuscita modesta, in special modo il secondo. Per quanto riguarda il primo, «Mistral»<sup>136</sup>, il racconto presenta due aspetti abbastanza interessanti: da un lato ricorda Hemingway, per l'ambientazione (le Alpi), per i due protagonisti (due soldati americani) e per certi loro

<sup>134</sup> Erano questi i racconti che non piacevano a Cowley, cfr. *File*, p. 119.

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 116-117 e passim.

<sup>136</sup> Fu pubblicato in *These 13* per la prima volta, sebbene fosse stato mandato al *Saturday Evening Post* e a *Scribner's* nel 1930 (19 giugno e 12 luglio); cfr. Meriwether, p. 174; anche in *Collected Stories*.

atteggiamenti (ad esempio bevono in continuazione quasi per superare un senso di smarrimento) e soprattutto per certi brevi e scarni dialoghi tra i due soldati e i contadini italiani che incontrano; tuttavia essenzialmente faulkneriana è la tecnica narrativa e il risultato che con questa si vuole ottenere; i due protagonisti scoprono infatti attraverso una serie di incontri e di intuizioni, e attraverso squarci illuminanti di passato narrati dai vari personaggi che incontrano, una storia di amori e di odi, che riguarda soprattutto il parroco di un paesetto ed una ragazza: tuttavia, conta sì questa storia, ma conta soprattutto la graduale scoperta della verità da parte dei due americani (e del lettore) e il senso di angoscia che in essi si sviluppa, sottolineando il senso iniziale di smarrimento e di incertezza che già li caratterizzava. È quindi tipicamente faulkneriano questo procedimento per cui nella percezione di una verità si potenzia la coscienza di un'altra verità, quella che riguarda il narratore stesso (uno dei due soldati americani). Per la storia del parroco e della ragazza, il racconto è stato paragonato a *Symphonie Pastorale* (1919) di Gide<sup>137</sup>; con quest'opera, tuttavia, il racconto di Faulkner ha in comune soltanto un dato, l'amore di un religioso per la sua pupilla, poiché questo tema viene svolto in maniera diversissima dai due scrittori. Quello che è il fatto centrale in Gide, che esamina, attraverso il mezzo tecnico del diario, il nascere e lo svilupparsi di un rapporto stupendo tra un uomo e una donna, fino alla tragica presa di coscienza dei due protagonisti, rimane in Faulkner soltanto un «dato», un meccanismo da cui scatta il racconto; il sacerdote cattolico e la ragazza sono grotteschi travestimenti delle figure così tragiche e pure del pastore e della ragazza cieca gidiani. Faulkner sottolinea la volgarità e la limitatezza di entrambi i personaggi: il parroco ricorre a trucchi e espedienti indegni del suo ministero per controllare la ragazza, e la ragazza è presentata, come tante altre figure femminili della narrativa faulkneriana, in tutta la sua corruzione, inscindibilmente e inevitabilmente legata al suo maturare sessuale. Se il personaggio della ragazza conferma una certa visione misogina di Faulkner, che abbiamo già in parte rilevato, la figura del parroco potrebbe far pensare ad un tipo di atteggiamento quasi hawthorniano, in cui il cattolicesimo è visto sempre con fondamentale sospetto; a questo bisogna tuttavia aggiungere che tale atteggiamento non è

137. Cfr. W.J. Slatoff, *A Quest for Failure*, Ithaca, Cornell U.P., 1960, p. 70; Slatoff cita Hemingway per il dialogo e «the body-and-time haunted world it evokes».

esclusivamente riservato al cattolicesimo, ma riguarda qualsiasi tipo di religione in cui prevalga l'aspetto istituzionalizzato, dove l'uomo perde il contatto fondamentale della carità verso i propri simili. In Gide, dunque, conta soprattutto la storia del pastore e della ragazza cieca; in Faulkner, una storia per certi aspetti simile conta per il modo in cui essa è percepita e per l'effetto che essa ha su chi la percepisce.

Inoltre, l'elemento di maggior riuscita, la corrispondenza cioè tra dato naturale e dato psicologico in rapporto reciproco, è anch'esso un dato caratteristico del Faulkner migliore: la tensione che si accumula nei due soldati, e che è intensificata dallo svilupparsi della storia della ragazza, è sottolineata dai costanti riferimenti al «black chill wind» del titolo, identico al vento nero di «Wild Palms», il «mistral» che soffia continuamente, una presenza quasi tangibile, simbolica del rapporto distruttore che unisce il parroco alla ragazza; il «mistral» continuo e onnipresente a sua volta sottolinea la tensione dei due americani, e la loro graduale intuizione di fatti squallidi e morti strane. Per questa atmosfera d'incubo, naturale e simbolica ad un tempo, oltre che a «Crevasse» o a «Dry September» il racconto può essere avvicinato all'inedito «Snow»<sup>138</sup>: in questa prova, la neve (indicata nel titolo), ha la funzione che ha il vento in «Mistral»; lo scintillio accecante della neve è infatti l'elemento che intensifica il senso di una tragedia che proprio a causa della neve si è verificata e che può concludersi solo quando la neve lo permette, a primavera. L'oscura storia di una ragazza che, rimasta vedova di una guida alpina per colpa di un ricco turista, se ne va con questo, per ritornare a primavera

138. «Snow» è un breve racconto (14 pp.) costituito da una «cornice» e da un «flash-back» che in realtà è il racconto stesso. Un architetto americano, arruolatosi nell'esercito dopo Pearl Harbor (1941), torna a casa in licenza e vede in un giornale la foto di un generale tedesco pugnalato da una donna francese. Il figlio gli chiede com'era l'Europa prima che tutti odiassero i tedeschi. Ma l'uomo pensa che l'odio per i tedeschi c'è sempre stato, e a riprova di tale tesi racconta un episodio a cui ha assistito molti anni prima: la storia della ragazza, moglie della guida alpina, e del ricco turista, un tedesco; cfr. R. Mamoli, «Otto racconti inediti di W. Faulkner», *cit.*, p. 74. Un narratore («I») e ancora Don compaiono anche nel racconto inedito «Evangeline», il primo spunto per quello che diverrà *Absalom, Absalom!* (Don e il narratore cercano di gettar luce sulla storia di un colonnello Sutpen, nel Mississippi). Cfr. Blotner, p. 491 e pp. 696-7. L'artista W. Spratling, con cui Faulkner andò in Europa, poté ispirare il personaggio di Don. Cfr. *ibidem*, p. 696. Anche nel racconto inedito «Moonlight», sicuramente una tra le primissime opere dello scrittore (fu scritto intorno al '19) troviamo un tentativo di unire inscindibilmente il dato naturale (la luce della luna) alla situazione e all'azione del racconto; cfr. R. Mamoli, «Otto racconti inediti», *cit.*, pp. 66-67.

a recuperare il corpo del marito e dargli sepoltura, quando la neve lo permette, è anche in questo racconto percepita e narrata da due americani, «testimoni» e protagonisti insieme, dal momento che sono parzialmente coinvolti nella storia al cui sviluppo finale assistono; uno dei due americani è lo stesso personaggio (Don) in «Snow» e in «Mistral»; in entrambi i casi l'ambientazione è la stessa (le Alpi, quelle svizzere in «Snow» e quelle italiane in «Mistral»), ma soprattutto è simile la funzione dei narratori-protagonisti.

Sia «Mistral» che «Divorce in Naples» vennero inviati a riviste nel corso del 1930<sup>139</sup>; essi tuttavia appartengono ad un periodo anteriore, e specie per il secondo sembra lecito supporre che esso sia contemporaneo ad un racconto o romanzo incompleto e inedito, «Elmer»<sup>140</sup>, che con «Divorce in Naples» ha qualche elemento in comune. «Divorce in Naples» è un racconto assai incerto, narrato da un narratore-testimone, un marinaio della stessa nave su cui è imbarcata una coppia di marinai uniti da un legame particolare, e il temporaneo «divorzio», per la perdita della verginità del più giovane andato con una prostituta, è l'argomento del racconto. Parte del racconto si svolge a Napoli, e parte sulla nave stessa: è a Napoli che avviene un episodio molto simile a quanto avviene in «Elmer»: sia George (a Napoli) che Elmer (a Venezia) vengono incarcerati, senza capirne il motivo, perché hanno calpestate l'effigie del re (su una moneta e su una banconota rispettivamente); sia «Elmer» che «Divorce in Naples» si svolgono in parte su una nave mercantile, salpata rispettivamente da New Orleans e da Galveston, e diretta in Italia; Faulkner dichiarò di aver scrit-

139. Anche «Divorce in Naples» comparve per la prima volta in *These 13*; con il titolo di «Equinox» era stato però inviato in precedenza (1930) a *Forum* (21 maggio), *Scribner's* (20 giugno), *American Mercury* (30 giugno), *Blues* (1 ottobre), e nel 1931 a Ben Wasson (7 aprile); cfr. Meriwether, p. 171; anche in *Collected Stories*.

140. Esistono di quest'opera numerose versioni, con vari titoli, cfr. *ibidem*, p. 81; la versione che abbiamo avuto occasione di vedere è un dattiloscritto di circa 90 pagine, seguito da un'altra ventina di pagine. L'episodio dell'incarcerazione a Venezia si trova verso la fine del dattiloscritto; un certo Angelo fa uscire Elmer di prigione, e insieme essi tornano a Parigi; la storia di Elmer incomincia con la sua adolescenza, la vocazione per la pittura, la partecipazione alla guerra, continua con il viaggio in Europa, dove si sviluppa anche la storia di una ragazza americana, Myrtle, e della madre, Mrs Monson, che ha un vago sapore jamesiano poiché esse cercano di fare parte di una società internazionale che si collega con l'alta società europea. Per «Elmer», cfr. anche Blotner, pp. 455, 459-61, 466 e l'articolo di T.L. McHaney in *A Faulkner Miscellany*, a/c J.B. Meriwether, Jackson, Mississippi U.P., 1974, pp. 37-69.

to «Elmer» a Parigi nel 1925<sup>141</sup>, e senza dubbio sia l'inedito che il racconto pubblicato furono ispirati almeno in parte dal viaggio che Faulkner compì in Europa nel 1925 a bordo della «West Ivis»: è assai significativo del resto che il mare conti relativamente poco in «Elmer» e praticamente nulla in «Divorce in Naples». Sebbene nel racconto pubblicato buona parte della storia si svolga a bordo di una nave, allo scrittore interessa registrare le reazioni dei protagonisti a determinati fatti, reazioni che non vengono in alcun modo collegate con l'ambiente marino che sta intorno alla nave, contrariamente a quanto avviene, molto spesso, se l'ambiente è la terra, la campagna, o perfino un'isola<sup>142</sup>. Il lungo viaggio di ritorno della nave dall'Europa serve solo a sottolineare il passare del tempo e lo svilupparsi della storia dei due marinai; la stessa scelta di un narratore-marinaio coincide con quella di un testimone parzialmente coinvolto che nei vari gruppi può essere uno dei piloti delle storie di guerra, o la voce comunitaria di un rappresentante della città nei racconti di Yoknapatawpha. Se Faulkner non avesse tanto insistito sull'importanza dell'influsso di Conrad sulla propria formazione, dal punto di vista dell'ambientazione «marina» non verrebbe neppure in mente il suo «maestro» – fermo restando che invece la scelta del narratore-testimone è a Conrad senz'altro strettamente legata.

In entrambi i racconti («Mistral» e «Divorce in Naples») si sente una specie di ostilità di fondo verso il mondo europeo; Faulkner sembra non aver avuto un interesse particolare, al contrario di tanti suoi contemporanei, per l'Europa; quando si recò nel continente in cui James aveva cercato la profondità di un passato che mancava in America, Faulkner aveva già scoperto il mondo che lo interessava, e che doveva interessarlo per tutta la vita, anche se forse non ne aveva ancora una visione articolata; il suo mondo del Mississippi, tanto profondamente amato e sofferto, doveva bastargli per tutta la vita e offrirgli materiale sufficiente per la sua continua indagine sull'uomo, sui rapporti tra uomo e uomo e uomo e ambiente, offrirgli, con il passato di oscurità della schiavitù, tragiche zone d'ombra che valevano quanto qualsiasi più antico passato europeo. E in realtà fu proprio a Oxford che Faulkner passò gran parte della sua vita, scrivendo, in un isolamento che, malgrado i viaggi e la corrispondenza, fu una dedizione to-

141. Meriwether, p. 81.

142. Come avviene nel racconto «Once Aboard the Lugger».

tale al mestiere di scrittore, isolamento che in «Carcassonne» è esplicitamente riconosciuto come necessario per l'artista. Possiamo dunque vedere «Carcassonne» come una formulazione metaforica della creazione artistica<sup>143</sup>, in cui l'immagine iniziale del cavallo al galoppo<sup>144</sup>, sognata dal protagonista, colta nell'attimo di fissità del movimento, diventa l'immagine del compito dell'artista che nella sua arte ferma il tempo, creando figure «in silent arrested motion, forever beyond the reach of time», come scriveva Faulkner già nel '22<sup>145</sup>, aspirando ad immobilizzare l'istante fissandolo sulla carta; il racconto, inoltre, offre un punto di passaggio ai racconti del volume che seguì *These 13* e cioè *Dr Martino*, poiché si può vedervi prefigurato un tema ultraterreno.

«Carcassonne» consta di poche pagine, e più che di un vero e proprio racconto si tratta di un brano lyricizzante, in cui assistiamo ad una sorta di dialogo tra un uomo e il suo scheletro, tra la vita e la morte, o, se vogliamo intenderlo come messaggio di fede nell'arte, tra l'uomo e l'artista, che supera il tempo limitato della vita; come il protagonista di «Black Music»<sup>146</sup>, il protagonista di «Car-

143. W.J. Slatoff, *op. cit.*, p. 70; M. Millgate vede il racconto come «an attempt to capture in words the anguish and ecstasy of the creative experience», p. 261.

144. L'immagine del cavallo, e in particolare quella del cavallo al galoppo «fissata» nell'istante del movimento, ricorre continuamente in Faulkner. Come è noto, Faulkner amava e conosceva i cavalli, ma insieme era perfettamente consapevole del valore simbolico del cavallo; parlando brevemente di Sherwood Anderson, ebbe a dire a proposito dei cavalli: «Horses! What an evocative word in the history of man. Poets have used the horse as a symbol, kingdoms have been won by him. His history and the history of man are intermingled beyond any unravelling; separate, both are mortal, as one body they partake of the immortality of the gods» (*Princeton University Library Chronicle*, XVIII, primavera 1957, p. 92; rist. da *The Dallas Morning News*, 26 aprile 1925); l'immagine del cavallo si fonde con quella del centauro (in proposito cfr. Materassi, p. 60, per l'identificazione di questa immagine nelle prime opere di Faulkner). Per due diversi usi della immagine del cavallo – in entrambi i casi però «fissata» nell'istante del movimento – si pensi a «Spotted Horses» e a *Light in August*; nel primo caso come potenziamento massimo della amplificazione della «tall tale», nel secondo a indicare la consapevolezza di un fallimento (*Light in August*, p. 369).

145. Cfr. la recensione a J. Hergesheimer, 15 dicembre 1922, in *Early Prose and Poetry*, p. 101.

146. «Carcassonne» e «Black Music» hanno evidentemente un'origine comune; si potrebbe anzi pensare che «Carcassonne» sia una sorta di spezzone di «Black Music», o uno spunto per lo stesso, sebbene Faulkner ci tenesse a mantenere, come abbiamo visto, il racconto nella posizione di conclusione in cui lo aveva posto, e addirittura dichiarasse la sua parzialità per il racconto (*Faulkner in the University*, p. 22). «Carcassonne» apparve per la prima volta in *These 13*, «Black Music» apparve in *Dr Martino* (1934) ma era già pronto nel luglio del 1931 (cfr. Meriwether, p. 170). È chiaro che si tratta dello stesso protagonista, anche se diversi sono gli sviluppi dati ai due brani: in entrambi i casi abbiamo un uomo povero e solo, che vive isolato a Rincon, nel Messico,

cassonne» ha un'idea dominante, quella cioè di compiere qualcosa «beyond the mortal lot»; è questo il «sogno» – o la missione – dell'artista, che trova nell'attimo della creazione la ricompensa per la solitudine e l'isolamento cui il mestiere di scrittore lo costringe<sup>147</sup>, come Faulkner aveva fatto dire all'artista in uno dei *New Orleans Sketches*:

But to create! which among ye who have not this fire can know this joy, let it be ever so fleet?<sup>148</sup>.

La «tradizione» dell'isolamento dell'artista all'interno della società americana, produttiva ed efficiente, è troppo radicato anche come tema di racconti o romanzi, e si pensa immediatamente a Hawthorne e a Melville per arrivare fino a Malamud, perché i dettagli che si riferiscono al protagonista di «Carcassonne» siano casuali: l'uomo che vive in una soffitta di una cittadina del Messico è solo, isolato, privo di qualsiasi rapporto con il mondo; non solo, ma è anche «giudicato» da chi rappresenta l'America produttiva in termini di denaro, la padrona di casa, proprietaria della Standard Oil Company: per la donna «if you were white and did not work, you were either a tramp or a poet». L'uomo non produttivo in termini materiali è un buono a nulla rispetto ai canoni della società materialistica, indifferentemente «tramp» o «poet». Si confrontano così i due mondi, quello della creazione artistica, ritenuto inutile dai molti ma pregno di un valore insostituibile per l'artista, e quello produttivistico; se anche «Carcassonne» è una cittadella medievale che fa parte del mito, come parte del mito sono gli eroi cristiani Tancredi e Goffredo di Buglione<sup>149</sup>, conta la serietà

in una soffitta piena di topi, dove ha per letto un rotolo di carta catramata che arrotola quando non gli serve.

147. In Faulkner la concezione romantica dell'artista ispirato coesiste con quella dell'artista-«craftsman», di cui fanno fede le revisioni dei testi da parte di Faulkner, oltre che alcune dichiarazioni in proposito fatte nel corso di varie interviste. Il protagonista di «Carcassonne» nel manoscritto si chiama «David», il nome con cui Anderson designa il «poeta del Sud» (Faulkner) in «A Meeting South», Blotner, p. 502.

148. Cfr. *New Orleans Sketches*, p. 48.

149. I riferimenti ai mitici cavalieri medievali, all'idea della cittadella, si trovano nel Faulkner di *Flags in the Dust* o di *The Town* a distanza cioè di molti anni; in questo racconto si potrebbe pensare ad un influsso di J.B. Cabell, che Faulkner lesse intorno al 1921-23 (cfr. *Faulkner's Library*, p. 20) e che è citato come lettura «scandalosa» nell'introduzione a *The Sound and the Fury* (la bibliotecaria lo legge di nascosto); anche la inesattezza con cui l'uomo ricorda una parola francese che si riferisce alla bardatura del cavallo («chamfron», p. 899; mentre la parola esatta è «chanfrein») può far pensare ad un'eco rimasta a Faulkner da qualche lettura; *Jurgen* è citato anche in *Soldier's Pay*, p. 56.

dell'impegno, la dedizione assoluta ad una missione; l'artista, nella sterilità del mondo che lo circonda, deve

resort to his own imagination, create his own Carcassonne<sup>150</sup>.

L'immagine iniziale del cavallo al galoppo viene dunque a caricarsi di molteplici significati mitici, grazie alla serie di riferimenti che essa riassume: il cavallo al galoppo è quello degli eroi cristiani, dedicatisi a una sacra missione per la quale accettano ogni sacrificio, come ogni sacrificio – e specie quello della solitudine – accetta l'artista, che tiene lontani i «Lamb's foes», i saraceni, il mondo, che continuamente tenta di interferire privandolo della libertà assoluta necessaria alla creazione. L'immagine del cavallo che galoppa, o meglio la possibilità di fissare al di fuori del tempo questa immagine, così importante nella narrativa faulkneriana, diventa metafora dell'arte di Faulkner, che – in un momento in cui la sua arte è ancora fortemente pregna di influssi letterari non assimilati<sup>151</sup> – sembra già identificare chiaramente la sua missione di artista.

150. *Faulkner in the University*, p. 136. Il medesimo uso «mitico» di Carcassonne si trova in *Absalom, Absalom!* (p. 160), come ha indicato il Millgate (p. 330).

151. La «imagery» di «Carcassonne» oltre che Cabell ricorda da vicino Eliot per le immagini marine (o sottomarine) e per quelle delle ossa e dei topi, presenti in «The Love Song of J.A. Prufrock» e in *The Waste Land*.

2.

## DR MARTINO AND OTHER STORIES

Il secondo volume di racconti di Faulkner, *Dr Martino and Other Stories* uscì il 16 aprile 1934; la raccolta consiste di quattordici racconti, ma, a differenza di *These 13*, dei *Collected Stories*, o anche di *Go Down, Moses*, non sembra essere stata organizzata attentamente da Faulkner nella sua struttura interna; sembra piuttosto che Faulkner abbia messo insieme un certo numero di racconti senza un criterio preciso in seguito ad una richiesta del suo editore<sup>1</sup> usando racconti vecchi e più recenti, indifferentemente<sup>2</sup>; si osservi che dieci dei quattordici racconti di *Dr Martino* erano già pronti nel 1930, e quindi a maggior ragione quando Faulkner preparò *These 13*, in cui non vennero inclusi; evidentemente Faulkner decise di dare una struttura e un'ampiezza precise al suo primo volume, e raccolse poi i racconti rimasti in un secondo volume, aggiungendone qualcuno di più recente («Wash») e qualcuno di assai anteriore (sicuramente «The Leg» e «Black Music» furono

1. Cfr. anche Millgate, p. 265.

2. Quando l'editore Hal Smith gli propose di fare una raccolta di racconti, sul finire del 1933, Faulkner rispose: «I don't know what I have in short stories. I will take a day off and go through them and see if we can get a book we wont be ashamed of» (Lettera alla Random House, citata da Blotner, p. 818). Faulkner stava scrivendo «the Snopes book» (poi *The Hamlet*) e *Requiem for a Nun*, entrambi interrotti da *The Dark House*, la versione iniziale di *Absalom, Absalom!*, sviluppatasi dal racconto «Wash», scritto nel '34, e da un inedito precedente, «Evangeline». Faulkner inviò all'editore (Smith) anche un lungo racconto inedito da includere nella raccolta (o «Portrait of Elmer» o «The Christmas Tree», secondo il Blotner); questo conferma ulteriormente la composizione quasi «casuale» del volume. Faulkner inoltre in quel momento aveva, come tante altre volte, bisogno di soldi; cfr. Blotner, p. 824: «Portrait of Elmer» era una rielaborazione del materiale scritto durante il viaggio in Europa e riguardava un artista (v. sopra, nota 86, cap. 1). «The Christmas Tree» divenne il racconto «Two Dollar Wife» (cfr. Blotner, p. 899), pubblicato su *College Humor* nel gennaio del 1936, «riscoperto» dal Meriwether (cfr. «Two Unknown Faulkner Short Stories», *RANAM*, 4, 1971, pp. 23-30). Vi è narrata la storia di un matrimonio (tra Doris Houston e Maxwell Johns) in cui la licenza di matrimonio viene giocata a dadi tra i due pretendenti, Maxwell Johns e uno studente di Princeton, Jornstadt, che – come Gowan Stevens in *Sanctuary* – è sconfitto dall'alcool. Si tratta di uno dei racconti «ripescati» da Faulkner a fini commerciali, privo di pregio artistico. È uno dei racconti rimasti «uncollected».

scritti intorno al '25). Il volume ha dunque carattere composito.

L'aspetto più nuovo di *Dr Martino* rispetto a *These 13* è l'ampio spazio dato all'esplorazione dei rapporti oscuri che uniscono il mondo razionale con un mondo misterioso, che va oltre le possibilità razionali dell'uomo, e che è identificabile di volta in volta con il mondo dello spirito, con quello dell'inconscio e con quello dei morti, appartenenti in realtà alla stessa sfera, «altra» da quella della ragione. Attraverso l'interesse per quanto si svolge «on the threshold» della razionalità umana, o oltre a quella soglia, Faulkner con questo volume si pone all'interno della grande tradizione gotica americana, quella che da Charles Brockden Brown e Poe giunge fino a James, alla Wharton, e oltre, filtrandola attraverso una sensibilità novecentesca – come del resto era già in parte avvenuto proprio nelle «ghost stories» di James e della Wharton – e attraverso la lezione della psicanalisi; così in «The Hound», uno dei racconti più riusciti del volume, il mondo dei morti coincide con quello dell'inconscio e del terrore che non riesce ad essere oominato dalla ragione, in «Dr Martino», in «Black Music» e in «The Leg» il mondo dello spirito sembra sconfiggere costantemente il mondo della razionalità e delle apparenze, assumendo toni macabri nell'ultimo di questi racconti; in «Beyond», lo scrittore ci offre una visione dell'al di là, in una specie di fantasia che nel momento in cui ci presenta il mondo dei morti nega o sfuma l'importanza dello stesso, o di una possibile immortalità e trascendenza, per sottolineare invece la ben più importante realtà dei legami di affetto che uniscono gli uomini al di là della limitazione della carne. Anche se il «gotico» era già apparso abbondantemente in «A Rose for Emily» è dunque questo l'aspetto più nuovo dei racconti di *Dr Martino*, che peraltro contiene racconti affini a quelli di *These 13* – in particolare i racconti di guerra e di «barnstormers» che abbiamo già visto («Turnabout», «Honor», «Death Drag») – o racconti che approfondiscono e ampliano una tematica già presente nel precedente volume. Si definisce ulteriormente l'ambiente di Yoknapatawpha; anche dove questo non costituisce la parte principale del racconto esso rappresenta spesso la parte più riuscita, come avviene ad esempio in «Fox Hunt»; si approfondisce soprattutto il tema del rapporto tra bianchi e neri e fra vecchio e nuovo ordine, mentre la prospettiva storica si amplia fino ad includere il passato della guerra civile, soprattutto in «Wash», in «There Was a Queen» e in «A Mountain Victory», racconto que-

st'ultimo dove più che la componente «indiana» conta il rapporto tra bianchi poveri e neri, o meglio tra bianchi poveri e l'uomo (un indiano) che essi credono un nero.

I pochissimi tocchi di humor presenti in *These 13*, sono in pratica assenti in questa raccolta: il tono del volume è cupo, a volte tragico alla maniera del Faulkner maggiore – soprattutto in «The Hound» e «Wash», entrambi destinati a diventare parte di romanzi (*The Hamlet* e *Absalom, Absalom!*, rispettivamente) – a volte oscuro e magari macabro («Dr Martino» e «The Leg»). La presenza di un racconto «poliziesco», «Smoke», destinato a diventare parte di *Knight's Gambit*, conferma il carattere composito del volume.

La raccolta, nell'insieme, consiste di racconti assai meno riusciti di quelli della sezione centrale di *These 13*, salvo che per i citati «The Hound» e «Wash», ed anzi contiene anche qualche racconto, come ad esempio «Elly», decisamente brutto; ha grande interesse tuttavia per questi due grandi racconti e per il motivo «ultraterreno».

Prima di passare all'analisi dei singoli racconti, vorremmo ricordare come, anche in questo caso, il tono cupo del volume non rappresenta che *un* aspetto dell'ispirazione e dell'opera faulkneriana, dal momento che nel '30 o al massimo nel '31 Faulkner aveva già scritto il suo primo capolavoro comico, «Spotted Horses».

### «Dr Martino»

«Dr Martino»<sup>3</sup>, il racconto che dà il titolo al volume e che apre la raccolta dando immediato rilievo alle caratteristiche che la distinguono dalla precedente, ha per tema la superiorità dello spirito, e delle forze psichiche superiori alla razionalità, sulla realtà visibile, concreta, razionale; questo tema si configura narrativamente nello stretto legame di interdipendenza che unisce il dottor Martino, un anziano medico che ha dovuto rinunciare alla professione per un attacco di cuore, e Louise King, una ragazza del sud, da lui conosciuta in un luogo di villeggiatura e di cure termali quand'era ancora bambina<sup>4</sup>. Il rapporto che unisce questi due per-

3. Apparso su *Harper's*, CLXIII, novembre 1931, era stato inviato nello stesso anno a varie riviste, al *Saturday Evening Post* per primo (5 marzo), con il titolo «Martino»; cfr. Meriwether, pp. 171-172. Fa parte dei *Collected Stories*.

5. Si confronti l'«attesa», simile, del barbiere in «Hair», malgrado lo sviluppo diverso

sonaggi resiste a qualsiasi tentativo di distruzione fatto dall'esterno, in particolare dalla madre e dal fidanzato della ragazza; si tratta di un rapporto inevitabile, predestinato, qualche cosa di più che un rapporto d'amore poiché è un rapporto di vita e di morte: Louise permette al dottore malato di vivere attraverso la propria giovinezza e a sua volta impara da lui a vivere; la morte fisica del dottore, alla fine del racconto, coincide con la morte spirituale della ragazza, sul cui volto teso «in an agony of despair and surrender», quello di una morente, compare il segno di una morte interiore: da quel momento la vita di Louise sarà soltanto una forma di «death-in-life». Il racconto, narrato in terza persona, si sviluppa in ordine cronologico regolare, interrotto soltanto da una serie di rivelazioni sul passato – sulla nascita del rapporto tra Louise ancora bambina e il dottore – offerte dalla padrona dell'albergo, dove è iniziata e dove si conclude la storia, al fidanzato di Louise; il lettore apprende i fatti insieme a lui, gradualmente vedendone il significato più profondo. L'atmosfera di tensione e di mistero del racconto, privo di qualsiasi apparato gotico, è ottenuta soprattutto attraverso la presentazione indiretta del personaggio del dottore. Il dottor Martino è il centro focale del racconto, ma non compare mai direttamente: all'inizio della storia la sua presenza, ancora ignota al lettore (e al fidanzato della ragazza), è solo vagamente intuita attraverso la visita di Louise alla sua casa: solo in un secondo tempo questa misteriosa visita diventa il preludio simbolico del destino di Louise; la soglia oscura della casa, situata in una zona tetra e povera della città, è la soglia varcata da Louise, quella che le conferisce quell'oscura qualità di «beyond-looking», da cui Hubert, il fidanzato, è inconsapevolmente affascinato; Louise è la donna che è entrata in un mondo di rapporti oscuri, irrazionali, quello del dottor Martino, dove Hubert, il ragazzo ricco, di successo, ancorato alla materialità della vita, non può seguirla; eppure il confronto fra i due mondi si stabilisce malgrado tutto e, malgrado le apparenze testimonino il contrario, il mondo materiale è sconfitto. Hubert «young, with money, a Yale man...» viene in realtà battuto da un vecchio, che muore sì alla fine del racconto, ma che porta con sé la vita spirituale di Louise.

La presenza del dottor Martino pervade ogni riga del racconto,

dei due racconti e l'assenza di qualificazioni negative, specie sessuali, nei riguardi della ragazza in *Dr. Martino*, coerentemente, dato che quella del dottor Martino non è la storia di un amore.

e della vita dei protagonisti. Si fa sentire prima che il personaggio venga nominato, e in seguito la forza del suo potere su Louise è misurata dall'urgenza con cui la madre della ragazza convoca il fidanzato della stessa, per avere un aiuto. Ma anche quando è presente allo svolgersi dei fatti, il personaggio è mostrato solo indirettamente; al lettore resta solo «a glimpse» di «a motionless figure in white», nascosto da un cespuglio di «crepe myrtle»; ma la continuità della sua presenza è indiscutibile; la panchina su cui torna a sedersi immobile, estate dopo estate, è chiamata «Dr Martino's bench» anche quando l'uomo è assente; la figura del dottor Martino può non comparire mai perché in realtà egli e Louise sono una cosa sola, e perché la realtà fisica non conta se paragonata alla forza dello spirito; il dottor Martino non ha bisogno di ricevere lettere per sapere che Louise è malata, non ha bisogno di vedere con gli occhi (l'uomo sta seduto immobile, «with his eyes closed») per capire quello che succede e vedere la vera realtà, non ha bisogno di toccare con la mano l'anello che Hubert gli mostra; non ha bisogno di muoversi; la realtà dello spirito in lui sconfigge continuamente la realtà dei sensi, rendendola irrilevante; per questo l'apparente vittoria degli intrighi terreni della madre di Louise non serve a sconfiggerlo: il dottor Martino muore, ma con lui muore spiritualmente Louise.

Si potrebbe vedere in questo racconto l'interiorizzazione novecentesca di un motivo estremamente popolare nella letteratura americana dell'Ottocento – da Poe a James –, quello del mesmerismo; interiorizzazione perché, come abbiamo accennato, non vi sono dati fisici particolari sottolineati a proposito del dottor Martino, ma anzi è sottolineata proprio l'inutilità del dato fisico perché l'uomo possa esercitare il suo potere; non occorrono occhi perché il dottor Martino «mesmerizzi» Louise, né contatti di vicinanza; vince il flusso psicologico incondizionato e liberato dai sensi; il moderno Valdemar compare come modello rovesciato: è il mesmerizzatore che muore, ma portando via con sé la parte più viva della persona mesmerizzata, quella spirituale. Non vi sono «spiriti» in questo racconto, come del resto non avviene mai in Faulkner, dove prevale sempre l'interesse per la psiche umana anche quando si carica di tinte ultraterrene, ma vi è sottolineata la potenza dello spirito, che supera, sempre, quella della materia e dell'apparenza.

### «Fox Hunt»

Il secondo racconto di *Dr Martino*, «Fox Hunt»<sup>5</sup>, verte su un tema almeno in parte simile a quello del racconto che apre la raccolta, sviluppato tuttavia in modo assai diverso e con diversi effetti: in «Fox Hunt», come in «Dr Martino», la ricchezza e la potenza materiale di un uomo non riescono a dominare completamente una donna; Hubert, lo «Yale man» di successo e grandi mezzi finanziari, è in realtà sconfitto dal dottor Martino, che, morendo, porta con sé la parte più viva di Louise; Harrison Blair, un uomo abituato a possedere tutto («he owned the house and the dogs and some of the guests too», p. 588) non riesce a dominare completamente la moglie, né a obbligarla a compiere soltanto la sua volontà; la donna, tradendolo, cercherà un margine di indipendenza; l'assenza tuttavia di una forza d'attrazione opposta a quella della ricchezza e della forza, di un dottor Martino, rendono la sua resistenza durissima; il prezzo pagato sarà alla fine troppo alto, e la donna piangerà sulla piccola volpe barbaramente uccisa a calci dal marito vedendovi se stessa.

Malgrado la somiglianza del tema, i due racconti si sviluppano in maniera diversissima l'uno dall'altro, non solo per l'assenza di un «dottor Martino» nel secondo, ma per la presenza, in «Fox Hunt», di un ambiente chiaramente identificabile, anche se privo del nome di Yoknapatawpha; la caccia alla volpe che dà il titolo al racconto, si svolge in un sud (la Carolina) popolato di neri e di bianchi, di contadini pazienti, che appartengono totalmente al mondo più reale di Faulkner: la caccia alla volpe è vista nei suoi momenti salienti, e brevemente commentata, proprio dagli abitanti della campagna, e in particolare da un vecchio e da un giovane che, malgrado la scarsità di parola, intuiscono perfettamente la «caccia» che si sta svolgendo, a livello reale e metaforico. La parte del racconto che si concentra su questo mondo di campagna non è la più vasta, ma è senz'altro la più importante e la più riuscita; passi come questo appartengono al Faulkner maggiore e annunciano «gli spettatori» della caccia in «The Bear»:

5. Pubblicato su *Harper's*, CLXIII, sett. 1931, il racconto, intitolato «The Fox» e poi «Fox», era stato inviato a quattro riviste nel 1930, ad un'altra nel '31 e a Ben Wasson, che lo accettò per *Harper's*. Cfr. Meriwether, p. 172. Fa parte dei *Collected Stories*. L'ispirazione per la figura del ricchissimo Harrison Blair del racconto poté venire a Faulkner dal «leggendario» Paul Rainey, proprietario di 11.000 acri di terreno non lontano da Oxford, su cui andava a caccia; cfr. Blotner, p. 645.

In the darkness where the clump of pines shouldered the paddock fence, eleven men squatted, surrounded by eleven tethered mules. It was November, and the morning was chill, and the men squatted shapeless and motionless, not talking. From the stable came the sound of eating horses; just before day broke a twelfth man came up on a mule and dismounted and squatted among the others without a word (p. 588).

Si delinea chiaramente nel racconto il contrasto, tanto caratteristico in Faulkner, tra gli abitanti della campagna e quelli della città, tra chi ha saputo e sa mantenere un contatto reale con la natura e chi questo rapporto sa solo travolgere e infrangere; Harrison Blair, l'uomo ricco che si carica di un odio irrazionale per la piccola volpe a cui dà la caccia, è colui che non riesce ad avere rapporti naturali con il mondo che lo circonda, uomini, donne e bestie, perché agisce soltanto per istinto di possesso, materiale, senza alcuna capacità di comprensione della natura; la caccia, vista per lo più in Faulkner come sport virile con precise regole da seguire, per lui è un'ennesima occasione di odio; egli infrange le regole della caccia, ponendosi così chiaramente al di fuori del giusto.

Harrison Blair rappresenta dunque il polo opposto della solidità umana degli abitanti della campagna, ma il contrasto tra i due mondi si definisce ulteriormente anche attraverso la presenza di altri personaggi, e in particolare dei servitori dei Blair, uno chauffeur e un cameriere, che in un lungo dialogo raccontano l'antefatto della vicenda<sup>6</sup> che sta giungendo alla sua conclusione durante lo svolgersi della caccia; la parte che riguarda i due servitori è anche stilisticamente lunga e prolissa; anche lo chauffeur e il cameriere non hanno nulla a che fare con l'ambiente naturale che li circonda (e, significativamente, il lungo dialogo tra i due si svolge in macchina), desiderando solo di ritornare a New York; l'antefatto della vicenda che essi raccontano è assai meno riuscito della parte vista attraverso gli occhi dei contadini; i due uomini inoltre, più che un interesse profondo per la natura umana, mostrano piuttosto un gusto per il pettegolezzo, una curiosità ingiustificata per i fatti degli altri.

Il racconto si avvale di un tecnica cinematografica, in particolare nella parte in cui i due contadini, un vecchio e un giovane, diventano i testimoni oculari della caccia e della vicenda; essi ne

6. Riguarda il matrimonio dei Blair, conosciutisi in Europa, e il passato di Mrs Blair, innamoratasi di un altro.

vedono soltanto alcune scene, «fissate» nell'istante del movimento; nella loro visione e nei loro brevissimi commenti, i loro rilievi si avvalgono di una fittissima serie di immagini derivate dal regno animale, che riguardano la caccia e insieme denotano la loro profonda intuizione di quanto sta accadendo. L'immagine centrale che compare nel racconto attraverso la visione dei due uomini è quella di un uomo e della moglie di Blair («the woman on a chestnut mare and the man on a bay horse»), unificati nella sovrapposizione prospettica dei due «spettatori» in una immagine unica («they passed like one beast, like a double hermaphroditic centaur with two heads and eight legs») a prefigurare l'unione dell'uomo e della moglie di Blair. Attraverso tutto il racconto si rafforza il parallelo donna-volpe, sia mediante le osservazioni sul colore fulvo dei capelli della donna e della bestiola, sia attraverso l'impressione di fragilità che entrambe suscitano in chi guarda («Just like a fox. I be durn if I see how that skinny neck of hern... Like you look at a fox and you wonder how a durn little critter like it can tote all that brush», p. 592) («her eyes turned red like a fox's and then brown again like a fox», p. 592). La fragilità della donna è sottolineata anche attraverso il paragone con «a thrush» inseguito dall'uomo («a hawk») e dai paragoni usati per indicare la corsa violenta di Harrison Blair («unfaltering and undeviating» come il volo di un corvo) e da quelli usati per indicare il modo con cui l'uomo cavalca il suo «vicious looking black horse».

La furia finale dell'uomo nel distruggere la piccola volpe a calci, al di fuori di ogni regola, ne conferma la natura malvagia e l'atteggiamento nei confronti della moglie. In questo racconto la misoginia di Faulkner lascia il posto ad un senso di grande pietà per chi – anche se si tratta di una donna – fa parte degli oppressi; la parte più valida del messaggio dello scrittore, quel suo lottare costante contro ogni forma di materialismo che interrompa i rapporti dell'uomo con la natura in modo brutale, è chiaramente identificabile nella resa bellissima dell'armonia che unisce chi si accontenta di poco, ed è in armonia col mondo naturale; i due uomini della campagna, con la loro profonda intuizione della verità, rappresentano forse «l'ideale» umano di Faulkner.

### «*The Hound*»

«*The Hound*», il terzo racconto di *Dr Martino*, ed uno dei più

riusciti, è il primo racconto di questo volume – e anche rispetto al volume precedente –, che venne riscritto e divenne parte di un romanzo, *The Hamlet* (cap. II, l. III); il racconto venne pubblicato su *Harper's* (1937)<sup>7</sup> e poi in *Dr Martino*; il fatto che Faulkner lo abbia poi escluso dai *Collected Stories*, poiché nel frattempo era uscito *The Hamlet*, se conferma quella che sembra essere stata l'intenzione di Faulkner a proposito di questo racconto – considerarlo cioè come «parte di un romanzo»<sup>8</sup> e non come racconto a se stante, analogamente a «Spotted Horses» – non ci consente di «escluderlo» dal numero dei racconti; Faulkner a suo tempo lo incluse in *Dr Martino*, e la storia di Ernest Cotton, in sé, nella misura breve in cui è sviluppata come racconto, è efficacissima sul piano della riuscita artistica. Che abbia maggiore ampiezza e profondità se rapportata a *The Hamlet* e al mondo di Frenchman's Bend può essere vero<sup>9</sup>, ma a noi qui interessa vederla come parte di *Dr Martino*; per un esame delle differenze tra le due versioni oltre che di quelle che compaiono in *The Town* e *The Mansion* si veda l'analisi di Holmes, che riconosce l'alto livello del racconto nella versione di *Harper's* e *Dr Martino*, dando, implicitamente, la palma a questa in confronto alle altre versioni, a cui riconosce soprattutto validità di «sperimentazioni»<sup>10</sup>. In «The Hound» la presenza o la prevalenza del mondo dell'irrazionalità, presentata dall'autore con una tecnica di tipo poeiano basata sulla spiegazione logica del dato irrazionale, non sconfinava mai in un «al di là» astratto. Assume una concretezza sempre più terrorizzante proprio per la capacità dell'autore di ancorarla alla realtà, al dato sensibile. In «The Hound» assistiamo al disgregarsi totale della psiche di un uomo, Ernest Cotton, in seguito ad un delitto: Cotton uccide un vicino, Houston, contro il quale ha accumulato per anni un odio inestinguibile; alla base di quest'odio c'è sì un episodio concreto – un'ingiusta sentenza a proposito del diritto di proprietà di un animale – ma c'è anche, e soprattutto, un odio di

7. Pubblicato su *Harper's*, CLXIII, agosto 1931, venne ristampato in *Dr Martino*, ma non nei *Collected Stories*; nel '30 era stato inviato al *Saturday Evening Post* (17 novembre) e a *Scribner's* (29 novembre), col titolo «Hound».

8. «The Hamlet was incepted as a novel. When I began it, it produced Spotted Horses, went no further. About two years later suddenly I had 'The Hound', then 'Jamshyd's Courtyard'...»; cfr. *File*, p. 26.

9. Cfr. il giudizio di Millgate, che tuttavia considera «the short story... extremely powerful in its own right», p. 189.

10. Cfr. Holmes, cap. II, «The Life of Mink Snopes», pp. 18-30.

classe, quello del «bianco povero» contro chi ha qualche cosa di più di lui in termini di ricchezza materiale, e di conseguenza in termini di «potere»; è la «overbearance» di Houston riconosciuta all'uomo esplicitamente anche dallo sceriffo, e non solo quindi dall'assassino, quella che causa l'odio di Cotton<sup>11</sup>. L'uomo viene ucciso all'inizio del racconto, ma il suo posto viene preso dal cane, che Cotton non si è ricordato di uccidere; quasi in un processo di metempsicosi il cane dell'uomo ucciso diventa per l'assassino l'incarnazione stessa del padrone, ma insieme diventa la voce della sua angoscia e della sua coscienza<sup>12</sup>, assumendo qualità allucinanti che ricordano da vicino il cane dell'uomo ucciso nel racconto di Bierce, «Staley Fleming's Hallucination». Il cane ha qualcosa «of the master's certitude and overbearance» e, come il padrone, appartiene – agli occhi di Cotton – ad un mondo di abbondanza (Cotton è «underfed»; il cane, dice Cotton è «a dog that eat better than me. I work and eat worse than this dog»)<sup>13</sup>; attraverso le tre «discese agli inferi» del «bottom» per nascondere il cadavere dall'ucciso, di notte, il cane assume una realtà sempre più inquietante e insieme proporzioni via via più diaboliche; il cane con il suo latrato selvaggio non può essere eliminato, Cotton crede di averlo ucciso, anzi ne è certo, ma il cane sopravvive per farsi risentire appena all'uomo è giunta una parvenza di pace; è il cane che condurrà concretamente alla cattura dell'uomo.

In questo racconto sono uniti, magistralmente, due motivi: da un lato quello del disgregarsi della razionalità, dall'altro il motivo dei rapporti di classe, tra bianchi e bianchi, e tra bianchi e neri: infatti, se alla base dell'odio di Cotton per Houston è soprattutto l'odio di classe, quello del «poor white» verso chi ha potere e ricchezza, alla base dell'identificazione superstiziosa cane-padrone, e quindi del modo in cui si realizza la disgregazione psicologica di Cotton, c'è un altro rapporto, quello tra «poor whites» e neri. Nel racconto è sottolineato il rapporto, sociologicamente vero, di

11. La presentazione del personaggio non è tutta in chiave negativa. Faulkner sottolinea gli elementi che «spiegano», se non giustificano, il delitto: Cotton vive in totale solitudine, sul piano familiare («a bachelor») e in gran parte anche sul piano sociale; la sua casa è «a chinked log cabin floored with clay on the edge of the bottom, four miles away»); il suo isolamento viene interrotto soltanto dalle chiacchiere scambiate con gli abitanti del villaggio, ma, terminate queste, gli altri tornano alle loro case e alle loro famiglie, Cotton alla sua solitudine e alla sua povertà.

12. Cfr. anche L.M. Jones, «Faulkner's 'The Hound'», *Explicator*, xv, 37, marzo 1957.

13. *Dr. Martino*, p. 60

odio che sussiste fra «poor white» e nero, considerato più in basso nella scala sociale del sud ma in effetti all'interno di un sistema in cui il nero è considerato più utile del «poor white», dotato, a volte, di un relativo maggiore benessere. Cotton sa perfettamente che la credenza che un cane ululi accanto al padrone morto fino a quando ne sia stato sepolto il cadavere è soltanto «nigger talk», inaccettabile razionalmente a chi come lui si senta superiore ai neri: (he) «had never known a negro... because of the antipathy, the economic jealousy, between his kind and negroes»<sup>14</sup>; eppure malgrado la consapevolezza che il latrato del cane sia solo «nigger talk», Cotton non può resistere: la disgregazione della sua razionalità e della sua consapevolezza è segnata proprio dal fatto che il bianco si alza e agisce in base ad una voce, «nigger talk», che appartiene al mondo da lui più disprezzato. Alla fine del racconto Cotton, in prigione, cerca di giustificare la sua azione con gli altri prigionieri, un gruppo di neri<sup>15</sup>. La coscienza dell'abiezione a cui è giunto attraverso l'assassinio gli viene agli occhi con terribile chiarezza quando si accorge che il cibo in prigione viene dato ai neri prima che a lui: in quel momento la disperazione di Cotton è totale, perché quella «illusione» di superiorità che come «poor white» condivideva con tanti altri, la sua presunta «superiorità» sul nero, viene distrutta. Si può vedere in questa presa di coscienza della propria abiezione una logica conseguenza delle premesse sociali del «poor white». Si può tuttavia rilevare che il modo in cui vengono presentati i neri della prigione dà l'impressione che l'atteggiamento di Cotton possa trovare una corrispondenza – a livello inconscio – con il modo di sentire dell'autore: i neri della prigione sono presentati come una massa indistinta, quasi animalasca: «the negroes watched him, huddled, their eyeballs white and sober. Then with one accord they rushed across the room, toward the staircase...»<sup>16</sup>.

Il racconto sarebbe quindi, secondo noi, più valido senza il finale. Esso raggiunge il massimo della efficacia nella descrizione delle tre discese notturne di Cotton nel «bottom», per seppellirvi il cadavere e uccidere il cane; attraverso la «commotion» irrazionale che si è ormai impadronita di Cotton, la natura diventa minacciosa e oscuramente densa di pericoli; un luogo noto al pro-

14. *Ibidem*, p. 55.

15. Anche in prigione vige la «color line».

16. *Dr. Martino*, pp. 70-71.

tagonista assume dimensioni terrificanti, animandosi di vita propria e negativa. Cotton è sferzato dalle piante, incespica in ostacoli indefiniti; l'animizzazione della natura, che ricorda quella di certi passi di Crane<sup>17</sup>, raggiunge il culmine della sua negatività quando l'uomo

stumbled upon something; an object with a slack feel. When he touched it, something gave a choked, infant-like cry, and he started back, hearing the creature scuttle away...<sup>18</sup>.

L'uomo che ha ucciso, che ha violato l'ordine naturale delle cose, non può più sentirsi in pace con la natura: un piccolo opossum, un animale familiare, diventa una minacciosa voce umanizzata che inutilmente il protagonista tenta di razionalizzare («Just a possum, he said. Hit was just a possum»), come già aveva tentato di razionalizzare la «nigger talk» riguardante il cane; la efficacia del racconto dipende proprio dal tentativo continuo del protagonista di spiegare razionalmente quanto a livello irrazionale si carica di ombre minacciose; ma la realtà dello spirito turbato non consente una tregua, e la spiegazione contribuisce ad aumentare il senso di terrore, invece che diminuirlo, proprio perché emerge chiarissima l'amplificazione attuata dalla mente conturbata, e quindi il grado di alterazione della mente; tale processo raggiunge un altro culmine nelle parole di Cotton, seduto davanti al «Varner's store» con altri uomini che parlano della scomparsa di Houston prima che ne venga ritrovato il corpo, quando l'uomo, a somiglianza del protagonista di «The Tell Tale Heart» di Poe, si sente spinto a parlare, pur sapendo che non è questa la sua salvezza, ma la sua condanna.

Anche in questo racconto Faulkner non sconfinava nel mondo dell'aldilà, ma porta il mondo dell'irrazionale dentro a quello della ragione e della realtà, riuscendo a dare la misura dell'abisso di disperazione in cui l'uomo può affacciarsi, fino alla rovina completa della sua dignità umana.

«*Wash*»

L'unico racconto all'altezza di «The Hound» per efficacia drammatica in *Dr Martino* è «Wash»<sup>19</sup>, anch'esso destinato a diventare

17. Pensiamo soprattutto a «The Monster».

18. *Dr. Martino*, p. 56.

