

William Faulkner

di RUDY DE CADAVAL

La Contea di Yoknapatawpha di Faulkner, Mississippi (con Jefferson come centro della contea), è una regione sia mitica che reale. Realtà e mito sono difficili da separare perché Faulkner ha trascritto la geografia, la storia e il popolo del Mississippi Settentrionale, e li ha anche trasfigurati. Chiaramente è più sensato vedere la Contea di Yoknapatawpha e il suo popolo come un piccolo mondo autocontrollato dell'immaginazione piuttosto che come una storia precisa, dal tempo degli indiani Chickasaw fino al presente, del Mississippi Settentrionale.

La Contea di Yoknapatawpha è un'area di 2.400 miglia quadrate, con una popolazione di 15.611 persone. C'è la ricca terra detta della caccia; c'è Jefferson, con le sue prigioni, la piazza della città, e le vecchie case che emanano decadenza, c'è il *Beat Four* (Quarto Colpo), e c'è l'*Old Frenchman's Place* (Luogo del vecchio Francese); ci sono strade polverose, paludi, cimiteri, una ferrovia, e c'è il grande fiume, talvolta calmo e profondo ma quando è in piena selvaggio, turbolento e distruttivo.

Diversissime generazioni hanno abitato la Contea di Yoknapatawpha: indiani, schiavi, proprietari di piantagioni, soldati della guerra civile, vecchie signore raffinate, veterani, prima della guerra civile, poi della prima guerra mondiale, e alla fine della seconda guerra mondiale, esploratori, servi, venditori ambulanti, predicatori, avvocati, dottori, agricoltori, studenti e molti altri. I piccioni sul campanile della chiesa, il profumo del caprifoglio, un afoso pomeriggio di luglio, il negozio alla domenica pomeriggio, gli odori stantii d'una baracca di un negro, il clop-clop di un cavallo nella piazza della città. Queste e un centinaio di altre scene sono, grazie ai poteri descrittivi di Faulkner, diventate parte del panorama senza tempo. E forse si potrebbe aggiungere che questo mitico paese, come una parte del Sud, sembrava essere molto dif-

ferente dal resto degli Stati Uniti, l'Ovest, l'Est e il Nord. Il Meridionale, il residente della Contea di Yoknapatawpha, porta il fardello della colpa, la sua parte nell'eredità agiata e dolorosa che iniziò con la schiavitù ed egli risponde nel suo modo individuale.

Il Mississippi Settentrionale – specialmente la città di Oxford («Jefferson») e la Contea di Lafayette («La Contea di Yoknapatawpha») – era il suo proprio territorio. La sua famiglia viveva là da prima della guerra civile. Come una famiglia essi hanno avuto momenti di grandi imprese ed essi hanno visto giorni in cui la famiglia ed il suo futuro sembravano minacciati. Faulkner ponderò la storia della famiglia e la sua storia personale ed usò entrambe nello scrivere le sue storie.

William Faulkner nacque in New Albany, Mississippi, nel 1897. Nel 1902 la sua famiglia si spostò a Oxford, il luogo dell'Università del Mississippi, dove suo padre, Murray C. Falkner dirigeva uno stallaggio e un magazzino di ferramenta, e più tardi divenne un manager d'affari dell'Università. (La "u" fu aggiunta al nome di famiglia dal tipografo che pubblicò il primo libro di William, *Il Fauno di Marmo*). La madre di Faulkner era Maud Butler. C'erano quattro bambini: William, Murrey, John e Dean.

William C. Faulkner, il bisnonno di William, nacque nel 1825. Fu una figura leggendaria nel Mississippi Settentrionale. Due volte egli fu assolto dalle accuse di omicidio. Fu un severo, disciplinato soldato pieno di vita, colonnello di un gruppo di predoni nella guerra civile. Era una ragazzo povero, che in tutti i modi possibili ha tentato di guadagnare abbastanza denaro per aiutare sua madre vedova; finì la sua carriera come proprietario di una ferrovia e membro della legislatura dello Stato. Fu ucciso dal suo primo socio della ferrovia, prima però aveva sconfitto il secondo socio per un posto nella legislatura. Oggi a Oxford c'è una statua di William C. Falkner che guarda la sua ferrovia.

Il figlio di William C. Falkner, J.W.T. Falkner, il nonno novellista, era avvocato, banchiere e vice procuratore americano; fu anche uno dei fondatori dei "colletti rossi", il movimento politico che diede il più grande appoggio agli agricoltori affittuari. Quei residenti di Oxford che possono ricordarlo dicono che era un uomo di estremo rigore, sordo ad ogni compromesso e con un carattere esplosivo.