19. Pubblicato su *Harper's*, CLXVIII, febbraio 1934; secondo il Blotner fu scritto agli

parte di un romanzo, *Absalom, Absalom!*<sup>20</sup>, ma anch'esso perfettamente riuscito nella breve misura in cui venne pubblicato per la prima volta. In questo racconto viene illuminato, ancora una volta di una luce abbagliante e violenta, il rapporto tra due mondi, quello dei «bianchi poveri» e dei padroni, attraverso una presa di coscienza puramente individuale, che tuttavia proietta sul sud del passato, quello della guerra civile, un giudizio tragicamente negativo; vedremo come in «There Was a Queen» l'atteggiamento di Faulkner sia in apparenza opposto, ma come la lucida condanna del passato del sud, coesistente con l'apprezzamento dei valori ritenuti validi almeno rispetto alla totale mancanza di valori (come del resto avveniva già in «A Rose for Emily»), sia una caratteristica costante di Faulkner.

Il pessimismo dello scrittore trova in questo racconto la sua formulazione più disperata nelle parole del protagonista, Wash Jones, a proposito di se stesso e del colonnello Sutpen, l'incarnazione dei propri ideali di valore e di onore: «Better if his kind and mine too had never drawn the breath of life on this earth» (p. 548); «*his kind*» indica la classe dell'aristocrazia, o di quella che ne ha le stesse prerogative di potere<sup>21</sup>, quella che ha partecipato alla guerra civile nutrendosi del mito del sud cavalleresco; quanto a Wash Jones, egli è un «bianco povero»; fino a questo momento la sua identificazione con il mondo dei ricchi e dei potenti è stata completa; Wash è rimasto a casa, durante la guerra civile, schernito per questo anche dai neri della piantagione di Sutpen; è un buono a nulla – e malgrado la figura di Wash sia presentata con grandissima comprensione, l'autore non ne nasconde nessun difetto – ma gli sembra che la vicinanza di un eroe deco-

inizi del '34; non compare nella «sending schedule» che giunge al 1931; la prima comparsa del personaggio di Sutpen risale ad un racconto precedente, inedito, «Evangeline», in cui compaiono Don e un amico – gli stessi di «Mistral» – e dal cui rimaneggiamento con il materiale di «Wash» doveva nascere *Absalom, Absalom!* Per «Evangeline» cfr. Blotner, pp. 696-7 e p. 282.

20. Holmes vede nella difficoltà che esiste nell'identificare l'inizio della storia di Wash in *Absalom, Absalom!* la prova della «thorough integration» del racconto nel romanzo. Sottolinea due differenze principali nella versione presente nel romanzo: Wash non dà fuoco alla sua casa; il sesso del neonato non è rivelato da Quentin a Shreve fino alla fine nella versione di *Absalom, Absalom!*, giustificando questa variante come «a writer's indulgence in one of his favorite devices», quella cioè di concludere il capitolo con una sorpresa. Giudica il racconto «excellent in both versions», ma «even better told» in *Harper's* (pp. 85-86).

21. Cfr. in proposito l'intero capitolo di Materassi su *Absalom, Absalom!*, pp. 209-231. Per Wash, Sutpen è il rappresentante di un sud mitizzato.

rato dal generale Lee lo abbia nobilitato («how could I have lived this nigh to him for twenty years without being teched and changed by him?», p. 543); per Wash la figura di Sutpen è quella di un dio, addirittura di Dio, da cui tutto si accetta («if God Himself was to come down and ride the natural earth, that's what He would aim to look like», p. 538), e da questo Dio si può accettare – e si accetta – la Bibbia che giustifica la schiavitù. Ma nel momento in cui Wash si accorge, dapprima con incredulità, poi con stupore infinito, che Sutpen non è ciò che ne ha fatto il suo mito, nel momento in cui capisce che per Sutpen, Wash stesso, la nipote e la bambina appena nata sono solo dei «mezzi» per giungere alla realizzazione di un disegno personale, in cui c'è anche quello di lasciare un erede maschio, l'ideale si frantuma, con la stessa violenza con cui era stato ciecamente accettato: Wash giunge alla consapevolezza della fondamentale iniquità e ingiustizia della società al potere, la stessa che ha idealizzato, e la violenza del crollo provoca in lui una reazione proporzionata all'immensità della disillusione. I piantatori, i confederati, gli uomini del «vecchio ordine», non sono «symbols of admiration and hope», ma «instruments of despair and grief». Davanti alla rivelazione dell'inconsistenza del mito, la risposta è una sola, la morte. Wash uccide con la falce Sutpen, l'idolo crollato; e, arrivati gli uomini della legge, anch'essi rappresentanti della classe al potere, uccide la nipote, la neonata e se stesso, lanciandosi verso i proiettili dopo aver appiccato fuoco alla casa, quasi a voler distruggere ogni traccia della sua esistenza.

La scena finale del racconto, di grande potenza visiva, dove

*the gaunt, furious figure came on against the glare and roar of the flames. With the flames. With the scythe lifted, it bore down upon them, upon the wild glaring eyes of the horses and the swinging glints of gun barrels, without any cry, any sound...* (p. 550)

segna la tragica apoteosi di Wash; la cecità di Wash, vissuto di ideali svuotati anche dopo che l'«ordine» che li incarnava è stato sconfitto, cede il posto ad una chiarezza di visione totale, e per questo senza pietà o possibilità di scampo; nell'atto finale Wash si redime, sebbene la sua redenzione abbia, ancora una volta, il prezzo più alto da pagare per un uomo, la vita. Wash diventa l'immagine di un Sud divenuto consapevole delle proprie colpe, disperatamente pronto a pagarle con la propria esistenza; diventa l'immagine di un Sud che distruggendo Sutpen distrugge se stesso

insieme, optando cioè per una soluzione di annichilazione, storicamente incredibile, ma di grande efficacia drammatica, per esprimere la condanna di chi ha capito di aver partecipato ad un mondo di miti.

La scena finale del racconto, che abbiamo in parte citato, conchiude con un *climax* di grandissima intensità, anche visiva, una storia che con una prospettiva di eguale intensità era iniziata; la spirale del racconto torna attraverso l'immagine finale al punto di partenza, sorpassandolo, dopo che tra i due punti, quello iniziale e quello finale, tutto è stato spiegato. All'immagine troneggiante di Sutpen si sostituisce per un momento, prima che il fuoco tutto distrugga, quella di Wash Jones. L'inizio del racconto

Sutpen stood above the pallet bed on which the mother and child lay. Between the shrunken planking of the wall the early sunlight fell in long pencil strokes, breaking upon his straddled legs and upon the riding whip in his hand, and lay across the shape of the mother who lay looking up at him from still, inscrutable, sullen eyes... (p. 535)

aveva posto le premesse della condizione di assoluta superiorità di Sutpen, esprimendole, come alla fine per la «vittoria» di Wash Jones, in termini di grande potenza visiva. Sutpen, nella sua prima apparizione, appare ingigantito, fisicamente, per la prospettiva usata: è visto dal basso (dal pagliericcio di Milly Jones che ha appena avuto il bambino), e ne sono messe in primo piano innanzitutto le caratteristiche di «overbearance» e violenza attraverso la posa sicura e tracotante («straddled legs») e la luce che cade sulla frusta, quasi una continuazione della mano (e con la frusta indicherà il bambino appena nato); Milly e Wash Jones sono completamente succubi, ma essi credono nella dignità di Sutpen, la cui mera umanità è invece negata fin dalle prime parole che pronuncia («Well, Milly, too bad you are not a mare...», p. 535). Una volta abbattuto l'idolo, Wash raggiunge la dimensione eroica che all'idolo aveva attribuito, ma solo per un istante perché anch'egli non può che morire con Sutpen, nella disperata consapevolezza di aver appartenuto per intero a quell'ordine.

Se in «A Rose for Emily» il passato del sud aveva certamente importanza, in «Wash» per la prima volta nei racconti la guerra civile e gli ideali di chi vi aveva partecipato costituiscono la sostanza del racconto; il mito della guerra civile, e della classe al potere, vi appare in tutta la sua potenza, ma anche in tutta la sua vacuità; Faulkner, nel breve spazio di un racconto, riesce insieme

a ricostruire e distruggere il mito, principalmente attraverso la figura di Sutpen sul suo «black stallion», una figura idealizzata per il suo coraggio ma non per questo meno reale; per Wash il colonnello Sutpen, ritornato in una casa distrutta, dopo aver perso una guerra, ridotto ad un'ombra delirante carica ancora di una «furious undefeat», non perde alcuna delle sue caratteristiche eroiche fino al momento in cui mostra la sua vera natura, davanti alla neonata: solo allora, Wash si rende conto di aver creduto in un mondo «of bragging and evil shadows», e solo allora capisce perché il sud ha potuto essere sconfitto dagli «Yankees»:

It seemed to him that he now saw for the first time, after five years, how it was that Yankees or any other living armies had managed to whip them: the gallant, the proud, the brave; the acknowledged and chosen best among them all to carry courage and honor and pride... (p. 547).

Non ha importanza che chi si rende conto del vuoto che sta sotto al mitico ideale sia un «poor white», poiché in Wash Jones, una creatura ignorante e cieca, c'è dignità umana bastante a fargli aprire improvvisamente gli occhi; che sia un personaggio al limite più basso della scala sociale sudista (si noti come anche i neri lo considerino «trash») a rendersi conto dell'illusorietà di un mondo, non toglie nulla alla condanna di quello stesso mondo che emerge nel racconto ma semmai sottolinea la colpevolezza di chi ha saputo rendere credibile quel mondo.

### «There Was a Queen»

Abbiamo accennato che la visione del sud e del suo passato compare in altra luce, almeno prevalentemente, positiva, in un altro racconto di *Dr Martino*, e precisamente in «There Was a Queen»<sup>22</sup>, collegato per la storia e i protagonisti a *Sartoris* (e in parte a *Sanctuary*<sup>23</sup>); la «regina» del titolo è infatti Miss Jenny,

22. Esistono tre versioni (in manoscritto e dattiloscritto) del racconto, diverse fra loro e dalla versione pubblicata su *Scribner's*, XCIII, gennaio 1933, uguale a quella in *Dr. Martino*. Dalla «sending schedule» si rileva che il racconto venne inviato a *Scribner's* prima del marzo 1930, con titolo «Thru' the Window», e in seguito ad altre riviste. Cancellato questo titolo, Faulkner su un manoscritto scrisse «An Empress Passed», preferendo poi a questo «There Was a Queen»; cfr. Meriwether, pp. 24,25,86,175. Anche in *Collected Stories*.

23. Il racconto conclude la storia delle lettere oscene inviate da Byron Snopes e rubate a Narcissa in *Sartoris*; si svolge in un tempo posteriore al romanzo, quando dei *Sartoris* sopravvivono solo Miss Jenny, il nipote Benbow e la madre di questo, Narcissa; dei servi, solo Elnora con i due figli Isom e Saddy. Nel racconto non compare Horace

o Virginia Du Pre, la sorella, ormai molto anziana del colonnello Sartoris che, nel racconto, vive sola con la vedova di Bayard, Narcissa Benbow, il loro figlio, ed Elnora, la fedele domestica nera, nella grande casa Sartoris, ormai vuota o solo piena di morti.

La visione preeminentemente positiva del sud che emerge nel racconto, mostra come Faulkner sia attratto a livello inconscio e come artista dal mondo del passato, pur essendo consapevole delle colpe di quel mondo a livello razionale; dove poi prevale, come in «There Was a Queen», l'approvazione del passato, la schiavitù, il peccato originale del sud, viene relegato sullo sfondo<sup>24</sup>. In «There Was a Queen» Faulkner – attraverso il punto di vista di Elnora, la nera fedele al servizio di Miss Jenny, anch'essa un'esponente del mondo di un tempo – opera una mitizzazione graduale dei Sartoris, ma soprattutto di Miss Jenny, riservandosi tuttavia, dopo aver compiuto tale mitizzazione all'interno della vicenda, di rivelare attraverso la protagonista stessa del mito, Miss Jenny, la inconsistenza di quel mondo. Miss Jenny, la donna che è venuta «all the way to Mississippi by Herself, to the only kin She had left» (p. 732) – nelle parole di Elnora, che come fa Wash per Sutpen si riferisce alla padrona come a una divinità – rivela la sua lucida consapevolezza di aver vissuto e agito per un mondo di fantasmi quando, riferendosi a Narcissa, dice di non aspettarsi da lei un comportamento simile al proprio perché Narcissa «is no kin to them (i Sartoris), to a lot of fool proud ghosts»; è chiaro tuttavia che se la qualificazione positiva del «vecchio ordine» esce parzialmente modificata dall'affermazione di Miss Jenny, la simpatia dell'autore rimane egualmente per le Miss Jenny, per chi cioè sa resistere (o «endure») fino in fondo, pur essendo consapevole dell'illusorietà dei valori in cui ha creduto; se un processo di mitizzazione in parte simile si ha sia per Sutpen che per Miss Jenny da parte, rispettivamente, di Wash Jones e di Elnora, il giudizio morale sulle due figure, e su quanto esse rappresentano, è in realtà diverso: Sutpen che pure appartiene in realtà allo stesso «ordine» non ha le qualità morali di Miss Jenny, né la sua capacità di resistere con consapevolezza critica, e muore per mano di chi lo ha idealizzato, e insieme a lui; Miss Jenny invece non può scendere

Benbow, fratello di Narcissa, che con Narcissa, Miss Jenny e Benbow compare nuovamente in *Sanctuary*.

24. La colpa dell'appropriazione di un essere umano da parte di un altro è appena accennata, nel secondo paragrafo del racconto (Elnora è sorellastra del vecchio Bayard).

dal piedestallo su cui la visione di Elnora la ha posta, e può solo scomparire, quasi volontariamente, da un mondo in cui non c'è più posto per lei; anche in questo caso, come in quello di Miss Emily il confronto con l'assoluta mancanza di valori del mondo contemporaneo fa emergere in luce malgrado tutto positiva un passato altrove visto nella sua colpevolezza.

Se la protagonista del racconto è Miss Jenny, non meno importante della sua figura è quella di Elnora, sia perché è attraverso le sue conversazioni con i figli che si costruisce gradualmente la mitizzazione della vita di Miss Jenny<sup>25</sup>, sia perché essa costituisce quasi un «doppio» di Miss Jenny; è significativo che Faulkner presenti le due donne insieme, in attesa di Narcissa e del figlio scesi al torrente (per un bagno purificatore, come in *The Sound and the Fury*), in un'immagine sovrapposta in cui Elnora è quasi l'ombra di Miss Jenny:

the two women were motionless in the window: the one leaning a little forward in the wheel chair, the Negress a little behind the chair, motionless too and erect as a caryatid (p. 731).

Le due donne sono unite dall'appartenenza allo stesso mondo, malgrado le diverse posizioni sociali – e malgrado venga quasi ignorato il loro rapporto di parentela («Old Bayard» era fratellastro di Elnora): il relegare sullo sfondo un dato che è indice di un mondo basato sulla considerazione del nero come oggetto è caratteristico, come abbiamo accennato, dei racconti in cui prevale la visione positiva del passato; la loro immagine «doppia» è presentata in quello che è il centro focale del racconto, la finestra con il bordo di «colored Carolina glass» che Miss Jenny ha portato con sé dalla Carolina per poter «look through it like it was Callina», come dice Elnora stessa; la finestra diventa il centro simbolico della vicenda, e Miss Jenny vi sta perennemente seduta accanto, perché ella non ha mai rinunciato al suo modo di vedere e di agire. Attraverso lo svilupparsi della vicenda, i vetri della Carolina, evidente simbolo della visione di Miss Jenny, si identificano totalmente con lei, diventando quasi una parte di lei stessa, tanto che alla fine i loro colori «rich and hushed» si fanno «dead» con il calare del sole, ma soprattutto perché ormai sono spenti gli occhi di Miss Jenny.

25. Come Narcissa rappresenta una nuova generazione e un diverso atteggiamento verso la vita rispetto a Miss Jenny, così avviene per i figli di Elnora rispetto alla madre. Per loro Narcissa è «quality» quanto lo è Miss Jenny.

L'unione che esiste tra Elnora e Miss Jenny è ancora messa in risalto, alla fine del racconto, proprio dall'intuizione esatta di Elnora che Miss Jenny sia morta; Elnora capisce la verità prima ancora di entrare nella stanza in cui è Miss Jenny, ed è lei che chiama Narcissa, seduta a cena con il figlio, con una voce «soft, cold, peremptory», che ha le stesse qualità di quelle che aveva la voce di Miss Jenny («sharp, peremptory») anche se addolcita dalla tragedia della morte. La frase familiare di Elnora usata per chiamare Narcissa, «you better come quick, I reckon», priva di qualsiasi esplicito riferimento alla morte, per l'urgenza che esprime dà la misura dell'angoscia di Elnora, espressa anche in quel suo rapido assentarsi dalla cucina per andare a vedere qualcosa che i suoi occhi non hanno bisogno di vedere.

Alla doppia figura di Elnora-Jenny, rappresentanti di uno stesso mondo, fa riscontro quella di Narcissa, che, in questo racconto (diversamente da quanto avviene altrove)<sup>26</sup> rappresenta il mutamento dei tempi e dei costumi, visto in termini negativi, egualmente disapprovata da Elnora e da Miss Jenny<sup>27</sup>, anche se in modi diversi<sup>28</sup>; Narcissa rappresenta qui il prevalere del mutamento, e del presente, sulla conservazione e sul passato, reso dal presente impossibile; come sottolinea il titolo del racconto Miss Jenny è un personaggio «regale», ma insieme un personaggio che non può che appartenere al passato («there was a queen»)<sup>29</sup>, ad un tempo in cui tale regalità era possibile; dopo il colloquio con Narcissa quando capisce che per una donna è indifferente usare un mezzo o l'altro, e quindi anche il proprio corpo, per riavere delle lettere oscene, Miss Jenny sa che il suo mondo è giunto al termine, e che per lei non vi è più spazio; per questo la morte di Miss Jenny è quasi un estremo atto di volontà: essa non ha una parola di rimprovero per Narcissa, ma rifiuta qualsiasi contatto con lei, perfino

26. In *Sartoris* Narcissa non compare in luce negativa come avviene in questo racconto e ancor più in *Sanctuary*, dove l'involuzione del personaggio, diventato difensore delle sole apparenze sociali, è totale. Faulkner dichiarò che lo scrittore sottolinea un lato piuttosto che un altro del personaggio usandolo come «the most available tool» per una storia; cfr. *Faulkner in the University*, p. 9.

27. Sia Elnora che Aunt Jenny sono tra «the aunts, the women that had never given up»; cfr. *Faulkner in the University*, p. 249.

28. Silenzioso quello di Jenny, esplicito quello di Elnora.

29. Cfr. ancora, *ibidem*, p. 254: «these people (i Sartoris) were her kin and she would have to be on their side and have to see that all this was fine and gallant, but that they were *obsolete*» (corsivo mio).

il gesto di accettare da lei un oggetto quotidiano («Call Johnny. I want my hat», p. 741) Miss Jenny si ritrae dal mondo, interrompe ogni rapporto con un mondo che non riconosce più i suoi valori, accettando soltanto da chi lei ritiene l'ultimo Sartoris, il ragazzino<sup>30</sup>, un gesto d'aiuto, rifiutando fino all'ultimo di vedere in faccia la realtà (Benbow è anche figlio di Narcissa), ma non per questo perdendo alcunché della sua nobiltà e fierezza. Il mondo dei fantasmi, dei «proud old ghosts», prevale questa volta su quello della realtà; il passato, anche se ne traspare l'illusorietà, esercita il suo fascino sullo scrittore, che sceglie così di metterne in luce i lati positivi.

#### «*Mountain Victory*»

Il terzo racconto di *Dr Martino* che si rifà al passato della guerra civile è «*Mountain Victory*»<sup>31</sup>, dove conta non tanto il contrasto fra passato e presente come in «*There Was a Queen*», né quello fra passato idealizzato e realtà, come in «*Wash*», ma piuttosto la resa dell'odio che sta alla base dei rapporti fra «poor whites» e neri, anche se questi «poor whites» hanno combattuto dalla parte dei nordisti; la vicenda si svolge immediatamente dopo la fine della guerra, quando Major Saucier Weddel, con il suo attendente nero, ritorna verso il Mississippi, attraversando le montagne del Tennessee; è contro di lui che si concentra l'odio della famiglia di poverissimi contadini a cui egli chiede riparo per la notte, perché essi lo credono nero: in realtà Weddel è di stirpe indiana, ma questo elemento non conta nel racconto, dove è assai più importante il fatto che la famiglia del Tennessee lo *creda* nero; ancora una volta si ha un esempio di razzismo basato su un sospetto, un'idea, quasi a dimostrazione che il nero non esiste se non come proiezione della persuasione del bianco; tuttavia, il racconto, che raggiunge le sue pagine migliori nella descrizione degli «hillbillies», e della loro miseria materiale e morale, è in parte guastato dalla presentazione del personaggio realmente nero, il compagno o

30. Miss Jenny chiama il ragazzo Johnny nell'estremo tentativo di ricreare un mondo attraverso un nome Sartoris e rifiutando di vedere e riconoscere la realtà, quella simboleggiata dal nome vero del ragazzino, Benbow.

31. Inviato al *Saturday Evening Post* nel 1930, vi fu pubblicato nel dicembre 1932; cfr. Meriwether, p. 174. Rielaborato per *Dr. Martino*, fu pubblicato nella quinta sezione, «The Middle Ground», dei *Collected Stories*.

aiuto di Major Saucier Weddel, descritto in termine stereotipi, degni della peggior tradizione sudista (lo vediamo come «a creature a little larger than a large monkey», arrogante e pigro, facile ad ubbriacarsi).

Il razzismo dei «poor whites» è legato alla condizione miserissima in cui vivono, in uno stato di abbandono quasi completo; si indovina che fra i pochi «lussi» che aiutano questa gente poverissima a vivere c'è un whisky di pessima qualità («corn»), dove non conta il sapore ma solo la capacità di far dimenticare la realtà per un poco; eppure questa famiglia, in particolare uno dei figli, Vatch, è satura di odio contro i neri: in modo sociologicamente esatto, l'odio di Vatch si concentra sul Maggiore, reputato nero, e non sul suo servo, realmente un nero, la cui condizione di dipendenza evidente lo rende irrilevante; i vari membri della famiglia hanno in comune la miseria e la solitudine, ma diversa è la loro reazione all'improvvisa visita venuta da fuori: se in Vatch questa non fa che esaltare un odio già presente, esasperato da un ricordo di guerra – poiché anch'egli ha combattuto – nei suoi due fratelli la reazione è diversa: la ragazza vede in Weddel il principe azzurro, ed un'eguale idealizzata visione ne ha l'altro fratello; è in un senso quasi fiabesco che l'eco lontana di una vita ricca e felice, di un paese (il Mississippi) dove sembra che «the girls... wear shoes», entra nella misera casa attraverso i racconti del compagno di Weddel; Faulkner si rifà per il disegno fiabesco del «domain» dei Weddel ad un episodio storico<sup>52</sup>, potenziandone le caratteristiche fiabesche attraverso la visione che ne hanno gli «hillbillies», e insieme presentandolo nella sua probabile vera realtà di distruzione (dopo la guerra) a sottolineare l'illusorietà del mondo in cui la ragazza e il fratello sono pronti a credere pur di sottrarsi alla terribile miseria della loro casa. Il racconto finisce tragicamente, proprio perché l'odio di Vatch non può che culminare in un omicidio, che ripeta e cancelli il suo incubo di guerra, malgrado il tentativo estremo e inutile del fratello di salvare Weddel; è nella con-

52. Il «Domain» di «Countymaison» descritto dal servo nero di Weddel, tanto grande che «you can ride across it on a mule betwixt sunup and sundown» (p. 755), e il viaggio di Francis Weddel a Washington, furono ispirati dalla storia vera di Greenwood Leflore, un capo Choctaw-francese, divenuto piantatore di cotone e ricchissimo proprietario di una tenuta chiamata «Malmaison», non lontana da Oxford; Leflore andò dal presidente Andrew Jackson per protestare contro una delibera riguardante la terra degli indiani (cfr. la materia di «Lo!»); cfr. F. Pivano, «Introduzione» al terzo volume di *Tutte le opere di W. Faulkner*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 23-24, e Dabney, p. 35.

sapevolezza che forse sta per succedere qualcosa di irreparabile che quest'ultimo trova, troppo tardi, la gioia di «aver paura», come i reduci della prima guerra mondiale, per i quali l'indifferenza a tutto, anche alla morte, è la maggior minaccia una volta passati attraverso gli orrori della guerra; per questo aspetto, il racconto è vicino ai racconti di «The Waste Land», sebbene la parte che riguarda il Tennessee sia invece un approfondimento del tema dell'odio e del razzismo nella società del sud.

«Mountain Victory» segue «There was a Queen», concludendo la sezione intitolata «The Middle Ground» nei *Collected Stories*, mentre in *Dr Martino* precede «Honor»; chiaramente la posizione che Faulkner scelse per il racconto nelle due raccolte sottolinea il duplice significato, e quindi le duplici affinità, del racconto sia con «Honor» che con «There Was a Queen», con il primo per il tema della «death in life» di chi a una qualsiasi guerra è sopravvissuto, con il secondo per l'esplorazione del passato e dei vari aspetti del passato nel sud. In *Dr Martino* il racconto è preceduto da «Elly»<sup>33</sup>, anche questo un racconto in qualche modo collegato a «Mountain Victory» per il tema dell'odio razziale, sviluppato tuttavia in un contesto diversissimo e con efficacia assai minore. In «Elly» infatti Faulkner prende in esame il rapporto tra una ragazza e un corteggiatore, la cui appartenenza al gruppo nero serve alla ragazza per esasperare la sua «vendetta» sull'anziana nonna con cui essa abita; il racconto non è certo tra i migliori, dal momento che non compare né si intuisce una giustificazione psicologica dell'odio che unisce nonna e nipote, per cui la figura di quest'ultima resta quella di una psicopatica e basta, una delle tante figure di «demi vierges» la cui somma aspirazione è il male (sotto la fattispecie del sesso), «flappers» nevrasteniche e prive di umanità.

### «Black Music»

In «Black Music»<sup>34</sup>, un racconto che ha numerosi elementi in

33. Inviato a *Scribner's* prima del 25 marzo 1930, col titolo «Salvage», e in seguito ad altre riviste, il racconto fu ampiamente riveduto e divenne «Elly», pubblicato su *Story*, IV, febbraio 1934, poi in *Dr Martino* e in *Collected Stories*; cfr. Meriwether, p. 175. Definito «too febrile» nella prima versione da A. Dashiell, venne ampiamente rivisto, mantenendo tuttavia proprio questa caratteristica. Sembra che lo spunto e parte della narrazione siano stati originariamente opera di Mrs. Faulkner; cfr. Blotner, p. 604.

34. Pubblicato per la prima volta in *Dr Martino*, il racconto era già pronto nel luglio del 1931 e nel corso di quell'anno era stato inviato a varie riviste, senza essere accettato.

comune con «Carcassonne», specie per quanto riguarda la figura del protagonista e l'ambientazione<sup>35</sup>, Faulkner sviluppa un tema inconsueto nella sua opera in *prosa*, il tema del fauno (mentre è usata spesso l'immagine); tale tema tuttavia è presente in maniera massiccia nelle poesie giovanili, ed è uno segni più chiari dell'interesse di Faulkner giovane per i simbolisti francesi, per Verlaine, di cui traduce alcune poesie, e per Mallarmé, da cui sembra derivare il tema del fauno. Faulkner sceglie come titolo di una sua poesia, nel 1919, il titolo di un celebre componimento di Mallarmé, «L'après-midi d'un faune»<sup>36</sup>, lasciandolo in francese, quasi a indicare più chiaramente la fonte della sua ispirazione. Il fauno della poesia di Faulkner è scelto come simbolo di libertà e di amore, attraverso il quale il poeta evoca un mondo naturale panico e mitico, pervaso nel momento stesso del godimento da una sottile malinconia, che in una delle poesie si definisce esplicitamente come «aching bliss», di stampo swinburniano<sup>37</sup>. Il fauno ricompare nelle poesie, e nel titolo, di *A Marble Faun*<sup>38</sup>, una raccolta di poesie uscita nel '24, ma costituita da componimenti scritti qualche anno prima (intorno al '19), e ancora nella poesia «The Faun», pubblicata nel '25 sul *Double Dealer* di New Orleans. Il titolo del volume del '24 può forse aggiungere all'ispirazione simbolista una matrice hawthorniana, forse troppo evidente per non essere voluta<sup>39</sup>.

Ritornando per un momento a «L'après-midi d'un faune» di

Cfr. Meriwether, p. 170. Risale molto probabilmente allo stesso periodo di «Carcassonne», cioè al 1926.

35. V. sopra, p. 99.

36. Cfr. *Early Prose and Poetry*, pp. 39-40.

37. «At the age of sixteen, I discovered Swinburne», scriveva Faulkner nel 1925 in «Verse Old and Nascent», dove è tracciata l'evoluzione del gusto dello scrittore per quanto riguarda la poesia. Da Swinburne, i cui echi sono ancora presenti in *Soldier's Pay*, Faulkner si rivolse a Shakespeare, agli Elisabettiani, a Shelley e Keats, questi ultimi i due poeti preferiti di «David» (Faulkner) in «A Meeting South» di S. Anderson, e presenti per numerosi riferimenti (specie Keats) anche più tardi, da *Light in August* a *Go Down, Moses*.

38. Cfr. *Early Prose and Poetry*, p. 119. Riferimenti al fauno si hanno anche in *Soldier's Pay*, p. 57 e 69, dove il volto di Donald (prima della guerra) ha «the serenity of a wild thing, the passionate serene alertness of a faun». Il Blotner ci informa dell'esistenza di un disegno di Faulkner, raffigurante un fauno che suona il flauto, sul retro del manoscritto di *Father Abraham* (p. 531).

39. Hawthorne è senza dubbio uno degli autori più importanti nella tradizione americana del simbolismo che sta dietro a Faulkner. Faulkner lo citò come uno dei «maestri» (*Faulkner in the University*, p. 243).

Mallarmé, si sarebbe tentati di vedere un ulteriore motivo di attrazione, per Faulkner, di *quella* poesia piuttosto che di un'altra, e cioè l'attrattiva dell'illustrazione della poesia fatta da Beardsley, artista senz'altro noto a Faulkner, per lo meno attraverso le illustrazioni della *Salomé* di Wilde di cui Faulkner possedeva il volume<sup>40</sup>.

Il tema del fauno nel racconto risente ancora, seppure parzialmente, del modo in cui Faulkner lo aveva trattato nelle poesie: per l'uomo che, nel racconto, è persuaso di essere stato un fauno per un'intera giornata, tale condizione ha rappresentato la consapevolezza di aver vissuto un'esperienza sovra-umana, di aver intensificato per un breve momento della sua vita la sua coscienza morale, e di essere stato un «prescelto», qualcuno che ha compiuto «something outside the mortal lot». Tale destino particolare ricorda quello che forse raffigura in «Carcassonne» il destino dell'artista, ma non si configura in questo racconto in questi termini; esso riguarda piuttosto l'estensione dell'esperienza umana, la possibilità di sovvertire le norme sociali: anche in questo caso l'uomo che è stato prescelto per un destino super-umano paga lo scotto dell'isolamento, isolamento tuttavia scelto volontariamente. Nella serie di ipotesi che vengono infatti prospettate nel racconto, l'unica certezza è il fatto che il protagonista vive lontano dagli Stati Uniti, in una comunità che gli rimane estranea, da più di vent'anni; il protagonista del racconto si è allontanato, come aveva fatto Wakefield, ha tagliato i ponti con l'ambiente in cui viveva, ma mentre Wakefield non riesce a ristabilire il contatto interrotto con la famiglia e la società, l'uomo che è stato fauno non vuole ritornare al luogo d'origine, e in famiglia, scegliendo la solitudine nella consapevolezza di essere stato diverso dagli altri. Il protagonista del racconto viene a prefigurare il personaggio che ha «opted out of society», e la scelta del luogo in cui vive è abbastanza indicativa: Midgleston abita in Messico, tradizionale rifugio dei fuorigesce, ma anche il luogo geografico più vicino agli Stati Uniti dove per l'americano che ha deciso di rifiutare la società dei consumi c'è la possibilità di vivere una vita alternativa, dove la molto minore necessità di soldi è una delle condizioni che permettono la scelta di una vita lontanissima da Park Avenue. Il giudizio negativo di Faulkner sui ricchi di New York, presenti nel racconto

40. *Faulkner's Library*, p. 77. Per i riferimenti a Beardsley, espliciti, cfr. *Soldier's Pay*, p. 27, e *Absalom, Absalom!*, p. 193.

attraverso le figure dei Van Dyming, coloro che si costruiscono una villa completa di «Acropolises» (al plurale) e colossei, traspare chiaramente nel racconto, ed è messo in rilievo dalla presentazione positiva della povertà molto dignitosa di Midgleston.

Abbiamo detto che la consapevolezza di aver appartenuto per un momento ad un mondo superiore a quello degli altri uomini è l'unico «messaggio» certo: che l'uomo sia stato un fauno o che sia stato vittima di un'allucinazione non ha importanza. Faulkner si serve del tema del fauno presentando la storia attraverso una doppia ottica: la giornata del protagonista è infatti offerta al lettore in una duplice versione, quella del protagonista stesso, e quella di chi ha subito l'attacco del fauno (e lo ha raccontato ai giornali); l'abilità di Faulkner sta nell'aver opposto al racconto di una storia incredibile una versione «realistica» che attraverso una serie di riferimenti doppi si rivela altrettanto ingannevole della storia incredibile<sup>41</sup>. All'interno del racconto del protagonista Faulkner usa inoltre ancora una doppia ottica che permette al lettore di distinguere la versione del protagonista dai fatti quali avrebbero potuto essere stati in realtà; tuttavia cerca allo stesso tempo di costruire un'atmosfera di incertezza attraverso alcuni dettagli: la casa dei ricchi Van Dyming deve essere costruita su un terreno che la gente considera sfortunato<sup>42</sup>, è suggerita una possibile identificazione tra il ricco Van Dyming e il protagonista, la stessa atmosfera del villaggio messicano è densa di elementi inquietanti, anche se questi stessi vengono subito smitizzati.

Per questa intenzione, più che per il risultato, di rappresentare una realtà che non è quella di tutti i giorni, ma che appartiene alla soglia del «beyond», il racconto può dunque rientrare, a ragione, nei racconti del sovrannaturale, e per la certezza del protagonista di aver avuto un destino speciale e diverso il racconto si affianca a «Carcassonne».

### «The Leg»

«The Leg»<sup>43</sup> è uno strano racconto, caratterizzato da un lato da

41. I ritagli dei giornali offrono una versione dei fatti, dettata da Mrs Van Dyming, chiaramente deformata dal terrore della donna.

42. L'ambientazione della casa, secondo il Blotner, poté essere ispirata da quella della casa di Sherwood Anderson in Virginia; cfr. Blotner, p. 501.

43. Pubblicato per la prima volta in *Dr. Martino*, col titolo «Leg»; era già pronto nel 1930, quando fu inviato, come «The Leg», al *Saturday Evening Post* e altrove senza

un'atmosfera sinistra e lievemente macabra, alla Poe o alla Hoffman, e dall'altro dalla presentazione, affettuosamente ironica, della pace idilliaca del mondo inglese nel periodo precedente la prima guerra mondiale. Il racconto è narrato in prima persona dal protagonista, in ordine cronologico regolare, ma tutto visto da un presente in cui la vicenda si è già conclusa; il tempo storico della vicenda sono gli anni tra il 1914 e il 1918.

Il racconto appartiene senz'altro alla tradizione «gotica»: il tema a cui allude il titolo è infatti quello della presenza di un «doppio» negativo del protagonista, che sembra originato da una parte del corpo, staccata (la gamba amputata al protagonista), che ha assunto una vita propria, dando origine ad un uomo identico al protagonista, causa della distruzione di un'intera famiglia. È curioso osservare come uno scrittore italiano, il Tarchetti, abbia scritto un racconto, intitolato «Storia di una gamba» (uscito nel 1869), che presenta qualche affinità con il racconto di Faulkner, soprattutto per quanto riguarda l'idea che la gamba separata dal corpo possa avere vita propria<sup>44</sup>; anche Tarchetti, come è noto, conosceva Poe, Hoffmann e la Ratliffe.

Faulkner si serve di un dato, quello della guerra, la prima mondiale, per costruire un'atmosfera di incertezza; l'ambiente degli ospedali militari, dove gli incubi notturni di chi ha vissuto esperienze terribili sono realtà di tutte le notti<sup>45</sup>, l'etere che allontana

essere accettato. In *Collected Stories* il titolo è «The Leg»; cfr. Meriwether, p. 173. La storia: al protagonista-narratore David, un americano che studia in Inghilterra, viene amputata una gamba durante la guerra; insiste presso l'amico George perché la ritrovi, ma inutilmente. Nell'ospedale militare in cui è ricoverato, un uomo cerca di pugnalarlo David, di notte, ma David è salvato dall'arto artificiale in cui l'uomo incespica; il cappellano spiega che l'uomo è un disertore, Jotham, figlio di un guardiano delle chiuse a Oxford, che ha visto in David l'uomo che ha sedotto la sorella, causandone la morte. Tra gli effetti di Jotham, condannato a morte per diserzione, il cappellano trova una fotografia dove appare un uomo identico a David, ma con tratti malvagi; David proprio sul Tamigi, a Oxford, aveva vissuto ore spensierate, conoscendo la figlia e la famiglia del guardiano, ma quando avviene il dramma della ragazza egli era già in ospedale; è la gamba che ha dato origine al malvagio seduttore. Il nome della ragazza, Everbe Corinthia, ricompare in *The Reivers* ed era il primo nome di Elly in «Selvage».

44. Nel racconto di Tarchetti, il protagonista, attratto incessantemente dalla sua gamba amputata, la sogna di continuo, perché si sente «diviso in due»: «Non ho più un centro, non sono più un'unità; sono qui e altrove nello stesso tempo... la parte sono io che parlo o è quella». Cfr. Tarchetti, *Tutte le Opere*, Bologna, Cappelli, 1967, vol. II, p. 217. Il triangolo dei due amici che amano la stessa donna è riscontrabile anche in Faulkner, seppure come motivo di sfondo; sia David che George vedono nella figlia del guardiano delle chiuse una pastorella degna delle loro letture di poeti inglesi.

45. In «A Meeting South» di Sherwood Anderson, David, il personaggio in cui è adom-

la realtà del momento portando altre visioni e ricordi, sono gli elementi che servono a potenziare l'atmosfera di incertezza del racconto, usati al fine di rendere credibile, al lettore, la rivelazione che conclude il racconto, quella cioè che riguarda l'esistenza di un malvagio identico al protagonista<sup>46</sup>. Il racconto, che risale ad un periodo abbastanza lontano rispetto alla data di pubblicazione, si avvicina così a «Black Music» per il tema dello sdoppiamento di una personalità, o della identità di due figure; in questo caso il protagonista e il «malvagio», nel caso di «Black Music» le figure del «fauno», ovvero Mr Midgleton, e del ricco Van Dyming. L'appartenenza di questo racconto agli anni intorno al 1925-1926, confermata del resto da una lettera di Faulkner<sup>47</sup>, si potrebbe basare anche sull'affinità del racconto con i racconti di guerra, e con la raffigurazione di un'Inghilterra idillica, quella degli studenti di Oxford, riscontrabile nel ricordo che ha Horace Benbow di Oxford, nella prima versione di *Sartoris*, terminata nel 1927<sup>48</sup>.

Il racconto tuttavia non è particolarmente felice sul piano della riuscita artistica, proprio perché i due temi presenti nel racconto rimangono in qualche modo staccati: la storia della gamba infatti, e cioè il tema poeiano del «doppio», non è strutturata in modo da rendere necessaria tutta la prima sezione del racconto, la presentazione, cioè, degli studenti sul Tamigi, rappresentati in chiave bonariamente e affettuosamente ironica; tale sezione semmai ha senso in quanto ad essa viene opposta la parte del racconto che riguarda la guerra, e la confusione e lo scompiglio generati dalla guerra. Sembra quasi che Faulkner abbia voluto mettere troppa carne al fuoco nello stesso racconto, senza riuscire a fondere i due temi, quello macabro e quello del contrasto tra passato e presente, tra la gioventù spensierata e l'esperienza tragica della guerra.

L'interesse del racconto è costituito dunque dalle «prove» che

brato Faulkner nel periodo di New Orleans, racconta delle notti orribili passate durante la guerra in un ospedale militare, dove è stato ricoverato per una ferita a una gamba. Anderson dovette rifarsi a quanto Faulkner andava raccontando, forse, scelta la «persona» del reduce. Cfr. «A Meeting South» in *The Portable Anderson*, New York, Viking, 1966, p. 523.

46. Oltre che a Poe, si pensa alla tradizione gotica di Brockden Brown.

47. Il Blotner cita una lettera inedita di Faulkner alla madre (1925), in cui l'autore scrisse di aver terminato «a queer short story, about a case of reincarnation», chiaramente riferendosi a «The Leg»; cfr. Blotner, p. 477.

48. Cfr. *Flags in the Dust*, pp. 163-166.

esso offre, innanzitutto nel mostrare il gusto di Faulkner per il macabro fin dagli inizi della sua carriera letteraria (un macabro qui però fine a se stesso), che ricollega lo scrittore ad uno dei filoni più vivi della letteratura americana, quello appunto di Brockden Brown, di Poe, ed anche di Hawthorne; a proposito di quest'ultimo anche l'uso della fotografia che mostra i tratti negativi di un uomo (in «The Leg») è chiaramente rapportabile ai ritratti, dagherrotipi o dipinti che siano, di Poe, di Hawthorne e anche di James.

Il racconto è anche una testimonianza dell'amore di Faulkner per i classici inglesi, che qui vengono citati giocosamente dagli studenti, il Milton del *Comus*, Keats e Spenser.

### «Beyond»

L'ultimo racconto del gruppo, «Beyond»<sup>49</sup>, ha per tema il problema della morte e dell'immortalità, visto da un giudice nel momento esatto in cui sta morendo: il racconto, narrato in terza persona, è l'ampliamento di una frazione di tempo millesimale, quella in cui il giudice muore, e vede se stesso, alla fine, morto, dopo una passeggiata in una specie di aldilà, presentato come un parco verso il quale s'affolla una grande quantità di gente, attraverso un portale stretto, e dove il giudice ha una serie di incontri. Il giudice incontra l'amico ateo, Mothershed, che ha basato la sua esistenza su Paine e Ingersoll, e incontra Ingersoll<sup>50</sup> stesso; anche chi è sicuro della non esistenza di un altro mondo sembra, nel racconto, essere divenuto incerto; tuttavia le conclusioni del giudice non arrivano ad una dichiarazione di fede, ma si limitano ad una presa di coscienza di sé e della propria esistenza, attraverso la coscienza della morte: «because of death I know that I am...» (p. 796); questa sembra essere la conclusione, e forse il senso, del racconto. È interessante come Faulkner abbia unito nel racconto figure storiche di atei o agnostici, e precisamente Voltaire, Paine e Ingersoll, figure immaginarie, quella del giudice e del figlio morto a dieci anni, e infine la figura di un bambino, che inevitabil-

49. Inviato al *Saturday Evening Post* il 22 aprile 1930, col titolo «Beyond the Gate», fu pubblicato su *Harper's*, CLXVII, settembre 1933, col titolo «Beyond», poi in *Dr. Martino* e in *Collected Stories*, dando il titolo all'ultimo gruppo di racconti di questo volume.

50. L'interesse per Ingersoll poté forse venire a Faulkner tramite Sherwood Anderson, che ne fu influenzato. Cfr. «Introduzione» di H. Gregory a *The Portable Anderson*, cit., pp. 5-6.

mente offre la possibilità di una interpretazione religiosa: a proposito del bimbo, le cui mani e i cui piedi sono segnati da cicatrici, Faulkner ammise di aver voluto esprimere un significato religioso<sup>51</sup>, seppure vago. È difficile non riconoscere nel bambino una rappresentazione di Cristo, bambino, ma insieme la dichiarazione di Faulkner è forse più attendibile di quanto non sembri: il bambino con le stigmate ha sì un significato religioso, ma questo ci sembra meno importante nel racconto di quanto non sia la presentazione della madre, l'unica immagine di serenità di tutto il racconto, caratterizzata tuttavia da tratti esclusivamente umani. Più che di una trascendenza religiosa, la donna sembra essere simbolo della capacità di vivere in serenità ed amore, cogliendo la vita come si presenta; la capacità dell'uomo di sentire profondamente gli affetti, al di là della sua natura materiale, e quindi anche oltre la morte, è del resto la persuasione a cui giunge il giudice stesso: «who is he who will affirm that there must be a web of flesh and bone to hold the shape of love?» (p. 796). Non vi è affermazione di possibili altri mondi<sup>52</sup> ma, come in gran parte dell'opera di Faulkner, si coglie la fede nelle capacità dell'uomo, capacità di sentire e amare che vanno oltre i limiti imposti dalla carne.

#### «Smoke»

«Smoke» conferma l'impressione che Faulkner non avesse in mente un piano particolare per *Dr Martino*; pubblicato in precedenza su *Harper's* (aprile 1932)<sup>53</sup> divenne poi il primo racconto di *Knight's Gambit*, una raccolta di racconti polizieschi uscita nel 1949, e formata da cinque racconti pubblicati in precedenza, in anni diversi, più il racconto che dà il titolo al volumetto. Non venne raccolto nei *Collected Stories*.

«Smoke» sta a sé all'interno di *Dr Martino*, poiché è un «de-

51. Cfr. *Faulkner at West-Point*, p. 102 e p. 121.

52. Per la fede in un mondo puramente umano, si veda quanto Faulkner scrisse, a proposito di questo racconto, all'editore: «the agnostic progresses far enough into heaven to find one whom his intelligence, if not his logic, could accept as Christ, and who even offers him an actual sight and meeting with his dead son in exchange for his surrender of his logic, agnosticism. But he naturally, and humanly prefers the sorrow... to the uncertainty of change» (corsivo mio); cfr. Blotner, p. 809. Riguardo alla forma del racconto, Faulkner scrisse: «I thought I had chosen the best method, touching the whole thing pretty lightly by careful deliberation in understatement. It is a tour de force in esoteria»; *ibidem*, p. 809.

53. Era stato spedito al *Post* nel 1930; fu pubblicato su *Harper's*, CLXIV, aprile 1932.

tective story», l'unico esempio di questo tipo di letteratura nella raccolta. In «Smoke» è narrata la storia di un doppio assassinio e dei tentativi, alla fine riusciti, di un «county attorney», Gavin Stevens, per risolvere il mistero degli assassini. Si tratta di un personaggio destinato a ritornare in altri romanzi – da *Requiem for a Nun* a *Intruder in the Dust* a *The Town* e a *The Mansion* – oltre che nei racconti di *Knight's Gambit*<sup>54</sup>. Se in «Smoke» il personaggio è semplicemente un discendente di Conan Doyle, negli altri racconti Faulkner lo rese qualcosa di più di un semplice detective, e cioè un gentiluomo meridionale la cui vita è dedicata alla scoperta della verità e alla difesa dei valori fondamentali della vita. Qui la funzione di Stevens è quella di trovare il colpevole, cosa che egli fa usando la sua intelligenza deduttiva e attraverso una specie di gioco di prestigio basato sulla sua conoscenza della psiche umana.

Il racconto è ambientato in Yoknapatawpha, ma quello che più conta è l'uso che fa Faulkner di un narratore comunitario (il racconto è narrato in prima persona, singolare ma più spesso plurale), narratore ideale per un racconto poliziesco, in quanto attraverso

54. In *Knight's Gambit* (1949) Faulkner raccolse, oltre a «Smoke», quattro racconti degli anni '37-'40, a cui aggiunse una «novelette», quella che dà il titolo al volume, non comparsa in precedenza. I quattro racconti sono «Monk» (*Scribner's*, maggio 1937), «Hand upon the Waters» (*Post*, 4 nov. 1939), «Tomorrow» (*ibidem*, 23 nov. 1940), «An Error in Chemistry» (*Ellery Queen Mystery Magazine*, giugno 1946, ma era stato inviato al *Post* nel 1940). Tutti i racconti sono basati su un caso di omicidio, a volte plurimo, e sui tentativi di trovare il colpevole; a Gavin Stevens è affidato il compito di trovare la verità riguardo ad un semi-idiota accusato di omicidio in «Monk», di trovare il vero assassino di un uomo trovato annegato in «Hand upon the Waters», di scoprire una vendetta fatta in realtà per amore in «Tomorrow», di smascherare una falsa identità in «Error in Chemistry», e infine di prevenire un omicidio nell'ultimo racconto. In tre racconti Faulkner usa un narratore – il nipote di Stevens – ma non vi è illuminazione o presa di coscienza alcuna per il ragazzo che racconta le storie, sebbene la scelta del narratore mostri, ancora una volta, l'interesse che ha Faulkner non soltanto per la storia che racconta ma anche per il modo in cui la vuole raccontare. Nei racconti compaiono sì alcuni elementi – la delineazione della figura di un idiota, il motivo dell'amore per la terra e la campagna, la figura dell'intellettuale del sud interessato al bene – che sono caratteristici di Faulkner, ma in realtà essi non hanno sviluppo sufficiente; sembra cioè che a Faulkner non interessi sviluppare «the full potentialities of his material», come ha osservato il Millgate, che pure riconosce, entro limiti ben definiti, qualche pregio ai racconti (p. 266). Se Faulkner altrove, in «A Rose for Emily» o in «The Hound», mostra di sapersi servire in modi sapientissimi di elementi che, in sé, potrebbero appartenere a racconti «polizieschi», qui questo non avviene, quasi all'autore interessasse soprattutto fare proprio dei racconti «polizieschi» e basta. Si è tentati di vedere in questi racconti dei tentativi commerciali – anche se non tutti, ironicamente, ebbero immediata fortuna – analoghi a quelli fatti intorno al '40 (cfr. ad esempio «Shall Not Perish», nei *Collected Stories*).

la voce collettiva del paese viene riportato il «sentito dire» riguardo alla famiglia di una delle vittime, vengono offerte varie versioni di un racconto, le opinioni e le impressioni della gente. Se la funzione del narratore comunitario è ben precisa e tende a costruire un'atmosfera di incertezza, anche in questo racconto la voce comunitaria dà l'immagine della gente che – come in «A Rose for Emily» – si ferma alle apparenze, giudica senza conoscere; se la gente di Jefferson si sente insultata dalla superiorità offensiva di Emily, qui la gente vede con sospetto chi è in realtà un giusto – un uomo sicuro delle proprie convinzioni, ma guardato «a little askance» perché superiore, diverso («he was a little too much master of himself»).

La bontà dell'uomo è scambiata per furbizia («he was a deep one») in un mondo che non riconosce che il proprio interesse. Questo stesso personaggio (Virgilius Holland) incarna le qualità «ideali» dell'uomo «faulkneriano», specie per quanto riguarda l'atteggiamento di rispetto e amore verso la natura e la terra.

3.

«SPOTTED HORSES»  
E ALTRI «UNCOLLECTED STORIES»

Tra il 1930 e il 1934, l'anno di *Dr Martino*, Faulkner, oltre ai racconti di *These 13* e *Dr Martino*, pubblicò altri racconti su riviste e giornali che non comparvero, per motivi diversi, nei *Collected Stories* né in altre raccolte. Tra questi, abbiamo già visto «Thrift» (1930) assieme ai racconti di guerra, e «Miss Zilphia Gant» (1932) accanto a «A Rose for Emily»; gli altri, in ordine cronologico di pubblicazione, sono «Spotted Horses» (1931), «Idyll in the Desert» (1931), «Once Aboard the Lugger» (1932), il primo e l'ultimo erano destinati a diventare assieme ad altri<sup>1</sup> materia di *The Hamlet*, con ampie revisioni. Altri pubblicati nel '34 vennero raccolti nei *Collected Stories* o confluirono in *The Unvanquished*.