Il bisnonno ed il nonno erano ovviamente gli originali per i personaggi del colonnello Sartoris e Bayard Sartoris in *Sartoris*, *L'Invitto* e molti altri

racconti. Sono una parte della leggenda del Vecchio Sud, ed essi giocano un ruolo importante nella saga dei Faulkner a Yoknapatawpha. I componenti della famiglia di Faulkner sembrano, in un modo indiretto, gli originali per la famiglia Compson. Essi sono i protagonisti ne *Il Suono e la Furia*, ma appaiono anche in altri racconti.

William Faulkner era uno studente povero e lasciò la scuola superiore dopo la decima classe per occuparsi nella banca di suo nonno. Lesse molto e scrisse poesie. Egli provò anche a dipingere. Fu anche un giovane depresso e un enigma per i cittadini di Oxford. Nel 1914 divenne amico di Phil Stone, un giovane avvocato, che gli diede la possibilità di entrare nel mondo letterario presentandolo a letterati di fama in ascesa, come Conrad Aiken, Robert Frost, Ezra Pound e Sherwood Anderson.

Siccome era sotto peso e molto basso di statura, Faulkner fu scartato dall'Esercito degli Stati Uniti. Riuscì, comunque, ad arruolarsi nel Corpo di Volo Reale a Toronto, Canada, come cadetto. Il 22 dicembre 1918, la data della smobilizzazione, diventò luogotenente onorario. Come la maggior parte degli altri scrittori della sua epoca, Faulkner si è spesso preoccupato sia per gli eventi che per le implicazioni della prima guerra mondiale. I suoi primi libri affrontano la prima guerra mondiale ed anche uno dei suoi ultimi, *Una Fiaba*.

Come veterano egli fu ammesso all'Università del Mississippi, dove studiò inglese, spagnolo e francese. Alcune sue collaborazioni alle pubblicazioni degli studenti evidenziano che egli fu un giovane brillante e sardonico che ebbe difficoltà a trovare sé stesso, sia come artista sia come professionista. Trovò lavoro in una libreria a New York, ma non durò molto e tornò ben presto a Oxford. Per due anni fece dei lavori saltuari, come carpentiere e imbianchino, poi divenne direttore di un ufficio postale all'università, ma presto rinunciò, scrivendo nella sua lettera di dimissioni: «Che io sia maledetto se propongo di essere agli ordini di ogni farabutto ambulante che abbia due centesimi da investire in un'affrancatura». In quello stesso anno, 1924, ci fu la pubblicazione de *Il Fauno di Marmo*, un libro imitativo di poesie. Stone sovvenzionò la sua pubblicazione.

Faulkner decise di andare in Europa e ci rimase per sei mesi. Scrisse alcuni "pezzi" per il «Times Picajune» intitolati *Specchi di Chartres Street*, fornì al «Doublor Dealer» (un'importante "piccola rivista") alcuni suoi scritti e divenne amico di Sherwood Anderson, a quel tempo uno dei più ammirati tra gli scrittori americani. Egli scrisse anche il suo primo romanzo, *La Paga*

del Soldato che Anderson lo aiutò a pubblicare. Lui e Anderson rimasero amici nonostante le differenze di carattere che causarono litigi e nonostante Faulkner avesse scritto una parodia sullo stile di Anderson in *Sherwood Anderson ed altri Creoli*, un volume illustrato da William Spratling, uno dei suoi amici di New Orleans. In questo libro c'è un ritratto di Faulkner fatto da Spratling e di sé stesso seduti ad un tavolo da disegno, che scrivono e bevono. Sul muro c'è un'insegna dove c'è scritto «Viva Art». Sotto la sedia di Faulkner ci sono tre galloni di liquore di grano. Nel giugno del 1925, Faulkner e Spratling si imbarcarono su una nave da carico per l'Italia. Fecero anche una gita attraverso la Francia e la Germania.

Faulkner fece ritorno a New York per la pubblicazione, nel marzo 1926, de *La Paga del Soldato*, un romanzo timido e raffinato sulla "generazione dannata". Il suo stile imita quello di Swinburne e di Beardsley o, più generalmente, della tradizione di fine secolo. Questo ne è un esempio: «*Essi bevvero ancora. La musica batteva in mezzo ai consensi giovanili, nell'oscurità, sotto la dorata e muta cacofonia delle stelle. La luce della veranda era spenta, la casa si stagliava immensa sotto il cielo: una roccia contro la quale si rompevano le oscillazioni degli alberi, era fermato per sempre: e le stelle erano unicorni dorati che nitrivano non uditi attraverso prati blu, respingendoli con grida intense e scintillanti come ghiaccio. Il cielo, così remoto, così triste, respinto dagli unicorni d'oro, che, nitrendo silenziosamente dal crepuscolo all'alba, li aveva visti, l'aveva vista – il suo corpo teso, prono e nudo come uno specchio d'acqua limitato...*». Tematicamente il romanzo arriva a molto poco, ma chiaramente il giovane che l'ha scritto aveva talento. *La Paga del Soldato* ricevette recensioni favorevoli, ed il suo editore firmò un contratto per un secondo romanzo. Faulkner uscì da Pascagoula, Mississippi, per scriverlo.

Per *Zanzare*, pubblicato nel 1927, Faulkner usò New Orleans come scenario. Considerato come tema, *Zanzare* dice che le azioni sono più importanti delle parole e chi agisce è più importante di chi parla. È un romanzo satirico, ma la maggior parte della satira è maldestra. Uno dei personaggi, Dawson Fairchild, è basato su Anderson, e una delle parti più importanti del libro è una serie di "racconti incredibili" dei quali Faulkner più tardi disse che lui e Anderson ci avevano lavorato insieme. *Zanzare* fu accolto dai critici più freddamente rispetto al precedente romanzo *La Paga del Soldato*.

Sartoris (1929) aiutò Faulkner a trovare sé stesso come scrittore. Falk-

ner scoprì che scrivere era una cosa estremamente bella; rende capace gli uomini indipendenti e capaci di proiettare una lunga ombra. *Sartoris* è un resoconto non critico della leggenda della famiglia Sartoris (o Faulkner), distrutta dalla stessa generazione di Faulkner, e concentrata nel giovane Bayard, un veterano di guerra. Egli è uno dei giovani Gertrude Stein chiamati "la generazione dannata", ma è anche preoccupato della sua eredità del Sud. *Sartoris* è una raccolta di documenti per molte storie successive, e scrivendolo Faulkner iniziò a vedere e a sentire la dignità ed il pathos di quello che stava per diventare il suo argomento più persistente.

Mentre scriveva *Sartoris*, Faulkner stava lavorando anche su *L'Urlo e il Furore*. Vennero pubblicati a pochi mesi uno dall'altro. *Sartoris* segna la fine di un tirocinio e *L'Urlo e il Furore*, il lavoro di uno scrittore compiuto.

Nel giugno del 1929 si sposò con Estelle Oldham. Nel giro di dieci anni scrisse e pubblicò la maggior parte di quello che stava per essere considerato come il suo lavoro maggiore. Ci furono viaggi a Hollywood, dove lavorò al copione di un film, e viaggi nella città di New York, ma rimase per lo più a Oxford. *Santuario* gli diede la notorietà. L'acclamazione critica arrivò più lentamente. Stranamente, la Francia riconobbe il potere di Faulkner più velocemente e più largamente degli americani. André Malraux scrisse una prefazione per *Santuario*, e Jean-Paul Sartre scrisse un lungo saggio critico sul lavoro di Faulkner. Nel 1946, quando Malcom Cowley pubblicò il suo influente *Faulkner portatile*, tutti i libri di Faulkner erano esauriti, mentre la così detta critica ufficiale si era poco interessata all'opera di Faulkner. Ma gli studi utili iniziarono nel 1946, e appena un solo critico e dotto giornale dedicava articolo dopo articolo a Faulkner. Il Premio Nobel gli fu assegnato nel 1950. Faulkner, accompagnato da sua figlia, andò in Svezia e pronunciò un discorso che è stato largamente acclamato. Seguirono molti altri premi, inclusi i premi Pulitzer per *La Città* e, postumo, *I Fiumi*.

Faulkner visitò paesi europei (specialmente la Francia), trascorse alcune settimane in Giappone nel 1955, e fece delle apparizioni occasionali pubbliche negli Stati Uniti. Nel 1957 risiedeva presso l'Università della Virginia. Tre settimane dopo essere stato disarcionato da un cavallo, morì per un attacco di cuore, a Oxford, Mississippi, il 6 luglio 1962.

Molte edizioni dei libri di Faulkner continuano ad apparire, specialmente in ristampe poco costose. *Requiem per una Monaca* fu adattata come una commedia di Broadway; fu rappresentata in molti paesi europei; in Fran-

cia fu adattata da Albert Camus. Faulkner è stato accettato come un grande scrittore americano, nonostante occasionali casi di dissenso dai lettori e qualche volta dai critici i quali ritengono che egli sia sopravvalutato, selvaggiamente retorico o soltanto oscuro e difficile da leggere.