«*Spotted Horses*»

Il più importante è «Spotted Horses» – nella versione pubblicata su *Scribner's* nel 1931<sup>2</sup> e non nella versione spesso pubblicata a sé<sup>3</sup>, tratta dal romanzo – poiché quest'opera è il primo racconto di «native American humor»<sup>4</sup> perfettamente compiuto, e forse il più riuscito, nell'ambito dei racconti faulkneriani, quella in cui lo

1. Si tratta di «Fool About a Horse», «The Hound», «Afternoon of a Cow» e «Barn Burning».

2. *Scribner's*, LXXXIX, 6 giugno 1931, pp. 585-597. Sulla possibilità che «Spotted Horses» fosse stato inviato a *Scribner's* come «Aria con Amore» o «The Peasants», cfr. Meriwether, pp. 169-170 e p. 174, e Blotner, p. 691.

3. «Spotted Horses» è sempre stato ristampato – dopo il 1940 (la data di *The Hamlet*) – nella versione tratta dal romanzo, sia nelle antologie faulkneriane, quali *The Portable Faulkner* (1946) o *The Faulkner Reader* (1954), che in altre antologie, quali *The House of Fiction* (1954) e *Folklore in American Literature* (1958); anche in Italia, la versione pubblicata a cura di Nemi D'Agostino (con «Ambuscade», Mursia, 1965) è tratta dal romanzo. Per precise osservazioni sulla differenza di respiro tra i racconti e lo stesso materiale in *The Hamlet*, cfr. Materassi, p. 264.

4. Così il racconto venne presentato in un breve editoriale quando apparve su *Scribner's*; per la definizione dell'espressione, riguardante «subject matter and technique», cfr. W. Blair, *Native American Humor*, San Francisco, Chandler Press, 1937 (1960) p. 3.

scrittore usa consapevolmente un materiale e una serie di tecniche legate alla tradizione dell'umorismo del sud ovest, già preannunciate, almeno in parte, nei *New Orleans Sketches*<sup>5</sup> e qui portate a piena maturazione, destinate in seguito ad essere nuovamente usate in altri racconti anch'essi appartenenti all'area della «tall tale». Se infatti elementi tratti dalla «tall tale» erano già comparsi, come abbiamo visto, in «Thrift» e in «All the Dead Pilots», usati tuttavia in un contesto tragico, e nel carattere orale di «A Justice», è vero che né in *These 13* né in *Dr Martino* compariva una «tall tale» vera e propria; è importante dunque sottolineare la presenza di questo racconto perfettamente riuscito, per anticipare anche nel canone dei racconti la presenza del filone umoristico, che compare soltanto molto tardi nei volumi di racconti faulkneriani, più che nella commedia di «Was», di *Go Down, Moses* (1942), in alcune «tall tales» dei *Collected Stories* (1950). Il tono prevalentemente tragico dei primi due volumi di racconti è frutto della scelta di un materiale da parte dell'autore, e non dell'assenza di un materiale: «Spotted Horses» infatti esisteva già nel 1930<sup>6</sup>.

Se dunque la presenza del filone umoristico faulkneriano collegato alla «tall tale» e alla tradizione dell'umorismo popolare, ormai ampiamente riconosciuto dalla critica<sup>7</sup>, si fa sentire, per quanto riguarda i romanzi, già nelle bellissime «tall tales» di Al Jackson in *Mosquitoes* (1927)<sup>8</sup>, nell'umorismo grottesco di *As I Lay*

5. A proposito dei *New Orleans Sketches* («The Liar» e «Country Mice») e di *Mosquitoes* si veda Materassi, pp. 32-33; il critico sottolinea la «cosciente ripresa» della tradizione umoristica del sudovest in Faulkner.

6. Cfr. Meriwether, p. 174.

7. Le osservazioni sull'umorismo in Faulkner inizialmente riguardano soprattutto *The Hamlet*, e libri posteriori a questo. Nel 1940 B. Rascoe osservava l'appartenenza dell'episodio dei cavallini texani alla tradizione della «tall tale» in «Faulkner's New York Critics», *American Mercury*, CXCVIII, L, 1940, pp. 243-247; il Cowley metteva in luce il «frontier humor» come qualità nuova nella narrativa faulkneriana, e precisamente nel primo racconto di *Go Down, Moses*, in *Wild Palms*, in *The Hamlet*; cfr. «Faulkner's Human Comedy», *New York Times Book Review*, 29 ottobre 1944, p. 4; si veda anche C. Collins, «Faulkner and Certain Earlier Southern Fiction», *College English*, XVI, nov. 1954, pp. 92-97, e A. Lombardo, in *La ricerca del vero*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1961, p. 323. Cfr. anche C. Gorlier, Introduzione a *Gli umoristi della frontiera*, Neri Pozza, 1967, p. XXIX, p. XLIV, passim.

8. Oltre alle «tall tales» dei cavalli-alligatori e delle pecore-pesci in *Mosquitoes* (1927), si vedano anche le lettere di Faulkner e Sherwood Anderson in proposito; quella di Faulkner in Blotner, pp. 404-405 e in Meriwether, figg. 27, 28, 29. Si trattò in effetti di una collaborazione tra i due autori, che incominciarono col raccontarsi, e poi scrivervi le storie (in proposito cfr. la polemica su chi dei due scrittori le inventò, H. Richardson,

*Dying* (1930), o nell'episodio di Fonzo e Virgil in *Sanctuary* (1931), che però si rifà ad una tradizione teatrale<sup>9</sup>, o ancora in *Sanctuary* nell'episodio del funerale di Red e della visita di Miss Reba e delle amiche, la presenza di «Spotted Horses» – esistente, anche se in forma diversa dalla versione di *Scribner's*, già sul finire del '26 o all'inizio del '27<sup>10</sup> – è importante appunto per anticipare la data di questa componente tanto importante nella produzione di Faulkner, anche all'interno del canone dei racconti, avvicinandola alle prime «tall tales» dei romanzi, quelle cioè di *Mosquitoes*, terminato il 1° settembre 1926, in un periodo cioè immediatamente precedente al primo abbozzo di «Spotted Horses».

«Spotted Horses» è caratterizzato da una serie di elementi che via via ritornano nei racconti umoristici di Faulkner: innanzitutto conta la figura del narratore, come in «Hair» senza nome, ma chiaramente identificabile con uno dei personaggi favoriti di Faulkner, e cioè Suratt-Ratliff; il racconto è interamente narrato da Suratt, in un linguaggio «parlato», perfettamente aderente al personaggio che ne esce compiutamente caratterizzato, senza bisogno di aggiunte e descrizioni. Faulkner si serve dello stesso narratore, anche in altri racconti di questo tipo: nella versione originaria di «Fool About a Horse» (1936), raccontata poi nella versione pubblicata su rivista da un ragazzino, il narratore era Suratt; ed è ancora lo stesso personaggio che narra la storia di «A Bear Hunt» (1934) e l'episodio comico di «By the people» (1955), sebbene nel primo di questi compaia una specie di «induction», o preparazione che serve a «set the stage» per Ratliff, e nel secondo l'episodio dei cani sia preceduto da una lunga parte introduttiva di commento ed

«Faulkner, Anderson and Their Tall Tale», *American Literature*, xxxiv, maggio 1961 e «Anderson and Faulkner», *ibidem*, xxxvi, nov. 1964, pp. 298-314, e W. Rideout e J.B. Meriwether, «On the Collaboration of Faulkner and Anderson», *ibidem*, xxxv, marzo 1963, pp. 85-87).

Per l'idea dei cavalli-alligatori Faulkner ed Anderson dovettero prendere spunto da una tradizione locale, che risale agli inizi dell'Ottocento: i battellieri del Mississippi erano designati come «half-horse, half-alligator creatures» in una «tall talk» registrata da C. Schultz, jr. (in una lettera del 13 aprile 1808), sentita a Natchez; cfr. W. Blair, *op. cit.*, p. 30.

9. Pensiamo alla tradizione inglese dello «Yorkshire boor» e in America alla famosa scena di *The Contrast* (1787) di R. Tyler, dove Jonathan, contadino «yankee» racconta la sua visita ad un teatro – senza aver capito di essere a teatro. Faulkner, naturalmente, non ha bisogno di temi «patriottici» – come agli inizi del teatro americano. Cfr. S. Perosa, *Teatro americano*, Milano, Vallardi, 1967, pp. 7-10.

10. Per la prima stesura del materiale di *The Hamlet*, intitolato nel manoscritto *Father Abraham*, e per l'episodio dei cavallini texani, cfr. Blotner, pp. 526-531.

(eccessiva) preparazione; Suratt, naturalmente, compare come personaggio anche altrove nei racconti, e in particolare è uno dei protagonisti di «Lizards in Jamshyd's Courtyard» (1932), dove le esagerazioni della «tall tale» sono connesse proprio con la figura dell'«itinerant sewing-machine agent», o ancora in «Centaur in Brass» (1932), dove è sottolineata la sua funzione di «informatore» benevolo della città; la presenza di Suratt come narratore è particolarmente importante, poiché nella resa del suo linguaggio Faulkner mostra una padronanza assoluta del «parlato», reso letterariamente<sup>11</sup>.

In «Spotted Horses», inoltre, compare l'ambiente rurale ed un tipo di storia, quella che riguarda un'asta di cavalli, e la fuga degli stessi, che Faulkner sfrutta più volte; la capacità di costruire un racconto narrato a ritmo rapidissimo che riflette appunto la fuga di cavalli – o altri animali – si ritrova soprattutto in «Mule in the Yard» (1934); «Spotted Horses» è anche la storia di un imbroglio, e come tale, oltre che per la materia dei cavalli, rientra nella tradizione umoristica americana: imbrogli, e i trucchi di chi si crede il più furbo, ritornano anche in «Mule in the Yard», in «Fool About a Horse», in «Lizards», in «Centaur in Brass», in «A Bear Hunt», dove prevale, come del resto in «My Grandmother Milard» (1943), l'idea della beffa, più che dell'imbroglio vero e proprio; elementi di «tall tale», come abbiamo detto, si ritrovano anche in racconti indiani quali «Lo» (1934) e «A Courtship» (1948), più che in «A Justice».

Prima di procedere ad un esame-campione di «Spotted Horses», è opportuno chiedersi se sia legittimo considerare l'opera come entità a se stante, indipendente dal romanzo. La risposta è senz'altro positiva, poiché la versione pubblicata su *Scribner's* costituisce un'unità narrativa perfettamente compatta e «self-contained»; in questo caso, il risultato coincide con l'intenzione dello scrittore che ebbe occasione di sottolineare la differenza tra «Spott-

11. Faulkner mostra, fin dagli inizi degli anni '20, una estrema consapevolezza delle possibilità di rinnovamento contenute nel linguaggio americano (contrapposto all'inglese): «One rainbow we have on our dramatic horizon: language as it is spoken in America. In comparison with it, British is a Sunday night affair of bread and milk – melodious but slightly tiresome nightingales in a formal clipped hedge... language is our logical savior»; l'americano è «the lustiest language of modern times» (*Early Prose and Poetry*, pp. 95-96). Queste affermazioni mostrano un Faulkner affine a Williams; per quanto diverse le direzioni in cui il romanziere e il poeta si svilupparono, è interessante notare la fede comune nelle possibilità del linguaggio, ed il loro volgere le spalle all'Europa.

ed Horses» e l'episodio di *The Hamlet*, dichiarando: «One is a magazine short story, shorter and more economical; it is a story made from several chapters of *The Hamlet*, reduced to their essentials»<sup>12</sup>. Faulkner mostra di aver consapevolmente strutturato una storia in modo da farne un racconto che rispondesse alla necessità della dimensione breve e dell'autosufficienza, e indirettamente, con queste parole, conferma quanto è ormai stato ampiamente dimostrato, e cioè che *The Hamlet* è un romanzo, e non una raccolta di racconti<sup>13</sup>; anche il Millgate del resto conferma il diritto di «Spotted Horses» ad un'esistenza autonoma quando scrive che il racconto di *Scribner's* fu «a by-product of the original Snopes conception»<sup>14</sup>. Se possiamo essere d'accordo con il Millgate che questo racconto, come altri che vennero trasformati in materiale di romanzi, «remain firmly within the tall tale convention, with no wider implications»<sup>15</sup>, è anche vero che si tratta di una prova perfettamente riuscita, e forse insuperata, che anticipa la data del primo «racconto» faulkneriano disceso dalla «tall tale».

«Spotted Horses» – e con questo titolo ci riferiamo, e ci riferiremo, alla versione pubblicata su *Scribner's*, è narrata in prima

12. *File*, p. 25. Questa affermazione di Faulkner non ci sembra in contrasto con la seguente: «*The Hamlet* was incepted as a novel. When I began it, it produced 'Spotted Horses', went no further» (*ibidem*). Se anche la materia di «Spotted Horses» faceva parte di una concezione più vasta, conta la forma finale che Faulkner diede al racconto, quando lo pubblicò separatamente.

13. Si veda la storia della composizione di *The Hamlet*, tracciata sulla base dei manoscritti e dattiloscritti esistenti, dal Millgate e dal Meriwether, le cui deduzioni confermano quanto aveva precedentemente scritto il Lisca; la prima stesura di un romanzo sugli Snopes, a cui Faulkner già pensava alla fine del '26 o all'inizio del '27, è il manoscritto intitolato *Father Abraham*: in esso, definiti l'ambientazione e i personaggi, veniva narrata la storia dei cavalli, dal punto di vista dell'autore onnisciente, come in *The Hamlet*; una versione più tarda di *Father Abraham*, esistente in dattiloscritto, aggiunge altri dati importanti e sviluppa «Mrs Littlejohn's function as a silent commentator on the follies of the male world of horse-trading», versione questa, ancora «still closer» a quella di *The Hamlet*; cfr. Millgate, p. 180 e l'intero capitolo su *The Hamlet*. Terminati *Sartoris* e *The Sound and the Fury*, all'inizio dell'estate 1930 «Faulkner had taken a fresh look at the Snopes material and had begun quarrying it for short stories», *ibidem*, p. 182. Per il Lisca, cfr. «*The Hamlet: Genesis and Revision*», *Faulkner Studies*, III, 1, primavera 1954, pp. 5-13. Per il Meriwether, cfr. p. 41.

14. Millgate, p. 183, e anche Meriwether, p. 41.

15. Millgate, p. 186. Anche lo Holmes, riprendendo le osservazioni di F.C. Watkins, sottolinea il senso di maggiore universalità nel romanzo, ottenuto attraverso la trasformazione del linguaggio nel senso di un «more learned and formal vocabulary», «despite a sacrifice of color and individuality» (p. 17); lo Holmes sottolinea la «expansion of paragraphs» dell'episodio nel romanzo rispetto al racconto di *Scribner's* (p. 37).

persona dall'«itinerant sewing-machine agent» anche qui innominato, come in «Hair», ma chiaramente identificabile con Suratt-Ratliff. La storia dell'asta dei cavallini del Texas – che si conclude senza il doppio processo di *The Hamlet*<sup>16</sup> – diventa argomento di un racconto «orale». Sia la materia, una storia di cavalli<sup>17</sup> ed anche la storia di un imbroglio – come «Fool About a Horse» –, sia il modo di narrare la storia rientrano nella tradizione umoristica del sud-ovest, sviluppata però da uno scrittore che ha assimilato la lezione di Twain, oltre che quella della narrativa jamesiana e postjamesiana<sup>18</sup>.

Faulkner si è posto più di una volta tra i successori di un Mike Fink o di un Davy Crockett, in modo chiaramente consapevole, seppure con un gusto indubbiamente innato – e locale – come nella famosa intervista in cui rispose:

Born? I was born in 1826 of a negro slave and an alligator both named Gladys Rock. I have two brothers. One is Dr Walter E. Taprock and the other is Eaglerock – an airplane.

Born male and single at an early age in Mississippi. Quit school after five years in the seventh grade<sup>19</sup>.

In altre interviste Faulkner sottolineò la propria ammirazione per G.W.Harris<sup>20</sup> e per Mark Twain<sup>21</sup>.

16. Cfr. Faulkner stesso: «What is lacking in it (nel racconto) is the justice of the peace al fresco trial regarding the damage done»; *File*, p. 25. Cfr. anche, sulle differenze tra le due versioni, Holmes, pp. 14, 17, 18, 37-38.

17. Cfr. ancora il Materassi, p. 34, e per la figura di Mrs Armstid come discendente indiretta della vecchiaia in «An Interesting Interview» delle *Georgia Scenes* di Longstreet, *ibidem*, p. 33. Per la possibile seppur lontana origine autobiografica dell'episodio, cfr. *Faulkner in the University*, p. 29.

18. Per Twain cfr. soprattutto il Bridgman che vede in Twain il punto di sviluppo per la resa letteraria del linguaggio parlato, ripresa nel '900 attraverso gli esperimenti di James, della Stein, Hemingway, cfr. R. Bridgman, *The Colloquial Style in America*, New York, O.U.P., 1966.

19. Cfr. Intervista con M.J. Smith, versione della *Press Scimitar*, 10 luglio 1931, rist. in *Lion in the Garden*, p. 7.

20. Su G.W.Harris, cfr. intervista con J. Stein (1955), *Paris Review*, primavera 1956, rist. in *Lion in the Garden*, p. 251.

21. Faulkner riconobbe in più occasioni l'importanza di Twain, sebbene nel 1947 ne avesse dato un giudizio parzialmente negativo, specie per quanto riguarda la struttura dei romanzi (cfr. *Lion in the Garden*, p. 56), riecheggiato in parte nel 1957 a proposito del «clumsy method» di Twain romanziere (*Faulkner in the University*, p. 145). Prevalgono comunque i riconoscimenti dell'importanza di Twain, come «father of American literature» (1955), per la sua «americanità» (1955), come maestro «from whom we learned our craft» (1958) (cfr., nell'ordine, *Lion in the Garden*, pp. 137, 168; *Faulkner in the University*, p. 243).

In «Spotted Horses» compare un Faulkner di grandi capacità comiche, un autore che sa sfruttare sapientemente le «devices» proprie della «tall tale», servendosi *in primis* del linguaggio «orale» e colloquiale che caratterizza questo genere di racconto, e rendendolo perfettamente aderente al personaggio del narratore (Surratt); usando le tecniche dell'esagerazione e dell'«understatement», le sovrapposizioni assurde, il gusto per la divagazione, rendendo tuttavia questa funzionale al racconto. Faulkner però non cede al gusto popolare dello stereotipo, ché in «Spotted Horses» i personaggi, anche minori, non risultano «macchiette»; la grandezza di questo scrittore si misura anche nella sua capacità di appropriarsi di una tradizione, arricchendola e trasformandola<sup>22</sup>.

L'inizio del racconto, bellissimo, ci sembra particolarmente significativo, perché nel primo lungo paragrafo si definiscono quasi tutte le caratteristiche dell'intero racconto:

Yes, sir. Flem Snopes has filled the whole country full of spotted horses. You can hear folks running them all day and night, whooping and hollering, and the horses running back and forth across them little wooden bridges ever now and then kind of like thunder. Here I was this morning pretty near half way to town, with the team ambling along and me setting in the buckboard about half asleep, when all of a sudden something came swurg-ing up outen the bushes and jumped the road clean, without touching hoof to it. It flew right over my team, big as a billboard and flying through the air like a hawk; it taken me thirty minutes to stop my team and untangle the harness and the buckboard and hitch them up again<sup>23</sup>.

Innanzitutto, si osserva il carattere «orale» della narrazione, evidenziato dall'interiezione iniziale («yes, sir») – simile a quella usata dal narratore di «Fool About a Horse», e nei *New Orleans Sketches*, in «The Liar» («well, sir; oh, yes; well, listen») – interiezione che, accompagnata da altre («why», «well», «well, sir», «all right», «no, sir») sarà ripetuta più volte nel corso del racconto, con l'effetto di segnalare – dall'inizio alla fine – che il racconto è «orale», «raccontato» da qualcuno a qualcun altro; gli ascoltatori, del resto, apostrofati inizialmente con un «yes, sir» che è un singolare collettivo, si qualificano rapidamente attraverso una serie di affermazioni di Ratliff (cfr. «I reckon you all know that

22. Sull'umor di Faulkner e le *devices* che usa, cfr. F.M. Hoadley, «Folk Humor in the Novels of W. Faulkner», *Tennessee Folklore Society Bulletin*, xxiii, sett. 1957, pp. 75-82; cfr. anche H.M. Campell e R.E. Foster, *W. Faulkner, A Critical Appraisal*, Normal, Oklahoma U.P., 1951, cap. sull'umor.

23. «Spotted Horses», *Scribner's, cit.*, p. 585.

gal»...) e la citazione dei nomi propri (quello di Flem Snopes e di Mrs Littlejohn) privi di qualsiasi altra indicazione, trattandosi di persone note a tutti. Viene così stabilito il carattere orale della narrazione, e insieme l'ambiente in cui essa avviene, dove tutti si conoscono.

Dopo l'attacco «orale», Ratliff usa per prima la tecnica dell'esagerazione («Flem Snopes has filled...»), e insieme presenta il «risultato» della vicenda (la fuga dei cavalli per campi e strade), anticipato rispetto alla narrazione della stessa, quasi per far pre-gustare all'ascoltatore qualcosa del racconto e tenerne così avvinta l'attenzione. Ratliff proietta macroscopicamente il risultato dell'asta, e poi «ferma» di colpo il racconto, con una tecnica cinematografica (o, per usare la definizione di J. Frank<sup>24</sup>, mediante la «spatial form») fissando l'immagine colta nell'istante del movimento: il primo «fotogramma» dei cavalli in movimento anticipa il «film» che si svolgerà davanti agli occhi degli spettatori nel *climax* del racconto (la parte centrale).

La prima sezione è infatti una specie di «induction», seguita da cinque sezioni in cui si svolge la storia vera e propria. Non a caso abbiamo parlato di «spettatori», oltre che di «ascoltatori»: Faulkner infatti aggiunge una dimensione visiva a quella orale; il racconto infatti agisce in questa doppia dimensione; se l'attacco è quello orale, già nel secondo periodo («You can hear») ai riferimenti che riguardano l'udito («hear», «whooping», «hollering», «like thunder») si accompagnano verbi che tendono a definire la immagine (cfr. l'uso di «running», nei due significati); il crescendo visivo si potenzia definitivamente nel terzo periodo («Here I was...») dove i suoni scompaiono quasi dinanzi alle guizzanti immagini evocate («jumped the road clean») e fissate, appunto, nell'immagine di massimo movimento; tutto il potenziamento esagerativo che riguarda i cavalli diventa perfettamente accettabile.

Faulkner riesce a riprodurre sulla pagina i diversi ritmi della voce del narratore; al «lento» della prima parte del periodo («Here I was» fino a «asleep»), segue il «molto mosso» della seconda («when all of a sudden» fino a «hawk»), e poi, finita l'apparizione, si ristabilisce il «lento» iniziale («It taken me...»). La voce di Ratliff si anima dunque di ritmi diversi nello stesso tempo in cui la descrizione del viaggio tranquillo definisce il personaggio –

24. H.M. Campbell, «Structural Devices in the Works of William Faulkner», *Perspective*, aut. 1950, p. 225.

appunto un tipo tranquillo – e insieme, per contrasto, dà maggior risalto alla fulminea apparizione del cavallino.

Ancora in questo primo paragrafo emergono le caratteristiche principali del registro colloquiale usato da Ratliff; la resa del parlato, dopo la lezione di Twain, è ormai lontana da ogni riproduzione fonetica di dialetti, come avveniva in Longstreet, G.W. Harris, o anche in Cable; il linguaggio di Ratliff è caratterizzato dalle forme e dalla struttura del linguaggio parlato («me setting», «outen», «it take», ecc.); abbondano gli incisi («That Flem Snopes», «But Flem») e forme estremamente elittiche («Share cropping»); sono presenti inoltre molti paragoni, caratteristica questa – assieme all'uso di espressioni proverbiali presenti altrove<sup>25</sup> –, comune nel linguaggio popolare; i paragoni di Ratliff, presenti fin dall'inizio (cfr. il paragrafo citato), si infittiscono specie nella parte centrale del racconto, quella della fuga dei cavalli attraverso la pensione di Mrs Littlejohn, contribuendo ad accelerare il ritmo della narrazione; i paragoni presenti nel racconto cioè non appesantiscono né ritardano mai il passo narrativo, ma ne aumentano l'efficacia, e insieme contribuiscono a definire il personaggio del narratore essendo a lui perfettamente adatti, scelti come sono in campi di osservazioni familiari a Ratliff e ai suoi amici o conoscenti.

A proposito della scelta dei paragoni, vorremmo soffermarci ancora per un momento sul paragrafo iniziale; vi si osservano tre paragoni, il primo dei quali («Kind of like thunder») si serve di una categoria – quella dei fenomeni naturali – che viene ampiamente sfruttata per i paragoni coi cavallini in tutto il racconto; la forma colloquiale («Kind of») riesce a togliere quanto di trito il paragone potrebbe avere; degli altri due paragoni («big as a billboard», «flying like a hawk»), il secondo è tratto dal regno animale, e in tutto il racconto prevalgono i paragoni di questo tipo, come vedremo; intanto osserviamo che in questi due paragoni è rispettato un altro schema tipico dell'umorismo della «tall tale», e cioè il *non sequitur* calcolato, qui usato nelle immagini dei due paragoni; infatti, «billboard» e «hawk» rappresentano una sovrapposizione incongrua, sia rispetto all'oggetto del paragone (il cavallo) sia tra loro; l'abilità di Faulkner sta nell'aver scelto immagini che rendono perfettamente le impressioni (e il punto di vista, spaziale) di Ratliff, e in particolare l'effetto ottico dell'ingrandimento

25. Sui proverbi di I.O. Snopes, cfr. K.B. Harder, «Proverbial Snopeslore», *Tennessee Folklore Society Bulletin*, xxiv, III, sett. 1958, pp. 89-95.

di chi si vede volare al di sopra del calesse un cavallo. L'illogicità sistematica usata per effetti comici compare più oltre, in particolare quando il cavallo tenuto fermo dal texano è presentato «trembling like a new bride and groaning like a sawmill», dove la tecnica di sovrapposizione di due categorie diversissime si accompagna a quella dell'«understatement» da un lato e della esagerazione dall'altro.

Abbiamo accennato che la massima parte dei paragoni usati da Ratliff, sia in riferimento ai cavalli, sia alle persone, è tratta dal mondo della natura<sup>26</sup>; i cavalli in particolare sono paragonati in prevalenza a forze della natura (oltre a «thunder», «hay-mow», «creek-flood») ed a altri animali («varmints», «parrots», «doves», «minnows», «owls», «rabbits», «squirrel», «cattymounts»); solo in un caso il paragone si riferisce ad animali nocivi («rattlesnakes»); la prevalenza dei paragoni con animali innocui conferma e aumenta l'impressione che Ratliff riesce a dare dei cavalli, animali selvaggi sì, ma non «vicious»<sup>27</sup>; ben diversa è la presentazione degli stessi cavalli, e delle persone, nell'episodio di *The Hamlet*, dove sono potenziate le caratteristiche di malvagità di uomini e bestie, in particolare, anche se non esclusivamente, attraverso altri paragoni<sup>28</sup>.

La scelta dei paragoni nel racconto è indicativa dunque del punto di vista «umano» del narratore, e insieme lo definisce; perfino Flem Snopes è solo paragonato ad un «pointing dog», la cui «malvagità» è ammessa nel rito della caccia; Ratliff non sottolinea i lati negativi di Flem, che arriva ad ammirare per la capacità di fare affari («He skun me in two trades, myself, and the fellow that can do that, I just hope he'll get rich before I do»)<sup>29</sup>, riflettendo in questo atteggiamento un modo di pensare comune nell'America della frontiera e nell'America del credo individualista. L'inumanità fondamentale di Flem, del resto, emerge egualmente nella scena

26. Anche per Eula, e i suoi corteggiatori, il paragone, significativamente è tratto dal mondo naturale: Eula è lo «honey pot» verso cui sciamano i corteggiatori «like bees», e la sua risata è «richer than plowed land» (p. 586). Per Uncle Billy e I.O. sono usati (da Ratliff) paragoni con animali, rispettivamente «woodpecker» e «cackling hen».

27. Addirittura si parla di «merry-go-round» (giostra) a proposito dei cavalli.

28. Si vedano ad esempio i riferimenti ai «pesci». Nel racconto i cavalli sono paragonati a «minnows in a pond»; nel romanzo l'immagine è sviluppata in senso assai più angoscioso (i cavalli sono «like dizzy fish in a bowl», «like hysterical fish», «like phantom fish», cfr. *The Hamlet*, p. 279, p. 304).

29. «Spotted Horses», *Scribner's*, cit., p. 586.

finale, la consegna delle caramelle ai bambini di Mrs Arstid, atto di reale insulto mascherato sotto forma di gentilezza, che non inganna nessuno. Ratliff tuttavia nel racconto mette in rilievo gli elementi comici<sup>30</sup>.

Attraverso tutto il racconto, delle «devices» sopra indicate quella che prevale, come s'addice ad una «tall tale», è la tecnica dell'esagerazione, che va dalla semplice annotazione (come ad esempio quella fatta con falsa innocenza sul bambino di Eula, che a tre mesi «can pull up a chair») allo sviluppo successivo di un'idea iniziale (nel caso del bambino, ad esempio, Ratliff dichiara «if it keep on like it started it'll be chewing tobacco an voting time it's eight years old»<sup>31</sup>, proprio come Davy Crockett). L'esagerazione, con l'uso dell'assurdo, è particolarmente sfruttata a proposito della fuga pazza dei cavalli e della loro irruzione in casa di Mrs Littlejohn (per l'assurdo, cfr. in particolare il cavallo che si volta e fugge perché «may be it was a sewing-machine agent it hadn't never seen»); l'uso dello «understatement» compare soprattutto nella «coda» dell'irruzione dei cavalli, e precisamente nell'episodio dello scontro del cavallo col biroccio di Vernon Tull («it so happened that Vernon Tull was already using the bridge»)<sup>32</sup> e quando viene detto del cavallo che «it just kicked some», mentre in realtà «it broke its neck»<sup>33</sup>; per lo scontro di cavallo e calesse, del resto, si pensa immediatamente al G.W. Harris di «The Widow McCloud's Mare»<sup>34</sup>.

Resta da osservare che Faulkner riesce a superare la resa stereotipa di determinati personaggi, che vanno dai «poor whites» agli «stranieri»: né gli Armstid, famiglia di «poor whites» per eccellenza, né il Texano che vende i cavalli soffrono di caratterizzazioni stereotipe. Al contrario, specie a proposito degli Armstid, emerge ancora una volta la grande umanità con cui lo scrittore sa rappresentare personaggi di diseredati; è noto che nella «tall tale»

30. La mescolanza di humor ed elementi tragici è del resto caratteristica dell'umorismo americano, G.C. Gorlier, *Gli umoristi della frontiera, cit.*, pp. xiv-xv; cfr. anche J. Bier, *The Rise and Fall of American Humor*, New York, 1968.

31. «Spotted Horses», *Scribner's, cit.*, p. 586.

32. *Ibidem*, p. 592.

33. *Ibidem*, p. 595.

34. Cfr. G.W. Harris, *Sut Lovingood's Yarns*, a/c M.T. Inge, New Haven, Conn., 1966; cfr. in particolare quello che avviene di calesse e cavalli nel racconto di Sut: uomo, donna, carretto, cavalli diventano «pow' fuly mixt»... «an' tremenjusly scattered»... «an' orfully changed in shape»... «an' a heap more pieces» (p. 48).

non mancano, molto sovente, elementi tragici<sup>35</sup>, e Mrs Armstid rappresenta, nel racconto, proprio tale elemento, diventando figura di grande dignità nella sua capacità di «endure»; Ratliff, che ama i suoi comodi, capisce del resto le qualità di Mrs Armstid, quando, dopo che Flem le ha dato il sacchetto di dolci – invece che i soldi di ritorno – paragona la donna che si allontana a «an old snag, still standing up and moving along on high water»: se Flem porge i dolci «like he would have put it into a hollow stump», perché egli considera gli altri, Mrs Armstid compresa, un pezzo di legno come quello che sta intagliando, una cosa, per Ratliff la donna è degna di ammirazione, è chi sa mantenersi a galla, nella corrente della vita.

Malgrado dunque la presenza di componenti tragiche, «Spotted Horses» si svolge su un registro prevalentemente comico, in cui la voce di Ratliff riesce a mantenere un ritmo rapidissimo alla narrazione.

In «Lizards in Jamshyd's Courtyard»<sup>36</sup>, invece, anch'esso incluso poi in *The Hamlet*, uno spunto rurale che certamente appartiene all'area della «tall tale» – quello dell'imbroglio imbrogliato – perde di comicità poiché prevale lo spazio dato alla descrizione degli Armstid; Ratliff, inoltre, è uno dei protagonisti ma non il narratore (il racconto è in terza persona), e manca la sua voce gioviale. Gli elementi più strettamente umoristici, del resto, riguardano proprio Ratliff: Ratliff che è sconfitto da Flem nell'acquisto di un grosso numero di capre, grazie alla rapidità di Flem, è elemento di comicità; quando invece l'imbroglio di Flem riguarda un pover'uomo la cui famiglia è letteralmente ridotta alla fame l'imbroglio perde di comicità. Il titolo del racconto, del resto, sembra indicare l'ascesa al potere di Flem Snopes – ascesa di un uomo che non ha scrupoli nello schiacciare gli altri – e il racconto stesso sembra concentrarsi appunto sulle diaboliche capacità di Flem, finalizzando «l'imbroglio» alla definizione del personaggio. Il titolo del racconto è tratto da una quartina del *Rubáyât* di

35. C. Gorlier, *Gli umoristi della frontiera*, cit., p. xvi.

36. *Saturday Evening Post*, cciv, 27 febbraio 1932, pp. 12-13, 52, 57. È questa la versione che abbiamo visto. Il racconto fu inviato a questo giornale il 27 maggio 1930. Cfr. Meriwether, p. 73. L'imbroglio di Flem riguarda un (ipotetico) tesoro, sepolto da Flem stesso, per poter vendere vantaggiosamente un terreno, e in cui Henry Armstid non cessa di credere: il racconto inizia e finisce con l'immagine di Armstid che scava senza posa. Il motivo del tesoro sepolto, già comparso in *Sartoris*, ritorna come tema di un racconto di *Go Down, Moses*.

Omar Khayám, che Faulkner aveva citato per intero in un manoscritto riguardante lo stesso materiale<sup>37</sup>, quartina che sembra indicare l'avvicendamento delle sorti umane, la caduta di chi è in alto e l'ascesa di chi è in basso – Flem Snopes, in questo caso.

«*Fool About a Horse*» e «*Afternoon of a Cow*»

Prima di passare agli altri racconti pubblicati in questo periodo (1931-34) che non vennero mai raccolti, vorremmo aggiungere alcune considerazioni su altri due dei racconti che vennero poi incorporati, assieme a «*Spotted Horses*» e «*Lizards in Jamshyd's Courtyard*» (oltre a «*The Hound*», che abbiamo visto, e a «*Barn Burning*» che vedremo più avanti) in *The Hamlet*: si tratta di «*Fool About a Horse*» e «*Afternoon of a Cow*», due racconti che, anch'essi, rappresentano forme narrative vicinissime alla «tall tale»; se «*Fool About a Horse*» rimane comico anche nella versione che appartiene al romanzo, «*Afternoon of a Cow*» nella versione «racconto» è decisamente umoristico, mentre nella versione incorporata nel romanzo diventa una storia tragica e struggente.

«*Fool About a Horse*» (1936)<sup>38</sup> fu certamente scritto alcuni anni dopo «*Spotted Horses*» – come del resto suggerisce anche il Blotner<sup>39</sup> – poiché il linguaggio del narratore, un ragazzino dodicenne, pur somigliando per certe caratteristiche (gli incisi, le forme colloquiali, i paragoni con il mondo animale, ecc.) al linguaggio di Suratt in «*Spotted Horses*», mostra i segni di una maggiore complessità – quella del linguaggio di *Absalom, Absalom!*<sup>40</sup> – che, nel caso del racconto, non ci sembra favorirne la riuscita: manca infatti a «*Fool About a Horse*» il ritmo vivacissimo e rapido con cui Suratt aveva raccontato l'episodio dei cavallini texani; tuttavia il racconto riesce, malgrado l'involuzione del linguaggio, come «tall tale» sia perché permangono alcune caratteristiche «orali» nel narratore, sia perché la materia stessa è irresi-

37. Cfr. Blotner, p. 655. Il manoscritto su cui compare la quartina fu incominciato, secondo il Blotner, «in the late 20's»; per le diverse versioni, cfr. *ibidem*, p. 656. Faulkner possedeva il *Rubayat* nella versione «classica» di E. Fitzgerald, cfr. *Faulkner's Library*, p. 89.

38. *Scribner's C*, agosto 1936, pp. 80-86. È questa la versione che abbiamo visto.

39. Blotner suggerisce che Faulkner la scrisse nei primi mesi del 1935, I, p. 884.

40. Faulkner aveva messo da parte *Absalom, Absalom!* per dedicarsi ad alcuni racconti. La presenza di un narratore che sembrerebbe Quentin Compson, oltre che i riferimenti al nonno Compson e a Roskus, in una prima versione del racconto, confermano la probabile vicinanza con *Absalom*; cfr. Blotner, p. 885.

stibilmente comica. Alla base della vicenda narrata c'è un susseguirsi di baratti, che riguardano in realtà sempre la stessa bestia, un cavallo malconcio che viene trasformato via via in cavallo vivacissimo attraverso una «cura» di salnitro e ami da pesca infilzatigli sotto la pelle, e in seguito in grasso cavallo nero – invece che baio – da una mano di tintura e da un'immissione d'aria con una valvola fissata dietro alla gamba: il cavallo si sgonfia – con «a sound like Whoosh!» – e ritorna al colore originario con le prime gocce di pioggia. In questo caso cioè, una storia di cavalli e di baratti – già di per sé materia tipica dell'umorismo del sud ovest, come abbiamo detto, e anche di tanta letteratura inglese (per esempio il baratto del cavallo del reverendo in *the Vicar of Wakefield*) – viene sviluppata al massimo delle sue possibilità, con effetti di grande comicità. Non è un caso che Faulkner, originariamente, avesse affidato a Suratt<sup>41</sup> la funzione di narratore, e che anche nella versione pubblicata su *Scribner's* non compaia alcuno Snopes<sup>42</sup>: il racconto, nella forma di *Scribner's* è senza alcun elemento «di disturbo» (la fondamentale malvagità di uno Snopes); si arricchisce inoltre di elementi di «commedia», in particolare per quanto riguarda i rapporti tra il padre del narratore, colpevole dei falliti baratti, e la moglie, Vinye; il racconto si chiude infatti con la visione di padre e figlio obbligati a mangiare all'aperto mentre la donna occupa l'intera cucina dove ha finalmente installato il suo «separator», recuperato da lei stessa, dopo essere stato «barattato» dal marito per ottenere il cavallo «dipinto». Accanto al «cavallo» rimesso a nuovo, il clima di imbroglio – in cui la massima aspirazione è quella di riuscire ad essere il più furbo e anche qui, l'imbrogliatore è imbrogliato – è reso vario e vivace dalla presenza di altri animali – i muli – variamente resi diversi da quel che sono, anche se non con le elaborate tecniche del cavallo principale.

#### «*Afternoon of a Cow*»

L'ultimo dei racconti umoristici che confluirono in *The Hamlet*, e quello che subì la maggiore trasformazione nel romanzo, dove divenne una storia di grande tragicità soprattutto per la presenza

41. Cfr. Meriwether, pp. 42 e 69.

42. Per le differenze tra il racconto e lo stesso materiale in *The Hamlet*, cfr. Holmes, pp. 34-35.

dell'idiota Ike, è «Afternoon of a Cow»<sup>43</sup>, un racconto che venne pubblicato prima in francese che in inglese e la storia della cui pubblicazione è curiosa<sup>44</sup>; uscito nel 1943 per la prima volta, il racconto è tuttavia sicuramente anteriore a *The Hamlet*, dato che certamente esisteva già nella sua forma definitiva nel 1937<sup>45</sup>.

«Afternoon of a Cow» ha in comune con gli altri racconti umoristici di Faulkner l'uso di una storia locale, contadina, ricca di per sé di elementi comici, forse sentita da qualcuno<sup>46</sup>: è la storia di un incendio che fa fuggire due cavalli e una mucca: la mucca cade in un burroncello da cui il proprietario tenta invano di farla riemergere tirandola con una corda; precipitato anche lui sul fondo, riceve «the full discharge of the poor creature's afternoon of anguish and despair» addosso, e tutto insozzato, ritorna verso casa. Faulkner fa raccontare questa storia da un narratore «anomalo», rispetto, ad esempio, ad un Ratliff, e precisamente da un (ipotetico) «ghost writer», Mr Trueblood<sup>47</sup>, che da anni scrive i

43. La materia del racconto venne rielaborata nel libro III (cap. I, parte II-III) di *The Hamlet*. La storia dell'amore dell'idiota Ike per la mucca perde qualsiasi comicità nel romanzo, diventando una storia tragica e struggente; per le differenze, cfr. Holmes, pp. 87-88. Un possibile spunto per la storia della mucca è forse presente in una parodia di una poesia di Faulkner, intitolata «Une Ballade d'une Vache Perdue», comparsa sul *Mississippi*, a ricalcare rozzamente la poesia «Une Ballade des Femmes Perdues», di Faulkner, come suggerisce il Collins, «Introduzione» a *Early Prose and Poetry*, p. 16.

44. Faulkner una sera, in California, nel 1937, lesse ad un gruppo di amici, tra cui era Maurice Coindreau, un racconto che trovava «vastly amusing», scritto, disse, da un giovane autore, Ernest Trueblood. Sembra che nessuno lo giudicasse particolarmente divertente, ma Coindreau, intuendo che Faulkner era l'autore, chiese di leggerlo, e Faulkner, quando il francese parlò, ammise la paternità e regalò a Coindreau il dattiloscritto; per questo il racconto comparve nella versione francese di Coindreau («L'après-midi d'une vache», *Fontaine*, 27-28, giugno-luglio 1943, pp. 66-81) prima che in quella inglese (*Furioso*, I, estate 1947, pp. 5-17), cfr. M. Coindreau, «On Translating Faulkner», *Princeton University Library Chronicle*, XVIII, n. 2, prim. 1957, pp. 108-113. Cfr. anche Blotner, pp. 961-962. Il testo del racconto è ristampato in *Parodies*, a/c D. Macdonald, London, Faber and Faber, 1960, pp. 462-473.

45. La storia della pubblicazione (nota 44) può spiegare perché il Macdonald, nell'antologia *Parodies* (citata) può vedere il racconto come «ispirato all'episodio del romanzo» (p. 473) e presentarlo come «parodia consapevole»; come tale si può accettarlo per la presenza di Faulkner come personaggio nel racconto, ma non come parodia dell'episodio del romanzo; non si tratta di trasformazione da «high drama» in «low farce», ma semmai di un procedimento contrario, anche se non si tratta di una «farsa».

46. Cfr. Holmes, p. 86.

47. Faulkner usò la «persona» di E.V. Trueblood già alla fine del '28, a New York, quando, per liberarsi dai seccatori, raccontava lunghe storie senza capo né coda in cui compariva un E.V. Trueblood; cfr. Blotner, p. 594. Ernest Trueblood è anche l'eroe di «One Way to Catch a Horse», un dattiloscritto inedito («an unidentified treatment» del 1946) per cinema e televisione, di cui dà notizia il Meriwether, p. 92. Anche in una «bogus interview» su *The Reivers*, Faulkner voleva firmarsi Trueblood (Blotner, p. 1795).

romanzi e i racconti del «Mr Faulkner» del racconto.

La scelta di questo narratore assolve ad una doppia funzione: da un lato dà grande risalto, per contrasto, alla materia «rurale», sia perché Mr Trueblood è un esangue personaggio che non ha alcuna familiarità con il mondo rurale in cui si trova a vivere – contrariamente a «Mr Faulkner» non ha alcuna affinità o «rapport with horned and hooved beasts» – né con la realtà tout court, dato che la sua esperienza viene solo dalla lettura («I have preferred to acquire my experience from reading what happened to others...»), sia perché il suo linguaggio è un inglese pomposo e formale («Nor do I feel that I further violate the formal rules or order, unity and emphasis, by saying that...»). Rifiuta perfino di riprodurre le «esclamazioni» di Mr Faulkner – lasciandole in bianco nel testo – per spirito di «proprietà», e non ricorre mai al vernacolo nelle proprie opere (dovendolo però usare in quelle di «Mr Faulkner»); nell'unico uso di una espressione colloquiale sente la necessità di giustificarla immediatamente (come una «Temporary aberration into the vernacular», giustificata solo (come il bere) dalle circostanze veramente eccezionali, la «discharge» della mucca su Mr Faulkner); dietro a questo narratore non si può non vedere spuntare il pastore di un famoso pezzo twainiano basato sul contrasto tra il linguaggio formale ed esangue, separato totalmente della realtà, del reverendo e il linguaggio tutto immagini tolte da una realtà concreta e vicinissima del suo interlocutore il minatore, nel cap. XLVII di *Roughing It*.

La seconda funzione di questo «narratore» è quella di dare un ritratto – ironico nel risultato finale – di «Mr Faulkner» stesso; Faulkner si era già posto come personaggio nel testo di *Mosquitoes* – intendiamo, direttamente come un «Mr Faulkner» –<sup>48</sup>; qui, un po' come nel celebre «gioco di specchi» della Stein-Alice B. Toklas, Faulkner riesce a presentare la sua visione delle cose attraverso questo presunto «ghost writer»; la presenza di questo personaggio-narratore, se serve a dare comicità al racconto proprio per il distacco tra materia e linguaggio, serve anche a formulare chiaramente una definizione del tipo di scrittore che Faulkner non vuole essere: Trueblood emerge in tutto il suo servilismo, umano e letterario, è pedante e saccente, ha un sacro terrore di rompere

48. In *Mosquitoes*, uno dei protagonisti ricorda di aver conosciuto un tale, «just crazy», autodefinitosi «a liar by profession», e di cui, dopo vari tentativi, riesce a ricordarsi il nome, Faulkner. (*Mosquitoes*, pp. 122-123).

e violare le «regole», e se per caso sgarra da quelli che considera i canoni classici si affretta a giustificarsi («I believe however that this time order requires, and the element of suspense and surprise which the Greeks themselves have authorized will permit»..., p. 466); vive, per necessità professionale, in una zona rurale, ma non capisce come «Mr Faulkner, a member in good standing of the ancient and gentle profession of letters»... possa amare cani e cavalli e addirittura «should wish to ride a horse»; dal giudizio di Trueblood emerge, ancora una volta, uno scrittore che sa prendersi in giro, ma che è ben attaccato in realtà alle radici della sua regione.

«*Idyll in the Desert*» e «*Once Aboard a Lugger*»

Restano da vedere brevemente due racconti, che, come abbiamo detto, non vennero mai raccolti. «*Idyll in the Desert*» comparve in edizione limitata (Random House), nel 1931; «*Once Aboard the Lugger*» comparve in un numero speciale di *Contempo* (1° febbraio 1932), dedicato interamente a Faulkner. Non si tratta di racconti particolarmente riusciti, e forse questa è la ragione per cui Faulkner non pensò mai di raccogliarli in volume; a differenza dei racconti che vennero usati come materiale di romanzo, o romanzi, solo qualche elemento di questi due racconti ritorna in altre sue opere.

«*Idyll in the Desert*» – di cui solo il titolo fu forse ricalcato su un racconto di Balzac, «*Une passion dans le désert*», che Faulkner possedeva<sup>49</sup>, – è un racconto «anomalo» rispetto alla produzione faulkneriana maggiore, in maniera analoga ai racconti «europei»: la vicenda, infatti, ha un'ambientazione insolita; si svolge nell'ovest delle montagne e dei grandi spazi (a ovest di Phoenix) dove giungono i malati di polmoni dall'est, alla ricerca dell'ultima possibilità di guarigione. Ma più che la vicenda stessa del racconto offre un certo interesse la figura del narratore, un «mail rider» (un «mail rider» ricompare in *Requiem for a Nun*)<sup>50</sup>, di

49. *Faulkner's Library*, p. 92. Il racconto compariva in un unico volume con *Les Chouans*, che Faulkner aveva letto.

50. Cfr. *Requiem for a Nun*, Act I, «The Courthouse», dove è sviluppata l'idea dell'identità tra «mail rider» e «Uncle Sam», presenza da cui l'uomo si sente protetto. Nel racconto tale identità è sviluppata in termini concreti, dato che Lucas Crump sente dietro di sé «Washington and the big cities full of folks»; nel romanzo, la stessa idea viene invece «teorizzata»: «the mail pouch» «was the United States, the power and the will

nome Lucas Crump, che ha alcuni elementi in comune con Suratt-Ratliff; se infatti la professione dei due uomini è diversa, identica è la funzione della professione dell'uno e dell'altro, entrambe caratterizzate dalla mobilità e dal ritorno ciclico agli stessi luoghi, anche se le dimensioni spaziali del viaggio di Crump sono più vaste. Lucas Crump è un narratore assai vicino a Suratt: Faulkner lo fa «parlare» (in prima persona) con andamento colloquiale, ma soprattutto lo caratterizza attraverso una serie di puntualizzazioni esagerative che rientrano, ancora una volta, nella tradizione della «tall tale»; la diversità dei risultati tra questo racconto e, poniamo, «Spotted Horses», sta nel fatto che in questo caso la vicenda che Crump racconta non è minimamente avvantaggiata dal tipo di narratore prescelto; non è una storia «rurale», almeno parzialmente comica, ma è invece una storia di malattia e di morte, che perde di credibilità nel racconto del «fanfarone».

La parte più riuscita è quella introduttiva, e riuscite sono anche le battute del narratore, sparse qua e là, che si servono appunto di esagerazioni assurde; il narratore racconta così la storia di una pecora, che ha ammazzata con una fucilata senza quasi nemmeno poterla vedere a causa del riflesso del sole (anzi quasi ne colpiva due), o racconta di aver visto una grande nuvola di polvere di cui dice:

It can't be a rodeo or I'd heard about it. And it can't be a sandstorm... because it's too big and staying in one place...<sup>51</sup>

e che infine dichiara essere il frutto dell'ultima rivoluzione in Messico, dove «things happen so fast... that that dust started rising the night before to get out of the way...». Anche paragoni come «like a man on horseback that's swallowed a dynamite cap and a sharp rock at the same time»<sup>52</sup>, in cui è sommata una doppia dose di assurdità, hanno un carattere inconfondibile. Ancora, nell'affermazione finale del narratore che, davanti al commento ironico del suo interlocutore sulla sua loquacità («Have you got any Indian blood»?... «You talk so little. So seldom») si appropria dell'idea suggerita («Oh, sure. I have some Indian blood») sviluppandola fino al limite dell'impossibile, ritroviamo una tecnica caratteristica

to liberty» (*Requiem for a Nun*, p. 13 e anche p. 15); tale processo è spesso rilevabile nelle opere di Faulkner col passare degli anni.