Robert Penn Warren, in un articolo pubblicato per la prima volta nel 1946, affermò: «*William Faulkner ha scritto diciannove libri che per variazione di effetti, influenza filosofica, originalità di stile, varietà di caratterizzazione, umorismo e intensità tragica, sono senza pari nel nostro tempo e paese. Lasciateci ammettere, anche se è così, che ci sono gravi errori nel lavoro di Faulkner. Talvolta la tragica intensità diventa mero sentimentalismo, la virtuosità tecnica pura complicazione, l'influenza filosofica pura confusione della mente. Lasciateci ammettere che è troppo per Faulkner essere uno scrittore irregolare. L'irregolarità è, in un certo modo, un segno della sua vitalità, la sua propensione a rischiare, a provare dei nuovi effetti, a compiere nuove esplorazioni di materiale e metodo*». Warren insinua che gli ammiratori di Faulkner non gli facevano un favore quando rifiutavano di riconoscere che i suoi limiti erano talvolta intrecciati con le sue grandi imprese.

Alcuni critici di Faulkner hanno anche provato a schematizzare i suoi temi, sostenendo, per esempio, che egli preferisce gli "aristocratici" quelli prima della guerra e i loro discendenti sotto altri gruppi nella società del Sud, o che egli è anti-moderno e vede solo i mali nell'industrializzazione e meccanizzazione del ventesimo secolo. Chi prende i romanzi di Faulkner in un ordine cronologico, riassumendo le loro trame analizzando i loro temi, può vedere che nessun resoconto schematico funziona veramente.

Il critico, dice, che Robert Frost, Wallace Stevens, o Ernest Hemingway, può scrivere un lungo saggio tracciando temi persistenti. In ognuno di questi scrittori c'è un'omogeneità di soggetto dal primo libro all'ultimo. Non è questo il caso di Faulkner. Non c'è nemmeno un ampio soggetto "filosofico", come c'è in Henry James o Robert Penn Warren, che è stato investigato e ampliato in ogni libro che ha raggiunto la fama. Si può dire che Faulkner visse in una sezione del paese dove la religiosità del diciannovesimo secolo era più viva di quella di altre regioni degli Stati Uniti e che queste religiosità talvolta era in conflitto con le assunzioni che Faulkner (esponente del ventesimo secolo) tendeva a sostenere. Forse il miglior modo di generalizzare sui temi di Faulkner è di dire che lui accetta le virtù del cristiano elementare.

Faulkner una volta disse che aveva «scritto i suoi intestini» ne *L'Urlo e*

il Furore. Molti dei suoi ammiratori ritengono che sia il suo romanzo migliore, e uno dei più grandi romanzi scritti nel ventesimo secolo. Senza dubbio è un'opera di grande virtuosità, perfino di genio, ma ci sono alcune disapprovazioni critiche su quello che Faulkner cercava di dire in essa.

L'Urlo e il Furore è chiaramente un romanzo "moderno". È nella tradizione impressionistica di James, Conrad, Crane, Ford Madox Ford e Joyce — la tradizione secondo la quale «la vita non fa narrare ma produce impressioni ai nostri cervelli». A Joyce in particolare Faulkner deve il monologo interiore, il flusso di coscienza e le parole composte.

La voce retorica di Faulkner si impone in tutti i libri successivi a *L'Urlo e il Furore*. Ma originariamente i personaggi pensano e parlano nel loro proprio modo. Thus Benjy, l'idiota, sta assistendo ad un incontro di golf «attraverso la staccionata tra gli spazi di fiori che si arricciano, potevo vederli battere. Essi stavano andando verso il luogo in cui c'era la bandiera ed io camminavo lungo la staccionata. Luster stava cacciando nell'erba dall'albero di fiori. Essi tolsero la bandiera, e stavano battendo». Tutti i pensieri di Benjy hanno a che fare con sensazioni, con odori, con il mangiare, con l'andare a letto o con toni di voce. Il tempo passato o il tempo presente si fondono nella sua mente. Egli non specula mai o non progetta mai: egli sente. I pensieri ed il linguaggio di Jason Compson sono invariabilmente ironici, esprimono il suo umore e la sua frustrazione più amari. «Dissi buonanotte alla mamma e salii in camera mia e feci uscire la scatola e la contai ancora. Potevo udire la Grande Castrazione Americana russare via come un mulino in progetto. Lessi da qualche parte che si poteva dare agli uomini voci di donne. Ma forse egli non sapeva cosa avrebbero dato a lui. Io non ho creduto che egli sapesse perfino cosa aveva cercato di fare, o perché il Signor Burgess lo mise fuori combattimento con il picchetto della staccionata». Dovunque ne *L'Urlo e il Furore* il lettore vede, ascolta, sperimenta, se i ragazzi sono pronti per andare a letto, il tono della raffinata e piagnucolante signora Compson, il pudore e la pazienza di Dilsey, il sermone del negro reso splendidamente, o il suono degli zoccoli di Queenie nella piazza della città.

La storia principale così come è raccontata ne *L'Urlo e il Furore*, è il declino di una famiglia, che ha annoverato generali, un governatore e ricchi proprietari di piantagioni. Essi avevano posseduto il Miglio di Compson. In una cronologia dei Compson, fatta per il «Faulkner portatile» di Malcom Cowley, Faulkner traccia la storia della famiglia dal 1699 al 1945. Ma il rac-

conto vero è limitato dal giugno 1910, all'8 aprile 1928 e racconta cosa succede all'ultima generazione dei Compson. Il signor Compson è un brillante avvocato alcolizzato, e la signora Compson è preoccupata per il suo onore, glorie sbiadite, e umiliazioni presenti, come suo figlio idiota e l'inutile fratello Maury. Candace, Quentin, Jason e Benjy sono visti come ragazzi e come adulti.

Quentin è visto a Cambridge (Massachusetts) mentre si prepara per il suicidio: egli osserva la sua famiglia, ma in particolare la fornicazione di Candace con Dalton Ames ed il suo matrimonio a Sidney Herbert Head. Le sue esperienze durante quel giorno (2 giugno 1910) urtano in un modo indistinto contro le sue memorie, specialmente contro il suo desiderio frustrato di liberare sé stesso e Candace dal boato del tempo senza significato. Dietro il suo desiderio di commettere l'incesto con Candace c'era la speranza che questo potesse indurre Jehovah a gettarli nell'inferno per l'eternità. Ma suo padre gli aveva detto che la verginità era un ideale inventato dagli uomini e che il suo parlare d'incesto era soltanto un modo di dare a sé stesso un'importanza che né lui né nessun altro poteva avere. Eccetto per Candace, anche Quentin non si sentiva amato.

Come un adulto, Jason Quarto (il fratello di Quentin) lavora in un negozio di ferramenta, gioca alla Borsa Valori e sistematicamente ruba il denaro che Candace manda per il vitto e l'alloggio alla sua illegittima sorella, che si chiama Quentin. La ragazza, verso la quale Jason è sempre volgare e talvolta crudele, sottrae il denaro a lui e scappa con un collega impiegato. Jason è incapace sia di trovarli, sia di recuperare il denaro, e le sue frustrazioni sono quasi insopportabili. Jason è sprezzante della tradizione, del principio e dell'onore.

È Dilsey, la vecchia negra, modesta, comprensiva e responsabile che fornisce la coerenza ed i principi morali contro i quali i Compson sono, implicitamente, giudicati. Lei è uno dei più memorabili personaggi di Faulkner.

Faulkner ha detto che *L'Urlo e il Furore* è una storia di «innocenza perduta». È anche la storia di una famiglia che nel suo intimo vive per la maggior parte rivolta al passato. Come tale essa richiama alla mente *La Casa dei Sette Frontoni* di Hawthorne. Richiama alla mente anche *I Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Un critico ha detto che Quentin ha alcune affinità con Raskòl-nikov in *Crimine e Punizione*. Se *L'Urlo e il Furore* è visto essenzialmente come la storia di Quentin (sicuramente un'enfasi parziale e ineguale) diventa

la ricerca del protagonista moderno, di solito un esteta sensibile, per un senso di espressione radicale. Può anche essere letto come un fallimento d'amore all'interno di una famiglia, un'assenza di auto-rispetto e di rispetto reciproco. È una storia del Sud. È una storia del ventesimo secolo. E come la caduta di una casa è simile ad alcuni dei vecchi racconti nella letteratura dell'Ovest.

Santuario (1931) rese Faulkner famoso. Nella prefazione dell'edizione della Moderna Libreria, egli dice che una volta si chiese che vorrebbe far vendere almeno 10.000 copie. Egli trovò per caso l'orripilante storia di una violenza carnale, una studentessa di una scuola mista, da parte di un bandito pervertito. La scrisse in tre settimane e la spedì. Il suo editore, Harrison Smith, rispose quasi subito: «Buon Dio, non posso pubblicare questo. Dovremmo andare entrambi in prigione». Questo avveniva prima che Faulkner avesse scritto sia *L'Urlo e il Furore* e *Come un Laico Morente*. Harrison Smith aveva cambiato ovviamente il suo giudizio. Al prezzo di diverse centinaia di dollari Faulkner fece vaste revisioni.