51. «Idyll in the Desert», New York, Random House, 1931, p. 6.

52. *Ibidem*, p. 11.

del racconto di frontiera («My name used to be Sitting Bull». «Used to be?» «Sure. I got killed one day a while back. Didn't you read it in the paper?»<sup>53</sup>). Il narratore, inoltre, divaga continuamente, perdendo il filo del discorso («But what was I talking about?»).

La scelta di questo tipo di narratore non favorisce la riuscita del racconto. Si sarebbe quasi tentati di vedere nella vicenda dei malati – quella principale – un racconto scritto precedentemente: la donna di «Idyll in the Desert», che abbandona la famiglia per raggiungere l'amante che crede morente di tubercolosi nell'ovest, viene da una famiglia di New York, e suo marito è architetto; l'ambiente che fa da sfondo a «Black Music» è lo stesso; inoltre l'uomo per cui ella abbandona tutto la conosce al ritorno dall'Europa (in «Fox Hunt» compariva l'Europa a proposito di un intrigo amoroso): questi elementi sembrerebbero legare la vicenda centrale del racconto ad un periodo più vicino al ritorno stesso dall'Europa, e l'«anomalia» della materia potrebbe indicare uno dei tentativi di un Faulkner ancora alla ricerca di un suo mondo narrativo, sebbene la figura del «mail rider» sia già caratteristica del Faulkner più vero. Tuttavia, le nostre sono soltanto delle supposizioni<sup>54</sup>, e del resto il Blotner spiega la differenza della «materia» con il fatto che fu Estelle Oldham, a quanto sembra, ad avere l'idea iniziale per il racconto (attribuito agli inizi del 1930)<sup>55</sup>. La vicenda di «Idyll in the Desert» è una variazione sul tema del vampirismo – qui limitato alla parte fisica – presente nella tradizione americana in forme più complesse da Poe a Hawthorne a James: la donna del racconto dà infatti la sua vita per l'uomo – all'inizio morente – per il quale lascia tutto; l'uomo si salva e se ne va, la donna muore<sup>56</sup>.

53. *Ibidem*, p. 17.

54. Anche Holmes attribuisce questo racconto agli anni '20 (p. 94).

55. Blotner, p. 643.

56. Nel romanzo di James la complessità è, evidentemente, assai maggiore, ed essenziale ai fini delle possibilità di conoscenza del Narratore; anche Lucas Crump, il narratore di «Idyll» ricostruisce una storia a cui ha partecipato, anche se come personaggio secondario, per «poterla raccontare»: come il Narratore di *The Sacred Fount*, che «ricostruisce, in fondo, per narrare», diventando una possibile figurazione dell'artista (cfr. S. Perosa, *Le vie della narrativa Americana*, Milano, Mursia, 1965, pp. 106-114). Si potrebbe vedere anzi la figura del narratore, si chiami in Faulkner Lucas Crump o Ratliff, come la proiezione dell'artista: l'uomo del Novecento, a differenza dei Crump o dei Ratliff, non può più «raccontare» una storia, perché per farlo gli occorre la possibilità di comunicare agli altri un messaggio, che non possiede più. Secondo Walter Benjamin, il rac-

Che lo spunto iniziale riguardante il mondo dei tubercolotici fosse di Estelle o di Faulkner, verrebbe naturale chiedersi se l'uno o l'altro conoscessero il famoso romanzo di Thomas Mann. Faulkner ammirava moltissimo lo scrittore tedesco: nel 1940 ebbe a dire che *I Buddenbrook*, di cui possedeva una copia inglese del 1924, era il «massimo romanzo del Novecento»<sup>57</sup>. *La montagna incantata* non figurava tra i suoi libri ma, da un episodio riferito dal Blotner<sup>58</sup>, sembrerebbe che Faulkner lo conoscesse.

«Once Aboard the Lugger» (1932)<sup>59</sup> ci porta senza alcun dubbio a un periodo precedente di qualche anno la data di pubblicazione, forse a quello di *Mosquitoes*, scritto a Pascagoula nel '26<sup>60</sup>. Per questo racconto Faulkner sfrutta del materiale accumulato negli anni di New Orleans; si rifà a esperienze secondo lo scrittore autobiografiche, ma forse semplicemente raccontate per amore del «racconto» – e della *privacy* – come si rileva dalla biografia del Blotner<sup>61</sup>. Nel racconto è narrata la storia di un gruppetto di contrabbandieri che, salpati da New Orleans, approdano di notte in un'isola deserta, dove passano gran parte della notte a dissotterrare dei sacchi da imbarcare; non è detto che cosa i sacchi contengano, ma all'inizio del racconto i protagonisti sono chiaramente

conto «orale» muore proprio nel momento in cui all'uomo viene a mancare tale capacità: lo scrittore del Novecento proietta sulla pagina il racconto «orale», tentando dunque di costruire una «city of words», secondo la definizione di Tony Tanner, dove esiste ancora un ordine morale – quello che manca nella realtà contemporanea – ma che può esistere nel mondo fittizio, e alternativo, della letteratura. Per Benjamin, l'arte del narrare viene meno, «perché il lato epico della verità, la saggezza, vien meno»; nel tentativo di riprodurre il racconto orale sulla pagina, Faulkner cerca di recuperare un mondo ormai perduto. Per W. Benjamin, cfr. «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov», *Angelus Novus*, Einaudi, 1962, pp. 235-260.

57. Cfr. Intervista con Dan Brennan, 1940, *Lion in the Garden*, p. 49.

58. Blotner, p. 741; per *Buddenbrook*, cfr. *Faulkner's Library*, p. 107.

59. *Contempo*, I, feb. 1, 1932, n. 17, p. 1-4. Il racconto, assieme ad alcune poesie, venne consegnato a A. Buttitta da Faulkner stesso, che in seguito si preoccupò molto per aver dato del materiale, senza pensarci, ad altri, rompendo involontariamente gli accordi con il suo editore Smith; più che il racconto, lo preoccupavano le poesie, avendone consegnato un buon numero anche a Chapel Hill, che di lì a poco pubblicò il volume di versi *Salmagundi*. Il racconto faceva parte di materiale rifiutato dalle riviste (cfr. Blotner, pp. 755-757). L'editoriale del numero speciale di *Contempo* sottolineava l'eccellenza di Faulkner «America's most creative writer», anche in rapporto ad altri scrittori come S. Lewis, S. Anderson e T. Dreiser. Portava anche una breve recensione di *These 13*, dove, pur riconoscendo l'impegno creativo faulkneriano, affiorava la consueta accusa di oscurità e morbosità.

60. Millgate, p. 70.

61. Blotner, pp. 237-8.

definiti come contrabbandieri (e, tra questi, Pete con il fratello Joe ricordano il Pete di *Mosquitoes* e i «bootleggers» di «Country Mice») <sup>62</sup>; l'esperienza a cui Faulkner dichiarò di essersi ispirato conferma che non si tratta del disseppellimento di un tesoro, come è stato suggerito <sup>63</sup>, ma di alcool illegale:

I was in New Orleans. I worked for a bootlegger. This was in '21, '22, '23. I ran a launch from New Orleans across Pontchartrain... out into the Gulf where the schooner from Cuba would bring the raw alcohol and bury it on a sand-spit and we'd dig it up and bring it back to the bootlegger... <sup>64</sup>.

Significativamente, tuttavia, la parte più riuscita del racconto riguarda lo sbarco sull'isola, la parte cioè di «terra», piuttosto che quella di mare, confermando ancora una volta quanto abbiamo già osservato a proposito dei racconti «di mare» in *These 13* o in genere delle opere che si svolgono sul mare (*Mosquitoes* compreso, anche se la barca di Mrs Maurier è in realtà solo una «device» per riunire un gruppo di personaggi in conversazione).

Come già era avvenuto in «Yo - Ho and Two Bottles of Rum» <sup>65</sup>, quasi un ricalco conradiano, anche in questo racconto l'influsso di Conrad è ancora pesantemente rilevabile, e addirittura compare un esplicito riferimento a Conrad; la nave che il protagonista vede passare nella notte (forse della guardia costiera con la luce rossa) gli ricorda

Conrad's centaur, tha half-man half-tugboat charging up and down river in the same highheared myopic haste purposeful yet without destination, obliv-

62. In «Country Mice» la camicia del bootlegger «is of silk and striped... in its front is a ruby stud» (*New Orleans Sketches*, p. 194); in questo racconto, Pete ha «a silk shirt of gold and lavender stripes» e il fratello «had some yellow diamonds big as gravel», *Contempo*, cit., p. 7. Altro personaggio del racconto è un capitano, caratterizzato da una estrema intransigenza (è proibizionista), spiegata con la sua provenienza dal New England: può preannunciare il personaggio di Joanna Burden, di famiglia del New England (*Light in August*). Un personaggio stereotipo è la figura di un «negro», sempre designato come «nigger» e caratterizzato esclusivamente da luoghi comuni bianchi (è superstizioso ecc.). Pete ha «yellow cat's eyes» come J. Jones in *Soldier's Pay*. Per le origini del personaggio di Pete, basato su un certo «Slim», realmente vissuto a New Orleans, cfr. *New Orleans Sketches*, introduzione di C. Collins, p. 23. Per i rapporti tra «Country Mice» e *Mosquitoes*, cfr. Materassi, p. 58, Millgate, p. 70.

63. H. Runyan, *A Faulkner Glossary*, New York, Citadel Pres 1964, p. 123.

64. *Faulkner in the University*, p. 21 (2 febbraio 1957).

65. Cfr. *New Orleans Sketches*, pp. 213-223. Lo «sketch» riguarda la morte di un cinese, Yo-Ho, ucciso a bordo del *Diana*, da Mr Ayers, per sbaglio e la sua sepoltura. Il Collins suggerisce che Faulkner poté trarre ispirazione dal suo viaggio in Europa (p. 24). L'atmosfera «orientale» – la nave è diretta a Bangkok, l'equipaggio è cinese, il capitano «knew his East» – sono chiaramente conradiani. Il nome «Ayers» ha forse esso stesso l'eco di Mr Almayer di Conrad.

ious to all save that what was immediately in its path, and to that violent and dire menace...<sup>66</sup>.

Faulkner riuscirà a dare una vita reale ad un'immagine di «dire and violent menace», soltanto trasferendola sulla terra, e precisamente, riferendola all'orso.

Un'eco conradiana è del resto rilevabile anche nella parte che riguarda l'isola, nell'oscurità densa di minaccia e di tensione che circonda gli uomini che scavano; tuttavia, in questo caso, prevale la elaborazione faulkneriana, e l'impronta stilistica con cui è descritto l'improvviso materializzarsi di un branco di indefinite «wild horned beasts» è un preannuncio del Faulkner maggiore, un anticipo visivo del «moto congelato» degli «Spotted Horses»: «the treacherous darkness burst into mad shapes and a tense soundless uproar...».

L'atmosfera d'incubo dell'isola è ancora intensificata dalla difficoltà degli uomini di camminare sulla sabbia; il protagonista che cammina «struggling through sand that shifted and shifted under me with patient derision» ricorda i protagonisti dell'episodio della palude in *Mosquitoes* – e comune è anche il continuo tormento delle zanzare; la prevalenza delle sibilanti nella descrizione della sabbia riprende anche foneticamente l'onomatopea del suono del mare («the singe and hiss of the sea») che si sente all'interno dell'isola e ricorda anche certi passi di «Crevasse», un altro racconto, come abbiamo visto, ricco di echi conradiani, assimilati però in maniera autonoma.

La stretta interdipendenza tra atmosfera «naturale» e stato psicologico dei personaggi è anche qui ormai raggiunta e resa con efficacia, come nei racconti e romanzi maggiori.

66. «Once Aboard», *Contempo*, cit., p. 4.

## GO DOWN, MOSES AND OTHER STORIES

La terza raccolta di racconti pubblicata da Faulkner è forse la più celebre, certamente quella cui la critica ha dedicato maggiore attenzione; è qui che assistiamo al processo di mitizzazione del mondo indiano attraverso pagine stupende che evocano le grandi foreste dove gli uomini di Yoknapatawpha si recano per le cacce annuali. Faulkner, nel momento in cui vede la «wilderness» recedere e rimpicciolirsi, scomparire solcata da strade e ferrovie, segnarsi di segherie e ciminiere, ricrea in «The Old People» e in «The Bear» il mito dell'America incorrotta, quell'America dove la terra è destinata all'uso comune e l'indiano è custode, primitivo ma innocente, dei grandi boschi. Ma questo tema della «wilderness» si inserisce in un volume in cui Faulkner intendeva trattare il tema dei rapporti tra bianchi e neri. *Go Down, Moses* rappresenta, nella varietà dei suoi racconti, il Faulkner che dà il meglio di se stesso, ma anche il Faulkner che non riesce ad avere una visione dinamica e aperta riguardo al problema razziale. Al fascino di certe pagine subentra – dopo un momento di riflessione – una sensazione di imbarazzo nel lettore: Faulkner unisce i due temi – quello dello sfruttamento della «wilderness» e quello dello sfruttamento dei neri – dandone lo stesso giudizio morale, mentre si tratta di azioni che non possono non essere oggetto di diversa valutazione. Questa concezione è percepibile soprattutto in «The Bear».

Faulkner intitolò il volume *Go Down, Moses and Other Stories* (1942). La seconda parte del titolo (and Other Stories) venne omessa nella ristampa del 1955. A proposito della definizione dell'opera Faulkner fece dichiarazioni contrastanti: «I started this out as a collection of short stories; after reworking it, it became seven different facets of one field. It is simply a collection of short stories»<sup>1</sup>; ma nella corrispondenza con Cowley Faulkner dichiarò:

1. L. Rascoe, «An Interview with Faulkner», *Western Review*, xv, estate 1951, p. 301. Nel 1942 L. Trilling sottolineava, in «The Mc Caslins of Mississippi», *Nation*, CLIV, 30

«I always *thought* it was a novel»<sup>2</sup>. Le sue intenzioni non sono dunque del tutto chiare. Essenziali sono peraltro, come scrive il Materassi<sup>3</sup>, i «risultati» e non le intenzioni dell'autore: i racconti sono in stretto rapporto fra loro, ma non hanno un'integrazione sufficiente per diventare un romanzo. Come scrive il Materassi,

a qualsiasi dimensione narrativa si tenti di affidare il filo ideale dell'unità di *Go Down, Moses*, si troverà prima o poi una frattura che non può giustificarsi con ragioni di ordine interno e che è il risultato del carattere composito dell'opera<sup>4</sup>.

In ogni racconto, come vedremo, vi sono risposte o sfumature diverse per quanto riguarda il problema dei rapporti fra bianchi e neri. In «Was», il primo racconto del gruppo, il tono comico fa recedere sullo sfondo l'atteggiamento fondamentalmente razzista dei protagonisti. In «The Fire and the Hearth» il protagonista, un nero, è caratterizzato da una grande dignità, ma insieme ne viene gradualmente «cancellato» il colore. In «Pantaloon in Black» vi è una chiara ed esplicita condanna del fanatismo razzista e violento di chi ricorre al linciaggio e insieme una profonda comprensione per il protagonista nero, sebbene di quest'ultimo conti soprattutto la dimensione umana. Nei tre racconti che seguono compare il tema della «wilderness», isolato nel suo carattere magico nel primo racconto, «The Old People», rapportato al tema razziale in «The Bear» e ancora in «Delta Autumn». Ma se in «The Bear» l'autore sembra presentare la decisione del protagonista Ike McCaslin come l'unica possibile, quella che serve a liberarlo insieme dal peccato contro la terra e da quello contro i fratelli neri, in «Delta Autumn» il protagonista «santo» di «The Bear» diventa un vecchio il cui punto di vista non è più così attendibile. In questo racconto si ha l'esatta sensazione del grido di angoscia del meridionale bianco che non riesce a mutare i suoi più radicati atteggiamenti conservatori; l'angoscia stessa, ampiamente sottolineata, tende tuttavia a diventare una forma di autoassoluzione. Nell'ultimo racconto, «Go Down, Moses», ritorna nuovamente in primo piano il tema dei rapporti tra bianchi e neri, confermando l'impressione che Faulkner non riesca egli stesso a mutare forse quan-

maggio 1942, che il volume andava inteso come 'raccolta di racconti' (p. 632).

2. *File*, p. 113 (1948). Cfr. anche *Faulkner in the University*, p. 4 e p. 273 (1959). Cfr. Millgate, pp. 202-204.

3. Materassi, p. 267.

4. *Ibidem*, p. 267.

to vorrebbe: il suo è un rimpianto per un mondo di impronta paternalistica, dove il bianco e il nero possono essere accomunati nel dolore, ma dove la convivenza familiare non cancella la linea del colore.

«Was»

«Was», il racconto con cui si apre *Go Down, Moses*, non compare tra i racconti che Faulkner, nel maggio del 1941, pensava di raccogliere in un volume che doveva avere come «tema generale» «il rapporto tra bianchi e negri» nel sud<sup>5</sup>. Solo in un secondo tempo lo scrittore decise di includere un racconto che non era stato accettato da alcun giornale, intitolato «Almost», trasformandolo soprattutto attraverso il mutamento del narratore e l'aggiunta di una breve introduzione iniziale<sup>6</sup>. La parte principale del racconto – quella della fuga di Tomey's Turl, lo «schiavo» di Uncle Buck e Uncle Buddy McCaslin, per andare a trovare l'innamorata a casa di Miss Sophonsiba<sup>7</sup>, dove Buck e Buddy a loro volta si trasformano da inseguitori in inseguiti (perché Sophonsiba vuole sposare Uncle Buck) – rimase invariata. In «Almost» la vicenda della doppia caccia era stata narrata, in prima persona, da Bayard Sartoris, ragazzino; in «Was» il racconto, in terza persona, era quello che Ike McCaslin, il protagonista di «The Old People», di «The Bear» e di «Delta Autumn», aveva sentito dal cugino Cass, di sedici anni più vecchio di lui. Questa modifica servì da un lato a collegare «Was», attraverso la figura di Ike, agli altri racconti, e dall'altro a sottolineare la lontananza della vicenda nel tempo, dato che nemmeno Ike McCaslin, che pure è «past seventy and nearer eighty than he ever corroborated», l'età che ha in «Delta Autumn», è abbastanza vecchio per aver vissuto i fatti che gli vengono narrati dal cugino più vecchio; il processo di allontanamento nel tempo – che Faulkner stesso sottolineò in un'intervista<sup>8</sup> – è analogo a quello che abbiamo osservato in «A Justice».

5. Si trattava di «The Fire and the Hearth», «Pantaloone in Black», «The Old People», «Delta Autumn» e «Go Down, Moses»; oltre a «Was» Faulkner dunque aggiunse «The Bear»; cfr. Blotner, p. 1072. «Was» comparve per la prima volta in *Go Down, Moses*.

6. Cfr. *ibidem*, e Meriwether, pp. 30-31 e fig. 16.

7. Il fratello di Miss Sophonsiba, Jason Prim in «Almost», divenne Hubert Beauchamp in «Was»; cfr. Blotner, p. 1074. Per le differenze tra i due racconti, cfr. anche R. Roth, «The Brennan Papers», *Perspective*, II, 4, estate 1949, pp. 219-224.

8. *Faulkner at Nagano*, p. 25.

Malgrado il rapporto del racconto con gli altri che abbiamo nominato, «Was» si distingue nettamente dagli altri racconti del volume; si tratta infatti di un racconto comico, in cui Faulkner rappresenta in chiave umoristico-caricaturale il mondo del sud precedente alla guerra civile (i fatti si svolgono intorno al 1859); in «Was», cioè, non vi è in realtà spazio per il rapporto tra bianchi e neri che Faulkner indicava come tema principale del volume; ovvero lo spazio che vi è dato, e il giudizio che trapela dal racconto, non sono all'altezza del tema. «Was», infatti, riesce perfettamente se considerato come «commedia» – con tendenza alla farsa – in cui si attua la smitizzazione di un sud romanticizzato per generazioni: la parte che riguarda Miss Sophonsiba, con le sue pretese di aristocrazia e di lusso e di tradizioni «cavalleresche» alla Scott che si spuntano continuamente con la realtà squallida della casa in cui vive (chiamata «Warwick»), con il suo aspetto fisico e con la sua natura, è infatti la più riuscita. La parte che riguarda il rapporto tra bianchi e neri, tra Buck e Buddy da un lato e Tomez's Turl dall'altro, è assai diversa: Faulkner presenta in termini fondamentalmente positivi i due personaggi bianchi, che alla morte del nonno hanno dato una loro soluzione personale al problema della schiavitù (essi hanno «moved the niggers into the big house», come è specificato con maggiori dettagli nel racconto che segue e in «The Bear» e come appariva già in «Retreat» di *The Unvanquished*), ma non fa emergere alcun giudizio negativo rispetto alla fondamentale inumanità di Buck e Buddy, che, malgrado la «liberazione» dei loro neri, non riconoscono certo in Tomez's Turl il loro vero fratello («that damn white half McCaslin» è figlio del loro stesso padre). Avviene cioè qualcosa di analogo a quanto abbiamo osservato in «There Was a Queen», dove il fatto che Elnora sia consanguinea di Miss Jenny è appena accennato, lasciato in ombra, per dare rilievo, lì, alla parte positiva di chi, nel «vecchio ordine», sapeva comportarsi secondo un codice. La posizione dei gemelli McCaslin rispetto a Tomez's Turl non è affatto messa in questione, o in luce dubbia, dallo scrittore, che si serve del personaggio nero esclusivamente a fini comici. All'interno di un volume in cui prevalgono, come ha scritto il Materassi, «un linguaggio e un impegno tematico generale tesi alla creazione di un tono altamente morale»<sup>9</sup> e in un racconto dove i temi di

9. Materassi, p. 270.

«libertà» e «schiavitù»<sup>10</sup> – fondamentali negli altri racconti – costituiscono la struttura portante, la risposta che Faulkner dà al rapporto bianco-nero è decisamente insufficiente. Forse «Was» era meglio rimanesse un racconto a sé; ma l'insufficienza del giudizio di Faulkner a proposito del problema razziale emerge, come vedremo, anche nei racconti dove l'autore dà il maggior spazio possibile ai rapporti tra bianchi e neri. «Was» dunque va visto soprattutto come esempio delle direzioni comiche in cui lo scrittore sapeva muoversi; non soltanto in quella della «tall tale» – con cui peraltro anche questo racconto ha qualche elemento in comune – ma anche quella della commedia della caricatura e della farsa. Faulkner stesso sottolineò il carattere comico dell'idea da cui era nato il racconto, quella cioè del poker usato come mezzo per liberarsi da un fidanzamento indesiderato, anche se vi notò «a certain sociological importance» poiché esso mostrava il sud dei «backwoods» quale realmente era, e non secondo gli schemi normalmente accettati<sup>11</sup>.

Il racconto è costruito attraverso la sovrapposizione, e l'intersecarsi, di tre strutture circolari, tre cacce; la prima caccia, con cui si apre e si chiude il racconto, è quella all'interno della casa dove vivono i gemelli McCaslin; si tratta di una corsa folle in cui la volpe fuggita dalla gabbia cerca di sfuggire ai cani, e vi riesce; è soprattutto nella tecnica «cinematografica» – ampliamento e fissazione dell'istante di moto – che abbiamo osservato in «Spotted Horses», usata anche in questa caccia, che si può identificare un elemento della «tall tale»<sup>12</sup>; la seconda caccia è quella data dai McCaslin a Tomey's Turl, che finisce con l'inevitabile cattura; è la caccia più pericolosa – per i McCaslin – perché li porta in «bear country», nella zona pericolosa dove Miss Sophonsiba Beauchamp può dare la caccia a Uncle Buck; il temporaneo successo di Sophonsiba dipende proprio dal fatto che Tomey's Turl non si è fatto prendere: i cani che dovevano afferrarlo hanno riconosciuto in lui

10. L. Thompson, *W. Faulkner*, New York, Barnes and Nobles, 1963, p. 81 e sgg.

11. *Faulkner in the University*, p. 131 (8 maggio 1957). Faulkner sottolinea la differenza tra la sua parte del paese, «the interior, the backwoods», ancora frontiera, e «the fringes of the South» (Charleston, Natchez), dove invece era vera «the common picture of the South all magnolias and crinoline and Grecian portals».

12. Cfr. anche Waggoner, *op. cit.*, p. 200; Waggoner sottolinea l'analogia dell'immagine colta nell'istante del movimento («fox, dogs, Uncle Buddy and the flying sticks of stovewood...») con quelle presenti in «Baker's Bluejay Yarn» di Twain, oltre all'uso dello «understatement» nei commenti sulla caccia («It was a good race»).

una creatura umana, e un amico – cosa che invece i McCaslin non fanno, dato che lo considerano «proprietà» privata – e si sono avviati con lui nei boschi, «walking, like they were going home from a rabbit hunt»; Uncle Buck deve così passare la notte dai Beauchamp, e ritornando nel buio in quella che crede la sua camera, si infila per errore nel letto della donzella Sophonsiba; è questa la parte «farsesca», che sfrutta elementi antichissimi del folklore popolare e del *fabliau* medievale; Faulkner si serve di un analogo «errore» in «Centaur in Brass». La libertà di Buck<sup>13</sup> viene vinta, nel poker finale, con l'aiuto di Tomey's Turl. Che un «poker» (tra imbrogliatori) risolva la «storia d'amore» di Sophonsiba è la giusta conclusione.

Faulkner dà un ritratto irresistibile dell'eroina, presentandola con «un'entrata in scena» indimenticabile, dopo averne però sottolineato un dettaglio, «a hand waving a handkerchief or something white»: ma il gesto della castellana di Warwick avviene attraverso «the broken place» di un'imposta sgangherata, e la stessa incertezza riguardo alla natura dell'oggetto sventolato («or something white») nel ricordo che ha della scena Cass ragazzino aggiunge un tocco di ironia. L'entrata in scena di Miss Sophonsiba avviene nel luogo più adatto: compare mentre scende la scala che porta nella hall, annunciata da «a jangling and swishing noise» e dal profumo che s'è messa in grande quantità; la paccottiglia di cui si è ricoperta impedirà a Cass di sentire quello che dice Sophonsiba:

Her hair was roached up under a lace cap; she had on her Sunday dress and beads and a red ribbon around her throat and a little nigger girl carrying her fan...<sup>14</sup>;

gli elementi di «seduzione» di Sophonsiba si scontrano con la realtà della casa sgangherata, e con quella del suo aspetto, soprattutto con quella del «roan tooth» traballante, da cui Cass è «mesmerized» – come sarà Lucius Priest in *The Reivers* dal dente d'oro di Minnie – oltre che con il personaggio per il cui beneficio Sophonsiba s'è agghindata; il nastrino rosso che ha intorno al collo, diventerà il «pegno» che essa manda a Buck durante la caccia a To-

13. Sophonsiba riuscirà a sposare Uncle Buck, e dal loro matrimonio nasce Ike, ma non in questo racconto. L'idea del gioco d'azzardo per vincere una donna (qui: per perderla) era comparsa in «Two Dollar Wife».

14. *Go Down, Moses*, p. 14. Le citazioni da *Go Down, Moses* in questo capitolo soltanto verranno indicate col numero della pagina, direttamente nel testo.

mey's Turl, augurandogli «success», estrema parodia del mito cavalleresco di cui si nutre Sophonsiba; ben diverso infatti è il significato del «successo», nella caccia, per l'eroina e l'eroe, dato che per Buck conta solo trovare Tomey's Turl e fuggire a sua volta.

Il ritratto di Sophonsiba<sup>15</sup> è completato dal linguaggio che Faulkner sceglie per la donna, che corrisponde perfettamente al personaggio; come Sophonsiba, il suo linguaggio è astratto e stereotipo a un tempo, del tutto staccato dalla realtà che la circonda e dagli ascoltatori a cui essa si rivolge; inoltre la comicità, e l'assurdità, del linguaggio di Sophonsiba è potenziata dal «filtro» usato nel racconto, e cioè la ricostruzione di Cass: per il ragazzino le immagini di «miele» e «api» e «stored sweetness» che essa usa nel lungo sproloquio in cui si rivolge a Buck, sono incomprensibili; ma altrettanto incomprensibili lo sono per Uncle Buck stesso; Cass non può che ricordare in modo confuso, offrendo addirittura possibili alternative («Sophonsiba said something about a bumble bee.. something about Uncle Buck was a bee.. and all that stored sweetness... or may be the honey was being stored up against the advent of a queen...»); il linguaggio di Sophonsiba viene invece «raccolto» diversamente dal fratello che, evidentemente abituato alle metafore della sorella, ne «stacca» una parte, usando in modo opposto, cioè in modo concreto e realistico, appartenendo anch'egli al mondo rozzo e semplice dei gemelli.

Il racconto dunque, riesce soprattutto nella caratterizzazione comica della «Southern lady» dei «backwoods»; esso costituisce sì un commento di Faulkner sul passato, ma su quello pretenzioso e grottesco di una certa parte della società del sud, ma non un commento negativo sugli aspetti, assai più importanti anche se qui meno appariscenti, delle vere colpe dell'intera società del sud<sup>16</sup>; i cani riconoscono in Tomey's Turl l'amico, ma tale riconoscimento serve allo scrittore soltanto come ulteriore «gag» comica nell'economia del racconto.

15. Faulkner presenta Sophonsiba anche nella quarta sezione di «The Bear»: malgrado il diverso tono della sezione, e del passo, la caratterizzazione di Sophonsiba nella scena in cui si vede l'amante del fratello con indosso i suoi vestiti e i suoi orecchini rimane invariata. Cfr. *Go Down, Moses*, p. 231.

16. Non per nulla il mondo di Buck e Buddy è stato definito una ricostruzione personale dell'autore del suo «Garden of Eden», abitato da due «wise innocents», appunto Buck e Buddy, con il loro nipote; cfr. Longley, *op. cit.*, pp. 105-106.

«*The Fire and the Hearth*»

In «*The Fire and the Hearth*»<sup>17</sup>, il secondo racconto di *Go Down, Moses*, il tema del rapporto tra bianchi e neri, prospettato da Faulkner come motivo conduttore di questa raccolta, balza in primo piano, attraverso la storia di Lucas Beauchamp, il nero discendente dal vecchio McCaslin, e attraverso la storia della sua affermazione continua nei riguardi dei bianchi, rappresentati dagli Edmonds, padroni della terra che l'uomo lavora, ma anche discendenti dallo stesso avo per parte di madre.

Questo lungo racconto venne composto usando del materiale preesistente, due racconti pubblicati nel 1940, «*A Point of Law*» e «*Gold is Not Always*»<sup>18</sup>, e un inedito, intitolato «*An Absolution*» e «*Apotheosis*»<sup>19</sup>, di cui riferisce Blotner. I primi due racconti in questione erano comici; il primo riguardava le manovre di Lucas Beauchamp per liberarsi di un futuro genero considerato uno sciocco, George Wilkins, e un rivale pericoloso, per la sua stupidaggine, come distillatore clandestino; malgrado una prima sconfitta di Lucas Beauchamp, la sagacia del personaggio veniva sottolineata attraverso la «soluzione» della vicenda, il matrimonio di George Wilkins con Nat, la figlia di Lucas, matrimonio con cui Lucas riusciva a sconfiggere la legge. Il secondo racconto, «*Gold Is Not Always*», si rifaceva ad un tema che abbiamo già visto a proposito di «*Lizards in Jamshyd's Courtyard*», e cioè al tema del tesoro sepolto, cercato con una «divining machine» da Lucas; questo secondo racconto, per la presenza di un baratto, attuato da Lucas «vendendo» una bestia che non gli appartiene, rientra nel filone dell'umorismo popolare che abbiamo visto a proposito di «*Spotted Horses*». In entrambi i racconti era sottolineata la furberia di Lucas, visto dunque come personaggio nero in senso «tradizionale»; tale caratterizzazione permane, ma solo parzialmente, nel racconto di *Go Down, Moses*, dove si verifica una trasformazione del personaggio nel senso di una maggiore dignità. Nel rie-

17. In questa forma il racconto compare qui per la prima volta. Il simbolo espresso nel titolo è, per il Millgate, uno dei fili conduttori del volume visto come romanzo; cfr. Millgate, p. 205.

18. Comparvero rispettivamente su *Collier's*, 22 giugno 1940, pp. 20-21, 30,32 e su *Atlantic Monthly*, CLXVI, novembre 1940, pp. 563-570. Il racconto è composto di tre capitali; «*A Point of Law*» costituisce la terza e la quarta sezione del primo capitolo; «*Gold is Not Always*» il secondo capitolo (sezioni prima, seconda, terza).

19. Cfr. Blotner, p. 1078.

laborare il materiale di questi due racconti, Faulkner corresse in gran parte lo «slang» (nero) usato da Lucas – lasciandolo invece quando era riferito a George Wilkins – attribuendo al personaggio un inglese «corretto», o almeno non «da negro»: questo mutamento è indicativo, in se stesso, della trasformazione operata sul personaggio<sup>20</sup>. Il terzo racconto, inedito, che confluì in «The Fire and the Hearth», riguardava «Carothers Edmonds' efforts to keep Lucas from getting a divorce and Molly's efforts to dispel his obsession with the treasure-finding machine»<sup>21</sup>. In questo racconto, esistevano inoltre gli elementi che, sviluppati, formarono il primo, importantissimo, «flashback» di «The Fire and the Hearth», e cioè la storia di Molly, divenuta «madre» del bambino bianco, Roth, nella casa di Edmonds, dopo la morte di parto della madre di Roth.

Nel racconto di *Go Down, Moses*, Faulkner strutturò il materiale preesistente in modo da rendere un episodio funzionale all'altro (Lucas trova l'oro mentre sta nascondendo il suo distillatore, per liberarsi di George Wilkins), ma soprattutto trasformò un materiale in gran parte comico (i primi due racconti), aggiungendo due lunghi «flashbacks» tendenti a sottolineare la dignità del protagonista. Malgrado l'effetto generale del racconto sia totalmente diverso, nel suo insieme, per quanto riguardo la caratterizzazione di Lucas, da quello del materiale preesistente preso in sé, si possono distinguere tre «fasi» nella caratterizzazione di Lucas, attribuibili solo in parte alla genesi del racconto.

La prima «caratterizzazione» è quella di Lucas come personaggio «negro», «tradizionale», in cui è sottolineata soprattutto la furbizia; questa parte corrisponde al personaggio di Lucas in «A Point of Law» e «Gold is Not Always»; questo è il Lucas che per liberarsi di George Wilkins lo denuncia a Roth:

Without changing the inflexion of his voice and apparently without effort or even design Lucas became not Negro but nigger, not secret so much as impenetrable, not servile and not effacing, but enveloping himself in an aura of timeless and stupid impassivity like a smell (p. 52).

20. Cfr. Holmes, p. 62. Per le modifiche apportate al dialetto di Lucas, cfr. anche Jane Millgate, «Short Story into Novel. Faulkner's Reworking of 'Gold Is Not Always'», *English Studies*, XLV, ag. 1964, pp. 310-317. L'A. esamina la rielaborazione del materiale in «The Fire and the Hearth» per giungere a conclusioni generali riguardanti l'unità del libro intero.

21. Cfr. Blotner, p. 1078.

La seconda caratterizzazione presenta un Lucas pieno di dignità; è questa quella che è alla base di tutto il «flashback» in cui è ricordato il drammatico confronto tra Lucas e Zachary Edmonds, l'uomo che, mortagli la moglie, aveva tenuto Mollie, la moglie di Lucas, in casa sua ad accudire al bambino. Lucas, dopo che Mollie è ritornata al focolare, dove brucia il fuoco che Mollie e Lucas hanno acceso il giorno del loro matrimonio, s'aspetta che Zack gli vada a chiedere di ritorno il figlio, Roth, che Molly ha portato con sé. Ma questo non avviene, né può avvenire, e Lucas decide di uccidere Zack.

Questo brano, di grande tensione drammatica, sembra illuminare il personaggio di Lucas di una grande dignità; e numerosi riferimenti, precedenti il «flashback», contribuiscono a tale caratterizzazione, sottolineando l'indipendenza e la dignità di Lucas: l'uomo coltiva la terra degli Edmonds, da quarantacinque anni, «when and how he saw fit» (p. 33), può ignorare completamente i consigli del «padrone» («ignoring not only the advice but the very voice which gave it», p. 33), ha risolto «promptly and efficiently» ogni problema di concorrenza nel contrabbando di whisky (p. 30) ed ha molti soldi alla banca, più di quanti ne abbia Edmonds. Lucas non entra dalla porta di servizio, nella casa degli Edmonds, ma rimane fuori, chiamando Edmonds e facendolo venire sul proprio terreno. Nella scena del confronto con Zack Edmonds tale dignità risalta fino ad assumere una dimensione che oseremmo definire eroica; Lucas sa di voler compiere un'azione di giustizia, e per questo attende l'alba, prima di compierla:

He was waiting for daylight. He could not have said why. He squatted against a tree halfway between the carriage gate and the white man's house, motionless as the windless obscurity itself, while the constellations wheeled and the whipperwills choired faster and faster and ceased and the first cocks crowed and the false dawn came and faded and the birds began and the night was over. In the first of light he mounted the white man's front steps... (p. 46).

La bellissima descrizione dell'attesa della luce viene a significare qualcosa d'altro; la notte che Lucas si lascia consapevolmente alle spalle viene a rappresentare la sua condizione di «negro»; ma Faulkner, assieme alla dignità dell'uomo, sottolinea più volte che tale dignità viene a Lucas dalla discendenza McCaslin: Lucas è tra tutti i discendenti colui che più assomiglia al progenitore. Nel momento culminante in cui sta per decidersi la sorte dei due uo-

mini, Zack e Lucas, le parole di Lucas sono rivelatrici:

«I'm a nigger», Lucas said. «But I'm a man too. I'm more than just a man. The same thing made my pappy that made my grandmaw» (p. 42).

Lucas dunque, non si comporta «da uomo» perché è semplicemente un uomo; si comporta da uomo perché è un McCaslin; attraverso questo e numerosi altri riferimenti alla consapevolezza di essere un McCaslin<sup>22</sup> la figura di Lucas subisce una trasformazione. Faulkner dà sì grande dignità al personaggio nero, ma non conta più che si tratti di un personaggio nero; quella che sembra una caratterizzazione positiva del personaggio nero, dipende soltanto da una discendenza di sangue bianco; Lucas è nero nelle parti comiche, ma è soprattutto un McCaslin in quelle drammatiche. Il personaggio nero si trasforma dunque in un personaggio diverso; si è iniziato quel processo di mitizzazione che porta, soprattutto nel terzo capitolo, ad una ulteriore trasformazione di Lucas: nel momento della «riconciliazione» della doppia discendenza di Lucas, quello in cui non conta che egli sia un bianco o un nero, e quindi quello in cui dovrebbe emergere la figura completa dell'uomo – e non dell'uomo che è «more than just a man» – la realtà viene cancellata di colpo: Lucas diventa una figura mitica, appartenente ad un passato mitizzato, ma irreali:

the features Syriac, not in a racial sense but as the heir to ten centuries of desert horsemen... (p. 89)

the face which... was a composite of a whole generation of fierce and undefeated Confederate soldiers... (p. 96).

He's more like Carothers than all the rest of us put together, including old Carothers. He is both heir and prototype simultaneously of all the geography and climate and biology which sired old Carothers and all the rest of us and our kind, myriad, countless, faceless, even nameless now except himself, who fathered himself, intact and complete, contemptuous, as old Ca-

22. Lucas si considera «the oldest McCaslin living on the Edmonds plantation» (p. 33), indipendentemente dal fatto che egli discende dagli schiavi dei McCaslin; disprezza George Wilkins, non solo perché lo giudica uno sciocco, ma anche perché lo considera «an interloper, without forbears and sprung from nowhere» (p. 36); non stima lo sceriffo, che vede come «a redneck without a reason for pride in his forbears» (p. 39). Durante la scena del confronto con Zack, Lucas dice esplicitamente: «Because I done already beat you... It's old Carothers. Get your pistol, white man» (p. 48); e, dopo che la pistola ha fatto cilecca, tutte le considerazioni sul fatto che avrebbe accettato le conseguenze del suo gesto hanno un riferimento ai McCaslin: «I would have paid. I would have waited for the rope, even the coal oil. So I reckon I aint got old Carothers' blood for nothing» (p. 51).

rothers must have been, of all blood black white yellow or red, including his own (p. 96).

Questa figura in realtà non esiste: perché il «disprezzo» del vecchio Carothers permetteva l'appropriazione della schiava Eunice, il rapporto incestuoso con la figlia di questa, Tomasina; il «disprezzo» del vecchio Carothers, nella realtà degli annali della famiglia, e quindi della storia del sud, non riguardava affatto anche il *proprio* essere, ma solo quello degli altri.

La proiezione di Lucas, diventato una sorta di «essenza» del mito eroico del sud, qui non aumenta la sua statura, ma piuttosto indica l'evasione dell'autore dalla realtà: Lucas personaggio «negro», Lucas dignitoso perché McCaslin, Lucas ancora più in alto; questo spostamento continuo del personaggio mostra l'incapacità di Faulkner di ritrarre il personaggio nero, attivo e dignitoso, nella realtà; forse a livello inconsapevole, come quando Faulkner mina dal di dentro il personaggio nero che sia un «uppity nigger», con qualche riferimento comico<sup>23</sup>, così lo spostamento sul piano mitico ha lo stesso effetto, ed è indizio di uno stesso atteggiamento, di insufficienza di giudizio, o di presa di posizione, da parte dell'autore, rispetto alla realtà razziale che lo circonda; per questo, la genesi del racconto spiega soltanto in parte la triplice caratterizzazione di Lucas; è l'atteggiamento, ripetiamo, probabilmente inconscio, di Faulkner, che causa questa triplice visione.

Questo non avviene quando il nero non ha occasione di affermarsi. Nello stesso «The Fire and the Hearth», il secondo importante flashback (cap. III), riguarda i rapporti tra Roth bambino e Henry, il figlio di Lucas, e la «presa di coscienza» di Roth rispetto alla realtà sudista. Dopo anni passati insieme

himself and his foster-brother sleeping on the same pallet in the white man's house or in the same bed in the negro's and eating of the same food at the same table in either... (p. 90)

oppure andando a caccia insieme, vivendo in modo autonomo in un loro mondo «sufficient, complete, leaping in mutual embattlement before any threat to privacy», scatta in Roth il meccanismo dell'odio razziale: «the old curse of his fathers... descended to him»; se l'episodio è assai intenso, l'insistenza sulla «inevitabilità» di tale mutamento di atteggiamento nel ragazzo, e sul «furious

23. Cfr. Materassi, soprattutto p. 283 e p. 290 e l'analisi dell'ultimo capitolo di *Intruder in the Dust* a proposito della figura di Lucas nel romanzo, pp. 297-299.

grief» che in lui il mutamento genera, sembra indicare quasi una possibilità di assoluzione, attraverso il dolore, per il bianco. Faulkner cioè sembra partire da un dato di fatto, la inevitabilità del cambiamento di Roth nei riguardi dei Beauchamp, e accettarlo; questa è sì la realtà del razzismo sudista, ma non è la sola realtà. Nella dignità della reazione di Henry, e di Mollie, all'affronto del bianco, Faulkner tratteggia con grande simpatia e umanità il mondo nero: ma, si tratta anche qui di neri che accettano, senza discuterla, la loro posizione subordinata.

Un racconto dunque, che riguarda in effetti interamente il rapporto tra bianchi e neri, in realtà ha per protagonista un nero a cui l'autore cancella via via il colore, fino a renderlo uno spettro, appartenente al mondo dei Confederati.

#### «*Pantaloon in Black*»

«*Pantaloon in Black*»<sup>24</sup>, il terzo racconto di *Go Down, Moses*, è quello che ha minori rapporti con il resto del volume, sebbene anch'esso metta in luce, almeno ad una prima lettura, il rapporto tra bianchi e neri o piuttosto l'assoluta incomprensione del bianco verso il nero. Se la complessa genealogia dei McCaslin è motivo ricorrente nei vari racconti di questo volume, qui essa non compare; l'unico «rapporto» con i McCaslin è il fatto che il protagonista, Rider, abita in una casa presa in affitto dai McCaslin, nella quale, come Lucas Beauchamp, ha acceso «a fire on the hearth» il giorno in cui si è sposato<sup>25</sup>.

Il racconto è formato di due parti: la prima, narrata in terza persona, è vista principalmente attraverso gli occhi di Rider, un nero a cui è appena morta la moglie, molto amata; la seconda, anch'essa in terza persona, è vista principalmente attraverso gli occhi del vicesceriffo che si è occupato del caso Rider; in essa compare la conclusione della vicenda. Ma soprattutto questa parte serve a mettere in luce il rapporto di incomprensione totale che esiste tra bianchi e neri nella società del sud; essa inoltre offre una corrispondenza speculare negativa al rapporto di affetto che univa Rider alla moglie – e che costituisce la ragione degli atti di Rider – attraverso la presentazione di un altro rapporto coniugale, fatto in realtà di incomprensione, quello tra il vicesceriffo e la moglie.

24. Compare su *Harper's*, CLXXXI, ottobre 1940; cfr. Meriwether, p. 74.

25. *File*, p. 113: «Rider was one of the McCaslin negroes», affermò Faulkner.

Come in «Dry September» e in «That Evening Sun», il bianco che è privo di umanità nei rapporti con il nero, che non riesce a vederlo come creatura umana a sé identica, rivela anche all'interno della propria casa, in seno alla famiglia, l'incapacità di creare rapporti positivi, di affetto: il protagonista di «Dry September», Mc Lendon, è solo in apparenza più violento del vicesceriffo verso i neri o verso la moglie, e solo in apparenza più colpevole di quanto non lo sia Mrs Compson verso Nancy o verso i figli, in «That Evening Sun»; la famiglia è il microcosmo in cui è riflesso l'atteggiamento dell'uomo verso la società.

Non ci sembra che questo racconto sia «a conventional sketch of a lynching», tipico di «any collection of short stories in America that lies below the Mason-Dixon line»<sup>26</sup> tra gli anni Trenta e Quaranta, come lo definì H. Gregory recensendo il libro nel 1942; Faulkner riesce a fare un racconto di altissima e contenuta drammaticità presentando la disperazione di Rider dopo che gli è morta la moglie, e seguendo i movimenti, i pensieri e gli atti dell'uomo dall'interno per tutta la prima parte, la più ampia e anche la più riuscita<sup>27</sup>; il «lynching», o piuttosto la notizia dell'assassinio di Rider da parte dei bianchi («they found the prisoner on the following day, hanging from the bellrope in a negro school...», p. 121), compare soltanto nella seconda parte. A Faulkner interessa seguire dall'interno lo stato di angoscia di un uomo; che l'uomo sia un nero non cambia le cose, dato che nella sfera «privata» Faulkner sa essere estremamente comprensivo ed illuminato anche riguardo al nero.

La prima parte si apre con la sepoltura di Mannie, la moglie di Rider, e termina con l'uccisione del caposquadra bianco da parte di Rider; tra questi due poli è racchiusa la narrazione dei tentativi disperati di Rider, non di dimenticare il proprio dolore, ma di superare la barriera fisica, quella del suo corpo e della sua enorme energia fisica, che lo separa da Mannie. I due punti, quello iniziale e quello finale, sono in realtà sovrapposti, poiché l'omicidio compiuto da Rider è una forma di suicidio, più o meno consapevole, dal momento che il nero che uccide il bianco nella società del sud

26. Cfr. H. Gregory, «New Tales by Faulkner», *The New York Times Book Review*, 10 maggio 1942, p. 4.

27. Il racconto è apprezzato da numerosi critici; Faulkner stesso lo considerava riuscito. Cfr. Blotner, p. 1034. Il Millgate vi vede «a detached yet immensely powerful central episode» del volume, che esamina come romanzo (p. 211).

sa di poter prevedere la propria morte. I tentativi di Rider sono diretti all'unico scopo di raggiungere Mannie, si tratti dello sforzo, per un momento creduto efficace, di perdere coscienza di sé con il whisky, di superare ogni precedente sforzo fisico nel sollevare enormi tronchi alla segheria, o infine nell'usare la violenza per ottenere la morte, la liberazione cioè dall'impaccio fisico. In un contesto di continua e intensa violenza l'apparizione di Mannie a Rider, tornato a casa dopo la sepoltura della moglie, assume ancora maggior forza di rappresentazione e intensità lirica. Non si tratta di uno spettro, come ha acutamente osservato il Cambon a proposito di questo racconto e del seguente, «The Old People»<sup>28</sup>; Faulkner ha saputo qui usare il dato della superstizione nera, presente fin dall'inizio (nel cimitero vi sono «shards of pottery» e «other objects insignificant to sight but actually of a profound meaning and fatal to touch, which no white man could have read», p. 107), trasformandolo da nota di colore locale (come è quello che abbiamo citato or ora, o come lo è l'avviso cautelativo della zia di Rider, «she be wawkin yit», riferito a Mannie morta) in un efficacissimo correlativo oggettivo dello stato d'animo di Rider – analogamente a quanto avviene per il dato del terrore in «The Hound». Per Rider quella di Mannie non è un'apparizione, legata a vaghe superstizioni, ma è la realtà, l'unica che per lui conta; per questo la frase che Rider pronuncia quattro volte, come un ritornello ossessivo («Ah'm snakebit now and pizen cant hawm me», p. 117; «Ah'm snakebit and bound to die, p. 120, e ancora due volte a p. 120) si trasforma anch'essa da frase superstiziosa in una formulazione efficacissima del proprio graduale avvicinarsi alla morte; Rider cioè intuisce ormai di appartenere solo al mondo di Mannie.

L'apparizione di Mannie costituisce il punto di maggior intensità lirica; l'uomo dalla forza enorme «didn't breathe or speak until he knew his voice would be all right, his face fixed not to alarm her» (p. 111); non è l'apparizione che spaventa il vivo, ma è il vivo che teme di spaventare Mannie perché per Rider Mannie vive nell'unica realtà che conta ormai anche per lui («lemme go wid you, honey»). La delicatezza con cui si definisce il personaggio altrimenti violento di Rider in questo episodio sarebbe sufficiente ad illuminare la vera natura di Rider e a spiegare la ragione della

28. Cfr. G. Cambon, «Stile e percezione del numinoso in un racconto di Faulkner», *Studi Americani*, VII, 1961, pp. 147-162.

sua violenza, oltre che a definire il rapporto delicatissimo che lo univa – e lo unisce – alla moglie, anche senza i passi in cui l'autore descrive il passato di Rider e il suo mutamento di vita dopo che Rider ha «visto» Mannie per la prima volta: e anche in questo caso, Rider «vede» Mannie, all'improvviso, dopo averla conosciuta da sempre; alla prima «rinascita» dovuta alla prima visione di Mannie, segue questa seconda rinascita dove il fatto fisico è trascorso nel desiderio di una identificazione che va al di là della materia, peraltro non religiosa né trascendente<sup>29</sup>. Ancora una volta, sulla realtà della materia prevale – come avveniva in «Dr Martino» – la realtà dello spirito, ma con effetti poetici di un'intensità assai maggiore. Il mondo di accordo perfetto che si sono creati Rider e Mannie, e che rispecchia il mondo di affetti veri che circonda Rider – e che Faulkner tanto spesso identifica con il mondo nero – si scontra e si schianta contro la realtà dell'incomprensione totale; al tono lirico e tragico della prima parte si oppone il tono freddo e violento, quello dell'incomprensione e dell'insensibilità dei bianchi, della seconda parte. Il razzismo bianco in questa parte è messo in luce senza alcuna esitazione – come del resto avviene in tutta la produzione di Faulkner quando si tratta di razzisti fanatici, si pensi agli Hines o a Percy Grimm in *Light in August* – ma senza dubbio questa seconda parte non raggiunge l'intensità della prima; al lettore resta impresso il personaggio di un nero, ma ancor più di un uomo, presentato dallo scrittore con tragica e commovente umanità<sup>30</sup>.