Santuario è un "giallo", o, nel suo proprio modo, quello che un altro scrittore, Graham Greene, chiama un "divertimento". Non è la narrativa migliore di Faulkner. Almeno uno dei temi – l'attacco al modernismo – è dichiarato inesistente e senza qualificazione. E l'immagine del mondo come una «palla che si raffredda nello spazio», presa in prestito dagli scrittori di "fine secolo", è timidamente "letteraria". Ma *Santuario* è ovviamente il lavoro di un narratore abile e di molta inventiva.

I mali sessuali in *Santuario* sono identificati con la vecchiaia e la decadenza del mondo, con l'acino e il caprifoglio e le stagioni che cambiano; c'è una cospirazione della carne femminile e della stagione femminile. Il sesso «si contorce come fumo freddo». Dal principio alla fine le descrizioni e le caratterizzazioni del libro sono fatte in termini di natura e immagini metalliche e meccaniche. Entrambe servono a suggerire una società per la quale il sesso è solo lussuria e relazioni umane, soltanto un impegno morale.

Santuario si apre come una storia gotica, poi si muove e si fonde in una doppia visione, sebbene in montaggio, del modernismo amorale e il mondo come maturo e stramatturo. Gli inizi gotici includono il remoto «Luogo del Vecchio Francese» (*Old Frenchman's Place*), una casa decaduta in una piantagione, circondata da boschi di presagi. Il cielo è scuro, ci sono movimenti percepiti debolmente e strani suoni. C'è un uomo cieco del quale «gli occhi di cateratta guardano come grumi di flemma». La verginale-eroina è Temple

Drake; l'eroe è l'inutile e alcoolizzato Gowan Stevens: essi sono parodie della consueta eroina gotica e dell'eroe. Temple fugge da Lee Goodwin, che trama di sedurla in un granaio infestato dai topi, con l'aiuto del minorato psichico Tommy.

Molto dell'umorismo di *Santuario* – le scene con le tre signore, il senso di proprietà di miss Reba, l'ubriacarsi dello zio Bud e le scappatelle di Virgil e Fonzo Snopes – è umorismo popolare. Un po' della satira sulla gente della città di Jefferson è nella tradizione realistica. E ci sono i personaggi trasferiti da *Sartoris*. Che l'umorismo, la satira e le caratterizzazioni predefinite (il personaggio di Narcissa è diverso nei due libri) non distrugga ma piuttosto si fondi nella qualità da incubo del libro è un tributo dell'abilità di Faulkner di controllare i suoi materiali. Ma la loro complessità potrebbe anche suggerire che Faulkner fosse più interessato nel raccontare una storia sensazionale, cupa, e qualche volta divertente che essere interessato a investigare i suoi significati.

Luce d'Agosto (1932) è un romanzo sullo spirito di virtuosità. Forse è in questo libro che Faulkner è più chiuso di Hawthorne. Una fonte dello spirito di persecuzione, come sviluppato da entrambi gli scrittori, e la virtuosità puritana, l'incapacità o il rifiuto di dimenticare la debolezza umana, il collocare il dovere sopra la carità. Il Protestantesimo, come viene trattato in *Luce d'agosto*, è teatro esigente, "severo e implacabile". Gail Hightowe, il vecchio ministro, dice che questo spirito è dietro il linciaggio di Joe Christmas, il culmine dell'azione del racconto. Della comunità egli dice: «*Piacere, ed estasi non possono dimostrare di produrre. La loro fuga da essa è nella violenza, nel bere e nel combattere e pregare; la catastrofe anche, la violenza identica e apparentemente inevitabile*». «*E così perché la loro religione non dovrebbe guidarli alla crocifissione di se stessi e di un altro? Ed essi lo faranno volentieri. Questo è quello che è così terribile, terribile*».

Faulkner scelse di rappresentare la comunità di Jefferson come Presbiteriana o Calvinista. Il Censimento degli Stati Uniti conta di mostrare cosa erano gli Anabattisti: il più grande gruppo protestante nel Mississippi; i Metodisti il secondo più grande, e i Presbiteriani una piccola minoranza. Le seguì per introdurre le dottrine della predestinazione e della terribile depravazione dell'uomo. (Egli attribuisce anche tali dottrine alla famiglia di Calvin Burden, della Nuova Inghilterra, anche se egli dice che erano Unitariani). Una seconda ragione possibile è che egli voleva porre in rilievo le origini scozzesi-irlandesi

della maggioranza della gente di città. (In una delle interviste in «Faulkner a Nagano», Faulkner avrebbe sostenuto che la sua gente è di «discendenza scozzese»). Eupheus Hines, il nonno pazzo di Joe Christmas, è per sempre ritenuto un sostenitore della depravazione; Joanna Burden, l'amante oppressa dalla colpa di Joe, crede che Dio non capisca che la difficile situazione del negro sia migliorata; e Simon Mc Earchern, il padre adottivo di Joe, è un severo ed anziano Presbiteriano e in un'occasione «il rappresentante di un Trono sdegnato e primitivo».