Abbiamo già avuto occasione di osservare come Faulkner sia maestro nel creare particolari «atmosfere» attraverso l'uso di dati naturali che riflettono e allo stesso tempo intensificano stati psicologici; questo avveniva già in racconti scritti con ogni probabilità negli anni venti – si pensi a «Mistral» – ed avviene naturalmente nei grandi racconti del periodo di maggior creatività di

29. Si potrebbe pensare alla conclusione di «Beyond», v. sotto, pp. 130-131.

30. Il Taylor vede questo racconto come un tentativo fallito di ritrarre un protagonista nero che si avvicini ad un «genuine African hero»; «Pantaloon in Black» sarebbe un episodio preparatorio alla «commissary scene» in «The Bear», tale da «dramatize the experience of a full-blooded black who like Lucas rejects slavish behaviour» (p. 437). Faulkner in realtà fallisce nel tentativo di ritrarre questo protagonista dall'interno, sempre secondo il Taylor. L'articolo è estremamente interessante, ma non ci trova concordi sul «fallimento» della caratterizzazione di Rider, nel senso che l'idea di ritrarre un «eroe africano», un nero moderno, ci sembra molto lontana dalle intenzioni dell'autore. V. W. Taylor, «Faulkner's Pantaloon: the Negro Anomaly at the Heart of *Go Down, Moses*», *American Literature*, XLIV, 3, nov. 1972, pp. 430-444.

Faulkner, si pensi a «Dry September», e nei grandi romanzi, da *Light in August* a *Absalom, Absalom!*; in questo racconto – e nei racconti che seguono, soprattutto nella creazione di una sospensione incantata attraverso l'uso della «wilderness» – Faulkner usa il dato naturale con grandissima efficacia.

In «Pantaloone in Black» la disperata ricerca di autodistruzione del protagonista è ritmata quasi dal passaggio dal crepuscolo all'oscurità della notte e alla luce della luna, che illumina gli «haystacks» della campagna in cui si svolge parte dell'accorata fuga di Rider; il momento in cui, dopo il funerale di Mannie, l'oppressione di Rider si fa estrema e insopportabile è quello del crepuscolo: Faulkner riesce a esprimere la condizione psicologica di Rider attraverso un uso del linguaggio di grande potenza drammatica, dove crepuscolo, tempo e spazio si fondono trasformandosi in un dato fisico, che a sua volta esprime l'angoscia di Rider: nella

dusk filled room where all those six months were now crammed and crowded into one instant of time until there was no space left for air to breathe (p. 110)

è solo «the silver solid air» della notte illuminata dalla luna che segna la capacità di Rider di ritornare a respirare; attraverso l'associazione archetipa, notte-morte, Faulkner esprime il senso della ricerca di Rider: la morte è per Rider la liberazione, come abbiamo detto, la porta cioè per la vera realtà, e la notte diventa quindi, con la luce lunare, il simbolo della realtà e della desiderabilità di un mondo diverso da quello della vita, visto non con terrore (notte, buio) ma come desiderabile (notte-morte, ma notte lunare – morte che in realtà è la vera vita). Anche in questo racconto, Faulkner dunque conferma le sue doti eccezionali che a volte pongono il suo uso del linguaggio sul piano di quello dei metafisici.

#### «The Old People»

Il tema della «wilderness», centrale, almeno tanto quanto quello dei rapporti tra bianchi e neri, in *Go Down, Moses*, compare per la prima volta nel quarto racconto del volume in forma artistica perfettamente compiuta. «The Old People»<sup>31</sup> è in rapporto

31. Pubblicato su *Harper's*, CLXXXI, sett. 1940, e poi in *Go Down, Moses*; fu incluso anche in *Big Woods*.

stretto con i due racconti che seguono, «The Bear» e «Delta Autumn», per tema e personaggi (il protagonista è Ike McCaslin); si potrebbe anzi vederlo come una sorta di prologo a questi due racconti, quello in cui avviene l'iniziazione di Ike dodicenne alla «wilderness». Tuttavia, sebbene non si possano trascurare questi rapporti ben precisi tra i due racconti, ci sembra che «The Old People» regga perfettamente ad una lettura a sé stante, e anzi che il racconto, visto nella sua unità ben definita, non soffra, per riflesso, dei limiti di «The Bear».

È noto che la valutazione di «The Bear», un racconto ricchissimo (come del resto dimostrano le numerosissime interpretazioni esistenti), ha subito uno spostamento di fondo: dalle valutazioni esclusivamente positive del protagonista e della sua decisione di rinunciare alla terra ereditata per purificare se stesso dalle colpe degli avi (appropriazione della terra e appropriazione dei propri simili, e cioè peccato della schiavitù, equati)<sup>32</sup>, la critica è passata ad un giudizio più moderato sul personaggio; Ike McCaslin, più che di una decisione attiva, è capace soltanto di una rinuncia, e non riesce quindi ad incidere in alcun modo sulla realtà, modificandola<sup>33</sup>. Vari critici, e in particolare D. Stewart (1961)<sup>34</sup> e la Fusini in Italia (1968)<sup>35</sup>, hanno messo in luce i limiti di Ike McCaslin, e il modo in cui Faulkner cerca di rendere Ike ben accetto al lettore, presentando la scelta di Ike come l'unica possibile.

32. Cfr., ad esempio, la pur bellissima analisi di R.B. Lewis, «The Hero in the New World: Faulkner's 'The Bear'», *Kenyon Review*, XIII, 1951, pp. 641-660, ristampato in *Bear, Man and God*, a/c F.L. Utley, L.Z. Bloom, A.K. Kinney, New York, Random House, 1964, pp. 306-323. Per Longley, *op. cit.*, Ike è «the man of good will, comic hero and secular saint» (p. 85). Cfr. anche R. Roth, «The Pattern of Pilgrimage», *Perspective*, II, 4, estate 1949, pp. 246-254; O.W. Vickery, *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, Louisiana State U.P., 1964, pp. 130-134, ristampato in *Bear, Man and God*, *cit.*, pp. 323-327.

33. H.A. Perluck, «The Heart's Driving Complexity: An Unromantic Reading of Faulkner's 'The Bear'», *Accent*, XX, inverno 1960, pp. 23-25, 42. Ristampato in *Bear, Man and God*, *cit.*, pp. 301-303.

34. D.H. Stewart, «The Purpose of Faulkner's Ike», *Criticism*, III, autunno 1961, pp. 333-342, ristampato in *Bear, Man and God*, *cit.*, pp. 327-336.

35. N. Fusini, «La caccia all'orso di Faulkner», *Studi Americani*, XIV, 1968, pp. 289-308: la Fusini in particolare studia il fascino che ha il racconto e il «sospetto che quel testo ... non sia più coerente con la propria ideologia». Ike è il primo «hippy», rappresentante di un'ideologia che «appare nobile e eversiva e diversa», ma che in realtà è «interna alla società» (p. 308). Per il Backman (*op. cit.*, pp. 171-172), «'The Bear' both retreats and confronts life. When it retreats from the Southern situation, it tells beautifully and mystically of the hunt and the wilderness. When the story confronts the Southern dilemma, it loses focus and disintegrates».

Abbiamo anticipato queste considerazioni su «The Bear», poiché sono proprio i limiti di Ike McCaslin in «The Bear» quelli che, se rapportati a «The Old People», ne limitano la riuscita; l'iniziazione rituale di Ike McCaslin alla «wilderness» attraverso la caccia, tramite il custode della «wilderness» Sam Fathers, appare cioè totalmente sproporzionata rispetto a quelle che sono – o saranno – le conseguenze di tale iniziazione. Se invece si riesce a vedere «The Old People» come unità separata, dove non compare il punto d'arrivo (la rinuncia alla terra) di un processo incominciato con l'iniziazione di Ike alla «wilderness», e passato attraverso una presa di coscienza delle colpe avite, emerge con maggior forza il valore del racconto, che consiste soprattutto nell'evocazione di una realtà che potremmo definire magica, o, secondo l'analisi del racconto fatta da G. Cambon<sup>36</sup>, di una realtà in cui viene recuperato il «numinoso». Faulkner riesce per un momento, e cioè per lo spazio di un racconto, a ricreare una realtà di pura immaginazione, in cui viene cancellata – o dimenticata – la storia; nell'evocazione mitica di un tempo privo in realtà di passato (in cui è ignorato lo sterminio degli indiani da parte dei bianchi, e in cui è cancellata la corruzione degli stessi ad opera dei bianchi portatori della schiavitù)<sup>37</sup>, quanto è privo di presente, Faulkner crea uno spazio atemporale in cui gli indiani (quelli che precedono Doom)<sup>38</sup> sono identificati con lo spirito della «wilderness», visti come custodi di valori intangibili, legati alla natura (Jobaker, Sam Fathers) che essi possono trasmettere all'eroe prescelto, bianco (Ike McCaslin). Attraverso la creazione artistica Faulkner recupera – per un breve momento – una realtà sognata, l'illusione dello scrittore americano di cancellare un passato di colpa. Faulkner riesce perfettamente ad offrire una realtà di illusione attraverso la qualità magica del racconto; ma soltanto per un momento, perché l'uomo non può ignorare la storia, e il lettore, procedendo nella lettura degli altri racconti, incontra, appunto, la storia. Leggendo «The Old People» è possibile sentir vivere l'affascinante

36. G. Cambon, *art. cit.*, pp. 147-162. Cambon centra la sua analisi del racconto – esaminandone in particolare il linguaggio – sul modo di recuperare il «senso del sacro come valore in progressiva sparizione» attraverso il rito.

37. Lo sterminio degli indiani non viene mai nominato.

38. F.J. Hoffman vede questo passato storico come un «Edenic past», «existing before and transcending human complication», e lo esemplifica nel passato edenico di «The Bear» e di *Light in August* (quello di Lena Grove); v. F.J. Hoffman, *William Faulkner*, New York, Twayne, 1961 (cfr. cap. 1).

realtà fittizia creata da Faulkner, quella stessa che il protagonista di «Carcassonne» sognava, e che Faulkner in queste, ed altre, pagine mirabili riuscì a creare.

«The Old People» immerge il lettore nella sua atmosfera magica fin dallo stupendo paragrafo iniziale, dove già la prima frase «At first there was nothing» prelude quasi ad una «apparizione», appunto dal nulla, della natura e di Sam Fathers: il tema è così annunciato fin dalle primissime parole. È dal nulla che viene ricreato il popolo antico degli indiani scomparsi, attraverso un'operazione di recupero fantastico che supera la realtà e il tempo. Assieme agli indiani, rappresentati da Sam Fathers<sup>39</sup>, e con essi identificato, compare immediatamente il secondo termine, la «wilderness», incarnata nella natura di novembre ma soprattutto nel cervo che appare «lookin not like a ghost but as if all of light were condensed in him and he were the source of it» (p. 126); il cervo, colto nell'istante immobile del movimento (come lo sarà il cervo che soltanto Ike e Sam vedranno alla fine del racconto), è la sorgente di luce, appunto, di conoscenza; si stabilisce così l'ambiente in cui si svolge l'iniziazione di Ike McCaslin, ambiente fisico – quello della foresta – e insieme «magico» e «atemporale», quello degli indiani e della «wilderness», precedenti alla storia.

Il carattere sacrale dell'iniziazione di Ike, sottolineato dai gesti rituali<sup>40</sup> («Sam dipped his hands in the hot smoking blood and wiped them back and forth across the boy's face», p. 127) assume via via maggiore rilievo attraverso la definizione di Sam Fathers come custode e sacerdote della «wilderness»; è a lui che «the true hunters» chiedono conferma della validità dell'avvenuta iniziazione e sarà Sam, più avanti, a dire come si può uccidere il cervo («Aint nobody going to shoot him standing there», p. 139), osservando cioè determinate regole prestabilite; viene così riconosciuta la sua qualità di capo e viene sottolineata, attraverso la storia delle sue origini, la sua appartenenza ad un popolo antico, un popolo di «capi» e di «guerrieri».

Nella mitizzazione dell'indiano di cui Sam Fathers è il culmine,

39. Cfr. «The Old People»: «all his blood on both sides (nero e indiano), except the little white part, knew things that had been tamed out of our blood so long ago that we have not only forgotten them, we have to live in herds to protect ourselves from our sources» (p. 129).

40. Cfr. cap. «The Cultural Roots of 'The Bear'» in *Bear, Man and God*, cit.

Faulkner tende a cancellare i dati che non si addicono alla funzione del personaggio. Sam è in parte nero, ma nel custode della «wilderness» questo dato è relegato sullo sfondo; Sam ha soltanto un segno della discendenza nera, fisico (quella «slight dullness of the hair and fingernails», p. 129) e spirituale («the knowledge that for a while part of his blood had been the blood of slaves», p. 129); ma questi dati sono ampiamente sminuiti dal prevalere di una condizione e di una natura assolutamente libera e indipendente: nessuno ha mai visto Sam fare lavori «da negro», nessuno ha mai potuto dargli degli ordini, Sam vive in un certo isolamento rispetto alla comunità nera<sup>41</sup>. Si noti come l'essere stato schiavo sia equato, nel racconto, alla colpa di avere posseduto schiavi: Sam infatti, come discendente di Doom, appartiene ad un popolo che si è reso partecipe della colpa della schiavitù, portata dai bianchi, ma dagli indiani accettata. Un nero americano non può diventare una figura mitica: la parte «storica» della discendenza nera di Sam viene così gradualmente cancellata, il più possibile; accettabile invece è la sua discendenza «mitica», da «savage kings», anche africani<sup>42</sup>. Faulkner nel personaggio di Sam opera quella graduale eliminazione della storia che trova una formulazione esplicita in questo stesso racconto, una formulazione che è quella del «sogno» americano di tanti scrittori, il recupero, sul piano fantastico, di una innocenza inesistente. In questo racconto il tempo viene cancellato, fino ad evocare un'America edenica dove tutto deve ancora accadere – dove non vi sono né bianchi né schiavi neri:

And as he (Sam) talked about those old times and those dead and vanished men of another race... those old times would cease to be old times... not only as if they had happened yesterday but as if they were still happening... as if some of them had not happened yet but would occur tomorrow, until at last it would seem to the boy that... none of his race nor the other subject race had come here yet... (p. 132).

Faulkner cancella il passato colpevole del bianco verso il nero e ignora totalmente il passato colpevole del bianco verso l'indiano; se il primo è volutamente, ed esplicitamente, cancellato, il secondo è soltanto ignorato: per questo si può parlare di un popolo «svanito», senza che alla sua scomparsa sia collegata minimamente

41. Cfr. «The Old People», p. 131.

42. Cfr. «The Old People», p. 127.

l'idea del genocidio; in Faulkner non vi è la minima consapevolezza della colpa del bianco verso l'indiano; le pagine che riguardano la «presa di coscienza» di Sutpen in *Absalom, Absalom!* ne sono del resto una conferma indiretta<sup>43</sup>. Tuttavia, in questo racconto, l'operazione di annullamento riesce, perché la realtà immaginata non viene messa a confronto con la realtà in cui il protagonista vive, come invece avviene in «The Bear». Il tentativo di annullamento della storia, resiste, per il breve spazio del racconto, per la mancanza di un termine di confronto.

Faulkner, dopo aver ottenuto, attraverso la parola, questo annullamento della storia, cerca di dare maggiore consistenza e realtà alla visione di un'America edenica che ha appena ricreato: lo fa attraverso la storia di Jobaker, che sottolinea la realtà di una linea puramente immaginaria, quella, appunto, che unisce Sam Fathers agli «old people» scomparsi; Faulkner inserisce nel racconto la storia di Jobaker, l'indiano che ha consegnato a Sam la custodia della «wilderness».

Il passaggio del compito tra i due uomini è ottenuto in maniera naturale, senza bisogno di formulazioni esterne (le parole); si tratta di un passaggio di poteri percepito e realizzato esclusivamente attraverso un'intuizione: la mancanza di materialità della morte di Jobaker è sottolineata dal fatto che nessuno trova la sua tomba, quasi anche Jobaker sia ritornato, anche fisicamente, alla foresta, lasciandone lo spirito a Sam. La decisione di Sam di vivere nel 'Big Bottom', di lasciare cioè la civiltà e la comunità per dedicarsi al nuovo compito affidatogli da Jobaker, avviene anch'essa senza bisogno di molte parole; si tratta inoltre di una decisione assolutamente autonoma, che dipende da Sam soltanto e non ha bisogno di permessi; Sam infatti comunica la sua decisione il più brevemente possibile ai bianchi («I want to go»... «I'm going now»); la sua partenza per i boschi è altrettanto priva di materialità fisica («no one saw him go») quanto lo era stata la morte di Jobaker. L'appartenenza di Sam alla natura, quando i cacciatori lo ritrovano all'appuntamento annuale della caccia di novembre, è sottolineata dalla mancanza di reazioni di Sam, che pure è stato

43. Mentre viveva sulle montagne della Virginia, Sutpen non conosceva né la proprietà della terra, né la schiavitù, percepite entrambe per la prima volta nella zona costiera (Tidewater Virginia), dopo che la famiglia era scesa dalla montagna. Ma in quel mondo «innocente», «where the only colored people were Indians», «...you only looked down at them over your rifle sights» (p. 221). Se l'innocenza riguardo alla terra e ai neri è totale, non altrettanto si può dire per gli Indiani.

mentore di Ike: «if he was glad to see them, he did not show it» (p. 135).

Attraverso la prima parte del racconto Faulkner evoca la realtà – magica – di un tempo che precede la storia, realtà inesistente perché cancella la storia, ma insieme concreta nella dimensione artistica raggiunta dallo scrittore. Dopo aver creata questa particolare realtà, nella seconda parte del racconto si ritorna all'atto iniziale – l'uccisione del primo cervo di Ike – quasi ad essere certi che l'iniziazione venga vista sullo sfondo magico preparato nella prima parte del racconto. Ma prima che Ike esca dalla foresta – la sua iniziazione è avvenuta durante l'ultimo giorno della caccia – egli, ormai partecipe dello spirito della «wilderness», ha diritto ad un'altra apparizione, quella di un altro cervo, preparata dalla raggiunta consapevolezza di Ike di non essere soltanto diventato un «uomo» attraverso la cerimonia di iniziazione, uccidendo cioè il suo primo cervo, ma di aver avuto da Sam «something Sam had had in his turn of his vanished and forgotten people» (p. 141); è in quel momento che Ike può sentire lo spirito della «wilderness», in un'identità di immobilità, cessazione del respiro (soffio, spirito):

He stopped breathing then; there was only his heart, his blood, and in the following silence the wilderness ceased to breathe also, leaning, stooping overhead with its breath held, tremendous and impartial and waiting (p. 141).

L'intuizione del carattere sacro della «wilderness», attraverso una cessazione di respiro che permette una identificazione per un istante, sarà uno dei dati ricorrenti in «The Bear». Alla fine di questa sezione del racconto, il momento di pausa incantata si verifica ancora una volta nell'istante dell'apparizione del cervo, momento in cui è permesso uno scambio tra Ike e l'animale (e in «The Bear», con l'orso), tra Ike e la «wilderness». L'identificazione di Sam si esplicita con un saluto ed un gesto rituale, nell'antica lingua indiana che il ragazzo ha sentito usare da Sam e Jobaker. Il cerchio si è qui chiuso: Sam si è rivelato totalmente, anche attraverso la parola (il saluto al cervo) come il discendente della «wilderness»; al ragazzo che ritorna in città tocca valutare il significato dell'esperienza.

La terza sezione del racconto manca del tono magico delle prime due, proprio perché è quella in cui Ike deve sottoporre alla prova della razionalità, e della realtà, la sua esperienza, confrontarne il valore con la vita. Questa parte già preannuncia la diffi-

coltà di rapportare il «sogno» alla realtà, difficoltà che ricompare in «The Bear». Le parole di McCaslin al ragazzo, parole che vogliono spiegare come il tempo possa essere un unicum in cui tutto si salva – perché «le possibilità del vivere» non si esauriscono nel breve giro di una vita individuale – non hanno peso sufficiente: alla spiegazione di McCaslin sfugge la possibilità di recuperare lo spirito attraverso la parola, quella possibilità di ricreare una realtà che aveva Sam, e che ha l'artista. McCaslin è l'uomo a contatto con il mondo, è l'uomo pratico, per il quale l'iniziazione – avuta da ragazzo negli stessi termini in cui l'ha avuta Ike – rimane qualcosa in fondo alla coscienza, qualcosa di poetico ma inutile. Che anche McCaslin abbia visto a suo tempo il cervo – come lo ha visto ora Ike – invece che una conferma della validità dell'esperienza iniziatoria diventa una diminuzione della stessa; McCaslin non ha saputo metterla a confronto con la realtà; Ike tenterà di metterla a frutto in maniera diversa, ma anche il suo sarà un fallimento. La realtà dell'immaginazione, e del mondo edenico creato dallo scrittore, si scontra e si distrugge a contatto con la realtà della vita. Rimane, in questo racconto, il tentativo, riuscito, di fermare attraverso l'arte un'intuizione di cui potremmo vedere il correlativo oggettivo nell'immagine del cervo – «the buck still and forever leaped» –; l'intuizione di un momento eterno, atemporale, quella stessa che Faulkner, fin dagli inizi della sua carriera letteraria, osservava in Keats; la capacità di fissare la mobilità immota del cervo, la capacità di creare un mondo perfetto, preesistente alle colpe della storia: la «Grecian Urn» di Faulkner.

#### «The Bear»

Come abbiamo già accennato, affrontare «The Bear» significa trovarsi davanti ad una delle opere di Faulkner a cui la critica ha dedicato maggiore studio, a volte isolando il racconto dagli altri, spesso concentrando l'attenzione, seppure mettendolo in rapporto con gli altri racconti<sup>44</sup> o vedendovi un capitolo centrale dell'opera nel caso in cui *Go Down, Moses* viene considerato un romanzo<sup>45</sup>.

L'attenzione dedicata a «The Bear» trova la sua giustificazione

44. Cfr. autori diversi come M. Backman, *op. cit.*, pp. 160, 164-172 e C. Brooks, *op. cit.*, pp. 244-278.

45. Cfr. Millgate, p. 206.

nella ricchezza dell'opera, che permette senza dubbio numerose letture e interpretazioni, identificate via via sul piano «storico», «sociologico, archetipo»<sup>46</sup> o ancora su quello del «mito, dell'antropologia e della psicologia»<sup>47</sup>. Come ha sottolineato il Materassi, la critica si è sempre trovata di fronte alla «necessità di tenere conto dell'inesauribile tensione mitica che è alla base del racconto»<sup>48</sup>. La storia della composizione di *Go Down, Moses* conferma l'importanza del racconto, che inizialmente non era incluso nel piano di *Go Down, Moses* ma che Faulkner incominciò usando materiale che già in parte aveva, come vedremo – interrompendo la scrittura di «Delta Autumn» per avere un «climactic effect»<sup>49</sup>.

Non è il caso di fare qui una rassegna della critica riguardante «The Bear», già fatta da altri<sup>50</sup>; ci limiteremo ad osservare che, fra i tanti contributi anche importanti, ci sembra essenziale il volume a cura di Utley, Bloom e Kinney<sup>51</sup>, sia perché raccoglie il materiale critico più importante sull'argomento (fino al 1964), sia perché evidenzia le radici culturali dell'opera attraverso una raccolta di brani riguardanti usi indiani e pubblicando per intero «The Big Bear of Arkansas» di S.B. Thorpe, che senz'altro ha grande importanza nella genesi di «The Bear»<sup>52</sup>. L'uso che viene

46. Cfr. Longley, *op. cit.*, p. 84. Per un'interpretazione junghiana cfr. C. Collins, «Are these Mandalas?», *Literature and Psychology*, v, nov. 1953, pp. 3-6, e «A Note on the Conclusion of 'The Bear'», *Faulkner Studies*, II, 4, inverno 1954, pp. 58-60.

47. Come scrive Howe, nel sostenere che si tratta *in primis* di una «hunting story» e traedone come conseguenza una visione limitativa della quarta sezione; v. I. Howe, *op. cit.*, p. 255. Per un'interpretazione mitica della struttura del racconto, cfr. R.J. Stonesifer, «Faulkner's 'The Bear': A Note on Structure», *College English*, xxiii, dic. 1961, pp. 219-223; cfr. anche *Bear, Man and God, cit.*

48. Materassi, p. 388.

49. Blotner, p. 1080.

50. Cfr., ad esempio, M. Backman, *op. cit.*, pp. 160-1, e Materassi, pp. 388-391.

51. *Bear, Man and God, cit.*; la critica degli anni sessanta e settanta ha soprattutto dedicato attenzione specifica a particolari elementi, all'interno delle linee già segnate nei «seven approaches to Faulkner's 'The Bear'» indicati nel volume critico. Cfr., ad esempio, E.G. Jensen, «The Play Element in Faulkner's 'The Bear'», *TSLI*, vi, 1964, pp. 170-187; R. Lehan, «Faulkner's Poetic Prose: 'The Bear'», *College English*, xxvii, dicembre 1965, pp. 243-247; M.E. Bradford, «The Gum Tree Scene», *Southern Humanities Review*, I, 1967, pp. 141-150; B.H. Gelfant, «Faulkner and Keats: 'The Bear'», *Southern Literary Journal*, II, 1968, pp. 43-65; E. Eigner, «Faulkner's Isaac and the American Ishmael», *Jahrbuch für Amerikanische Studien*, xiv, 1968, pp. 107-115; W.R. McDonald, «Faulkner's 'The Bear', Part IV», *CEA*, xxxiv, 2, gennaio 1972, pp. 31-32; S. Pinsker, «The Unlearning of Ike», *Topic*, xxiii, primavera 1972, pp. 35-51.

52. Ovviamente quanto *Moby Dick*, a proposito del quale val la pena di ricordare che Faulkner ammirava il romanzo di Melville fin dagli anni Venti; cfr. H. Bungert, «William Faulkner on Moby Dick: An Early Letter», *Studi Americani*, 9, 1964, pp. 371-375.

fatto da Faulkner di tutto un patrimonio folkloristico riguardante i riti della pubertà e l'immagine dell'orso – animale ricco di connotazioni mitiche non solo nel folklore indiano ma anche, ad esempio, in quello dell'Europa Orientale – costituisce la parte più riuscita del racconto, che – ripetiamo – è stata ampiamente studiata. A noi qui interessa vedere, dopo averne esaminata la genesi, qual è la riuscita del racconto nella sua totalità e quale concezione vi è sottesa.

«The Bear» è il risultato della rielaborazione, assai ampia davvero, di «Lion», pubblicato su *Harper's* nel dicembre 1935 e di «The Bear», comparso sul *Saturday Evening Post* nel maggio del 1942<sup>53</sup>.

Il primo è una «hunting story» narrata in prima persona, retrospettivamente, da un Quentin che di diverso dall'Ike ragazzo di *Go Down, Moses* ha soltanto il nome; il narratore si riferisce a fatti passati, avvenuti quando egli aveva sedici anni. I protagonisti sono però Boon e il cane Lion, anche se Quentin partecipa alla spedizione a Memphis per comprare del whisky (parte iniziale di «Lion»; cfr. III sezione di «The Bear») e alla caccia nel «Big Bottom». È del tutto assente qualsiasi riferimento all'iniziazione del ragazzo alla «wilderness» e – significativamente – non compare Sam Fathers, centrale in «The Bear». Il centro focale del racconto sono dunque Lion e Boon, e malgrado vi sia un tentativo di ampliamento mitico della figura dell'orso (i dati sulla sua fama, sul nome particolare, perché «old Ben was an extra bear – the head bear»)<sup>54</sup>, questo avviene esclusivamente in rapporto a Lion; l'orso viene cioè elevato al rango di «head bear» solo per poter essere una controparte degna di Lion. Coerentemente con l'impostazione del racconto, perfino la scena culminante, l'uccisione cioè dell'orso, non è vista dal ragazzo, ma viene vissuta soltanto da Boon e Lion, testimone un nero, Ad, e dell'uccisione contano soprattutto le conseguenze, le ferite al cane e all'uomo e la cura che l'uomo ha del cane. Quando avviene l'uccisione dell'orso, anche qui con un coltello, non solo il ragazzo è lontano ma addirittura, nell'attesa che l'orso si riveli, riesce a vincere la paura ricordandosi improvvisamente, e con gioia, di avere con sé il fucile. Il ragazzo qui dunque non appartiene al mondo della «wilderness», a cui non è

53. Entrambi i racconti sono pubblicati anche in *Bear, Man and God, cit.*, pp. 132-149 e pp. 149-164.

54. «Lion», *ibidem*, p. 136.

stato iniziato, ed è soltanto parte del mondo che «entra» nella «wilderness» e che, sia pure obbedendo a certe regole, usa gli strumenti della «civiltà», che porterà alla distruzione della natura. È giusto dunque che il narratore non partecipi in alcun modo, nemmeno come testimone, alla morte di Old Ben, rimanendo essenzialmente al di fuori del cerchio magico della «wilderness».

La qualificazione mitica dell'orso e la partecipazione di Ike allo spirito della «wilderness» tramite Sam Fathers sono gli elementi fondamentali di «The Bear» del *Saturday Evening Post*. Fin dall'inizio del racconto è ampiamente sottolineata la qualità sovrumana dell'orso, assieme all'esistenza dell'orso nella conoscenza del ragazzo ancor prima che questi partecipi alle cacce annuali e giunga alle soglie dell'adolescenza e della virilità («It looked and towered in his dreams before he even saw the unaxed woods»)<sup>55</sup>. Si potrebbe parlare di pre-coscienza dell'esistenza dell'orso, di un'intuizione cioè della forza misteriosa che esso rappresenta, percepibile, emersonianamente, all'«unencumbered eye» dell'infanzia, all'età cioè in cui l'essere umano può vedere il prodigio «with a child's complete divination» (questo è Faulkner, non Emerson), prima ancora di vederne le apparenze esterne («before he ever laid eyes» sull'orso e sulle foreste). La concezione rituale delle cacce annuali, l'iniziazione di Ike ad opera di Sam Fathers sono presenti in questo racconto, da cui invece è assente Lion, colui che riesce ad essere «degnò» dell'orso.

Faulkner dunque dovette servirsi del materiale di entrambi i racconti, sebbene il tono parlato e la prosa svelta e rapida del primo («Lion») siano meno affini di quanto non sia il tono mitico e ricco del secondo («The Bear» del *Saturday Evening Post*) al racconto di *Go Down, Moses*.

Tutta la IV parte di «The Bear», quella in cui compare la presa di coscienza di Ike riguardo alle colpe degli avi e del sud, attraverso la lettura dei registri nel «commissary» (il «plesso solare» da cui partono gli stretti legami economici e di potere che condizionano il mondo del sud e il rapporto tra bianchi e neri) e attraverso il dialogo con McCaslin, compare ex novo nel racconto di *Go Down, Moses*. Se dunque il primo «The Bear» è già molto ricco di elementi mitici, esso non giunge certo alla complessità di «The Bear» di *Go Down, Moses*: è infatti innegabile che la tanto

55. «The Bear» (*Saturday Evening Post*), *ibidem*, p. 150.

discussa quarta sezione abbia lo scopo di ampliarne la tematica, sebbene non siano accettabili le equazioni in essa proposte – sfruttamento della «wilderness» e sfruttamento dei propri simili – né sia accettabile la soluzione a cui giunge Ike, cioè la rinuncia alla terra ereditata in un tentativo di liberarsi dalle colpe degli avi.

Malgrado le diverse valutazioni di questa quarta sezione<sup>56</sup>, non si può trascurare il fatto che è in questa sezione del racconto che si verifica il «ritorno» alla «civiltà»: le prime due sezioni di «The Bear» infatti si svolgono entro il cerchio magico della foresta, abbandonato nella III sezione, durante il viaggio di Ike e Boon a Memphis, solo temporaneamente e per farvi ritorno. Se infatti il contrasto tra la «wilderness» e la città nella III sezione preannuncia quello tra stato naturale e civiltà, l'episodio del viaggio a Memphis ha principalmente la funzione di mettere in luce la figura di Boon, le sue qualità reali ma insufficienti, dato che l'uomo ha bisogno di chi lo guidi, si tratti di Ike (come in questo episodio) o di Sam (di cui è lo «huntsman», l'esecutore materiale e «menial»).

Se cioè le prime tre parti del racconto tendono a costruire quello stesso mondo che compare in «The Old People», a costruire cioè un passato edenico e atemporale in cui è cancellata la storia, la IV sezione confronta quella concezione con la storia e la «civiltà» che la storia ha prodotto. In «The Bear» la civiltà compare esclusivamente come un cumulo di colpe: è la civiltà che ha portato l'appropriazione indebita della terra da parte dell'uomo, mentre la terra era destinata all'uso comunitario (teoria che riflette precetti biblici e posizioni economico-politiche propugnate in America da Henry George)<sup>57</sup>; è ancora la civiltà che ha portato in America la schiavitù, ed è la civiltà che provoca la distruzione della «wilderness». Faulkner non sembra credere nella possibilità che il progresso porti a qualche mutamento positivo. In «The Bear»

56. È noto il «consiglio» di Cowley al lettore nel «Portable»: se questi voleva semplicemente leggere «a hunting story», doveva saltare la quarta sezione (*The Portable Faulkner*, New York, Viking, 1946, p. 226). Faulkner dichiarò che la quarta parte era stata inclusa nel 'racconto' per decisione dell'editore e che apparteneva invece soltanto al romanzo (*Faulkner in the University*, p. 273 - 8 maggio 1958).

57. Per il rapporto tra la teoria dell'uso comune della terra, che compare qui e altrove in Faulkner (ad esempio in *Absalom, Absalom!*), e le teorie di Henry George (1839-1897) derivate da Locke e i fisiocrati, cfr. D.G. Bredan, «William Faulkner and the Land», *American Quarterly*, x, autunno 1958, pp. 344-357. Numerosi sono gli echi biblici anche a questo proposito in Faulkner.

cioè la civiltà non è vista come possibilità di mutamento per quanto riguarda le condizioni economiche, sociali e politiche dei neri. Il punto di vista prevalente è quello del bianco, conservatore, che non pensa nemmeno di poter rinunciare a qualcuno dei suoi privilegi; questa posizione di Faulkner si rivela soprattutto attraverso la caratterizzazione positiva di Ike, senza dubbio presentato dallo scrittore come l'eroe, o il santo, che resosi conto delle colpe dei padri vuole riacquistare l'innocenza perduta; basterebbe l'episodio della moglie di Ike<sup>58</sup> per indicare il continuo tentativo dello scrittore di presentare in termini positivi questo protagonista. La decisione di Ike è in realtà un'illusione: egli non può restituire la terra all'uso comune perché la terra va, all'interno degli schemi sociali, all'erede più prossimo, e tanto meno può – si direbbe vuole – liberarsi dalla colpa degli avi verso i neri: Ike non solo non fa nulla per rimediare a secoli di ingiustizie, scegliendo una soluzione di «libertà» personale («Sam set me free») che si limita illusoriamente alla propria coscienza, ma addirittura si rifiuta di ammettere la possibilità di una emancipazione nera che avvenga nell'arco della sua vita. Le parole di Ike

But not now. Not yet... (p. 212). They will outlast because... they will endure. They are better than we are. Stronger than we are... (p. 224). It will be long... But it will be all right because they will endure (p. 228)

esprimono l'immobilismo del personaggio, ma anche quello dello scrittore. «Not now»: sono queste le parole chiave del credo conservatore; Ike, e con lui Faulkner, non ammette il mutamento positivo che la civiltà potrebbe e può portare<sup>59</sup>.

Una conferma dell'impossibilità dello scrittore di ammettere il

58. La scena in cui la moglie di Ike si fa vedere per la prima volta nuda dal marito è presentata come una scena di seduzione-prostituzione per riuscire ad avere la «farm». Ike è l'eroe che resiste al male insito nella natura femminile, rifiutando di trasferirsi alla «farm», di tradire il suo voto di povertà: «No, I tell you. I won't. I cant. Never» (p. 240).

59. In un'intervista Faulkner dichiarò che il mutamento (la distruzione della foresta) poteva esser visto in modo positivo se «it makes more education for more people, and more food for more people», negativo se la distruzione porta solo al potenziamento di una «agrarian economy for peonage, slavery» (*Faulkner in the University*, p. 277). A questo giudizio Faulkner aggiunge una modifica che riguarda la civiltà dei consumi: se l'effetto è quello «to give more people more automobiles just to ride in, then the wilderness was better». Se l'amore per la «wilderness» è estremamente degno di rispetto, si ha la sensazione che Faulkner non riesca a vedere il «progresso» in termini in alcun modo positivi.

mutamento della condizione nera in un tempo vicino, preciso, non collocato in un futuro sempre allontanabile, si ha nel modo in cui viene caratterizzato uno dei rari neri emancipati che compaiono nell'opera faulkneriana: il marito di Fonsiba, una donna nera discendente dal vecchio McCaslin. Il modo in cui Faulkner presenta il personaggio è estremamente significativo: l'uomo viene dal nord, è perfettamente conscio dei propri diritti e della sua posizione di eguaglianza nei confronti dei bianchi; è figlio di uno schiavo, ma questo è soltanto il passato («Then your father was a slave». «Yes. Once», p. 209). Faulkner lo mostra in un primo momento quando va alla piantagione a parlare con McCaslin perché vuole sposare Fonsiba; non vuole chiedere permessi, vuole solo comportarsi in modo corretto verso chi riconosce come capo della famiglia. Nel dialogo che l'uomo ha con McCaslin la figura di questo nero del nord è presentata in luce positiva: l'uomo ha una grande dignità, che risalta maggiormente per il contrasto fra le sue brevi e ferme frasi e quelle insultanti di McCaslin, che tenta di «rimetterlo a posto» come farebbe con un nero del sud; alla consapevolezza tranquilla ma decisa dell'uomo si oppone l'irrazionalità e la villania di McCaslin. Ma nel resto dell'episodio la dignità che caratterizzava il personaggio viene via via cancellata, fino a farne una macchietta<sup>60</sup>; Ike intraprende un lungo e difficoltoso viaggio per trovare Fonsiba e darle il terzo di eredità che le spetta, lasciato ai discendenti neri dal vecchio McCaslin – l'uomo per cui lasciare una grossa somma di denaro «was cheaper than saying My son to a nigger» (p. 205) – e finalmente trova la baracca in cui i due abitano:

a single log edifice with a clay chimney which seemed in process of being flattened by the rain to a nameless and valueless rubble of dissolution in that roadless and even pathless waste of unfenced fallow and wilderness jungle – no barn, no stable, not so much as a hen-coop (p. 211).

La povertà – anzi la miseria – della casa e della vita di chi vi abita sono la smentita della «indipendenza» dell'uomo; Faulkner lo presenta come un illuso, un pazzo, colpevole perché offre alla moglie una vita di stenti, e priva così di qualsiasi valore la presentazione fattane all'inizio dell'episodio, gettando una luce grottesca sulle parole dell'uomo, presentate non più come affermazioni dignitose ma soltanto come pietose menzogne e illusioni. Ancora una volta

60. Materassi, p. 297.

non c'è posto nel mondo faulkneriano per il personaggio nero emancipato; se questo compare, Faulkner gli toglie in qualche modo ogni credibilità.

Per quanto riguarda l'atteggiamento di Faulkner rispetto al problema razziale, vi sono nel racconto altre «spie» che ne indicano la fondamentale incapacità di voler accettare – o di volere – un mondo diverso: perfino nel momento in cui Faulkner ci mostra Ike McCaslin che prende coscienza delle colpe del vecchio Carothers, l'uomo che si è impossessato della terra e delle persone con la stessa indifferenza, nel momento in cui maggiore è l'orrore di Ike per il passato della famiglia – e il passato del sud –, Faulkner attribuisce a Ike un tentativo, seppur blando, di assoluzione del vecchio, che ha commesso incesto con la propria figlia nera: «But there must have been love... Some sort of love...», un desiderio generato dalla grande solitudine del vecchio («perhaps he had sent for her at first out of loneliness, to have a young voice and movement in the house», p. 206). Anche nel momento dell'orrore c'è, per il bianco, una possibilità di assoluzione.

In «The Bear» dunque la posizione conservatrice – seppure angosciata – di Faulkner emerge da più elementi: la pretesa di equare – e risolvere – le due colpe della proprietà della terra e del possesso dei propri simili, di presentare la rinuncia alla terra e alla colpa come l'unica possibile, toglie al racconto parte del fascino che le bellissime pagine sulla «wilderness» esercitano sul lettore. Riuscendo a distaccarsi per un momento dal fascino del testo, si intravede una posizione di debolezza morale che almeno in parte vanifica, anche sul piano della riuscita artistica, la ricreazione mitica del mondo della «wilderness»: mondo credibile e stupendo in «The People», ove esso esiste soltanto come realtà di pura immaginazione, al di fuori della storia, meno credibile – anche se nelle singole pagine bellissimo – in «The Bear», dove lo scontro con la storia frantuma il mito.

#### «Delta Autumn»

L'incertezza della posizione di Faulkner, del resto, traspare anche dal racconto che segue, «Delta Autumn»<sup>61</sup>, dove la caratterizzazione in «The Bear» positiva di Ike, subisce una trasformazione

61. Compare su *Story*, maggio-giugno 1942, poi in *Go Down, Moses*.

in senso negativo, agli inizi incerta, più chiara alla fine del racconto. Se si accetta il personaggio di Ike in «The Bear» come portavoce delle idee di Faulkner, riguardo al problema razziale, è equo riconoscere che in «Delta Autumn» l'autore toglie credibilità al suo «portavoce», dando quindi una risposta diversa, o tentando almeno di dare una risposta diversa, almeno a livello consapevole, allo stesso problema.

In «Delta Autumn», il messaggio di «endurance» mascherato come lode del nero in «The Bear», si rivela cioè apertamente per ciò che esso è, il grido di un conservatore:

*Maybe in a thousand or two thousand years in America, he thought. But not now! Not now! He cried, not loud, in a voice of amazement, pity and outrage. 'You're a nigger!'* (p. 272).

Il grido può essere angosciato, ma è quello di un uomo incapace di poter perfino concepire una realtà diversa da quella a cui è abituato, un rapporto tra bianchi e neri veramente impostato su basi di eguaglianza. La figura di Ike subisce però una sorta di degradazione nella presentazione che ne fa Faulkner attraverso il racconto, e attraverso questa degradazione si sgretola la credibilità del personaggio a cui Faulkner fa esprimere questo grido di terrore.

Nella scena finale, quella in cui compaiono le parole che abbiamo citato, Ike è un vecchio, identificato con un mondo destinato a scomparire entro brevissimo tempo (la «wilderness»), un uomo che in realtà è già uno spettro, un sopravvissuto. Nella tenda in cui è rimasto solo, mentre gli altri sono usciti per la caccia, Ike trascorre il tempo in uno stato di tranquillità che ha qualcosa dell'infanzia («his breathing quiet and peaceful as a child's», p. 267); sembra che la vecchiaia estrema abbia raggiunto ormai il punto iniziale della vita: la pace di Ike è un preannuncio della sua impotenza fisica, espressa nella sua incapacità di raggiungere un oggetto con la mano. Numerosi sono i particolari che esprimono la condizione di decrepitudine del vecchio: è avvolto in «a soiled undergarment bagging about him», in «twisted blankets huddled about his hips»; è incapace di alzarsi, pur avendo annunciato l'intenzione di farlo («'Turn your back... I am going to get up. I aint got my pants on'. Then he could not get up. He sat in the huddled blanket, shaking», p. 274); la voce è «thin and shaking». La figura di Ike, alla fine del racconto, è dunque certamente quella di

un vecchio che può suscitare soltanto pietà; il personaggio non ha più alcuna di quelle caratteristiche positive che coesistevano con l'estrema vecchiaia, all'inizio del racconto; Ike, all'inizio, è sì vecchissimo, ma Faulkner gli attribuisce doti direttive e capacità di agire e capire da giovane; l'incertezza della contrastante definizione iniziale del personaggio è espressa nella descrizione degli occhi: «the blurred eyes of an old man, but... quite sharp too»: Ike cioè, ha ancora, all'inizio del racconto, capacità di visione e di giudizio, pur essendo visto dai partecipanti alla spedizione come un vecchio.

Ma nella scena finale, quella in cui entra nella tenda la ragazza nera che è madre del figlio di Roth – che discende ella stessa dal vecchio Carothers McCaslin – il personaggio ha ormai perso qualsiasi qualificazione positiva. È la ragazza, in questa scena, a cui Ike rivolge il suo grido angosciato, ad essere piena di dignità, e anche di umanità – come mostra quel gesto appena abbozzato con cui per un momento sembra voler mostrare al vecchio il bimbo che ha in braccio; la donna tuttavia non si lascia insultare, e apostrofa Ike con l'appellativo che gli spetta, «old man», ricordandogli che deve aver ormai dimenticato che cosa significhi la vita. La vera forza spirituale, e la vera comprensione della vita, non stanno ormai più dalla parte dell'eroe di «The Bear», ma dalla parte della ragazza nera.

Sono dunque diverse le risposte che Faulkner dà, in questo libro, al problema dei rapporti razziali; la caratterizzazione diversa di Ike in «The Bear» e in «Delta Autumn», e quindi la diversa credibilità che lo scrittore attribuisce al personaggio, sono indicative; se la figura della donna in «Delta Autumn» mostra un Faulkner che chiaramente condanna l'immobilismo di Ike, non si può dire che in «The Bear» lo scrittore sia altrettanto chiaro rispetto al problema nero, data l'equazione iniziazione-rifiuto della terra-liberazione dalla colpa. E malgrado la presentazione positiva della donna in «Delta Autumn», la distruzione dei boschi, in questo stesso racconto, e l'uccisione delle «does» è più di una volta equata con il rifiuto di riconoscere la donna nera come persona umana. I motivi della distruzione della «wilderness» e del peccato di schiavitù – o razzismo – hanno dunque lo stesso peso, agli occhi dello scrittore.

Resta, in questi racconti, la capacità di Faulkner di evocare un mondo, di creare il sogno dell'Eden, ma insieme resta nel lettore

il senso di un fallimento dato che la realtà entra con grande forza nei racconti – a differenza di quanto avveniva in «The Old People» – e il sogno non resiste.

«Go Down, Moses»

Il rapporto tra bianchi e neri è ancora il tema centrale dell'ultimo racconto<sup>62</sup> che dà il titolo all'intero volume. Come è noto, questo titolo è tratto da un famoso spiritual, il cui ritornello – «Go down, Moses / Way down in Egyptland / Tell old Pharaoh / To let my people go» – è ripreso nelle parole di Mollie Beauchamp, una donna nera vecchissima, diventando a sua volta il *leitmotif* tragico del racconto stesso («Roth Edmonds sold my Benjamin. Sold him in Egypt. Pharaoh got him») (p. 278). Le parole della vecchia Mollie si riferiscono al nipote, Samuel Worsham Beauchamp<sup>63</sup>, divenuto pregiudicato nel Nord, e a Chicago condannato a morte<sup>64</sup>. Esse esprimono una verità fondamentale, su un doppio piano; è Roth Edmonds infatti che ha «venduto» il ragazzo, denunciandolo per una infrazione alla legge, ma in senso più vasto, è Roth Edmonds, e tutti i bianchi della famiglia, e del Sud, con lui, che hanno «venduto» il ragazzo: la colpa è quella più generale dell'incapacità del bianco di vedere il nero come proprio simile. Anche in questo racconto, dunque, la complessa genealogia degli Edmonds diventa il simbolo vivente delle colpe dei bianchi verso i neri.

Tuttavia, se la condanna di Roth Edmonds, messa in bocca a

62. Pubblicato su *Collier's*, CVII, 25 gennaio 1941, venne poi incluso nella raccolta.

63. Nella prima pagina di una versione dattiloscritta del racconto, Samuel Worsham Beauchamp si chiamava Henry Coldfield Sutpen, un nipote nero di Thomas Sutpen. Il Meriwether osserva che il mutamento del nome è significativo, sia perché indica la decisione di Faulkner «not to involve *Go Down, Moses* so closely... with the characters and meaning of *Absalom, Absalom!*», sia per il diverso modo in cui è trattato il motivo della «miscegenation»; cfr. Meriwether, p. 61. Sulla revisione di «Go Down, Moses», cfr. anche R. Roth, «The Brennan Papers», *cit.*, pp. 219-224 e Blotner, p. 105. (Roth si riferisce a una versione manoscritta del racconto, in cui Samuel è chiamato Carothers Edmonds Beauchamp.)

64. Come risulta nella prima sezione del racconto (v. sotto). Dal dialogo tra Samuel e l'impiegato, a Chicago, nella prigione, emerge, oltre alla negatività di Samuel, la totale estraneità dell'uomo all'ambiente del sud da cui è fuggito. Attraverso il senso della famiglia che permane invece in Mollie sembra che Faulkner voglia confrontare il nord, in senso negativo, con il sud. Il motivo del ragazzo divenuto gangster ha una vaga somiglianza con quello trattato da Faulkner, seppure in modo diverso, in «Pennsylvania Station», scritto molti anni prima (era già pronto nel '30): v. sotto, p. 231.

Mollie, esprime una verità tragica, e, in apparenza, un'esplicita condanna del comportamento dei bianchi verso i neri nella società del sud, essa non ha la carica rivoluzionaria che potrebbe avere; infatti, la negatività dello stesso Edmonds è in parte diminuita dai numerosi riferimenti alla «malvagità» del ragazzo Beauchamp: egli è nato da un padre chiuso nel penitenziario per assassinio («manslaughter», p. 280), è il frutto di «some seed not only violent but dangerous and bad» (p. 280); prima di essere condannato per rapina, è stato «in and out of jail for gambling and fighting» (p. 279). Anche la presentazione del giovane, nella prima sezione del racconto, in cui assistiamo ad un breve dialogo tra l'uomo ed un impiegato, prima che la condanna a morte sia eseguita, è senz'altro negativa; l'uomo è troppo ben vestito, arrogante, sprezzante. In Faulkner non vi è nessuna consapevolezza della funzione della violenza nella possibilità di ritrovare un'identità per il nero: ma nel 1940 era uscito *Native Son* di R. Wright, il romanzo in cui per la prima volta compariva la violenza come modo di prendere coscienza di sé per il nero, e Faulkner lo aveva letto.