Ma *Luce d'Agosto* non è totalmente un attacco agli eccessi protestanti. Percy Grimm, lo strumento di città per uccidere Joe, non agisce nel nome della divinità. Egli vede sé stesso come il rappresentante del patriottismo e Faulkner sembra che dica, attraverso Grimm (il quale egli una volta definì Nazista), che il patriottismo può anche generare una specie di giustizia che conduce alla persecuzione. Lena Grove e Byron Bunch credono in quella pace che, come Hightower la descrive, deriva dal peccare e dall'essere dimenticata. Tutti e due sono fallibili ed entrambi sono capaci di falsità. Ma essi sono anche benevoli e comprensivi, e possono accettare (oltre che manifestare) carità.

Luce d'Agosto può anche essere letto in termini più precisamente psicologici. Il ragazzo Joe, è il figlio illegittimo della figlia Heupheus Hines. Il padre di Joe non si è mai visto, ma egli potrebbe (solo potrebbe) essere stato un negro. Hines rifiuta di chiamare un dottore per sua figlia e lei muore nel dare alla luce il suo bambino. Il giorno di Natale (così il nome, Joe Christmas) Hines mette il ragazzo in un orfanotrofio, dove egli è trattato impersonalmente e freddamente. In un'occasione, mentre mangia dentifricio rubato, inconsciamente è testimone dell'incontro d'amore tra il dietologo e una dottoressa interna. Egli teme di essere punito, ma il dietologo cerca di comprare il suo silenzio. Il suo nonno pazzo incombe sull'orlo della sua vita, pressappoco secondo lo stile di Chillingworth ne *La Lettera Scarlatta*. Più tardi, Mc Earchern, nella cui fattoria egli vive e lavora, lo tratta molto severamente. Non c'è affetto nel loro rapporto. La signora Mc Earchern cerca di progettare con Joe un piano per mettere nel sacco il marito.

Il ragazzo rifiuta anche il suo aiuto, la sua comprensione e il suo affetto. Per il resto della sua vita egli rifiuta di dare affetto e di riceverlo. Anche se potrebbe passare come un uomo bianco, Joe sceglie di presentarsi come un negro; vuole essere rifiutato dall'altra parte, egli rifiuta di accettare la condi-

zione sociale di negro in una società di bianchi e alla fine questo, in parte, provoca la sua rottura con Joanna, che lo porta ad ucciderla e al suo linciaggio.

Hightower è anche il prodotto di un'educazione troppo rigida. E la sua debole costituzione è il risultato del rifiuto di carità di suo padre per sua moglie e per suo figlio. Il giovane Hightower fugge, per mezzo della fantasia, nella vita che suo nonno ha vissuto come un predone Confederato. Hightower prende gli ordini religiosi per due ragioni: come fuga dal mondo e come un mezzo di unirsi al fantasma di suo nonno a Jefferson. Egli incontra e sposa una ragazza, la figlia di uno degli insegnanti del seminario, che vuole disperatamente fuggire dal seminario. Egli fallisce come marito; dopo molte relazioni amorose lei si uccide. I suoi parrochiani lo rifiutano ed anche cercano di fargli lasciare Jefferson, ma lui rimane in città. Solo Byron Bunch lo aiuta. Tardi nella sua vita Hightower realizza la natura dei suoi propri insuccessi, oltre al fallimento della chiesa.

Luce d'Agosto può essere interpretato religiosamente o psicologicamente e le interpretazioni arrivano allo stesso punto: gli uomini dovrebbero comportarsi l'un l'altro caritatevolmente ed essere tolleranti delle debolezze umane. Se essi falliscono provocano le persecuzioni, le perversioni e la violenza che nel romanzo sono ampiamente descritte.

Luce d'Agosto è scritto molto abilmente. Ci sono tre intrecci di storie e ognuna è narrata in modo che illumina il tema e crea un senso di grande varietà e molteplicità di vita. Benché *Luce d'Agosto* sembri essere uscito dalla vita viscerale di Faulkner (e per esistere come una respirante, pulsante e tormentata comunità di esseri umani) esso rivela un più grande gioco intellettuale e una più ampia risonanza dei suoi altri racconti. Quasi certamente è considerato il più importante successo di narratore.