La violenza di Samuel, invece, tende a togliere parte della colpa da Roth Edmonds. Faulkner, in questo racconto, ricrea un mondo in cui sembrano ancora possibili rapporti paternalistici tra bianchi e neri, rapporti che funzionano perfettamente fin tanto che il nero sa «rimanere al suo posto». Il rapporto che unisce Mollie con Miss Worsham può essere dei più sinceri, e commoventi: sia Mollie che Miss Worsham appartengono al vecchio ordine, quello di Elnora e di Aunt Jenny in «There Was a Queen»; le due donne vengono presentate nel momento tragico della comunanza del dolore: la veglia funebre in casa di Miss Worsham è qualcosa che appartiene ad entrambe; Miss Worsham ha «diritto» di partecipare al dolore di Mollie, perché Mollie è per lei *come* una sorella; ma non è una sorella. I legami di parentela, reali, che uniscono Mollie e Miss Worsham, ancora una volta, non sono riconosciuti: e la consapevolezza di non riconoscerli non è per nulla sottolineata, come avveniva per Uncle Buck e Uncle Buddy nei confronti di Tomy's Turl in «Was», come per Aunt Jenny verso Elnora in «There Was a Queen»; se dunque Roth Edmonds è visto in luce almeno parzialmente negativa, questo non avviene per Miss Worsham, che appartiene allo stesso sistema sociale. Faulkner, tuttavia, sembra rendersi conto che il mondo che sta evocando è destinato a scomparire: sottolinea infatti l'estrema vecchiaia

di Mollie e di Miss Worsham<sup>65</sup>, l'antichità della casa in cui Miss Worsham vive (non c'è luce, né acqua corrente) in modo analogo a quanto era avvenuto per il personaggio e la casa di Miss Emily.

Sembra cioè che lo scrittore riconosca l'appartenenza di questo mondo, dove bianchi e neri sono accomunati da un dolore comune, al passato, ma che insieme lo rimpianga; la veglia funebre in casa di Miss Worsham costituisce un episodio di grande tensione drammatica; si forma, nel dolore, una comunità di tipo antico, in cui servo e padrone soffrono insieme<sup>66</sup>. La partecipazione al dolore avviene su un piano istintivo comune – e si pensa al dato biografico della morte di Mammy Caroline (Callie) Barr e del suo funerale<sup>67</sup> – ma questa partecipazione non è possibile per il bianco «razionale», moderno, quale è Gavin Stevens; l'avvocato infatti non resiste nella casa della veglia, e fugge dalla casa; come ha scritto il Mizener egli è «the intellectual who knows too much to participate instinctively in the community ritual»<sup>68</sup>. Ma Gavin Stevens, se sa troppo da un lato, non sa abbastanza dall'altro; si rende conto da un lato che le parole di Mollie rispecchiano la realtà della società del sud, ma insieme non riesce a dare soluzione al problema nero se non attraverso il rispetto per il bianco; non appartiene più al mondo di Miss Worsham e di Mollie, ma in realtà fa tutto soltanto per Miss Worsham, come ha osservato il Materassi<sup>69</sup>. Il senso della colpa del bianco è espresso con grande drammaticità – ma l'autore, malgrado ciò, tende a rimpiangere un mondo passato.

Resta, centrale nel racconto, la figura di Mollie, presentata con grande arte da Faulkner nel dolore senza tregua per la morte del nipote; attraverso l'uso dello spiritual – e l'eco biblica da esso inscindibile – Mollie diventa la voce che esprime un lamento di

65. Si veda la descrizione dell'aspetto di Miss Worsham, dove è sottolineata la qualità sorpassata di cappelli e vestiti: «thin, erect, with a neat, *old-time* piling of white hair beneath a *faded* hat of *thirty years ago*, in *rusty* black, with a *frayed umbrella*» (p. 281). Anche la casa è «decaying», «paintless».

66. E non manca, in questa scena, il simbolo del focolare acceso, «the ancient symbol of human coherence and solidarity» (p. 285), che sembra assumere maggiore intensità nel confronto implicito con la prigione in cui si trova Samuel (prima sezione del racconto), caratterizzata da insistiti riferimenti al freddo acciaio ('steel cot', 'steel cubicle').

67. Cfr. il resoconto della morte di Caroline Barr e del suo funerale, in Blotner, pp. 1034-1035; a Caroline Barr fu dedicato *Go Down, Moses*.

68. A. Mizener, «The Thin, Intelligent Face of American Fiction», *Kenyon Review*, xvii, 4, autunno 1955, pp. 507-524.

69. Materassi, p. 270.

portata storica, non soltanto il lamento di una vecchia per il nipote venduto in Egitto, ma il lamento del popolo nero su se stesso. Soltanto, l'era del «lamento» è ormai tramontata da un pezzo.

Nei racconti di *Go Down, Moses*, dunque, Faulkner dà gradi di risposte diversi al problema dei rapporti fra bianchi e neri. Il personaggio nero tradizionale come Mollie Beauchamp, coerentemente con la visione prevalente in Faulkner, viene esaltato, anche artisticamente, al massimo; all'opposto c'è il nero che rifiuta di rimanere passivo e accettare gli schemi del sistema razzista; per questo tipo di personaggio, per i Samuel Beauchamp, non può esservi salvezza nel mondo faulkneriano; come non vi è salvezza, in questo stesso mondo, per i neri del Nord, per il marito di Fonsiba in «The Bear»; il bianco razzista viene apertamente giudicato nella sua crudeltà (lo sceriffo di «Pantaloone in Black»), ma meno chiaro è il giudizio dello scrittore su altri bianchi, in apparenza meno colpevoli, ma incapaci anch'essi di vedere «l'uomo invisibile» che sta al loro fianco in termini di umanità, di riconoscere non i dati della «superiorità», ma soltanto, e tanto più difficilmente, i dati di eguaglianza nel fratello nero.

5.

## COLLECTED STORIES OF WILLIAM FAULKNER

La «major phase» di Faulkner, per quanto riguarda la produzione di racconti, si può dire conclusa nel 1942, con la pubblicazione di *Go Down, Moses*; il termine, anzi, potrebbe essere spostato ancora più indietro, anche considerando i *Collected Stories*. Questa raccolta infatti, sebbene uscita nel 1950, è in realtà formata per la massima parte di racconti pubblicati prima del 1936 (per l'esattezza 35 sui 42 che compongono il volume: gli altri sette comparvero tra il 1939 e il 1948).

Soltanto quattro dei racconti nei *Collected Stories* uscirono dopo *Go Down, Moses*: di questi, né «Shingles for the Lord» né «Shall Not Perish» (entrambi del 1943) costituiscono aggiunte importanti al canone faulkneriano; gli altri due, «My Grandmother Millard» (1943) e «A Courtship» (1948), confermano l'importante e continua presenza del filone umoristico già compiutamente perfezionato nello «Spotted Horses» del 1931; tale filone, continua, anche nel campo dei racconti, con «By the People», una «tall tale» del 1955.

Oltre ai racconti che vennero raccolti nel volume del 1950, dopo *Go Down, Moses* comparvero due racconti del volume *Knight's Gambit* (1949), e cioè «An Error in Chemistry» (1946) e quello che dà il titolo al volume; ma anche per quanto riguarda il filone poliziesco, «Smoke», destinato a ricomparire in *Knight's Gambit*, era già apparso in *Dr Martino*, nel 1934; inoltre, i racconti di *Knight's Gambit* non rappresentano certamente una parte particolarmente importante dell'opera di Faulkner, come s'è visto. «Afternoon of a Cow», uscito nel 1943, apparteneva ad un periodo precedente (1937); restano un racconto del 1954, «Sepulture South», identificato dal Meriwether<sup>1</sup>, e i racconti di *Big Woods* (1955); ma questo volume offre racconti o brani già apparsi in precedenza (salvo «Race at Morning»), riunendo quanto

1. Cfr. Meriwether, *art. cit.*

riguardava la «wilderness» e la caccia, ma senza aggiungere nulla di nuovo.

*Collected Stories*, dunque, segna piuttosto la fine di un periodo di grande creatività, terminato assai prima del 1950; in realtà la produzione faulkneriana, anche per quanto riguarda i racconti, è già chiaramente definita in tutte le sue caratteristiche principali negli anni Trenta.

Nel sottolineare come i racconti dei *Collected Stories* appartenessero a un periodo anteriore alla data di pubblicazione, non vogliamo certamente sminuire l'importanza del volume, ma chiarire le qualità di questa importanza: il volume rese facilmente reperibili i racconti di *These 13* e di *Dr Martino*, tutti ristampati – ad eccezione di «The Hound» e di «Smoke» – nei *Collected Stories*, e soprattutto rese reperibili i racconti che erano comparsi su riviste e giornali (e cioè diciassette su quarantadue). Ai grandi racconti pubblicati nella sezione centrale di *These 13* si aggiunsero pochi altri grandi racconti, in primis «Barn Burning», e alcuni racconti comici molto riusciti, «Mule in the Yard» (1934), «Lo!» (1934) e «My Grandmother Millard» (1943).

Il volume, in realtà, anche nella strutturazione che Faulkner scelse<sup>2</sup>, ricalca, ampliandola, la struttura che Faulkner aveva già adottato in *These 13* e in *Dr Martino*: *Collected Stories* è diviso in sei sezioni; le prime tre ricalcano, ampliandola, la sezione centrale di *These 13*, in cui Faulkner aveva raggruppato i racconti di Yoknapatawpha; la quarta sezione, «The Waste Land», ripete la prima sezione di *These 13*, anch'essa leggermente ampliata (ma solo di un racconto): togliendo dal primo posto nel volume i racconti di guerra (prima sezione di *These 13*, quarta dei *Collected Stories*) Faulkner mostrò la sua consapevolezza della diversa riuscita dalla prima e della seconda sezione di *These 13*; la quinta sezione, «The Middle Ground», raccoglie – come *Dr Martino* – racconti diversi, nessuno dei quali è tratto da *These 13*, riguardanti Yoknapatawpha ma anche altri ambienti, allargando la tematica di *Dr Martino* soprattutto per la presenza di racconti come

2. Fu M. Cowley a proporre a Faulkner di fare un volume di racconti nel 1945: Cowley suggerì di raccogliere i racconti per cicli («the Indian cycle, the Compson cycle, the Town cycle, the Ratliff-Bundren cycle...») ma in realtà Cowley stesso si rifaceva ad una divisione della materia «suggerita» da *These 13*, e adottata in *The Portable Faulkner*. Faulkner accettò però solo parzialmente i suggerimenti di Cowley e il 1° novembre 1948 inviò il piano della raccolta, che rimase immutato – salvo per l'aggiunta fatta da Faulkner di altri quattro racconti – malgrado Cowley volesse modificarlo. Cfr. *File*, pp. 34, 115.

«Pennsylvania Station» o «Golden Land», in cui è riflessa l'opinione (negativa) che aveva Faulkner di New York e della California, o come «Artist at Home», interessante perché vi compare il tema dell'artista e del rapporto arte-vita. Il volume si conclude con la sesta sezione, «Beyond», in cui sono raccolti tre racconti che riguardano i rapporti con il mondo ultraterreno, già comparsi in *Dr Martino*, e quelli dell'ultima sezione di *These 13*, i tre racconti ambientati «altrove», in Europa e in Messico. Anche *Collected Stories*, come *These 13*, si conclude con «Carcassonne», il racconto in cui Faulkner, come abbiamo visto, esprime il suo «sogno» nella possibilità che ha l'artista di creare una nuova realtà.

### 1. «The Country»

La prima sezione dei *Collected Stories*, intitolata «The Country», è formata di sei racconti, soltanto uno dei quali, un grande racconto tragico, «Barn Burning» (1939), il primo del gruppo, appartiene al Faulkner maggiore.

Oltre ad un racconto comico, «A Bear Hunt» (1934), che ha una funzione di «comic relief» all'interno del gruppo, la sezione comprende quattro racconti degli inizi degli anni Quaranta, scritti a fini commerciali, in un periodo in cui Faulkner aveva bisogno di guadagnare del denaro. Malgrado la destinazione commerciale (i giornali), soltanto uno, «Two Soldiers», venne accettato immediatamente dal *Post*, a cui era stato inviato, e dove uscì nel 1942; lo stesso *Post*, rifiutando «Shall Not Perish», lo giudicò «highly emotional», ma «overwritten and artificial»<sup>3</sup>. Faulkner stesso, del resto, si rese perfettamente conto della scarsa riuscita di questo racconto, quando a proposito di una prima versione, poi corretta, di «Shall Not Perish», ebbe a scrivere: «Goddam it that's what having to write not because you want to write but because you are harassed to hell for money does»<sup>4</sup>.

I quattro racconti degli anni Quaranta, oltre a quelli che abbiamo citato, «Shingles for the Lord» (1943) e «The Tall Men» (1941), abbozzano uno sfondo, quello appunto della campagna e dei suoi abitanti, in tono comico («Shingles for the Lord») o nostalgico («The Tall Men»), e insieme inseriscono il tema della seconda guerra mondiale e della «response» dei contadini alla necessità di combattere per la patria («The Tall Men», «Two Sol-

3. Cfr. Blotner, p. 1100.

4. *Ibidem*, p. 1101.

diers», «Shall Not Perish»); i contadini sono uomini che cercano di imbrogliarsi l'uno con l'altro, o di trarre il massimo vantaggio dallo stato, rappresentato dal WPA, ma sono anche quelli che sanno resistere all'arida e assurda legalità dello stato e mantenere modi di vita autentici – come i MacCallum, comparsi in *Sartoris* – e rispondere con fiducia alla chiamata della patria. Il mondo dei contadini, sia esso presentato in luce comica o seria, è depositario delle virtù di «endurability» e «indestructibility» necessarie all'uomo.

Alcune parti di questi racconti degli anni Quaranta sono abbastanza riuscite, ma spesso ci si scontra con l'atteggiamento «predicatorio» caratteristico del Faulkner la cui parabola è ormai in linea discendente, salvo qualche momento d'eccezione; il messaggio del racconto non viene più desunto dai fatti narrati, ma viene verbosamente ripetuto e spiegato dall'autore, spesso attraverso uno dei personaggi. Anche per quanto riguarda la struttura narrativa non vi sono elementi di interesse, e anzi, dove il narratore prescelto dovrebbe offrire un punto di vista particolare – per esempio quello di un ragazzino – non si hanno effetti particolari. Soltanto in «Barn Burning» non vi è alcuna intrusione moraleggiante, e l'ottica particolare di un ragazzino viene usata con effetti di grande drammaticità.

«Barn Burning»<sup>5</sup> fa parte dei grandi racconti di Faulkner. È l'unico dei sei racconti che confluirono in *The Hamlet*, salvo «The Hound», comparso in *Dr Martino*, ma poi omesso nei *Collected Stories*, che Faulkner decise di raccogliere in un volume, dopo la pubblicazione su rivista e dopo che era uscito *The Hamlet*. Faulkner dunque doveva essere consapevole del valore del racconto, preso come unità a se stante, anche se la materia di «Barn Burning» era stata inizialmente concepita come capitolo (il primo) del romanzo. Per questa prima destinazione di «Barn Burning» valgono le osservazioni del Meriwether, basate sullo studio dei manoscritti<sup>6</sup>, e la lettera di Faulkner a Cowley, che in un primo tempo voleva includere il racconto in *The Portable Faulkner*<sup>7</sup>.

Il tema di «Barn Burning» è quello di una dolorosa presa di

5. Compare su *Harper's*, CLXXXIX, giugno 1939, pp. 86-96.

6. Meriwether, p. 29, p. 43, p. 70; cfr. anche p. 26; Millgate, p. 185.

7. Il racconto invece venne tolto sia perché a Cowley sembrò in un secondo tempo meno riuscito di altri racconti, sia perché il libro era già molto lungo, *File*, p. 56.

coscienza: la decisione di un ragazzino, Colonel Sartoris Snopes<sup>8</sup>, figlio del «barn burner» Ab Snopes, obbligato a scegliere tra la fedeltà a se stesso e la fedeltà al padre e alla famiglia, divenute inconciliabili nel momento in cui si fa strada nella sua mente il concetto di «male». Alla chiarezza di visione, e di giudizio, raggiunta, segue immediatamente la necessità dell'azione, che implica, appunto, il tradimento del padre. Faulkner coglie con grande efficacia il momento estremamente doloroso della decisione che avviene quando la persona umana soffre «the terrible handicap of being young»; la scelta di Sartoris non può che essere colma di «terror and grief», perché per raggiungere la maturità è obbligato a lasciarsi dietro una parte di se stesso – la propria infanzia, la famiglia e il padre – ed in quel momento l'essere viene «pulled two ways like between two team of horses» (p. 17).

La difficoltà della scelta non è resa minore dal fatto che la famiglia del ragazzo è in realtà un travestimento grottesco della famiglia quale dovrebbe essere – o quale è, ad esempio, in «The Tall Men». Il padre, Ab Snopes, ha alle spalle una serie di incendi dolosi, il mezzo con cui si vendica della povertà in cui vive, violando, con il fuoco, il mondo dei ricchi proprietari terrieri da cui dipende la sua esistenza di fittavolo. Che la famiglia di Ab sia tenuta insieme da rapporti fondati sulla paura, piuttosto che sull'affetto, non ha importanza; la famiglia è l'unico baluardo contro il mondo ostile che sta all'esterno ed Ab la presenta in questi termini nel momento in cui sente che la fedeltà del ragazzino sta per vacillare: «You got to stick to your own blood, or you ain't going to have any blood to stick to you» (p. 8).

Ab offre un aiuto che in realtà è un ricatto morale, secondo quella che è la sua visione del mondo, carica di odio<sup>9</sup>. La famiglia

8. La materia del racconto compare parzialmente in *The Hamlet*, l. I, cap. I, raccontata da Ratliff. Il ragazzino Colonel Sartoris Snopes non compare in *The Hamlet*, sebbene Ratliff si riferisca ad un ragazzino Snopes, fratello minore di Flem, a p. 14 e a p. 36 («There was another boy, besides Flem. A little one. He would be about ten or twelve if he was there. He must a been mislaid in one of the movings», p. 36). La ragione fondamentale dell'assenza di Colonel Sartoris Snopes nel romanzo è senza dubbio l'impressione almeno parzialmente positiva della famiglia Snopes che ne sarebbe derivata; in proposito cfr. Millgate, p. 185 e Materassi, p. 265. Holmes sottolinea la grande differenza tra il racconto e la vicenda del romanzo, soprattutto col fatto che «the short story adopts the point of view of Colonel Sartoris Snopes», il che è fondamentalmente esatto anche se l'autore spesso interviene con commenti o spiegazioni (molto riuscite, e non «intrusive» come ha osservato il Booth in *The Rhetoric of Fiction*, Chicago U.P., 1961, p. 309). Per Holmes, cfr. pp. 31 sgg.

9. La figura di Ab è senz'altro presentata con caratteristiche iconografiche tipiche di una

Snopes può essere accettata soltanto nella cecità dell'infanzia (quella di Colonel Sartoris, prima del processo) o nella consapevolezza del male (quella del fratello di Sartoris, che accetta il male)<sup>10</sup>; ma malgrado questo, malgrado la violenza e la crudeltà di Ab – un uomo che colpisce le bestie e il figlio con la medesima decisione – egli è sempre il padre, e ripudiare il padre, dichiarandone implicitamente o esplicitamente la colpevolezza, significa rifiutare una parte di se stessi. Faulkner segue la presa di coscienza del protagonista attraverso tre momenti altamente drammatici; il primo, quello di un'intuizione ancora indefinita, combattuta e rifiutata sul piano della razionalità; il secondo, il momento dell'illusione che non sia necessario giungere alla scelta; il terzo, quello della scelta e dell'azione.

Il primo momento è rappresentato dalla scena del processo che apre il racconto; l'episodio, come tutto il racconto, è narrato «tecnicamente» in terza persona, ma in realtà è presentato dal punto di vista, terrorizzato, del ragazzino: «He saw the men between himself and the table part and become a lane of grim faces, at the end of which he saw the Justice, beckoning him» (p. 4). Il varco apertosi a formare una strada indica la via simbolica che Sartoris dovrà percorrere per giungere alla verità, e alla pace con se stesso. Ma in questo primo momento, in cui l'unica prova contro Ab potrebbe essere la testimonianza di suo figlio, nel ragazzino c'è solo il presentimento della verità che si va facendo strada in lui, e contro la quale egli cerca di erigere un baluardo («*our enemy! he thought in that despair; ourn! mine and hisn both! He's my father*», p. 3), in realtà inutile, poiché il processo di consapevolezza non può che continuare, anche se viene sospeso per un momento da una causa accidentale (la rinuncia di chi ha subito il torto a far testimoniare il ragazzino).

immagine tradizionale di Satana, a incominciare dal piede zoppo; per l'interpretazione di Ab, in «Barn Burning», come moderna incarnazione del diavolo per la «robot-like perversity» delle sue azioni, cfr. W.B. Stein, «Faulkner's Devil», *Modern Language Notes*, dicembre 1961, LXXVI, pp. 731-732. Per un'interpretazione simbolica della «wounded will» di Ab che risalirebbe alla ferita fisica ricevuta al piede durante la guerra civile, ed un'interpretazione simbolica dell'Eden rappresentato dalla proprietà De Spain, cfr. C. Mitchell, «The Wounded Will of Faulkner's Barn Burner», *Modern Fiction Studies*, XI, estate 1965, pp. 185-189. Per la derivazione conradiana (da *The Nigger of the Narcissus*) della immagine di Ab «a shape black, flat and bloodless as though cut from tin», cfr. A.P. Adams, *art. cit.*, p. 130.

10. Il fratello di Sarty non è mai chiamato con un nome proprio nel racconto (Flem).

La chiarezza totale viene nell'episodio seguente<sup>11</sup>, dopo la pausa illusoria del secondo momento; se l'odio di Ab può solo sfociare in un altro incendio, al ragazzo, ormai consapevole della verità, sembrerà che la grandezza dei De Spain li protegga dal padre. Sartoris può pensare «They are safe from him. People whose lives are a part of this peace and dignity are beyond his touch...». La casa dei De Spain è il simbolo di questo mondo magico, fino a quel momento ignoto al ragazzo; la visione della casa provoca in lui «a surge of peace and joy» perché gli sembra inaccessibile alle «puny flames» del padre. Rappresenta un momento di pace perché sembra allontanare la necessità della scelta. La casa ha una funzione importante nella caratterizzazione di Ab; i commenti che egli fa sulla casa servono a definire sul piano sociologico il personaggio, definendo la componente razzista del «poor white» («Pretty and white, ain't it?... That's sweat. Nigger sweat. Maybe it ain't white enough yet to suit him. Maybe he wants to mix some white sweat with it...», p. 13); ma oltre a questo (si noti l'uso del vocabolo spregiativo «nigger», e il modo brutale in cui Ab spinge da un lato il servo nero che gli apre la porta, subito dopo), la frase di Ab immette un giudizio negativo sull'«Eden» della casa dei De Spain, costruito attraverso «nigger sweat» e spiega, almeno in parte, l'odio di classe di Ab – incapace di atteggiamenti che non siano razzisti – ma in realtà anche lui dalla parte degli esclusi; se la prospettiva in termini di odio di classe non vuole giustificare la vendetta col fuoco di Ab, essa almeno ne offre una spiegazione<sup>12</sup>. La funzione della grande casa bianca ricorda da vicino quella

11. Ab Snopes sporca col piede un prezioso tappeto dei De Spain, lo rovina del tutto lavandolo, e cita De Spain in giudizio reputando troppo alto il prezzo di «twenty bushels of corn» che De Spain gli vuole far pagare per il tappeto. L'episodio del tappeto ha la stessa matrice dell'episodio fondamentale della ripulsa dall'entrata principale, in *Absalom, Absalom!* (v. sotto, p. 202). Faulkner usò questo spunto già alla metà degli anni Venti, per un racconto rimasto inedito malgrado fosse stato inviato a vari giornali intorno al '30; si tratta di «The Big Shot», un racconto in cui la carriera di un magnate della malavita (chiamato «Govelli» o «Dal Martin» a seconda dei manoscritti) è spiegata come reazione ad un insulto uguale a quello subito da Sutpen. In questo racconto compare il primo abbozzo di Popeye e la storia del tentativo del «big shot» di ottenere un invito per la famiglia al ballo delle Chickasaw Guards, a suggello di un'ascesa sociale. Lo stesso materiale compare in un altro inedito, «Rose of Lebanon». Cfr. Blotner, 493-4 e 671-2, passim; R. Mamoli, «Otto racconti inediti», *cit.*

12. Per la mania incendiaria di Ab come «a result of social evil», cfr. Howe, *op. cit.*, p. 266. Per una sorta di «difesa» di alcuni Snopes, e tra questi vi sono Sarty e Ab di «Barn Burning», cfr. T.D. Young e F.C. Watkins, che cercano di dimostrare come non tutti gli Snopes appartengano all'archetipo negativo desunto dal famoso saggio di O'Donnell, «Faulkner's Snopeses», *Mississippi Quarterly*, XI, 1958, pp. 196-200.

della casa dalla cui entrata principale Sutpen è cacciato via, in *Absalom, Absalom!*, funzione simbolica, in quanto la casa indica un mondo che Ab vuole distruggere e Sutpen decide di conquistare, entrambi mossi dall'odio, anche se l'episodio nel romanzo ha un valore di momento-chiave maggiore di quanto ne abbia l'episodio della casa nel racconto.

Nelle ultime pagine si giunge al momento culminante della presa di coscienza del ragazzino, quello legato all'azione. Faulkner in passi tesi e drammatici, dal ritmo intensissimo, rende mirabilmente l'angoscia del ragazzo, la sua corsa disperata nel tentativo di salvare la sua parte di verità avvertendo i De Spain. Come nella scena del processo, l'episodio, tecnicamente in terza persona, è presentato dal punto di vista del ragazzo; la realtà è quella intima della sua angoscia, il rumore sovrastante ogni altro è quello del suo cuore sottoposto ad uno sforzo fisico estremo che corrisponde a quello spirituale, al dilemma ormai risolto ma ancora terribile. Dopo il drammatico e concitato crescendo della corsa e la conclusione tragica della vicenda (il ragazzo sente due spari che colpiscono il padre), all'angoscia della notte si sostituisce gradualmente la speranza della pace e dell'alba; il dato descrittivo è strettamente funzionale, come sempre nel Faulkner maggiore, alla resa dello stato psicologico; al battito assordante del cuore si sostituisce il fragore del canto degli uccelli; dall'angoscia Sartoris è ormai passato alla possibilità della pace, la sua liberazione è ormai avvenuta, anche se, scomparso il terrore, ci vorrà tempo prima che «grief» e «despair» recedano nel ricordo. Faulkner presenta il ragazzo con un'immagine di grande densità lirica, in assoluta solitudine, mentre entra nel bosco; la solitudine è quella del ragazzo ormai adulto, che ha abbandonato la propria infanzia, la famiglia e la comunità. Ma è anche l'immagine dell'uomo, nella visione di Faulkner, che paga con la solitudine assoluta la difesa della verità; è l'uomo che pur essendo sconfitto dalle forze terribili del destino che si accanisce contro di lui, trova la misura della propria dignità nella capacità di essere fedele a se stesso. L'ammirazione di Faulkner è per i Colonel Sartoris, per chi sa affrontare il proprio destino.

Al ragazzo, solo, resta soltanto la possibilità di mantenere un suo ricordo del passato; il ricordo del padre si trasforma: Ab, da «pap», diventa, una volta cancellato dalla vita del ragazzo, «father»; e questa figura disincarnata può anche essere idealizzata; Ab ha partecipato alla guerra civile, come ladro di cavalli, ma al

ragazzo può rimanere l'illusione che il padre sia stato un eroe della guerra civile; e a questa illusione Sartoris si aggrappa, mitizzando il padre, dopo che tutto si è concluso. L'uomo, solo, può crearsi un passato da tenere con sé.

L'intensa drammaticità di «Barn Burning» non ha riscontro in nessuno degli altri racconti di questa prima sezione dei *Collected Stories*. «Shingles for the Lord» (1943)<sup>13</sup>, il racconto che segue, poté forse essere messo dopo «Barn Burning» per un effetto di «contrappunto»; anche qui vi è un incendio, involontario però, e un rapporto tra padre e figlio; ma le somiglianze finiscono qui, in particolare perché non vi è nessun conflitto tra padre e figlio in «Shingles for the Lord»<sup>14</sup>; inoltre, la scelta di un narratore con un punto di vista particolare – il ragazzino – risulta in realtà insignificante, poiché non dà al racconto un «taglio» speciale, né genera una doppia ottica sulla realtà, come era avvenuto ad esempio in «That Evening Sun», o anche in «Barn Burning». Il racconto va valutato, nella sua limitata riuscita, come un esempio dell'umorismo faulkneriano; si inserisce nel filone dell'umorismo popolare sia per il tema che per il linguaggio.

Il tema è quello dell'imbroglione imbrogliato o, se si vuole, di una serie di tentativi di imbrogliarsi a vicenda fatti da alcuni personaggi del mondo campagnolo mentre partecipano a un lavoro – la riparazione della loro chiesa – che dovrebbe esprimere l'accordo e la buona volontà di una piccola comunità. Il racconto illumina, in luce comica, l'ambiente contadino, anche nei suoi rapporti con lo stato, rappresentato dal WPA<sup>15</sup>, visto come fonte di profitti, possibilmente illeciti. A questo proposito, sia questo racconto che il seguente, «The Tall Men», mostrano l'opinione negativa che

13. Comparve sul *Saturday Evening Post*, ccxv, 13 febbraio 1943, pp. 14-15, 68, 70, 71.

14. Il Millgate sottolinea il rapporto di contrasto tra i due tipi di incendio e i due tipi di rapporto padre-figlio, ma l'esemplificazione delle qualità di «indestructibility, endurance» sembra la stessa nei due racconti, Millgate, p. 271.

15. Questa agenzia federale, Works Progress Administration, fu creata nel maggio del 1935 per risolvere il problema della disoccupazione. Nel 1939 il nome venne cambiato in Works Project Administration e l'agenzia divenne parte della Federal Works Agency. In base a questa iniziativa vennero commissionate ad artisti americani guide dei vari stati e altre opere di questo tipo. Il fratello di Faulkner ebbe un lavoro di ingegnere per il WPA. Faulkner non faceva mistero della sua poca simpatia per gli interventi esterni di questo tipo negli affari dei singoli stati, come risulta ad esempio da questo racconto, come pure da «The Tall Men». Anche in *Go Down, Moses* l'aiuto federale è visto come una sorta di «carità» di cui la gente approfitta per non lavorare.

aveva Faulkner di qualsiasi tipo di organizzazione o programmazione volta ad aiutare gruppi di persone, senza tenere in conto massimo l'individuo. L'aiuto ai contadini, offerto dal WPA, diventa, nella versione di Faulkner, soltanto un modo di non lavorare e lo stato scende al livello del vicino che si tende ad imbrogliare quasi per vocazione naturale. Malgrado la rappresentazione prevalentemente comica dei contadini, Faulkner trova il modo di inserire il suo «credo» positivo, la sua fede in questo stesso mondo, attraverso i commenti del ragazzino-narratore, quando sta bruciando la chiesa che il pastore Whitfield<sup>16</sup> ha già deciso di ricostruire.

Le qualità di chi se la sente di ricominciare mentre le fiamme sono ancora al lavoro, sono riassunte in queste parole: «Maybe that's all it was – jest indestructibility, endurability...». Gli astratti che indicano le qualità essenziali nel mondo faulkeriano sono poco adatti al linguaggio dialettale e incolto del narratore; è in queste dissonanze, oltre che nel bisogno dell'affermazione, che si intravede un cedimento nella prosa faulkeriana, l'infiltrarsi delle «purple patches» – per usare una definizione di E. Wilson a proposito dello Hemingway meno riuscito – nel linguaggio faulkeriano, ancora vivace ed efficace nelle parti umoristiche; sembra quasi che l'autore si senta obbligato a ripetere il suo messaggio di fede nel mondo contadino, perché la presentazione umoristica dello stesso non sembri cancellarlo.

#### «*The Tall Men*»

In «*The Tall Men*» (1941)<sup>17</sup> la parte positiva del mondo contadino – incarnata nella famiglia MacCallum – occupa un posto preminente, e viene opposta al mondo moderno, visto essenzial-

16. La figura di Whitfield è qui assai diversa da quella del pastore che ha lo stesso nome – e sembra essere lo stesso personaggio – in *As I Lay Dying*; nel racconto non ha nessuna delle connotazioni hawthorniane che ha nel romanzo.

17. Comparve su *The Saturday Evening Post*, CCXIII, 31 maggio 1941, pp. 14-15, 95, 96, 98, 99. La trama: un investigatore del governo arriva dalla città con un mandato di cattura per i due MacCallum che non si sono presentati alla leva. Arriva alla loro casa insieme con il «marshal» locale e vi trova il dottore che sta amputando una gamba a un MacCallum (Buddy). Non riesce quasi nemmeno a parlare fino a che tutto è finito. I ragazzi su ordine del padre vanno a Memphis, per conto loro. La storia del rifiuto dei MacCallum di fare quello che lo stato voleva delle loro campagne è raccontata per la massima parte dal bonario «marshal» all'investigatore; questo deve anche aiutare il «marshal» a seppellire la gamba nel giardino.

mente in termini negativi. Se la comunità rurale di «Shingles for the Lord» è lo specchio dell'uomo quale esso è, la famiglia dei Mc Callum è il simbolo dell'uomo quale dovrebbe essere, dotato di qualità particolari. Il nucleo familiare dei MacCallum infatti incarna la capacità dell'uomo di opporsi a forze esterne, sentite come estranee, siano queste le leggi della società e dello stato, o in senso più vasto quelle del destino, pur di conservare la propria indipendenza e la propria integrità. I MacCallum rappresentano nella società di Yoknapatawpha un'isola patriarcale in cui contano le proprie leggi, dettate da un'esigenza morale interiore e non quelle imposte dallo stato – che queste riguardino il modo di coltivare la terra, di piantare il cotone, o l'arruolamento di qualcuno dei componenti della famiglia. Non è che i MacCallum rifiutino il loro contributo di obbedienza o di uomini allo stato, ma rifiutano soltanto quanto essi giudicano inutile, ad esempio, la necessità di presentarsi al distretto militare se non c'è già la guerra. Tutta la vita dei MacCallum è uno sforzo, riuscito, di aderenza alla realtà, un tentativo di non lasciarsi impigliare in formule astratte, per non diventare ingranaggi di un meccanismo in cui contano appunto, gli ingranaggi, e non gli uomini. Il «marshal» che capisce perfettamente il tipo di vita a cui i MacCallum resistono con la serie di no detta allo stato, esprime chiaramente, seppure verbosamente, che cosa non vogliono essere i MacCallum: «We have come to be like critters doctor folks might have created in laboratories, that have learned how to slip off their bones and guts and still live...» (p. 59). L'intuizione di un mondo artificiale, in cui tutto è condizionato indipendentemente dalla volontà individuale, è qui formulata in termini degni di una anti-utopia wellsiana.

Il rifiuto dei MacCallum di adeguarsi ad una politica agricola fatta per il bene comune (la regolamentazione del cotone) diventa così un «no» al denaro facile, quello che coinvolge chi lo ottiene in una società consumistica, in cui ognuno ha «a shiny new automobile already wore out and throwed away and the new one delivered before the first one was ever paid for» (p. 58). Il rifiuto del piano agricolo statale, inaccettabile sul piano storico, trova una giustificazione nella capacità di «prevedere» dei MacCallum, che, rimanendo attaccati ad una vita di duro lavoro, ma indipendente, proteggono il loro diritto di restare fuori dalla società dei consumi; non a caso è l'automobile, simbolo principe della nostra civiltà, ad essere citata tra i molti beni di consumo, nel racconto e

nelle interviste. Il fatto che i MacCallum non possano che essere sconfitti sottolinea la caratterizzazione «eroica» della famiglia, e il valore di *exemplum* che essa deve avere in un mondo in cui sono più comuni i Solon Quick, quelli cioè che tentano di trarre il massimo vantaggio con la minima fatica dal piano governativo o dalla vita.

Il racconto costituisce così un commento interessante dell'autore sulla società contemporanea; nella presentazione della famiglia MacCallum compare chiaramente l'atteggiamento di nostalgia dello scrittore per un mondo che – egli sa – sta già scomparendo, che si avvia a diventare il mondo del denaro facile che compare in «Golden Land».

La prima parte, quella in cui sono presentati i MacCallum, è la più riuscita; la seconda parte ripete con eccessiva verbosità quanto era già stato espresso attraverso la caratterizzazione dei MacCallum. Il titolo, simbolico, è esplicitamente «spiegato» nel passo in cui è descritto il modo in cui la famiglia è vista dall'ispettore di città, venuto in una casa povera e semplicissima che all'uomo sembra «so filled with tremendous men cast in the same mould as the man who had met them, that the very walls themselves must bulge. Yet they were not big, not tall...» (p. 49). Gli uomini sembrano giganti per la forza interna che emanano, e che permette loro di dominare il dato materiale o anche fisico: è in questo senso che va visto l'episodio della gamba semimaciullata di uno dei MacCallum<sup>18</sup>, spettacolo orribile e insopportabile soltanto agli occhi di chi (l'investigatore) non sa più dominare la realtà materiale con la forza dello spirito, e di chi ha perso ogni contatto spontaneo con la realtà della vita<sup>19</sup>. Al mondo profondamente vivo e forte dei MacCallum, opposto a quello di chi è «all fogged up with rules and regulations» (l'ispettore di città) corrisponde il linguaggio dialettale opposto al linguaggio astratto della legge, totalmente digiunto dalla realtà. Come in tanta parte della letteratura americana, da Thoreau a Twain e a Williams, l'inglese asettico e formale riflette un modo di vita astratto e irrealista, rifiutato in favore

18. Il dottore amputa la gamba a Buddy col solo aiuto del whisky come anestetico; cfr. in *Sartoris* la descrizione di Dr. Peabody, che «had practiced medicine in the country when a doctor's equipment consisted of a saw and a gallon of whisky» (*Sartoris*, p. 98), e il racconto di un'analoga amputazione (della gamba del nonno) fatta da Ratliff (*ibidem*, p. 140). L'argomento richiama anche «The Leg».

19. Si veda anche il valore del bacio, castissimo, che i figli danno al padre, sulla bocca, prima di partire per Memphis.

di un modo di vita concreto e vivo, espresso nello *slang* o almeno nel «parlato» americano.

### «A Bear Hunt»

Prima degli ultimi due racconti della prima sezione – che riguardano esplicitamente il modo in cui la seconda guerra mondiale entra nella campagna di Yoknapatawpha – Faulkner inserì un racconto comico, abbastanza riuscito, che risale al 1934<sup>20</sup>, quasi a dare un intervallo di tipo diverso alla sezione.

«A Bear Hunt» è formato di due parti ben distinte; la prima è una sorta di «induction», narrata in prima persona da un abitante di Yoknapatawpha, ed ha lo scopo di offrire alcune informazioni sui personaggi e l'ambiente in cui si svolge la vicenda narrata nella seconda parte. In questa «induction» viene riassunta la «carriera» di Ratliff (v. sopra, p. 78 e p. 134), viene introdotto un certo Lucius Provine, un tempo uno scavezzacollo dedito agli scherzi, ora uno dei tanti che non trovano lavoro. L'ambiente descritto è un «Indian mound» meta di scommesse di ragazzini per mettere alla prova il loro coraggio, posto carico di un fascino sinistro e misterioso, visto con gli occhi di un Tom Sawyer.

Tutta la prima parte serve dunque «to set the stage» per Ratliff, come viene esplicitamente detto; la seconda parte costituisce la «tall tale» vera e propria, narrata in prima persona da Ratliff. Si tratta della storia di uno scherzo, giocato inizialmente da Ratliff ai danni di Provine, in cui, per il complicarsi delle circostanze, colui che ha dato inizio allo scherzo diventa a sua volta vittima: durante uno «hunting camp», Provine disturba con il suo singhiozzo fragoroso uomini e bestie; Ratliff lo consiglia di farsi curare dagli indiani del «mound»; Ash, un nero, sentito il consiglio scherzoso, si vendica di un'offesa subita vent'anni prima, avvertendo gli indiani di cacciare l'agente delle tasse in arrivo, che è invece Provine; gli indiani lo fanno fuggire facendo finta di volerlo bruciare. Provine, ritornato al «camp», si vendica assalendo violentemente Ratliff. Ratliff, sospettando qualcosa, scopre chi ha architettato tutto, e cioè Ash, per vendicarsi di Provine, che vent'anni prima gli aveva rovinato il colletto durante una incursione ad un picnic di neri.

<sup>20</sup> Compare sul *Saturday Evening Post*, CCVI, 10 febbraio 1934. Il racconto venne ristampato anche in *Big Woods*, con alcune revisioni.

Tutta la storia dello scherzo è rapportabile all'area della «tall tale» per il carattere orale della narrazione di Ratliff, segnalato dalla presenza di ascoltatori e di interiezioni<sup>21</sup>, e per il carattere dialettale della lingua, che si distingue dall'inglese corretto della parte introduttiva. Per struttura (circolare, incominciando dai risultati) e per stile, il racconto è molto simile a «Spotted Horses», anch'esso narrato da Ratliff, e con questo racconto ha in comune l'uso di tecniche esagerative, presenti in particolare nei paragoni<sup>22</sup>. Se l'idea dell'imbroglione imbrogliato, divenuto in questo caso vittima, è propria del filone dell'umorismo popolare, compaiono altri motivi che appartengono alla tradizione letteraria degli umoristi del sud-ovest.

Il primo è il motivo del «picnic» alla chiesa nera, e dell'incurSIONe durante lo svolgersi del raduno, causa di una grande confusione; il «picnic» a cui partecipa Ash ha la stessa funzione di un «camp meeting», bersaglio tra i favoriti per gli umoristi del sud-ovest<sup>23</sup>; si pensi, ad esempio, al «camp meeting» del reverendo Bela Bugg in *Simon Suggs* di J.J. Hooper, o anche a quello di «Parson John Bullen's Lizards» nel *Sut Lovingood* di G.W. Harris, dove compare anche il motivo della paura improvvisa e della confusione.

Il secondo è quello della paura (finta) come mezzo per liberarsi di qualcuno; si può pensare a «The Snake-Bit Irishman» di Harris, come «precedente» del racconto di Faulkner; l'irlandese è fatto fuggire spaventandolo con un finto serpente (si tratta di un budello unto di qualche bestia), Provine con la minacciosa cerimonia degli indiani. Faulkner dunque sfrutta modi e temi dell'umorismo del sud-ovest, fondendoli e sviluppandoli, e unificandoli soprattutto attraverso il linguaggio vivacissimo di Ratliff.

21. Ratliff ha qui degli ascoltatori espliciti («the first fellow I met», a cui se ne aggiungono altri), apostrofati via via come «Boys», «Well, sir», «No, sir», in maniera cioè analoga a quanto era avvenuto in «Spotted Horses». Anche le interiezioni sono le stesse, cfr. in particolare l'uso di una delle espressioni favorite di Ratliff: «I be dog...», ripetuta numerosissime volte.

22. Cfr., tra i paragoni, Lucius che – tornato – «swurged all over me like a barn falling down» (p. 67) «like a fabr» (p. 67); il singhiozzo paragonato a «a haybaler» (p. 69) o ai motori delle moto (p. 69); Provine ha bevuto tanta acqua che «if I was to fall down I would gush like an artesian well» (p. 69); ancora Lucius è paragonato a «a drove of wild horses coming up that road» (p. 75) e a «a harrycane»; o ancora è presentato «swurging outen the woods wild as a skeered deer» (p. 67). Non manca l'immagine del «cattymount» (p. 67) già presente anch'essa in «Spotted Horses».

23. Cfr. K.S. Lynn, *Mark Twain and Southwestern Humor*, cit., p. 81.

Il racconto, perfettamente riuscito sul piano comico, ha tuttavia qualcosa che stride, nell'effetto generale; il disagio, nel lettore, nasce dalla presentazione che fa Faulkner del personaggio di Ash – che ricompare in *Go Down, Moses* – di cui è sottolineata l'infantilità: Ash si vendica per un'offesa, liberandosi di un rancore durato vent'anni, ma l'offesa è in realtà oggettivamente di poco conto; Ash odia l'uomo che gli ha rovinato un colletto che non esiste più in commercio, un colletto azzurro «wid a red picture of de race betwixt de Natchez en de Robert E. Lee running around hit» (p. 79). La figura di Ash è dunque una figura stereotipa, legata alla visione tradizionale che ha il bianco del nero (l'infantilismo); l'atteggiamento di superiorità, e di poca comprensione, verso il nero, emerge anche nel modo in cui sono definiti i rapporti tra Ratliff e Ash. Ratliff è un personaggio che Faulkner vuole rendere simpatico – riuscendovi per lo più – per la sua umanità e per il suo spirito. Ma la bonarietà di Ratliff si interrompe, come abbiamo visto in «Hair», davanti alla donna e davanti al nero; Ratliff, con Ash, diventa – da bonario – minaccioso e ricattatorio; è ancora una indicazione dell'atteggiamento di Faulkner verso questi due gruppi.

«*Two Soldiers*» e «*Shall Not Perish*»

In «*The Tall Men*» l'arruolamento compare soltanto come uno dei modi che ha il governo per interferire nella vita dei cittadini: i MacCallum non rifiutano di servire la patria, ma solo di arruolarsi se non c'è ancora la guerra. La seconda guerra mondiale, in «*The Tall Men*», non è ancora scoppiata, pur essendo sentita come imminente.

Accenni alla guerra mondiale sono presenti anche in *Go Down, Moses* anche se non in modi essenziali ai racconti: attraverso i commenti di Ike McCaslin in «*Delta Autumn*» si intravede la preoccupazione dell'autore per la situazione in Europa, e insieme la fede nelle capacità di ripresa dell'America:

This country is a little mite stronger than any one man or group of men, outside of it or even inside of it either. I reckon, when the time comes and some of you have done got tired of hollering we are whipped if we don't go to war and some more are hollering we are whipped if we do, it will cope with one Austrian paper-hanger...<sup>24</sup>.

24. *Go Down, Moses*, p. 255.

Il tema «patriottico» diventa il tema principale di due racconti degli anni Quaranta, «Two Soldiers» (1942) e «Shall Not Perish» (1943)<sup>25</sup>, che riguardano il destino di una famiglia contadina, i Grier di «Shingles for the Lord», e la vocazione patriottica di Pete Grier, il figlio maggiore, dopo l'attacco di Pearl Harbor. Il messaggio patriottico si fa del tutto esplicito, e pesantemente retorico, nel secondo di questi due racconti, dove la notizia della morte di Pete Grier, seguita da quella della morte di altri giovani, fa scattare un meccanismo di solidarietà fra le famiglie, povere o ricche, di Yoknapatawpha, nella certezza che il sacrificio dei figli abbia avuto un senso, e che questa certezza sia l'elemento che unisce non solo le famiglie di Yoknapatawpha ma quelle di tutta l'America.

«Two Soldiers» si avvale di una tecnica narrativa sfruttata già altrove, e con maggior successo, da Faulkner: il racconto è narrato in prima persona da un ragazzino di nove anni, che assiste alla decisione del fratello maggiore di arruolarsi, e decide poi di raggiungerlo a Memphis, per andare anche lui in guerra. Faulkner sfrutta la doppia ottica che permette una sovrapposizione di due modi di comprendere la realtà, ma nelle domande ingenui del ragazzino (ad esempio: «What? Japanese? What's a pearl harbor?», p. 81) basate più che altro su una errata comprensione linguistica, sulla comprensione apparente di realtà a lui sconosciute, si sente quasi sempre una forzatura, che impedisce di giungere ai livelli di intensa drammaticità presenti altrove. Lo stesso linguaggio dialettale del ragazzino, sebbene sostenuto da un mestiere ormai acquisito con sicurezza, non raggiunge effetti di «naturalzza» che si ritrovano altrove, ad esempio nella parlata dialettale di Ratliff in «Spotted Horses» o in «A Bear Hunt». In «Shall Not Perish» il linguaggio dialettale è totalmente abbandonato, assieme al punto di vista di chi non è ancora in grado di capire la realtà, sebbene il narratore sia lo stesso. In «Shall Not Perish» Faulkner esprime un messaggio di fede nelle forze democratiche dell'America, e in particolare nella piccola gente ignota – come i Grier – che abita in un posto che non compare nemmeno sulla carta geografica, ma che costituisce la spina dorsale dell'America. È infatti Mrs Grier a portare un messaggio di conforto, dopo che ella stessa ha perduto il figlio in guerra, a De Spain, di lei tanto più ricco e potente, ma accomunato nel destino di aver anch'egli perso un

25. «Two Soldiers» comparve sul *Saturday Evening Post*, CCXIV, 28 marzo 1942, pp. 9-11, 35, 36, 38, 40; «Shall Not Perish» su *Story*, XXIII, luglio-agosto 1943, pp. 40-47.

figlio. La qualità di «endurance» della gente di campagna è sottolineata proprio nella capacità di affrontare il dolore di Mrs Grier. Tuttavia, anche tenendo presenti i tempi, il racconto soffre di una eccessiva retorica, che macchia le parole della stessa Mrs Grier e i commenti del narratore, attraverso il quale Faulkner declama una celebrazione delle virtù americane, cantando una specie di peana a tutti gli sconosciuti pionieri ed abitanti di piccoli villaggi:

who lasted and endured and fought the battles and lost them and fought again... and tamed the wilderness and overpassed the mountains and deserts and died and still went on as the shape of the United States grew and went on... the men and the women... still powerful and still dangerous and still coming, North and South and East and West, until the name of what they did and what they died for became just one single word, louder than any thunder. It was America, and it covered all the western earth (pp. 118-119).

L'allargare le qualità dei Grier – o degli altri abitanti del villaggio e della campagna – a tutta l'America, può dare un senso corale della nazione ma toglie realtà e credibilità alle singole figure, o famiglie, tanto più credibili, e artisticamente riuscite, quando Faulkner rimane attaccato al dato concreto, quando limita le sue osservazioni ad un mondo più vero anche se immaginario.

Si conclude così la prima sezione, dove, accanto al bellissimo «Barn Burning», l'autore pone racconti «patriottici» che nulla aggiungono sul piano della riuscita artistica.

## 2. «The Village»

La seconda sezione dei *Collected Stories*, intitolata «The Village» (ma sarebbe più esatto parlare di «town»), è formata di dieci racconti, tutti degli anni Trenta. Quattro di questi («A Rose for Emily», «Hair», «Dry September», «That Evening Sun») erano già comparsi in *These 13*, e due («Death Drag» e «Elly») in *Dr Martino*. I quattro grandi racconti di *These 13* avevano già definito chiaramente un ambiente, quello della borghesia cittadina bianca, vista soprattutto nella sua meschinità, ipocrisia e rispetto delle apparenze, e nella sua crudeltà e inumanità senza scampo nei rapporti con la componente nera della città. Questa visione negativa della comunità cittadina «WASP» esce rafforzata dalla presenza dei racconti «nuovi», comparsi cioè in precedenza soltanto su riviste; se «Centaur in Brass» – assieme a «Mule in The Yard» – ha una funzione di «comic relief» all'interno della sezione (si

tratta di due racconti umoristici), la prima parte del racconto conferma il giudizio negativo dello scrittore sull'ipocrisia di chi giudica secondo schemi sociali perbenistici; «Uncle Willy» mostra con grande efficacia il volto crudele della società protestante bianca che non sopporta al suo interno un individuo – seppur innocuo – che non rispetti gli schemi sociali dominanti; l'«outsider» bianco, che con la sua sola esistenza mostra la possibilità di un tipo di vita «diverso», viene eliminato dalla società che non sopporta l'esistenza di possibili «minacce» alle sue strutture e ribadisce, ancora una volta, attraverso la violenza, la sua superiorità. «That Will Be Fine», il quarto racconto «nuovo» del gruppo, non aggiunge molto alla sezione; ricalca schemi narrativi usati altrove con maggior successo e illumina i rapporti di una famiglia molto simile a quella dei Compson in *The Sound and the Fury*.

Non compaiono in questa sezione i racconti indiani che facevano parte della sezione centrale di *These 13*, raggruppati assieme ad altri dello stesso argomento nella sezione seguente («The Wilderness»).

I racconti «comici» – «Centaur in Brass» e «Mule in the Yard» – introducono nella sezione gli Snopes – Flem nel primo, I.O. Snopes nel secondo – personaggi che nei *Collected Stories* non hanno un'importanza eccessiva: in questi due racconti, infatti, conta più la vicenda comica che la caratterizzazione dei personaggi e la loro «negatività», come del resto in «Barn Burning» la tragica situazione di Colonel Sartoris Snopes contava più del ritratto della famiglia Snopes, o di un modo di essere.

#### «Centaur in Brass»

Il primo racconto «nuovo» che si incontra nella seconda sezione, dopo «A Rose for Emily» e «Hair», è «Centaur in Brass» (1932)<sup>26</sup>, un racconto comico, in cui è riassunta la carriera di Flem Snopes, ma che ha per argomento una sconfitta di Flem Snopes per una volta imbrogliato dai due uomini che egli stesso stava imbrogliando. La «sconfitta» di Flem sembra essere stata la ra-

26. *American Mercury*, xxv, febbraio 1932. Nel '31, con il titolo «Centaur» il racconto fu inviato a *Scribner's* (11 agosto), a *Harper's* (23 agosto) e all'*American Mercury* (5 ottobre), che lo pubblicò. Il titolo «Centaur» si riferisce all'immagine dei due uomini aggrappati uno sulla schiena dell'altro – Tom Tom e Turl – «a strange and furious beast... like an inverted centaur speeding phantomlike...». «Brass» si riferisce invece, forse meno felicemente, al «tesoro» accumulato da Snopes.

gione per cui *Scribner's* non accettò il racconto, inviato nel 1931, dato che la caduta di Flem avrebbe potuto venire soltanto quando «everybody in America will hate him in unison»<sup>27</sup>; venne poi accettato da Mencken per l'*American Mercury*. La storia ricompare in *The Town*<sup>28</sup>.

Se la comunità di Jefferson aveva già una sua fisionomia abbastanza precisa nei primi due racconti del gruppo, in questo terzo racconto si conferma l'ipocrisia della città, disposta a giudicare soltanto dalle apparenze, e il mondo di Jefferson si amplia a includere Flem Snopes – comparso, senza nome, in *Barn Burning* – e qui vero protagonista. La città inoltre compare in questo racconto perché è attraverso il punto di vista di un narratore «collettivo» che viene raccontata la storia della sconfitta di Flem, anche se alla narrazione in prima persona plurale («we», come in «A Rose for Emily») si sostituisce in parte un narratore singolo e ben identificato, Harker, l'ingegnere della centrale elettrica in cui si svolge la storia.

Il racconto si può dividere in due parti: una prima parte, introduttiva, che riguarda i giudizi che dà la città di Flem e della sua amicizia con l'uomo che presto diventerà sindaco di Jefferson, Major Hoxey; è questa la parte che conferma, per così dire, la visione negativa della città emersa già in «A Rose for Emily»: la gente presuppone un adulterio fra Eula Snopes e Major Hoxey, ma non è questo che giudica offensivo; è il rapporto d'amicizia tra il marito (Flem) e il presunto amante di Eula quello che la città non sa sopportare, giudicandolo «foreign, decadent, pervert», perché, secondo gli schemi tradizionali, un marito e un amante non possono che essere nemici. In questa prima parte viene inoltre brevemente riassunta la carriera di Flem Snopes, e viene citata la sarcastica «ammirazione» di Suratt (come in «Spotted Horses») per l'uomo che sa vincerlo in affari<sup>29</sup>.

27. Blotner, p. 700.

28. In *The Town* l'episodio è narrato da Charles Mallison, che lo ha sentito da Gowan, a cui lo ha raccontato Harker, il «night engineer». Charles Mallison sottolinea: «when I say 'we' and 'we thought' what I mean is Jefferson and what Jefferson thought», *The Town*, p. 3. Nel racconto tale esplicito commento non è fatto, e si rivelerebbe superfluo. Per un raffronto tra racconto e *The Town*, cfr. Holmes, pp. 42-43

29. Nella prima parte del racconto non mancano accenni a Suratt, da cui la gente ha saputo i primi dati sulla «carriera» di Flem (il matrimonio, il viaggio in Texas, il ritorno con gli «spotted horses» del racconto omonimo, l'acquisto della metà del ristorante di Suratt). La carriera di Snopes è legata all'ascesa di Major Hoxey; nominato sovrinten-

Il racconto vero e proprio tende sì a definire le capacità di rag- giro presenti in Flem, ma trova la nota più riuscita nelle parti schiettamente comiche, quelle in cui si assiste al confronto finale – e alla pace – tra due neri, Tom Tom e Turl, che Flem ha usato, mettendoli l'uno contro l'altro, per appropriarsi dell'ottone della centrale elettrica in cui i due uomini lavorano e che Flem dirige.

Il racconto raggiunge il suo *climax* nella scena in cui Tom Tom, scoperto che Turl ha fatto l'amore con la sua giovane moglie, indossa la camicia da notte della moglie e brandendo un coltellaccio aspetta Turl, sdraiato sulla veranda, di notte. Ma non succedono tragedie o spargimenti di sangue: si ha solo una fuga velocissima a due perché Tom Tom è saltato sulle spalle di Turl, e quello fugge portandosi dietro Tom Tom, finché entrambi precipitano in una specie di burroncello, e improvvisamente capiscono che il loro vero nemico è Flem Snopes. Il titolo del racconto viene appunto dall'immagine dei due uomini in fuga:

the two of them a strange and furious beast with two heads and a single pair of legs like an inverted centaur speeding phantomlike just ahead of the boardlike streaming of Tom-Tom's shirt-tail and just beneath the silver glint of the lifted knife, through the moony April woods... (p. 164).

Tutta la scena dell'agguato è basata sull'utilizzazione di elementi che tradizionalmente fanno parte della scena d'amore, usati per un effetto comico, incluso il chiarore romantico della luna. L'idea dell'uomo travestito che aspetta il rivale è chiaramente di derivazione antichissima (il *fabliau*), come ha osservato il Blotner<sup>30</sup>; Faulkner usa – come in «Was» – l'antico espediente della sorpresa nel letto (Buck trova Sophonsiba, Turl trova Tom Tom) a scopi comici. Anche il modo con cui Tom Tom è venuto a sapere del tradimento ha un sapore di farsa popolare: l'uomo ha scoperto il tradimento solo perché la moglie ha mangiato una eccessiva quan-

dente della centrale elettrica, Snopes – mettendo i due fuochisti neri uno contro l'altro – si fa aiutare a rubare tutto l'ottone reperibile. Il metallo alla fine sarà buttato nel serbatoio dell'acqua dai due neri, accortisi del gioco di Flem, diventando così il «monument in brass» di Snopes.

Alla base dell'ambientazione del racconto potrebbe esserci un'esperienza autobiografica, come risulterebbe da una intervista: «Got a job rolling coal in a power plant. Found the sound of the dynamo very conducive to literature». Il tono dell'intervista è tuttavia in tutto degno di una «tall tale». Faulkner avrebbe scritto *As I Lay Dying* «between working spells on the night shift» alla centrale elettrica. Cfr. intervista con M.J. Smith, *cit.*, ristampata in *Lion in the Garden*, p. 8.

30. Blotner, p. 700.

tità di anguria, e pensa di morire (ma naturalmente sta subito dopo benissimo).

Rimarrebbe forse da osservare che, malgrado l'episodio dell'agguato sia assai riuscito sul piano comico, la caratterizzazione dei due uomini, Tom Tom e Turl, è abbastanza limitata; i personaggi restano più che altro macchiette, ed è la situazione stessa che fa scaturire la risata; sembra quasi che Faulkner non voglia dare troppa importanza a chi sconfigge Flem Snopes, imbroglione fin che si vuole, ma sempre bianco<sup>31</sup>.

### «*Mule in the Yard*»

La funzione di «comic relief» di «Centaur in Brass» all'interno della sezione è potenziata dalla presenza di «Mule in the Yard» (1934)<sup>32</sup>, nel quale Faulkner raggiunge effetti comici magistrali degni di quelli di «Spotted Horses».

Se in «Mule in the Yard», infatti, manca la voce di un narratore, e quindi il carattere orale e dialettale che distingue la «tall tale», il racconto riesce perfettamente per l'abilità di Faulkner di rendere sulla pagina l'impressione di frenetico movimento causato dall'irruzione di un mulo in un cortile. La bestia compare dal nulla (la nebbia) e scompare nel nulla, dopo aver causato un caos paragonabile soltanto a quello lasciato dietro di sé dai cavallini pezzati; se non entra nella casa di Mrs Hait, come aveva fatto un cavallino nella pensione di Mrs Littlejohn, riesce a causare l'incendio della casa. Faulkner ottiene l'effetto di una sequenza cinematografica velocissima, soprattutto attraverso l'uso fittissimo di verbi (in gran parte monosillabici) indicanti movimenti rapidi e per lo più violenti (*run, rush, whirl, skid, hurl, swerve, toss, vanish, crash, soar*, ecc.), e fissa a tratti l'immagine nell'istante del movimento massimo per riprendere poi il ritmo vorticoso della narrazione.

L'azione incomincia senza momenti di stasi col grido di guerra della vecchia Hait, che giunta dall'ospizio, corre in cucina e grida

31. Lo Howe, invece, sostiene che il fatto che Snopes sia «defeated by two Negro laborers» è un buon correttivo per chi vede in Faulkner «a traditional southerner» e basta (*op. cit.*, p. 263).

32. «Mule in the Yard», *Scribner's*, xcvi, agosto 1934, pp. 65-70. Anche la materia di questo racconto, ampiamente rivista, compare in *The Town*, cap. xvi. Nel romanzo il racconto è narrato da Ratliff, e riferito da Charles Mallison. Per un esame delle differenze tra le due versioni, cfr. Holmes, pp. 40-41.

«with strong and childlike pleasure», «Miss Mannie! Mule in de yard!»; dopo questo segnale d'attacco si scatena una sarabanda in cui le due donne armate di «coal scuttle», «shopping bag», «broom stick», si lanciano alla rincorsa della bestia che gira impazzita intorno alla casa. La fuga è punteggiata da una serie di incontri-scontri: tra la bestia e Mrs Hait che «rushed parallel toward the shed» e poi «converged upon the shed at top speed, the heavy scuttle poised lightly in her hand to hurl» (p. 251); tra la bestia e la mucca, dapprima spettatrice attonita e immobile, e poi anch'essa coinvolta nel vortice del movimento; tra la bestia e «a choleric looking rooster and eight Rhodes Island Red hens», che si dissolveranno in «many jagged scraps of paper in the dying air blast of an automobile» (p. 255) e in «a wild cloud of ubiquitous chickens» (p. 256). I.O. Snopes, il proprietario del mulo, malgrado le corde e gli sforzi, rimane tagliato fuori dal «divertimento» generale; infatti per Mrs Hait e la vecchia Het la rincorsa è qualcosa fatto con gusto, rabbioso se si vuole, ma fundamentalmente goduto.

Il fuoco d'artificio della rincorsa è ancorato ad una parte più seria, e tragica; infatti Mrs Hait attraverso il simulato acquisto della bestia che ha provocato l'incendio vuole vendicarsi di un imbroglio subito dieci anni prima; ma sembra quasi che per Mrs Hait conti più l'imbroglio subito (di 50 dollari) che la reale colpa di I.O. Snopes nell'essere strumento della morte del marito. Il tema dell'imbroglio contribuisce a portare questo racconto nell'area della narrativa popolare comica; per il ritmo della narrazione il racconto è uno dei più riusciti di Faulkner.

### «Uncle Willy»

La «rispettabilità» apparente di Jefferson, che da ipocrisia diventa se necessario crudeltà inumana, è illuminata negativamente con grande efficacia in «Uncle Willy» (1935)<sup>33</sup>, un racconto che ha per tema la lotta tra la comunità e l'individuo, e più esattamente, la lotta tra la società basata sull'etica protestante del pro-

33. *American Mercury*, xxxvi, ottobre 1935, pp. 156-168. Per lo spunto del racconto in un certo «Uncle Bob Chilton» di Oxford, cfr. Blotner, pp. 882-883. In questo racconto compare il «trio» – adulto e ragazzo bianchi accompagnati da un nero – che ritorna in «Notes on a Horsethief» e in *The Reivers*. Il nero di questo racconto non è figura di grande rilievo e soprattutto è visto come incapace di avere il coraggio morale del razzino.

duttivismo e l'individuo che ha scelto un modo di vita diverso, libero, del tutto improduttivo in termini economici.

Per la condanna del fanatismo di impronta religiosa si può accostare questo racconto a romanzi come *Sanctuary* o *Light in August*; le donne della chiesa battista che cacciano Ruby dall'albergo e la fanno arrestare sono soltanto in apparenza meno violente dei fanatici – dai MacEachern agli Hines ai Grimm – che compiono delitti contro i propri simili in nome di un loro Dio personale; le Mrs Merridew di questo racconto, simili ai fanatici di *Light in August*, portano un uomo al punto di disperazione in cui la morte diventa preferibile alla vita; sono soltanto in apparenza meno brutali, e colpevoli, di loro, o dei MacLendon di «Dry September». Attraverso l'eliminazione fisica dell'individuo diverso, la società difende violentemente i propri privilegi.

In «Uncle Willy» la società dominante, bianca e protestante, non sopporta l'esistenza di un vecchio, Uncle Willy, che vive in modo innocuo ai margini della società, ma che, con la sua mera esistenza, «diversa», prova la possibilità di una vita che non obbedisce alle regole della società dominante. Uncle Willy è un vecchio di sessant'anni, che da quarant'anni si droga; vive poveramente, degli scarsi guadagni tratti da un negozietto; vive ai margini della comunità bianca (la sua casa è, simbolicamente, «on the edge of town»), e il suo commercio si svolge solo con altri gruppi di emarginati: con i contadini, emarginati per definizione geografica, con i negri, emarginati per definizione, con i bambini, non ancora inglobati nelle strutture adulte. Nessun cittadino bianco e adulto compra mai nulla nel suo negozio. La partecipazione – minima – di Uncle Willy ai riti della società avviene assieme ai bambini: con loro va a lezione di Bibbia, ospite muto e mai interrogato. Ma la società di Jefferson si rende conto della minaccia potenziale che l'esistenza libera di Uncle Willy costituisce per le sue strutture; nel racconto assistiamo ai tre tentativi fatti per trasformare «Uncle Willy» – lo «zio» di tutti i bambini – in «Brother Christian»; ma far rinascere Uncle Willy «into real Christianity» significa farlo rinascere «into the practical world too», fargli riavere «that position in the world that his family's name entitled him to» (p. 232). La società non può accettare la scelta diversa di Uncle Willy, che non vuole una posizione migliore e i soldi, accontentandosi di poco, in un mondo quasi infantile, ma rifiutando di essere un ingranaggio produttivo.

I tentativi di reinserire l'uomo all'interno della società WASP sono soltanto velatamente ammantati di «buone intenzioni»; la violenza delle terribili beghine – Mrs Merridew in testa – si rivela in tutta la sua decisione quasi immediatamente; fin dal primo momento, quando Uncle Willy viene improvvisamente prelevato dalla lezione domenicale di religione riservata ai bambini a cui partecipa da anni, si osserva un crescendo di violenza anche fisica; alle mani che afferrano e premono, alle braccia dei «fratelli» che impediscono la fuga, seguirà la residenza coatta in casa di una delle «buone» donne di Jefferson, l'ospedale, e infine, il manicomio; l'evolversi del conflitto osserva una sua logica ineluttabile; il risultato non può essere che la morte, non inferta, in apparenza, dalla società in superficie innocente, ma ricercata dal protagonista stesso, obbligato a cercarla perché la vita gli è resa ormai insopportabile.

Uncle Willy oppone una resistenza sempre più disperata alle continue violenze della società; alla droga segue l'alcool, all'alcool «l'insulto» – fatto alla città – di un matrimonio con una prostituta; la lotta con le istituzioni, locali e regionali, è destinata a fallire; l'ultimo tentativo di fuga di Uncle Willy è quello di andare verso ovest, con un piccolo aereo; in realtà si tratta di una forma di suicidio, ma i simboli dell'ultima fuga sono l'ultima frontiera, la California – vista nella triste disillusione della realtà in «Golden Land» – qui ancora carica del suo valore di sogno, perché irraggiungibile, simbolo archetipo nella storia americana. Il mezzo della «fuga» è l'aereo; altrove mezzo di distruzione, l'aereo qui è esclusivamente simbolo di libertà, mezzo ultimo per «getting fun out of life», per staccarsi da una società le cui regole sono insopportabili; l'«a solo» aereo di Uncle Willy ha sicuramente una base autobiografica nel gusto per il volo dello scrittore, per tanti anni sua passione quasi unica, oltre allo scrivere.

Tutta la storia dei tentativi di Uncle Willy di resistere viene narrata in prima persona, da un ragazzino, che ha aiutato Uncle Willy fino all'ultimo, anche a morire con l'aereo. La struttura narrativa aggiunge alla storia di Uncle Willy quella del ragazzino; il racconto diventa così la storia di Uncle Willy ma anche quella della presa di coscienza di un adolescente, che ha capito perfettamente di avere fatto la cosa giusta aiutando Uncle Willy a morire, anche se questo è in contrasto con quanto gli è stato insegnato; la presa di coscienza del narratore corrisponde alla famosa

dichiarazione di Huck Finn; in entrambi i casi un adolescente rifiuta gli schemi imposti dalla società. Nel caso del ragazzino di «Uncle Willy» la società, dopo aver distrutto fisicamente l'individuo «diverso», cerca di distruggere il messaggio che dalla sua vita, e dalla sua morte, è giunto al ragazzino. La società cerca di togliere al ragazzino la sua responsabilità, cercando di presentare Uncle Willy come un pazzo; ma il ragazzino non accetta che la società cancelli la sua presa di coscienza; e il suo dolore, alla fine, non è causato dalla morte di Uncle Willy ma dalla consapevolezza che nemmeno chi gli è, o dovrebbe essergli, più vicino, suo padre, può o vuole riconoscergli la sua responsabilità. La società ha cancellato Uncle Willy, e vuole cancellarne il messaggio, dichiarandolo pazzo: ma il ragazzo, anche se è solo, è certo di quello che ha imparato.

Faulkner riesce a gettare una potente luce – negativa – sul tipo di società borghese, conformista, che non lascia spazio a nessun tipo di vita diverso. Coglie, con grande capacità di comprensione e di resa artistica, la meschinità, ma anche la crudeltà della fascia sociale rappresentata dalla borghesia WASP per cui non c'è salvezza nel mondo faulkneriano.

#### «*That Will Be Fine*»

Nell'ultimo racconto della seconda sezione, «*That Will Be Fine*» (1935)<sup>34</sup>, Faulkner si serve ancora una volta di un narratore bambino, che racconta in prima persona una vicenda di cui è stato protagonista o almeno testimone, riguardante gli imbrogli di denaro e gli intrighi amorosi di un adulto (suo zio, Uncle Rodney), destinati a finire tragicamente.

Il racconto tuttavia non raggiunge l'intensità di effetti di un «*That Evening Sun*», soprattutto perché il narratore non ha in maniera coerente l'intuizione e insieme «l'innocenza» di una Caddy, ma oscilla tra la capacità d'intuizione e una stolidità assoluta. Inoltre, mentre gli effetti di «*That Evening Sun*» dipendevano in gran parte dalla scelta del mezzo (il dialogo), che permetteva la sovrapposizione di battute brevi, adatte ai bambini, in questo racconto le parti di dialogo sono sommerse nelle parti ricordate, at-

34. *American Mercury*, xxxv, luglio 1935, pp. 265-280. Uncle Rodney, lo zio che fa fare ambasciate pericolose al bambino-narratore, compare anche in «*Sepulture South*».

traverso un elaborato e complesso discorso indiretto che non è in sintonia col tipo di narratore prescelto.

Per quanto riguarda la variazione di sensibilità (e insensibilità) del narratore, risulta abbastanza incredibile che un bambino in grado di distinguere lo sceriffo e di comprenderne le intenzioni (arrestare lo zio) (pp. 277-278), pur non essendo in grado di sapere le ragioni per cui lo zio è ricercato, nello stesso racconto diventi del tutto ottuso, rivelando messaggi compromettenti alle persone sbagliate, senza il minimo dubbio sull'opportunità di farlo, o risultando impervio alla realtà – quella degli spari (reali), presi per «fuochi d'artificio», o quella del corpo dello zio (ucciso) preso per «a side of beef». L'incapacità di intuire seppur minimamente la realtà invece che aumentare la tensione del racconto, genera effetti esclusivamente grotteschi.

Il racconto ha qualche pagina riuscita, in particolare all'inizio; e non è casuale che le parti migliori siano sotto forma di dialogo. Il racconto incomincia con una scena familiare – il bambino che vede i pacchetti natalizi e tenta di farsi dare «a quarter» dalla donna che lo accudisce dicendole che cosa c'è nel pacchetto per lei; la caratterizzazione del bambino è qui abbastanza riuscita: Georgie, per la sua mania di avere dei soldi, è un Jason in potenza («You and money! If you ain't rich time you twenty-one, hit will be because the law done abolished money or done abolished you.»), p. 265), sebbene le sue intenzioni siano in realtà generose (e ancora, la sua mania per i «quarters» ricorda da vicino la caccia al «quarter» di Luster, sempre in *The Sound and the Fury*). L'atmosfera evocata da questa prima scena ricorda da vicino certi spaccati che illuminano il mondo dei Compson, quello dei bambini e di chi li accudisce, separato da quello dei genitori, o dei grandi. Anche la scena con lo sceriffo, basata anch'essa sul dialogo, è abbastanza efficace nel mettere in luce la capacità d'intuizione di un bambino, e la sua capacità di fare la cosa «giusta» (proteggere lo zio).

Il racconto sviluppa una storia che esiste in nuce in *The Sound and the Fury*, e cioè l'episodio (prima sezione del romanzo) in cui Caddy, accompagnata da Benjy, va a portare un messaggio a Mrs Patterson, da parte dello zio (Uncle Maury), e viene scoperta da Mr Patterson. Faulkner sviluppa questo episodio, concludendolo con la morte di Uncle Rodney. Altri elementi che mettono in rapporto il racconto con il romanzo, oltre a quelli già citati (il «quar-

ter», la vicenda) sono: la caratterizzazione dello zio, in entrambi i casi (Uncle Maury e Uncle Rodney) occupati a vivere a spalle degli altri (o almeno visti come parassiti da Mr Compson e dal padre di Georgie), la vicinanza del Natale, un fatto drammatico sopraggiunto (la morte di *damuddy* e quella di Uncle Rodney). Tuttavia, il breve episodio incluso nel romanzo, che serve a definire un nucleo familiare ma insieme, e soprattutto, il rapporto di affetto di Caddy verso Benjy, a cui è opposto quello di insofferenza del mondo verso Benjy, risulta più efficace che non la lunga storia di Georgie.

### 3. «*The Wilderness*»

Nella terza sezione dei *Collected Stories* intitolata «*The Wilderness*», Faulkner raccolse quattro racconti riguardanti gli indiani<sup>35</sup>, i custodi, come si è visto in *Go Down, Moses*, della «*Wilderness*» americana; non si ha qui una ricostruzione mitica del passato edenico dell'America, né una presentazione dei grandi boschi intatti in cui la caccia assume la forma di una iniziazione rituale, come avviene in *Go Down, Moses*, ma la presentazione di una serie di momenti che riguardano i rapporti tra bianchi e indiani, o tra indiani e neri; come abbiamo visto, quest'ultimo tipo di rapporti è alla base di «*Red Leaves*», il primo racconto della sezione, già comparso, assieme con il secondo, «*A Justice*», in *These 13*. A questi due Faulkner aggiunse, nell'ordine, «*A Courtship*» (1948) e «*Lo!*» (1934), che rientrano nell'area della *tall tale* e si riferiscono ad un periodo anteriore a quello di «*Red Leaves*» e di «*A Justice*», e cioè al periodo in cui Ikkemotubbe non ha portato agli indiani la corruzione dei bianchi, nella forma della schiavitù. In «*A Courtship*» il periodo precede immediatamente la partenza di Ikkemotubbe per New Orleans, ed è successivo al patto fatto dagli indiani con i bianchi che costituisce la materia di «*Lo!*».

### «*A Courtship*»

«*A Courtship*», sebbene pubblicato nel 1948<sup>36</sup>, fu scritto intor-

35. Questo, cioè «*The Indians*» era il titolo originario della sezione, poi mutato in «*The Wilderness*» da Faulkner, che – come non aveva scelto «*The Country People*» e «*The Village People*» – scelse la designazione generica e simbolica. Cfr. Blotner, p. 1271.

36. Comparve su *Sewanee Review*, LVI, autunno 1948, pp. 634-653. David Hogganbeck e Ikkemotubbe, un bianco e un indiano, compiono una serie di gare per conquistare la

no al 1943<sup>37</sup>; è un racconto comico piuttosto riuscito, in cui Faulkner sceglie un narratore indiano che racconta, in prima persona, la storia di un «corteggiamento». I rivali in amore sono un bianco, David Hogganbeck, e un indiano, Ikkemotubbe; un pilota di battelli il primo, che risale il Mississippi fino alla piantagione dove vivono gli indiani; un giovane, il secondo, destinato – in seguito – a diventare «Doom», il capo, colui che porta la corruzione della schiavitù agli indiani, al ritorno da New Orleans. Il momento in cui si svolge la vicenda è ancora quello in cui il contatto corruttore con i bianchi non ha dato i suoi tristi frutti; indiani e bianchi vivono in amichevoli rapporti di vicinanza<sup>38</sup>, e i loro buoni rapporti si riflettono in quelli che si instaurano tra i due «rivali», innamorati entrambi della stessa donna e per lei coinvolti in una gara estremamente cavalleresca.

Si tratta dunque, anche in questo caso, di un passato idealizzato, ma non si ha in questo racconto quella «mitizzazione» del passato, quel tentativo di recupero di un'innocenza che si è visto in «The Old People»; infatti la vicinanza tra bianchi e indiani è regolata da rigorosi trattati di pace (avvenuti tra Issettibbeha e il generale Jackson); il tempo in cui si svolge la vicenda non cancella la storia, ma se ne serve; per questo si può parlare di un tempo idealizzato, ma non «mitizzato».

Il «corteggiamento» del titolo, quello dei due uomini innamorati della stessa donna, una Eula Varner Snopes indiana, vista però in chiave comica, «...she walked in beauty. Or she sat in it, that is, because she did not walk at all unless she had to», p. 362), via via che si svolge la vicenda diventa un «corteggiamento» tra i due rivali stessi, dato che il loro rapporto più che di rivalità si rivela di amicizia, o se si vuole di amore, al punto che l'uno cerca di salvare l'altro a costo della propria vita nell'episodio finale della caverna<sup>39</sup>.

mano di un'indiana, «Herman Basket's Sister». La donna preferisce ai due rivali un terzo pretendente, Log-in-the-Creek, ed essi partono insieme per New Orleans commentando negativamente la coerenza femminile. Quando Faulkner scrisse a Cowley a proposito del prospettato volume di *Collected Stories*, citò una «Indian story» in cui «Boon Hogganbeck... won his Chickasaw bride from an Indian suitor by various trials...»; in realtà in «A Courtship» il nome del protagonista è David Hogganbeck e non Boon, che compare invece in *Go Down, Moses*, ed egli non vince la donna, dato che questa sposa un terzo pretendente; cfr. *File*, p. 35.

37. Cfr. Meriwether, p. 35.

38. Per la realtà storica di un preciso periodo cfr. Dabney, p. 58.

39. Per una interpretazione in termini sessuali di questo episodio cfr. Dabney, p. 68.

Il rapporto idillico che unisce il bianco e l'indiano può senz'altro essere visto come una delle numerose versioni del rapporto tra il bianco e un altro uomo, indiano o nero, date dagli scrittori bianchi, da Melville a Twain, rapporto simbolico del «sogno» di una conquista del continente americano vista in termini idealizzati. Del resto una lettura del racconto in termini fiedleriani è senz'altro accettabile<sup>40</sup>.

Tuttavia ci sembra che l'idealizzazione di un mondo di pace tra uomini di razze diverse conti assai meno che non la «tall tale» vera e propria; o se si vuole, su uno spunto iniziale che fa parte del processo di idealizzazione e poi di mitizzazione del mondo indiano, prevale qui il puro gusto di raccontare. In «A Courtship», attraverso la voce del narratore indiano, Faulkner accumula episodi su episodi, sfruttando il motivo della «gara»; non si ha una gara, tra i due uomini, ma una serie di gare: c'è da vedere quale dei due uomini possa bere di più, ballare di più, camminare di più, correre di più, mangiare di più, e infine «salvare di più» il rivale. All'interno di questo accumulo, si accumulano i dettagli: chi balla di più balla «twice as much» di quanto fa di solito, sicché balla «four times as long...»; la gara di cibo è uno sciorinare di cibi, dove ognuno mangia

that quantity of stewed bird chitterlings which the other could scoop with two hands from the pot... as many wild turkey eggs as he was old...

e poi «the tongue, paws, and melt of a bear» e ancora «the roasted shote» (pp. 372-3).

Le imprese dei due rivali sono tendenzialmente della misura di quelle di Mike Fink, sebbene Faulkner di quando in quando svuoti dall'interno l'esagerazione, e la dimensione «eroica» dei suoi protagonisti, mettendone in luce (spesso farsesca) i reali limiti, anche fisici (Ikkemotubbe si ubriaca quasi subito, durante la gara di cibo sta male, ecc.); il crescendo di avventure che giunge fino al climax della caverna, e del reale pericolo di morte per entrambi, ha così una doppia carica umoristica.

Il linguaggio di questo racconto non è del tutto coerente; a brani in cui la voce del narratore lascia trapelare troppo palesemente quella di un Faulkner barocco, si alternano brani in cui l'in-

40. Cfr. E. Howell, «Inversion and the 'Female' Principle: William Faulkner's 'A Courtship'», *Studies in Short Fiction*, IV, estate 1967, p. 310. Il racconto viene letto da Dabney, pp. 57-71 come una «version of the heroic age when manhood transcended race».

glese del narratore vuole essere una traduzione di espressioni presumibilmente indiane; si veda, all'inizio, la pace indicata con «they burned sticks»; o ancora le espressioni come «their first Night-away-from-the-fire» dove l'allusione è alla prova di coraggio degli adolescenti indiani al momento dell'iniziazione e tutti i riferimenti al battello e al fuoco che lo fa andare; a volte Faulkner inserisce espressioni abbastanza infelici quali «aihee», anch'esse per dare un tono «primitivo» al linguaggio.

Ma nel complesso il racconto riesce per il tipo di materia trattata diventando una sorta di «mock epic» indiana.

«Lo!»

«Lo!» (1934)<sup>41</sup> è un racconto comico, basato su un episodio reale, e cioè la visita di Greenwood Leflore, un capo indiano, in parte francese, al presidente Andrew Jackson, a proposito di un agente indiano<sup>42</sup>. Greenwood Leflore è lo stesso personaggio storico a cui Faulkner si ispirò in «Mountain Victory» per il dominio di «Countymaison».

Faulkner trasforma la visita di un singolo in un'invasione vera e propria della capitale, in cui affluiscono uomini donne e bambini in un pacifico assedio e occupazione della città e della Casa Bianca, per avere giustizia dal Presidente a proposito di un pezzo di terra acquistata da un bianco, dove c'è l'unico guado che attraversa il Mississippi in più di trecento miglia. Il figlio del loro capo, Francis Weddel, ha fatto scomparire di scena, violentemente, il bianco che si era impadronito del guado.

Nel racconto compare il motivo della proprietà o usufrutto comunitario della terra («God's forest and the deer which He put in it belong to all», p. 401) – tema sviluppato in *Go Down, Moses* – ma non è questo il motivo di maggiore interesse del racconto, che riesce soprattutto come racconto comico. Già nella «moltiplicazione» di *un* capo in famiglie e famiglie di indiani si vede in funzione il principio dell'«ingrandimento»; questa invasione provoca una situazione assurda nella capitale, dove il Presidente diventa virtualmente prigioniero degli indiani, anche se si tratta di

41. Rifiutato da *Scribner's*, comparve su *Story*, v, novembre 1934, pp. 5-21. Il racconto a quanto pare piaceva a Faulkner, se egli scrisse che gli sarebbe spiaciuto dover scegliere tra «Red Leaves», «A Justice» e questo racconto per il *Portable*; cfr. *File*, p. 25.

42. Cfr. Dabney, p. 45.

una prigionia pacifica, finché non si decide a dar loro ragione, e nel modo in cui essi vogliono. La presentazione comica degli indiani – vestiti di tutto punto salvo che per gli stivali e le brache delle uniformi ricevute, accampati nei corridoi e nelle sale della Casa Bianca – corrisponde a quella del presidente, egualmente umoristica; Faulkner lo mostra mentre sgattaiola fuori dalla camera, anche lui con gli stivali in mano, dopo aver spiato mediante un leggiadro specchio da signora la situazione nel corridoio, invaso di indiani addormentati. Agli occhi del segretario, egli stesso è diventato un capo tribù, dopo aver accettato in dono dagli indiani un abito che è «a mass, a network of golden braid – frogs, epaulets, sash and sword – held loosely together by bright green cloth», indossato pubblicamente sotto gli occhi di «men, women and children, thronging quietly into the bedroom». L'«invasione» degli indiani si propaga fino alle stanze personali del presidente, e l'intera macchina del governo viene messa in crisi da una popolazione pacifica ma paziente. Solo una cerimonia popolare di effetto potrà accontentare gli indiani e liberare Washington dall'invasione.

Faulkner dunque mette in luce comica entrambe le parti, gli indiani e il presidente e l'autorità; ma se il racconto riesce proprio per le caratteristiche assurde dei rapporti che si stabiliscono, è anche vero che la presentazione comica degli indiani mostra una assoluta inconsapevolezza dell'autore verso gli indiani come popolo, o come «persone». Il «sit-in» degli indiani è solo una farsa, nemmeno lontanamente l'autore pensa ad una dignità indiana, anche se nel 1934 i tempi non erano quelli dei reali «sit-ins» indiani degli anni Sessanta e Settanta; ma la resistenza degli indiani – Wounded Knee – era già un fatto storico. Come abbiamo osservato altrove, se per quanto riguarda il problema dei rapporti con i neri in Faulkner c'è almeno il tentativo, tante volte non riuscito, di prendere una posizione diversa da quella «istintivamente» razzista, nel caso degli indiani Faulkner non si pone nemmeno il problema.

Gli indiani di questo racconto sono infantili, furbi e pigri: badano alle apparenze, cioè vogliono che l'indiano che ha ucciso il bianco sia dichiarato innocente con grande pompa. Per liberarsi di loro il Presidente leggerà i sonetti del Petrarca, cercando che il suo modo di leggere il latino non assomigli all'inglese o alla lingua Chickasaw e farà sparare i cannoni, che fortunatamente sono ar-

rugginiti. La loro furbizia fa sì che chi è sconfitto è in realtà il Presidente, che, liberatosi da loro una prima volta, ricevendo una lettera in cui gli si annuncia un'altra «morte» di un bianco, pur di non vederseli arrivare nuovamente a Washington concede loro quanto chiedono; la minaccia di una pacifica invasione causa questa volta un allarme degno di una guerra («Get me the Secretary of War, and maps of all the country between here and New Orleans», grida il Presidente). Ma tutto si gioca sul piano comico.

#### [4. «*The Waste Land*»

La quarta sezione dei *Collected Stories* comprende i quattro racconti di guerra di *These 13*, con l'aggiunta di «Turnabout» tratto da *Dr Martino*. In questa sezione Faulkner non mette «Thrift», che pure è un racconto di guerra. Non vi è dunque in questa sezione alcuna novità. Di questi racconti abbiamo già parlato nel cap. I, sez. prima.]

#### 5. «*The Middle Ground*»

La quinta sezione, intitolata «*The Middle Ground*», è formata invece di undici racconti, sei dei quali appartenevano a *Dr Martino*, e cioè, nell'ordine, «Wash», «Honor», «Doctor Martino», «Fox Hunt», i primi quattro di questo gruppo, e «There Was a Queen» e «Mountain Victory» che concludono la sezione. Nel mezzo Faulkner inserì cinque racconti, comparsi soltanto su riviste, che confermano il carattere composito di *Dr Martino*. Dei cinque racconti «nuovi», tre risalgono certamente al periodo di apprendistato di Faulkner: «Pennsylvania Station» (1934), «Artist at Home» (1933), «The Brooch» (1936), erano già pronti nel '30 il primo, e nel '31 il secondo e il terzo, come si rileva dalla «sending list». Tuttavia tutti e tre i racconti sia per i temi trattati che per la riuscita, molto limitata, sembrano risalire ad un periodo anteriore. Gli altri due racconti sono una «tall tale», «My Grandmother Millard and General Bedford Forest» (1943), collegata per il materiale a *The Unvanquished*, che ha evidentemente all'interno del gruppo la funzione di «comic relief» che avevano i racconti comici nella prima e seconda sezione dei *Collected Stories*, e «Golden Land» (1935). Questo è un commento del Faulkner che lavorò in California sul mito della terra dell'oro, sede ultima del «mito americano».

### «*Pennsylvania Station*»

«*Pennsylvania Station*» (1934<sup>43</sup>) è uno dei pochi racconti di Faulkner ambientato a New York, non la New York del ricchi Blair di «*Fox Hunt*» né quella dei Van Dyming di «*Black Music*», ma la New York dei derelitti, di coloro che vanno in cerca di un po' di caldo nelle stazioni della città, passando dall'una all'altra per trascorrere come possono la notte.

L'ambientazione è forse la parte più riuscita, e serve da cornice adatta alla storia di miseria e di disillusioni che costituisce la materia del racconto. La vicenda è narrata da un vecchio ad un uomo più giovane, appunto nella *Pennsylvania Station*<sup>44</sup>. Il tono del vecchio è pacato, quasi casuale – come casuali sono le domande che gli rivolge il giovane – e contrasta con la materia del racconto stesso; lo stacco serve a sottolineare la condizione di assoluta indifferenza a tutto – fuorché ad un immediato e precario «benessere» fisico – del narratore; la storia della morte della sorella, della trasformazione del nipote in gangster, recede così in un passato che perde via via di importanza, e l'allontanarsi nel tempo, e nella consapevolezza, di quanto è parte di se stessi mette appunto in rilievo la condizione di abulia estrema del protagonista, lo stato di indifferenza che oltrepassa la disperazione. Il vecchio ritrova una misura di alacrità solo nel constatare che buona parte della notte è ormai passata.

La stazione che dà il titolo al racconto è presentata come una sorta di sala d'attesa della morte, anche attraverso l'uso d'imma-

43. *American Mercury*, xxxi, febbraio 1934, pp. 166-174. Il Meriwether informa dell'esistenza di un manoscritto intitolato «*Bench for Two*» (incompleto), che divenne, con revisioni sostanziali, «*Pennsylvania Station*». Col titolo di «*Two on Bench*» il racconto fu inviato nel 1930 al *Post* e a *Scribner's*. Il racconto già esisteva dunque nel 1930. Nel 1921 Faulkner aveva scritto una poesia su New York, dal titolo «*Two Puppets in a Fifth Avenue Window*»; significativamente Faulkner coglieva l'aspetto artificiale della città e dei suoi abitanti: i manichini in vetrina erano paragonati alla gente nella strada. Per New York cfr. anche *The Mansion*.

44. Il titolo del racconto indica l'omonima stazione di New York e non la «Stazione in Pennsylvania», come è stato tradotto in italiano. La vicenda: il vecchio racconta al giovane la sua storia: sebbene fragile di salute è l'unico di otto fratelli ad essere sopravvissuto. L'ultima a morire è stata una sorella («*Sister*»), donna delle pulizie a Wall Street, la cui principale preoccupazione era stata quella di risparmiare il denaro necessario per l'acquisto della sua bara, pagando mezzo dollaro per anni e anni a un certo Pinckski. Il figlio della donna le ruba la somma, ritirandola con una firma falsa; la donna non smentisce il figlio, anche se è analfabeta, dichiarando di avere firmato lei stessa il foglio; poi muore. Il figlio diventa un gangster, sebbene lo zio tenti di vederlo come un ragazzo irresponsabile e non come un criminale.

gini che si riferiscono ai morti; ad esempio i fanali dei treni sono «green eyes tunneling violently through the earth... creating... lighted niches in whose wan and fleeting glare human figures like corpses set momentarily on end in a violated grave yard leaned in one streaming and rigid direction» (p. 614); per questa connotazione «allucinatoria» il racconto ricorda da vicino le figure dei veterani di «Victory», e del resto la somiglianza con questo racconto nel ritrarre uomini senza più speranza nell'ambiente della città potrebbe far pensare ad una data di composizione di qualche anno precedente al 1930, anno in cui una versione di «Pennsylvania Station» era pronta. La scelta di un aspetto particolarmente squallido di New York conferma la poca simpatia dell'autore per una città che egli sentì sempre come estranea.

Il racconto presenta qualche elemento che ritroviamo altrove; in particolare, la storia del ragazzo che da ladruncolo si trasforma in criminale e ammazza un poliziotto è la stessa di «Go Down, Moses», anche se in «Pennsylvania Station» non compaiono le complesse implicazioni legate alla presenza dei due mondi, quello bianco e quello nero. Anche l'idea dei soldi messi da parte per avere una sepoltura (o una cassa da morto) – che compare a proposito della sorella del narratore – si trova in «That Evening Sun»; in entrambi i racconti viene illuminata di luce negativa la figura dell'assicuratore che si appropria degli scarsi guadagni di una povera donna; anche in questo caso le implicazioni in «That Evening Sun» hanno una maggiore complessità per la presenza dei rapporti fra bianchi e neri.

#### «*Artist at Home*»

A «Pennsylvania Station» fa seguito «Artist at Home» (1933)<sup>45</sup>, impennato, come dice il titolo, sul tema dell'artista. Anch'esso ha alcuni riferimenti iniziali a New York ma si svolge poi altrove: il protagonista, uno scrittore, ha abitato per un certo periodo a New York, prima di trasferirsi in un villaggio della Virginia, ma riceve ancora visite di artisti e poeti dalla metropoli («men with beards sometimes in place of collars» e donne definite «gaunt and eager and carnivorous tymbesters of Art»).

45. Compare su *Story*, III, agosto 1933, pp. 27-41. Nel 1931 il racconto era stato mandato al *Saturday Evening Post* (16 marzo), a *Scribner's* (6 giugno) e a Ben Wasson (dopo il 5 giugno). Cfr. Meriwether, p. 170.

Sono evidenti, in «Artist at Home», alcuni elementi autobiografici. Nella figura del protagonista, Faulkner ritrasse almeno in parte quella di Sherwood Anderson, come Roger Howes passato dalla pubblicità alla letteratura e da New York ad una «farm» in Virginia («Ripshin Farm»); per Faulkner negli anni dell'apprendistato Anderson fu maestro e amico – in particolare nel periodo passato a New Orleans nel 1925. Dal suo influsso Faulkner sentì la necessità di liberarsi – proprio come accadde a Hemingway sempre nei riguardi di S. Anderson – quando pubblicò, insieme con l'artista amico Spratling, un libro di caricature intitolato *Sherwood Anderson and Other Famous Creoles* (1926) e attraverso la visione almeno parzialmente satirica del mondo degli artisti in *Mosquitoes*. «Artist at Home» per la tematica dell'artista ricorda da vicino questo romanzo, l'unico, salvo l'inedito *Elmer*, in cui Faulkner affrontò questo tema<sup>46</sup>; il racconto è molto vicino al romanzo anche per la presenza in entrambe le prove di uno scrittore che ritrae almeno in parte Sherwood Anderson, il romanziere Dawson Fairchild in *Mosquitoes* e il romanziere Roger Howes nel racconto, oltre che per la visione blandamente satirica della bohème, quella di New Orleans nel romanzo, quella di New York nel racconto (Faulkner aveva avuto occasione di frequentare l'ambiente artistico del Vieux Carré e del Village, ma, dopo un'esperienza relativamente breve di rapporti con altri artisti e scrittori, presto giunse alla decisione, chiaramente consapevole, di isolarsi a Oxford per poter scrivere). Anche nella risposta data al rapporto tra arte e vita il racconto e il romanzo sono assai vicini: si potrebbe dunque anticipare la data di composizione di questo racconto al periodo in cui fu scritto *Mosquitoes*, il 1926. Del resto, anche i racconti collegati con gli ambienti di New York risalgono ad un periodo che si potrebbe definire di apprendistato, e che risale agli anni intorno al '26; New York, New Orleans ed anche l'Europa rappresentano soltanto alcune tappe di una ricerca, la prima e l'ultima le meno importanti, la seconda più duratura negli effetti,

46. Il tema dell'artista, e della creazione, vista come fuoco irresistibile, compare in «The Artist», nei *New Orleans Sketches* (1925), e – come abbiamo visto – in «Carcassonne», come sogno di compiere qualche cosa che resista al tempo. In un altro dei *New Orleans Sketches*, «Episode», un raccontino vagamente jamesiano per la presenza di due «modelli», un uomo e una donna, ritratti da un pittore (Spratling, amico di Faulkner), il tema è ancora quello del rapporto creazione-realtà; ma la parte più significativa del racconto è quella che riguarda la capacità di una persona di rivivere, anche nell'espressione, il passato.

come mostra la presenza della città meridionale – evocata con grande efficacia a distanza di anni dal soggiorno di Faulkner nella stessa – in *Pylon* e in *Absalom, Absalom!*

Oltre alla probabile figurazione di Sherwood Anderson in «Artist at Home», Faulkner diede anche una versione di se stesso – come del resto era avvenuto, in più personaggi, in *Mosquitoes* – nel personaggio del giovane poeta che va a trovare lo scrittore più maturo e si innamora della moglie di questo; questa parte del racconto non rispecchia i rapporti di Faulkner con gli Anderson<sup>47</sup>, ma è un fatto che Faulkner pensò a se stesso per molto tempo come a «a failed poet», e che incominciò la sua carriera scrivendo poesie; il giovane di «Artist at Home» è una figura romantica, in cui si fondono i motivi romantici dell'amore e della morte, ed è esplicitamente paragonato a Shelley; di Shelley (e di Keats) parlavano i due protagonisti dello sketch di Sherwood Anderson, «A Meeting South», dove, a sua volta, lo scrittore dell'Ohio aveva ritratto se stesso e Faulkner, nel periodo della loro amicizia di New Orleans.

Il racconto, narrato in terza persona, più che dall'autore da una voce che tende a sottolineare la qualità orale attraverso puntualizzazioni rivolte agli ipotetici ascoltatori (cfr. «Now get this», p. 634 e p. 638), offre un'indagine del rapporto arte-vita, e pone il problema della legittimità che la vita sia trasformata in letteratura; nel racconto l'amore del giovane per la donna è il momento cruciale di sofferenza che rende il poeta capace di scrivere la sua poesia più bella; ma il rapporto tra il poeta e la donna è anche quello che permette allo scrittore più anziano di ritrovare la sua vena creativa e di registrare – mentre la storia si sta ancora svolgendo – quanto egli vede, come testimone, ma anche come attore, in un romanzo. La condanna di chi osserva la vita solo per trarne letteratura è espressa nella reazione della donna, che rifiuta il dono avuto dal marito, comprato con i soldi guadagnati col nuovo romanzo. La posizione della donna ricorda da vicino il problema hawthorniano discusso in *Mosquitoes*, dove la creazione è definita «a kind of voraciousness», e l'artista colui che sta sempre con il taccuino in mano «putting down all the charming things that happen to him, *killing them* for the sake of some... writing»<sup>48</sup>. Nel racconto tuttavia la figura del marito è presentata con una certa

47. Blotner, p. 688.

48. *Mosquitoes*, p. 265.

bonomia, e comprensione, e il problema della legittimità che egli ha di appropriarsi della vita della moglie per scrivere un romanzo perde, nell'insieme, le punte di ferocia che sembra avere alla fine. Faulkner, oltrepassato lo stadio iniziale della sua carriera letteraria, non si pose più il problema in questi termini, sottolineando invece la libertà dello scrittore, visto come una sorta di Creatore. Il potere negativo della donna sulla creatività dell'uomo è messo in luce, negativamente, in *Elmer*, dove la moglie del protagonista, un pittore, gli butta via colori e pennelli.

Il racconto non è particolarmente riuscito, anche per la presenza di una mescolanza di toni, tragici, con altri di un umorismo di sapore a tratti goliardico<sup>49</sup>; interessa per gli elementi autobiografici e per il tema, tanto importante della tradizione americana, da Hawthorne a James a Hemingway e Fitzgerald, fino a un Malamud.

#### «*The Brooch*»

All'atmosfera relativamente serena che fa da sfondo a «*Artist at Home*» segue quella tragica, caratterizzata dall'odio tra i protagonisti, di «*The Brooch*» (1936)<sup>50</sup>, un racconto in parte riuscito, che ricorda per alcuni aspetti «*Miss Zilphia Gant*» ed «*Elly*», il primo per il rapporto di amore egoista ed eccessivo che unisce una madre al figlio, il secondo per il rapporto di odio tra due donne, suocera e nuora. Mrs Boyd, come Mrs Gant abbandonata dal marito<sup>51</sup>, ha concentrato tutto il suo amore possessivo sul figlio; dalla immobilità del letto riesce a sconfiggere i tentativi del figlio di avere una vita normale; il suo odio per la donna che il figlio malgrado tutto ha sposato riuscirà a far fuggire la donna, ma provocherà anche il suicidio del figlio, attuato nella casa che è diventata il simbolo della condizione di prigionia in cui la terribile vecchia

49. Ad esempio il commento del protagonista sulla morte del poeta, uno Shelley la cui vita «was a not very successful imitation of itself. Even to the amount of water it took», riferimento, quest'ultimo, alla pioggia che ha causato la malattia e la morte del poeta nel racconto.

50. *Scribner's*, XCIX, gennaio 1936, pp. 7-12. Ma il racconto esisteva già nel '31 (1° gennaio); nel '31 fu inviato a *Forum* e a *College Humor*; cfr. Meriwether, pp. 170-171. Del racconto fu fatto adattamento televisivo, ad opera di Faulkner e di Ed Rice, trasmesso il 2 aprile 1953 (*ibidem*, p. 162).

51. Anche la descrizione di Mrs Boyd ricorda quella di Mrs Gant, vecchia: «a thick woman with a face the color of tallow», p. 664; e il figlio, come Zilphia col passare del tempo, diventa «a little pudgy».

tiene il figlio e la donna. Le motivazioni psicologiche dei personaggi son qui più approfondite di quelle – cariche di altrettanto odio – di «Elly»; l'efficacia del racconto dipende dall'atmosfera di ineluttabilità che si costruisce attorno ai tre personaggi, e che trova un correlativo oggettivo nella casa; è in questa casa-fortezza-prigione che tutto si svolge; tutti i fatti principali – anche la nascita e la morte di un bambino, lo squillo del telefono e la rivelazione che fa precipitare il dramma – si verificano all'interno della casa, fortezza per la madre, che tenendo il figlio all'interno della casa tenta di tenerlo per sé, prigione per la nuora, che solo fuggendo può ritrovare la vita; nella sua incapacità di una reazione attiva, l'uomo sceglie la morte, e la casa diventa per lui prigione e tomba.

È interessante notare l'uso che fa Faulkner di un libro che ebbe una grande popolarità verso la metà degli anni Venti, *Green Mansions* di W.H. Hudson (uscito nel 1904), di cui Faulkner possedeva una copia<sup>52</sup>. Evidentemente il romanzo dovette colpire l'immaginazione dello scrittore, se costituisce qui la lettura preferita del protagonista: adolescente, Howard legge la parte che riguarda il viaggio verso Riolama, sale con Rima la montagna «not knowing then that it was the cave-symbol which he sought» (p. 663), parole, queste ultime, che per il riferimento sessuale contenuto indicano un indubbio influsso freudiano, anche se generico, su Faulkner. Soltanto nel breve periodo in cui l'uomo conduce una vita normale – liberandosi momentaneamente dell'influsso della madre, sposandosi e avendo un figlio – egli cessa di leggere *Green Mansions*, per riprendere tuttavia sempre più spesso in mano il romanzo dopo la morte del figlio, quando la realtà si va facendo sempre più insopportabile; in quel periodo non legge più del viaggio di Rima, ma del vagabondaggio di Abel, «the one man on earth who knew he was alone», nella foresta da cui Abel non riuscirà più ad uscire, se non con la morte. La lettura serve al ragazzo per sognare avventure lontane, all'uomo sconfitto per evadere da una realtà insopportabile. Faulkner usa un riferimento letterario altrettanto esplicito per illustrare la condizione psicologica di un protagonista soltanto in *Light in August: Hightower*, finché la sua vita non è degna di questo nome, legge «the fine galloping lan-

52. Cfr. *Faulkner's Library*, p. 68. Faulkner doveva aver letto il libro forse prendendolo a prestito da Phil Stone, dato che la sua copia è del 1944, ma porta l'iscrizione «1931» fatta da Faulkner. A distanza di trent'anni, dopo un viaggio in Sudamerica nel 1961, Faulkner cercò il libro di Hudson per rileggerlo.

guage, the gutless swooning full of sapless trees» di Tennyson<sup>53</sup>, poeta abbandonato, dopo la rigenerazione, in favore di Shakespeare; dalla lettura come evasione alla lettura come vita. L'uso tanto insistito del romanzo di Hudson in questo racconto è l'eco di una lettura che doveva aver colpito lo scrittore; ma non è un caso che in *Green Mansions* la dimensione simbolica, forse riconducibile ad un influsso trascendentalista, sia tanto essenziale<sup>54</sup>.

«*My Grandmother Millard*»

«*My Grandmother Millard*» (1943)<sup>55</sup>, il racconto che segue «*The Brooch*», ha all'interno della sezione a cui appartiene la funzione di «comic relief» che avevano le «tall tales» che abbiamo visto nella prima, seconda e terza sezione. Il racconto venne scritto nel 1942, in un momento in cui Faulkner aveva bisogno di guadagnare dei soldi inviando racconti alle riviste; lo scrittore poté trarre lo spunto dalle condizioni difficili del tempo di guerra per risalire al tempo di un'altra guerra (la Guerra Civile), ma sia il motivo economico che lo spunto «contingente» vennero sconfitti dal gusto dell'autore per una materia, trattata in chiave comica, già comparsa in *The Unvanquished*, che gli è decisamente congeniale<sup>56</sup>. Faulkner resuscitò la Granny Millard di quel romanzo, e usò nuovamente personaggi quali Ringo e Bayard, affidando a quest'ultimo il compito di raccontare una storia a cui ha assistito da ragazzino. Nel risalire ad un mondo che gli è senz'altro più familiare, quello del passato, Faulkner evitò la retorica di un «*Shall Not Perish*», pur inserendo nel racconto una sorta di messaggio o esortazione all'America attraverso un incoraggiamento ad aver fede nella gente, valido per qualunque epoca; all'inizio Bayard riferisce le parole di fede del padre, che evidentemente non si riferiscono alla seconda guerra mondiale, ma che il lettore poteva accogliere e meditare nel presente della guerra: la gente non può essere sconfitta perché

53. Cfr. *Light in August*, p. 239. Anche altrove Faulkner cita poeti o artisti, ma non con questa funzione; si pensi ad esempio alle citazioni keatsiane in «*The Bear*».

54. In particolare l'influsso di Thoreau, forse giunto a Hudson tramite il padre.

55. *Story*, marzo-aprile 1943, pp. 68-86. Fu inviata a Ober il 30 marzo 1942; cfr. Blotner, p. 1099.

56. Il racconto ha anche a che fare con *Knight's Gambit*, perché la Melisandre del racconto umoristico è la bisnonna della Melisandre Backus che sposa in seconde nozze Stevens.

if they just willed that freedom strongly and completely enough to sacrifice all else for it – ease and comfort and fatness of spirit and all, until whatever it was they had left would be enough, no matter how little it was – that very freedom itself would finally conquer the machine as a negative force like drouth or flood could strangle it... You will see it in the next war, and in all the wars Americans will have to fight... (pp. 672-3) (corsivo mio).

In realtà il racconto poi sembra «prendere la mano» allo scrittore, in senso positivo, e le possibili esortazioni scompaiono del tutto; si sviluppa con ritmo veloce, e riesce di grande efficacia sul piano comico. Faulkner contrappone due mondi, quello familiare della casa in cui vive Granny, con Bayard e Ringo e la bella cugina Melisandre, e quello militare. Ma il mondo privato è in realtà retto da un «generale»; la scena in cui Granny si prepara all'attacco nemico, organizzando il seppellimento del baule contenente l'argenteria di famiglia, è un capolavoro di comicità; come un generale, Granny ha assegnato ad ognuno il suo compito; si fanno «le prove generali», e Granny, dato il via con un cenno della mano, cronometra il tempo che la truppa impiega. Il potere di Granny è assoluto, e nessuno, neanche Ab Snopes, osa disubbidirle; ma anche Granny è sconfitta dal tempo; come commenta il padre di Bayard, «Granny's error was not in strategy nor tactics either... It just happened too fast» (p. 674). L'arrivo degli yankees trova l'esercito di Granny Millard impreparato, e dall'espedito messo in atto per salvare il famoso baule nascerà una serie di casi – *in primis* un amore – per risolvere i quali Granny Millard e il generale Bedford Forrest dovranno addirittura inventare una battaglia; usando un espediente già messo in atto da Mrs Compson, il baule viene messo nella «outhouse» con accanto la bella Melisandre; ma gli «yankees» sanno ormai il trucco, e si dirigono senza esitare verso il gabbiotto; nel vorticoso arrivo dei cavalieri, Faulkner trova un ritmo narrativo velocissimo, che si conclude nella «esplosione» del gabbiotto; ed è in questo non-romantico luogo che nasce un romantico amore, tra Melisandre e il suo salvatore, che disgraziatamente si chiama «Backhouse». Faulkner ritrae con grande humor un'eroina degna di *Northanger Abbey*, nutrita di romanzi sentimentali, che sospira per amore al chiar di luna con il «dulcimer» di Granny che però non sa suonare, e insieme ben decisa a non accettare un pretendente che con il nome le ricorda la sua «onta». Essa temporaneamente sconfigge i piani efficienti di Rosa Millard, proprio come la foga battagliera dell'innamorato sconfigge

ge i piani di battaglia (reali) del generale Forrest; la vicenda si conclude per il meglio, con un matrimonio, soltanto dopo l'incontro dei due generali – Rosa e Forrest – e dopo che essi hanno creato una simbolica battaglia in cui è morto «Backhouse», sostituito da «Backus».

Il potere assoluto di Rosa Millard la definisce in maniera simpatica: essa è senza dubbio una delle donne che non possono essere sconfitte da nessuno, Yankees compresi; è particolarmente significativo dunque un brevissimo episodio all'interno del racconto, che mostra – ancora una volta – come Faulkner spesso liquidi in maniera sbrigativa le «pretese» dei «negri»; Lucius, uno dei servi di Granny Millard, ha sentito parlare di Liberazione – essa giungerà con gli Yankees – e Rosa Millard in un brevissimo dialogo è mostrata nella sua capacità di sconfiggere anche i «liberatori»; si rivolge a Lucius, concedendogli la libertà («You can go now», she said. «You needn't wait on the Yankees»); ma naturalmente Lucius non sa dove andare; Faulkner ne presenta un ritratto stereotipo, mentre il ragazzo non sa rispondere altro che «Go where?», e sbattere gli occhi per la sorpresa, e poi ritornare a lavorare nel giardino da cui Rosa Millard lo aveva chiamato; il trattamento farsesco della liberazione – che senza alcun dubbio trovò moltissima gente impreparata – ricorda da vicino il modo in cui Faulkner presenta, in *Sartoris*, le dichiarazioni concernenti la libertà fatte da Caspey, tornato dalla prima guerra mondiale; Caspey esprime concetti che furono in realtà parte della presa di coscienza dei neri ritornati dalla guerra, ma Faulkner traveste queste idee rendendole comiche e inattendibili, mostrando in *Sartoris* di essere ancora legato a schemi razzisti, come avviene anche in questo racconto.

L'episodio di Lucius è significativo; malgrado questo il racconto riesce poiché in realtà si sviluppa in un'altra direzione, in cui non compare il tema dei rapporti razziali, ma soltanto una serie di elementi da commedia, che si sviluppano all'interno di un ambiente omogeneo, bianco, altoborghese.

### «Golden Land»

Se dai pochi accenni a New York presenti nelle opere di Faulkner si ha una conferma della scarsa simpatia dell'autore per la metropoli in cui dovette ritornare a più riprese per ragioni edito-

riali, la California di «Golden Land» (1935)<sup>57</sup> è una conferma inequivocabile dell'insofferenza di Faulkner per un ambiente che non poteva che essergli poco congeniale; in varie osservazioni e interviste Faulkner si esprime chiaramente sulla California; in una conversazione con l'amico Stallings<sup>58</sup> osservò che la California e Los Angeles in particolare avevano un'aria «perishable»; è questa la chiave della visione che ha Faulkner di un ambiente in cui la bellezza naturale non compensa il carattere di provvisorietà e superficialità della vita. In «Golden Land» Los Angeles è

a city... scattered about the arid earth like so many gay scraps of paper blown without order, with its curious air of being rootless – of houses bright beautiful and gay, without basements or foundations, lightly attached to a few inches of light penetrable earth... Which one good hard rain would wash forever from the sight and memory of man as a firehose flushes down a gutter... (p. 719)

e la gente che vi abita è costituita da «men and women without age, beautiful as gods and goddesses, and with the minds of infants». La città rispecchia un modo di vita, dove contano soltanto i soldi e le apparenze; il carattere di provvisorietà e di apparenza di Los Angeles è l'opposto esatto delle caratteristiche positive del mondo faulkneriano, dove conta soprattutto la qualità della resistenza, alla vita e al tempo; Faulkner non poteva amare un mondo in cui non vi è rapporto alcuno col passato, in cui ogni cosa può essere cancellata rapidamente senza lasciare traccia; la California è il luogo simbolico che si oppone all'altrettanto simbolico

57. *American Mercury*, xxxv, maggio 1935, pp. 1-14. Nell'agosto del 1934, Faulkner scrisse da casa al suo agente: «I have a good story out of California I want to write»; cfr. Blotner, 854. La trama: Ira Ewing, un imprenditore che ha fatto fortuna in California, legge i giornali in cui si parla dello scandalo causato dalla figlia, «April Lalear» (nome d'arte), aspirante attrice, trovata con un'amica e un produttore dalla polizia durante un'orgia. Il figlio è un omosessuale che si veste da donna. La moglie fa avere una copia del giornale alla madre di Ira, una donna che vive sola e che da anni mette via i pochi soldi che riesce ad avere per ritornare nel natio Nebraska; Ira infatti non fa mancare nulla alla madre, ma non vuole che abbia a pensare al denaro o a toccarlo. La madre ha ottenuto i pochi spiccioli vendendo ai nipoti, finché erano piccoli, i dolci da lei fatti; ma, cresciuti i nipoti, non può che chiedere al figlio la somma; ma questo gliela rifiuta. In realtà la notizia sul giornale è apparsa col consenso dell'uomo, che si è procurato il trenta per cento sugli incassi, cedendo i diritti sulla storia della figlia. Il racconto si conclude sulla spiaggia dove Ira è andato con la sua amante, una donna di quarant'anni, che è l'unica ad aver capito che le richieste di denaro da parte della madre di Ira al figlio miravano sempre ad un unico scopo, quello di tornare in Nebraska.

58. Cfr. Blotner, p. 776. La conversazione avvenne nell'estate del 1932, finché Faulkner era a Hollywood; Stallings era l'autore di «What Price Glory», un dramma di grande successo.

Mississippi, fatto di «soil» profondo, dove il passato conta, anche se a volte in maniera crudele, nella vita dell'uomo. Faulkner, come Hawthorne e James, cerca le radici del proprio mondo, che ha valore – nella vita e nell'arte – proprio per la complessa profondità degli strati che lo compongono, in un unicum ininterrotto.

Per il giudizio negativo sulla California e sul modo di vita di chi vi abita, legato soltanto alla «easy money» della «golden land», e anche per i riferimenti al mondo del cinema, il racconto può essere accostato a più famosi libri che mettono in luce lo squallore e l'illusorietà del lusso e della gaiezza di Hollywood, da *The Day of the Locust* (1939) di Nathanael West<sup>59</sup> a *The Last Tycoon* (1941) di F.S. Fitzgerald, scrittori che come Faulkner lavorarono come sceneggiatori a Hollywood.

La storia di «Golden Land» è una storia di corruzione e perversione, di cui è protagonista la famiglia di Ira Ewing, discendente da un ceppo di pionieri del Nebraska, fuggito di casa bambino, che ha fatto fortuna in California. La moglie, il figlio e la figlia fanno parte della gente che, al contrario degli Ewing di un tempo, non ha che la preoccupazione di spendere i molti soldi guadagnati dal padre; si tratta di «dummies», privi di qualsiasi capacità di «fortitude» e di «will to endure»: la figlia, pur di entrare nel cinema, suscita uno scandalo; il figlio è un omosessuale che si traveste da donna; la moglie chiude gli occhi davanti alla realtà, godendosi soltanto il lusso. Ira Ewing è un personaggio che in parte è stato corrotto dall'ambiente – ne fa fede la «vendita» della storia del processo della figlia a un giornale – ma che in parte mantiene il «tough stock» da cui discende; lo mostra l'angoscia per la degenerazione dei figli, ma soprattutto l'ancor viva capacità di distinguere tra chi ha una certa verità (la sua amante) e gli altri; il mondo artificiale e corrotto degli Ewing è costantemente rapportato ad un altro mondo, quello dei pionieri del Nebraska, rappresentato dalla madre del protagonista, una donna che vive sola in una casa dove il figlio la rifornisce di ogni comodità, ma il cui pensiero unico è quello di tornare nel Nebraska. La vita del Nebraska non è affatto idealizzata; la vita degli Ewing senior è stata durissima, una lotta quotidiana per strappare una manciata di «niggard wheat» ai lunghi inverni nevosi e alla terra ostile; ma essi nella durezza della loro vita laboriosa hanno raggiunto «a strange peace through

59. Faulkner e Nathanael West lavorarono a Hollywood nello stesso periodo (1936) e andarono a caccia insieme in quello stesso anno, diventando amici. Cfr. Blotner, p. 934.

fortitude and the will and the strength to endure» (p. 712). Per questo la madre di Ira Ewing ha vissuto per anni in California senza in realtà essere toccata dalla vita facile, sempre per lei estranea e senza significato, con il solo desiderio di ritornare a casa. Le profonde «radici» che legano Mrs Ewing alla sua terra natia corrispondono ad altrettanto ben radicati valori morali e spirituali, del tutto assenti in California. È la figura di questa donna che dà rilievo, con la sua muta perseveranza, pur rimanendo nello sfondo, all'inutilità e alla depravazione degli altri personaggi del racconto; il Nebraska di «Golden Land» è il Mississippi di Faulkner, ed entrambi, mondi in cui i legami col passato hanno un preciso significato. È del resto significativo che Faulkner, in un racconto «californiano» immetta esplicitamente un termine di riferimento simbolico, per dare maggiore rilievo alla negatività della vita facile. Anche «the golden days unmarred by rain or weather, the beautiful days without end...» diventano insignificanti quanto la bellezza della gente, poiché essi non chiedono all'uomo, come i lunghi e duri inverni del Nebraska, di mostrare le sue qualità migliori.

In termini più ampi ancora, in «Golden Land» Faulkner proclama il diritto dell'uomo a non essere felice, a vivere, singolarmente, nel modo prescelto, a non doversi conformare ad una felicità apparente, uguale per tutti, priva di significato, imposta dalla civiltà apparente dei soldi all'uomo, privato così di ogni possibilità di scelta; il diritto a rifiutare la «American way of life», anche se a prezzo di sacrifici e di lotte.

Nella storia di April Lalear – pseudonimo artistico della figlia di Ewing – Faulkner, attraverso Ira Ewing, inserisce un commento specifico intorno al mondo del cinema, somma illusione che concentra in sé l'essenza dei sogni della «Golden Land», la California, ma anche l'America, la «Golden Land» dell'emigrato francese in «Home» nei *New Orleans Sketches*. La figlia di Ira è soltanto una delle innumerevoli ragazze che giungono «in droves on every train – girls... who will do anything to get into the pictures» (p. 714), per entrare in un mondo dove, una volta entrati, si può essere eliminati da un momento all'altro, a seconda dei capricci del mercato, dei produttori o semplicemente del caso, come avviene nella vita.

Quasi a sottolineare la diversità di due mondi, Faulkner fa seguire a «Golden Land» «There Was a Queen», il racconto in cui viene evocato un mondo scomparso, o in via di sparizione. La se-

zione si conclude con «Mountain Victory», ove compare il razzismo che in «There Was a Queen» era rimasto in ombra; una «zona d'ombra» e di colpa del mondo del passato che non muta peraltro il giudizio negativo dello scrittore sul mondo presente della California.

[6. «Beyond»

Con i sei racconti dell'ultima sezione, intitolata «Beyond», tutti già comparsi in *These 13* e *Dr Martino*, si conclude il volume dei *Collected Stories*. Le storie «ultra-terrene» («Beyond», «Black Music», «The Leg») sono seguite da due storie «europee» («Mistral», «Divorce in Naples»). Per ultimo anche qui – come in *These 13* – Faulkner volle mettere «Carcassonne»: la fede nella missione dell'artista espressa in questo racconto trovava una conferma nelle opere realizzate nei vent'anni che separavano la prima apparizione di esso dai *Collected Stories*. Faulkner aveva creato la sua «Carcassonne».]

## 6.

## GLI ULTIMI RACCONTI

## 1. 1950-1962

Se dopo il 1950 (data dei *Collected Stories* ma anche della consacrazione ufficiale del Premio Nobel) si fanno più numerosi gli interventi pubblici di Faulkner – sotto forma di discorsi e «addresses», articoli, o lettere ai giornali – diminuisce invece in misura molto rilevante il numero dei racconti pubblicati.

Tra il 1950 e il 1962, compaiono alcune opere brevi che spesso vengono presentate, sulle riviste che li pubblicano, come «stories» di Faulkner; ma per la massima parte si tratta di «excerpts» da qualche «work-in-progress», la cui pubblicazione viene anticipata rispetto al romanzo, probabilmente per ragioni commerciali. È questo il caso di «A Name for a City» (1950)<sup>1</sup> che di lì a poco ricompare in *Requiem for a Nun* (1951), di «Notes on a Horsethief» (1951) che diventa parte di *A Fable* (1954), di «The Waifs» (1957) che nello stesso anno è ristampato in *The Town*.

Il primo di questi «pezzi» («A Name for a City») è caratteristico di una tendenza che si ritrova in altri brani narrativi di questo periodo, quella di fare un saggio-racconto, che può riguardare

1. «A Name for a City», *Harper's*, cci, ottobre 1950; *Notes on a Horsethief*, The Levee Press, Mississippi, 1950 (ed. limitata di 975 copie); «The Waifs», *Saturday Evening Post*, ccxxix, 44, 4 maggio 1957. A questi si possono aggiungere altri «excerpts»: «The Jail», *Partisan Review*, xviii, 5, sett.-ott. 1951 (diventa *Requiem for a Nun*); «Mink Snopes», *Esquire*, lxi, 6 dic. 1959 (*The Mansion*); «Hell Creek Crossing» e «Education of Lucius Priest», entrambi parte di *The Reivers*, pubblicati rispettivamente sul *Post*, ccxxxiv, 13, 31 marzo 1962, e su *Esquire*, lvii, 5, maggio 1962. Anche negli anni Cinquanta, gli anni della fama, non cessarono del tutto i rifiuti di racconti da parte di riviste: nel febbraio 1953, l'agente di Faulkner, Ober, inviò al *New Yorker* «Weekend Revisited», ma il racconto non fu accettato e altre due riviste lo rifiutarono in seguito. Il racconto era in parte basato sull'esperienza di un recente ricovero in ospedale dello scrittore; vi è narrata la storia di un certo Mr Acarius che, organizzato il ricovero, si ubriaca per trovare un significato alla vita «through suffering», cfr. Blotner, p. 1451. Il racconto è inedito, cfr. Massey, *op. cit.*, p. 229. Nel 1955 un altro racconto, «Hog Pawn», fu rifiutato da *Life* e da *Collier's*; questa storia di un tentato omicidio venne poi utilizzata nel cap. 14 di *The Mansion* (cfr. *ibidem*, p. 1516).

la città di Jefferson e la sua storia immaginaria – come in questo caso – o lo stato del Mississippi – come ad esempio in «Mississippi», uscito su *Holiday* (1954)<sup>2</sup>; a volte, in brani commissionati come saggi prevale il gusto di raccontare: è questo il caso di «*Se-pulture South: Gaslight*» (1954)<sup>3</sup> che diventa «racconto» perché oltre alla descrizione dell'ambiente del sud vi compare la storia delle reazioni di un ragazzino alla morte e al funerale del nonno – elementi che, se da un lato ricordano *The Sound and the Fury* e «*That Will Be Fine*», dall'altro preannunciano il punto di partenza per *The Reivers*.

Nel 1955 esce l'ultima raccolta di racconti di Faulkner, *Big Woods*; essa raggruppa quattro racconti, due dei quali («*The Old People*» e «*The Bear*») erano comparsi in *Go Down, Moses*, uno nei *Collected Stories* («*A Bear Hunt*»), e uno soltanto su rivista, pochi mesi prima; «*Race at Morning*», questo è il titolo del quarto racconto, costituisce dunque l'unica novità del volume, dove l'eliminazione della quarta parte di «*The Bear*», quella riguardante il tema dei rapporti razziali, mostra chiaramente le intenzioni dell'autore di fare un libro dedicato soltanto alla «wilderness», motivo ripreso e ampliato attraverso la presenza di brani narrativi a questo tema connessi inseriti tra i quattro racconti.

Il brano principale è costituito da una parte di uno di quei saggi-racconti cui accennavamo prima («*Mississippi*»); Faulkner vi ricrea il passato lontano e quello meno lontano di quello stato, dove un tempo c'era «one brake one impassable density of brier cane and vine... inhabited by bear, deer and panther and bison...»; una «wilderness» custodita dagli indiani, prima che questi fossero «dispossessed» dalla conquista francese, da quella spagnola, e infine da quella anglosassone, rappresentata simbolicamente nella figura del pioniere «roaring with protestant Scripture and boiled whisky, Bible and jug»<sup>4</sup>.

Ai tempi eroici della frontiera seguono i tempi della legalità («*the mouths full of law*») e, a questi, i tempi dei soldi (bocche «*round with the sound of money*»). Continua, qui, il processo di mitizzazione del passato già ampiamente compiuto in *Go Down, Moses*; del presente contano soltanto le caratteristiche negative: che il ragazzino di «*Race at Morning*» dopo la caccia e i boschi

2. «*Mississippi*», *Holiday*, xv, aprile 1954.

3. Cfr. Meriwether, *art. cit.*

4. *Big Woods*, p. 5; il volume è illustrato da E. Shenton.

debba ritornare a scuola per essere «sivilized» non muta in realtà i termini; se la mente di Faulkner lo manda in città, il suo cuore lo lascerebbe volentieri nei boschi. Abbiamo detto che «Race at Morning»<sup>5</sup> rappresenta l'unica novità del volume; in realtà questo racconto ricalca con alcune variazioni quanto Faulkner aveva già fatto in «The Old People» o in «The Bear»; si tratta anche qui di una caccia, a cui partecipano alcuni degli stessi personaggi comparsi in *Go Down, Moses* – Ike McCaslin, Roth Edmonds, Will Legate e Walter Ewell; a questi si aggiungono il ragazzino-narratore (più giovane, di una generazione, di Ike McCaslin) e il suo tutore, Mr Ernest; anche per il ragazzino di questo racconto la caccia è una forma di iniziazione, sottolineata dal messaggio di Uncle Ike, chiamato «the old hunter», qui restituito ad una dimensione quasi eroica; le virtù che il ragazzino deve imparare, espresse da Uncle Ike, sono, ancora una volta, l'umiltà e l'orgoglio: «humbly and with pride» deve essere usata la terra, proprietà di tutti.

Ma non è soltanto il tema della «wilderness» a ricomparire; viene ripresa anche la simbologia dei racconti precedenti, anzi, essa viene sviluppata in maniera forse ridondante. L'immagine simbolica del cervo, «source of light» in «The Old People», ritorna, ma viene appesantita da qualche particolare: non si tratta più di «luce» ma la luce è quella di dodici candele scintillanti (le corna della bestia); l'eccesso di specificazione è decisamente nocivo. Non mancano tuttavia nemmeno qui brani di grande intensità lirica riguardanti la foresta.

Nel 1955 Faulkner pubblicò «By the People»<sup>6</sup>, un racconto destinato ad essere rielaborato pochi anni dopo in *The Mansion* (1959); nella versione pubblicata su *Mademoiselle* Faulkner fece una specie di «riassunto» riguardante Yoknapatawpha – com'era Jefferson, chi sono Ratliff e Gavin Stevens, ecc. – prima di introdurre una vera e propria «tall tale» raccontata da Ratliff; nel romanzo tutta la parte introduttiva (quasi metà del racconto) venne tolta, e vennero fatte altre revisioni. La parte più riuscita di «By the People» è la «tall tale», che riguarda la sconfitta elettorale del senatore Clarence Snopes (comparso già in *Sanctuary*); egli perde definitivamente ogni possibilità di carriera politica per lo «scher-

5. Comparve sul *Post*, CCXXVII, 36, marzo 1955.

6. *Mademoiselle*, XLI, ottobre 1955. Per la figura reale alla base del personaggio di Clarence Snopes (un demagogo di nome Yarbry) cfr. Blotner, p. 1515.

zo» attraverso il quale Ratliff aiuta la Provvidenza, diventando «a kind of a hand of God». L'intervento avviene attraverso un «dog thicket»: che cosa sia un «dog thicket» lo spiega lo stesso Ratliff; esso è

a dog way station. Kind of a dog post office, you might say. Every dog in Beat Four uses it at least once a day, and every dog in the Congressional district, let alone Yoknapatawpha County, has stopped there at least once in his life to leave his visiting card. You know: two dogs comes trotting up and takes a snuff and Number One says, 'I be dawg if here ain't that old bobtail blue tick from up on Tallahatchie. What you reckon he's doing way down here?' 'No it ain't', Number Two says, 'this here is that ere fyce that Eck Grier swapped Bookright...'<sup>7</sup>.

La spiegazione di Ratliff continua ancora, nello stesso tono: in questo episodio di gusto popolare – in cui è stata tuttavia identificata un'eco rabelaisiana<sup>8</sup> – Faulkner dà al linguaggio di Ratliff le inflessioni dialettali e la vivacità che avevano in «Spotted Horses»; la spiegazione di che cosa sia un «dog thicket», suggerisce insieme un giudizio negativo sul personaggio che dal «dog thicket» verrà sconfitto, e sul mondo politico a cui appartiene, suggerito attraverso il riferimento al Congresso («Congressional») mentre si parla di cani. Anche il luogo dove si verifica lo scherzo, se così si può chiamarlo, ha caratteristiche di luogo tradizionale per la «tall tale»: si tratta di un comizio campagnolo, che, non casualmente, viene chiamato «a picnic», a cui affluiscono tutti gli abitanti della campagna. Abbiamo già visto a proposito di «A Bear Hunt» come il «camp-meeting» fosse uno dei bersagli tradizionali degli umoristi del sud ovest; che sia organizzato da un reverendo o da un politico è la stessa cosa. Anche nel brano che descrive la «fine» di Clarence Snopes, dopo che due ragazzini, su istruzione di Ratliff, gli hanno strofinato alcuni ramoscelli del cespuglio maleolente sul fondo delle brache – mentre egli arringa la folla per ottenere voti – il ritmo del linguaggio di Ratliff si fa vivacissimo: «them damp switches» glieli hanno strofinati

7. «By the People», *40 Best Short Stories from Mademoiselle, 1935-1960*, a/c C. Abels e M. Smith, New York, Harper's, 1960, p. 278. Questo episodio fu considerato «too earthy» dal *Ladies Home Journal* che propose di cambiare il «dog thicket» in uno «skunk thicket», Blotner, p. 1515.

8. J.A. Hunt, «William Faulkner and Rabelais: The Dog Story», *Contemporary Literature*, X, 1969, pp. 383-388, cita la storia dei cani in *Pantagruel*, I, II, cap. XXI, XXII. Faulkner conosceva Rabelais e possedeva *Pantagruel* dal 1932.

light and easy, because apparently he never even noticed the first eight or ten dogs at all until he felt his britches gettin wet and he broke for the next car, with them augmenting dogs strung out behind him like the knots in a kite tail until he got the door slammed and the glass rolled up, them dogs still circling around the car like the spotted horses and swan boats on a flying Jenny, except that they were traveling on jest three legs, being already loaded and cocked and aimed you might say...<sup>9</sup>.

Il processo di amplificazione, usato nel riferirsi al dato reale (i cani) continua in quello metaforico (i paragoni), dove il riferimento ai notissimi «cavallini» – ed al putiferio che essi avevano causato, noto a tutti gli abitanti di Yoknapatawpha – aggiunge un tocco maestro.

Con questa «tall tale» si conclude la produzione di racconti di Faulkner, in realtà conclusasi per numero e qualità da più di un decennio; è in sé perfettamente riuscita, ma immessa in una materia farraginoso – una delle pagine bellissime che si ritrovano isolate anche nel Faulkner degli ultimi anni, quello di *The Mansion* e di *The Reivers*. Al primo romanzo, *Soldier's Pay*, facevano eco i racconti di guerra della prima raccolta di racconti; alla commedia finale di *The Reivers* fa riscontro questa ultima «tall tale». Tra un polo e l'altro stanno i grandi romanzi e i grandi racconti di Yoknapatawpha.

## 2. Una fiaba

Resta un ultimo racconto, «The Wishing Tree», pubblicato postumo nel 1964. In realtà esso esisteva già nella forma di un libriccino scritto a macchina e rilegato in carta colorata dallo stesso Faulkner nel 1927; non ne abbiamo parlato insieme con i primi racconti, perché si tratta di un racconto diverso da tutti gli altri, sebbene esso preannunzi in tutta la loro densità poetica molti dei dati essenziali del mondo faulkneriano. «The Wishing Tree» è una fiaba per bambini, creata per Victoria Franklin (Cho Cho), la figlia di Estelle Oldham Franklin, avuta da un precedente matrimonio. Faulkner portò il libriccino alla bambina in occasione di un compleanno, l'ottavo di Victoria, il 5 febbraio 1927; due anni dopo Estelle divenne sua moglie<sup>10</sup>.

9. «By the People», *cit.*, p. 279.

10. La dedica a Victoria è stampata nell'edizione del libro fatta da Random House nel 1964. Il racconto fu anche regalato, in seguito, a Margaret Brown, figlia di un insegnante di Oxford, Miss., e una ventina di anni dopo a Philip Stone, figlioccio di Faulkner.

Che l'autore di *Sanctuary*, colui che il grosso pubblico ricordò per molti anni come «the man of the corn cob», possa aver scritto una incantevole fiaba per bambini, può stupire in un primo momento; ma soltanto in un primo momento, poiché chi conosce Faulkner sa che lo scrittore che sa usare nei suoi romanzi e racconti la violenza, le situazioni più orripilanti – linciaggi incendi stupri l'urlo di un idiota per esprimere la sua visione simbolica del male – sa anche registrare i minimi moti di affetto, proprio quelli rivolti ad un idiota e da lui ricambiati, o la delicatezza e la fragilità di un incontro in cui perfino un sussurro può disturbare, come s'è visto in «Pantaloone in Black».

A Faulkner interessò sempre «to tell a story», la professione della sua vita, ma anche la sua vocazione e il suo godimento. Gli ascoltatori delle sue storie siamo noi, i suoi lettori. Ma, in un periodo particolare della sua vita<sup>11</sup>, gli capitò di avere un pubblico di bambini, a cui raccontava storie di folletti ad Halloween, o altre storie. Raggruppati i bambini sulla veranda, mentre gli adulti si dedicavano a quella «small talk» che egli non riuscì mai a sopportare, lasciava i «grandi» al loro mondo artificiale, e ne creava di nuovi per i bambini. Che Faulkner capisse profondamente la psicologia dei bambini non occorre saperlo dalla sua biografia – che pure lo conferma –; lo si vede dal modo in cui essa è resa in racconti come «That Evening Sun» o «Barn Burning», o in romanzi come *The Sound and the Fury*; che a volte sapesse cogliere, come su «a pinhead», in un piccolo particolare l'essenza dell'infanzia, lo si vede, ad esempio, proprio in *Sanctuary*, dove compare un bambino piccolissimo (il figlio di Ruby) nell'abbandono del sonno, segno di un'innocenza totale, colto nel particolare delle palpebre socchiuse, che lasciano appena trasparire due piccole mezzelune bianche; o in «Spotted Horses» (e in *The Hamlet*) quando descrive la figurina del bambino al di sopra del quale «volano» i cavallini pezzati.

«The Wishing Tree», dunque, è una fiaba, nel senso tradizionale del termine: vi sono raccontate le avventure di una bimba, Dulcie, che si sveglia il giorno del suo compleanno in un mondo

A Victoria e al fratellino venne anche dedicata una poesia, «If cats could fly» (1925), pubblicata poi su *Contempo*, II, maggio 1932, p. 3. Alcune «devices» tipografiche mostrano un Faulkner che esperimenta modi alla Cummings.

11. Soprattutto intorno al '25 e al '26. Per la consuetudine di raccontare storie ai bambini, cfr. *William Faulkner of Oxford, cit.*, pp. 78-79, 86.

di prodigi: se la sera prima del compleanno «you get into bed left foot first and turn the pillow over» prima del sonno, il giorno dopo tutto può accadere. Sotto la guida di un ragazzino dai capelli tanto rossi che mandano «a glow in the room», comparso dal nulla, Dulcie esce e con i suoi amici va incontro ad una serie di avventure e di incontri, con persone e animali, alla ricerca dell'«albero dei desideri», che trovano senza saperlo, e da cui ogni bambino stacca una foglia colorata che san Francesco, l'ultimo personaggio che incontrano, si fa dare in cambio di un uccellino dello stesso colore. Alla fine della storia, la bimba si sveglia.

Nella fiaba, come in tutte le fiabe, non solo ogni cosa è possibile, ogni desiderio può diventare realtà, ma i fatti più inconsueti appaiono logici; il modello della fiaba, è, anche – certamente – *Alice in Wonderland*<sup>12</sup>. Ogni cosa cambia solo a volerlo, persone e cose diventano grandi o rimpiccioliscono, i colori a toccarli mutano, si esprime un desiderio e si ha quello che si vuole; si ritira il desiderio, e la cosa scompare.

All'interno di questa struttura tradizionale Faulkner riversa il suo mondo fatto di bianchi e di neri, quello in cui si ricorda la prima guerra mondiale, ma, insieme e di più di questa, la guerra civile; attraverso la presenza di Alice, una donna nera che accudisce ai bambini, questa realtà entra nella fiaba, e al di là del mondo incantato di questa si intravede una realtà drammatica. La donna, pur accettando i prodigi come se fossero realtà, mantiene in parte la sua prospettiva adulta, diversa da quella dei bambini.

L'inizio del racconto serve a trasformare il sogno in realtà, per dare inizio alla fiaba. Dulcie dorme ancora

but she could feel herself rising out of sleep, just like a balloon: it was like she was a goldfish in a round bowl of sleep, rising and rising through the warm waters of sleep to the top<sup>13</sup>.

Le immagini dell'acqua sono simili a quelle usate in «Ad Astra», ma sono private delle connotazioni negative che hanno in quel racconto (mancanza di aria, desiderio di uscire da una condizione

12. Millgate, p. 11. La derivazione è evidente. Faulkner fa anche esperimenti di «nonsense»: ad esempio, quando uno dei bambini desidera «something to eat», si trova in mano qualcosa che non sa di niente, «because it isn't anything. It's just something», *The Wishing Tree*, p. 33. L'animaletto intagliato dal vecchio ha un nome, «gillypus», frutto anch'esso di un esperimento linguistico, dato che è basato sulla fusione di «gilly-flower» e «octopus».

13. *The Wishing Tree*, p. 5. Cfr. il Mississippi-Giordano di *The Unvanquished*.

di oppressione); qui si tratta soltanto di «svegliarsi» al sogno della fiaba. Subito dopo incominciano ad avverarsi i desideri; se la bambina vuole che cessi di piovere, il bambino dai capelli rossi fa cambiare la pioggia in sole; ma prima che questo avvenga Dulcie vede apparire attraverso la pioggia «the soft gray mist that smelled of wistaria»: è questa del glicine una delle immagini ricorrenti in Faulkner, da *Sartoris* ad *Absalom, Absalom!*<sup>14</sup>; essa sta qui a segnare la soglia dell'avventura, che porta lontano da casa, e che Dulcie e i suoi amici devono attraversare di nuovo, al ritorno, per ritornare a casa e lasciare la fiaba. Alla fine della storia la nebbia si presenta come un fiume:

it wasn't a flat river, but it stood up on its edge, like a gray wall... the river was like the mist had been, and in it they could see a dim thing like a street... and the water smelled like wistaria<sup>15</sup>.

Man mano che i bambini ed Alice avanzano alla ricerca dell'albero, il racconto si arricchisce di altri elementi caratteristici di Yoknapatawpha. La figura di Alice ricorda altre figure di donne nere, destinate alla cura della casa e dei bambini bianchi, da Dilsey a Nancy a Elnora; se non ha la profonda umanità di Dilsey, essa come Dilsey è custode dei valori familiari, e mantiene questa funzione nella fiaba; diffida degli sconosciuti e non vuole che «the little old man» che intaglia il «gillypus» li accompagni alla ricerca dell'albero: «I says, we don't want no old trash like him with us. I bet he's a tramp. I bet your mommer wouldn't like it if she knowed»<sup>16</sup>. Come Elnora distingue tra «quality» e «trash»: la moglie del vecchietto che gli lancia contro «a flatiron, and a rollingpin, and an alarm clock» e una scarpa, è senz'altro «trash»; nella fiaba, mantiene le categorie di giudizio che valgono per i bianchi. Come Nancy, Alice ha avuto un marito che preferisce portare un coltello appeso a un laccio intorno al collo (Jesus aveva un rasoio) piuttosto che impugnare una spada; è un marito che è scappato di casa lasciando ad Alice da pagare «a month house rent and not even a hunk of sidemeat in the house». L'uomo è un soldato, comparso improvvisamente perché uno dei bambini ha espresso il desiderio di un soldatino; così si introduce nella fiaba

14. Cfr. per un'analisi di questa immagine e della sua funzione, A. Giannitrapani, «Wistaria: le immagini in Faulkner», *Studi Americani*, 5, 1959, pp. 243-280.

15. *The Wishing Tree*, p. 79.

16. *Ibidem*, p. 20.

il tema della guerra; il marito di Alice è stato ad *una* guerra («across the water»), e per un momento l'uomo e il vecchietto credono di essere stati alla stessa guerra; ma il vecchio non ha attraversato l'acqua, anzi «they came right down in my pappy's pasture» a combattere la sua guerra. Con una spada scintillante in mano, anch'essa apparsa dal nulla, il vecchietto mostra ai bambini come faceva in guerra: compare qui l'immagine del cavaliere che galoppa con la spada sguainata, immagine ricorrente in Faulkner a simboleggiare il passato della guerra civile; si pensi ad esempio a Hightower in *Light in August*.

Dopo altri incontri e avventure – quando sono rimpiccioliti una ghiandaia vola minacciosamente in cerchio sopra di loro, incontrando un leone, lo fanno scomparire, si rifugiano nel cappello di Exodus (il marito di Alice), l'unico tornato grande, per il momento, salgono una montagna di legno che non è che l'animaletto intagliato dal vecchio (il «gillypus») – i bambini vedono un albero dalle foglie di mille colori; credono si tratti dell'albero dei desideri, ma è invece la figura di san Francesco, «a tall man with a long beard like silver, and the leaves were birds of all colors and kinds». Faulkner fa riferimento a san Francesco soprattutto in *The Sound and the Fury*, dove gran parte della sezione di Quentin è basata sull'immagine di Little Sister Death, già comparsa in «The Kid Learns» dei *New Orleans Sketches*, e nell'inedito «Mayday»<sup>17</sup>. San Francesco qui compare come il santo che salva la foresta – evidentemente Faulkner vuole gentilmente insegnare a Victoria che non si strappano le foglie dagli alberi – facendosi dare dai bambini le foglie che essi hanno preso dall'albero dei desideri, senza sapere che lo avevano trovato. Malgrado già qui sia evidente il grande amore per la natura di Faulkner, che si manifesta attraverso la descrizione dei grandi boschi, la natura di questo racconto manca di qualsiasi realtà, pur essendo incantevole; lo sfondo verde e variopinto su cui si muovono i bambini non è quello dei boschi di *The Bear*, è quello – delicatissimo – di un arazzo medievale gotico, pieno di fiori e uccellini colorati.

Un altro elemento che caratterizza questo racconto in senso

17. In «Mayday», una «allegorical novelette» come la definisce il Blotner, risalente al 1926 circa, il protagonista, Sir Galwyn of Arthgyl, accompagnato da «Hunger» e «Pain», dopo una conversazione col Tempo, ha una visione di san Francesco d'Assisi, e si libera dai compagni annegandosi con «Little Sister Death» (cfr. Blotner, p. 511). Se questo inedito preannuncia da un lato i motivi fondamentali della sezione di Quentin in *The Sound and the Fury*, dall'altro mostra ancora un influsso di Cabell.

faulkneriano è quello del linguaggio: i bambini parlano un inglese corretto, ma qui e lì sfugge un «youall» (scritto così) che sembra segnare l'inflessione meridionale; Nancy poi parla un linguaggio dialettale, colorito, che contrasta con quello dei bambini. In una scena del racconto il dialogo dei bambini è tutto un incalzare di «I bet you'd be scared...» che fa pensare da vicino a quello dei bambini Compson in «That Evening Sun»; diversi livelli di comprensione della realtà compaiono a proposito del marito di Alice, per il bambino più piccolo sempre «my soldier», per Dulcie invece «Alice's soldier».

Vi sono poi innumerevoli dettagli che ritroviamo in altre opere di Faulkner, dal circo con le bandiere sventolanti, agli «spotted horses», ai «pink and white striped candy», all'uso dei nomi biblici. Come Hemingway portò i suoi leoni africani in una fiaba per bambini – assieme ai suoi whisky – Faulkner mise il suo mondo in «The Wishing Tree».

## NOTA CONCLUSIVA

In questo studio si è seguita la produzione di racconti di Faulkner dagli inizi fino agli ultimi anni; si è visto come lo scrittore dai racconti dell'apprendistato, a metà degli anni Venti, sia passato ai grandi racconti in un giro di tempo brevissimo; si è anche visto come la sua vena più felice sia continuata in pratica fino a *Go Down, Moses*.

I risultati di Faulkner – sia per quanto riguarda la quantità che la qualità dei racconti – appartengono dunque tutti ad un periodo che precede di molto i riconoscimenti ufficiali; quando gli viene attribuito il Premio Nobel (1950) egli ha già dietro di sé da un pezzo i romanzi che lo rendono una presenza essenziale nella narrativa del Novecento. Quando gli viene assegnato il «National Book Award» per il volume dei *Collected Stories*, nel 1951, anche i suoi racconti più importanti sono stati scritti da tempo. Restano, anche nel periodo posteriore ai premi, pagine bellissime in cui a volte Faulkner ritrova la statura artistica maggiore.

Anche per i racconti, come per i romanzi, il luogo comune che le opere appartenenti al mondo di Yoknapatawpha siano quelle più riuscite sul piano artistico è in realtà una constatazione inevitabile; numerosi tuttavia sono gli elementi di interesse anche nei racconti diversi, ad esempio quelli di guerra o quelli europei, non fosse che per un confronto, a volte negativo, con quelli del filone principale. La versatilità dell'arte di Faulkner è testimoniata dall'ampiezza e dalla varietà di temi e motivi che vengono sviluppati all'interno dei racconti riguardanti Yoknapatawpha, e dalla presenza di racconti tragici e comici. Quest'ultimo registro, quello comico, risulta forse più evidente nell'ambito dei racconti, dove la parte potenzialmente tragica, caratteristica dello humor americano, spesso rimane in ombra, diversamente da quanto avviene nei romanzi. La comicità tuttavia a volte tende a coprire la mancanza di apertura dello scrittore verso il problema dei rapporti tra bianchi e neri; l'atteggiamento ambiguo dello scrittore a questo pro-

posito emerge del resto a tratti anche nei racconti di maggiore densità poetica.

Che si vogliano considerare i racconti come «chips off the block» della narrativa faulkneriana o come sculture a se stanti, non vi è dubbio che essi confermano la validità e la ricchezza del mondo artistico creato da Faulkner e che essi possono offrire a chi non ne conosca i romanzi un quadro compiuto di questo stesso mondo.

EDIZIONI DELLE OPERE DI FAULKNER  
CITATE NEL PRESENTE VOLUME

(tra parentesi è indicata la data della prima pubblicazione, se diversa da quella dell'edizione citata)

- The Marble Faun and A Green Bough* (1924 e 1933), New York, Random House, 1960.  
*New Orleans Sketches* (1925), a/c C. Collins, New York, Grove Press, 1958.  
*Soldier's Pay* (1926), Harmondsworth, Penguin Books, 1964.  
*Mosquitoes* (1927), London, Chatto & Windus, 1961.  
*Sartoris* (1929), London, Chatto & Windus, 1954.  
*The Sound and the Fury* (1929), New York, Random House (Modern Library), 1946.  
*As I Lay Dying* (1930), New York, Random House, 1946.  
*Sanctuary* (1931), Harmondsworth, Penguin Books, 1933.  
*These 13*, New York, Cape & Smith, 1931.  
*Idyll in the Desert*, New York, Random House, 1931.  
*Miss Zilphia Gant*, Dallas, The Book Club of Texas, 1932.  
*Light in August* (1932), Harmondsworth, Penguin Books, 1960.  
*Dr. Martino and Other Stories*, New York, Smith and Haas, 1934.  
*Pylon* (1935), New York, Random House, 1951.  
*Absalom, Absalom!* (1936), London, Chatto & Windus, 1965.  
*The Unvanquished* (1938), Harmondsworth, Penguin Books, 1955.  
*The Wild Palms* (1939), Harmondsworth, Penguin Books, 1961.  
*The Hamlet*, New York, Random House, 1940.  
*Go Down, Moses and Other Stories* (1942), Harmondsworth, Penguin Books, 1960.  
*Intruder in the Dust* (1948), Harmondsworth, Penguin Books, 1964.  
*Knight's Gambit* (1949), New York, Signet, 1950.  
*Collected Stories of William Faulkner*, New York, Random House, 1950.  
*Requiem for a Nun* (1951), Harmondsworth, Penguin Books, 1961.  
*A Fable*, New York, Random House, 1954.  
*Big Woods*, New York, Random House, 1955.  
*The Town*, New York, Random House, 1957.  
*The Mansion* (1959), London, Chatto & Windus, 1961.  
*The Reivers*, New York, Random House, 1961.  
Inoltre:  
*William Faulkner: Early Prose and Poetry*, a/c C. Collins, Boston, Little Brown & Co., 1962.  
*The Wishing Tree*, illustrazioni di D. Bolognese, New York, Random House, 1964.  
*Essays, Speeches and Public Letters*, a/c J.B. Meriwether, New York, Random House, 1965.  
*Flags in the Dust*, a/c D. Day, New York, Random House, 1973.

## ABBREVIAZIONI USATE NELLE NOTE

- Blotner = J. Blotner, *William Faulkner, A Biography*, 2 voll., New York, Random House, 1974.
- Dabney = L.M. Dabney, *The Indians of Yoknapatawpha, A Study in Literature and History*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1974.
- Faulker at Nagano* = *Faulkner at Nagano*, a/c R.A. Jelliffe, Kenkyusha Ltd., Tokio, 1956.
- Faulkner at West Point* = *Faulkner at West Point*, a/c J.L. Fant e R. Ashley, New York, Random House, 1964.
- Faulkner in the University* = *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*, a/c F.L. Gwynn a J.L. Blotner, New York, Vintage Books, 1959.
- Faulkner's Library* = *William Faulkner's Library. A Catalogue*, a/c J. Blotner, Charlottesville, University of Virginia Press, 1964.
- File* = M. Cowley, *The Faulkner-Cowley File, Letters and Memories, 1944-1962*, London, Chatto & Windus, 1966.
- Holmes = E.M. Holmes, *Faulkner's Twice Told Tales*, The Hague, Mouton, 1966.
- Lion in the Garden* = *Lion in the Garden, Interviews with William Faulkner, 1926-1962*, a/c J.B. Meriwether e M. Millgate, New York, Random House, 1968.
- Materassi = M. Materassi, *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968.
- Meriwether = J.B. Meriwether, *The Literary Career of W. Faulkner*, Princeton, New Jersey, Princeton University Library, 1961.
- Millgate = M. Millgate, *The Achievement of William Faulkner*, London, Constable, 1966.
- Three Decades* = *William Faulkner, Three Decades of Criticism*, a/c F.J. Hoffman e O.W. Vickery, East Lansing, Michigan State University Press, 1960.
- Two Decades* = *William Faulkner, Two Decades of Criticism*, a/c F.J. Hoffman e O.W. Vickery, East Lansing, Michigan State University Press, 1951.

Finito di stampare  
dalla tipografia Paideia  
Brescia, dicembre 1976