Pilone (1935) è un fallimento, almeno quando è visto in relazione ai molti libri pubblicati immediatamente prima e a *Absalom, Absalom!*, pubblicato l'anno seguente. L'ambiente è New Valois, o New Orleans e i personaggi principali sono un cronista, il suo direttore e una "famiglia" di acrobati. Faulkner non scrive di Yoknapatawpha, ma conosceva bene New Orleans e conosceva il mondo del giornale e del volare acrobatico. L'insuccesso non deriva da una limitata conoscenza del suo soggetto; deriva da un fallimento della concezione.

Laverne e i suoi due compagni di letto, Jack Holmes, un saltatore paracadutista e Roger Shumann, che gareggia con gli aerei. Laverne non sa chi è il

padre del suo bambino di sei anni. Il cronista è coinvolto con la "famiglia" durante il loro soggiorno a New Valois. Al principio del racconto, egli dice al suo direttore, Hagood: *«Perché essi non sono uomini come noi; essi non potrebbero girare quei piloni come fanno se avessero avuto sangue umano e sensi umani. Bruciali come stanotte ed essi non urlano nemmeno nel fuoco; crolla ed esso non è nemmeno sangue quando lo tiri fuori; è olio di cilindro lo stesso come nella cassa della manovella».*

Non ci sono monologhi interiori e non si capisce mai che cosa continua a rimuginare nella testa di Roger Shumann quando egli guida un aereo, alla fine precipitando, o cosa Jack o Laverne sentono durante una gara o quando salta. Non c'è nemmeno qualche tentativo di spiegare la loro intensa sessualità in relazione alla velocità e al saltare, sebbene una relazione simile è chiaramente implicata. Le spiegazioni per il comportamento di Laverne, Roger e Jack e il meccanico Jiggs sono sociologiche, resoconti della loro infanzia.

In «Faulkner a Nagaro», Faulkner dice: *«I miei personaggi, fortunatamente per me, si nominano da soli. Non ho mai dovuto cercare i loro nomi. Improvvisamente mi dicono chi sono. Nella concezione, abbastanza spesso, ma mai molto a lungo dopo che io ho ideato quel personaggio, egli si dà un nome da solo. Quando non si nomina da solo, non lo faccio mai. Ho scritto di personaggi di cui non ho mai conosciuto il nome. Perché non me lo hanno detto. C'era uno in Pilone, per esempio, che era il personaggio principale del libro, non mi disse mai chi era».* Il cronista di *Pilone* non rivela il suo nome perché egli non esiste interamente. Egli è preso a prestito dalla persona drammatica di T.S. Eliot. In un capitolo il suo lamento è chiamato «La canzone d'amore di Alfred Prufrock». Hagood, il suo direttore, è preso a prestito dalla concezione di Hollywood dei direttori di giornale, volgari, duri, ma con cuori d'oro.

L'intero ambiente del libro, New Orleans, la popolazione, l'ufficio del giornale e l'aeroporto sono descritti come una terra desolata. Questo è un tipico passaggio: *«Lei lo guardava ora: il pallido sguardo fisso senza curiosità, perfettamente serio, perfettamente vacuo, non appena egli si alzò, si mosse, asciutto perse peso e improvviso e più lungo di uno stecco, l'abito sconveniente che si gonfia persino in quest'aria condizionata senza vento non appena egli andava verso il banco delle caramelle. Sopra la confusione e il mormorio dei piedi nel corridoio e sul fragore e il vocio della terraglia nel ristorante la voce amplificata parlava ancora, profonda e senza sforzo, come*

se fosse la voce del mausoleo stesso dell'acciaio e del cromo, che parla di creature imbevute di movimento sebbene non di vita...».

È come se Faulkner avesse preso in prestito da Eliot, il fondale della terra desolata e avesse messo di fronte ad esso la sua strana "famiglia". L'ambiente è dipinto abbastanza abilmente, ma non aiuta veramente a spiegare il mondo degli aviatori acrobatici. Come sempre, nella finzione di Faulkner ci sono scene eccellenti e personaggi sorprendenti (Jiggs è un esempio), ma il fallimento di *Pilone* è il fallimento della sua vita interiore. Faulkner aveva l'idea, o il germe, per un racconto, che non si sviluppò o non si maturò. La caratterizzazione del cronista vacilla perché Faulkner non lo capisce, non riesce a penetrare nel mondo degli uomini volanti cioè dei piloti; sono visti solo dall'esterno e alla fine il lettore è lasciato con un dubbio o la convinzione che l'idea per *Pilone* non era buona, oppure che Faulkner non ha saputo svilupparla e raccontarla. Interessante è anche il fatto che *Pilone*, quasi solo in mezzo ai racconti di Faulkner, non mostra un avanzamento o un interesse nello sviluppare le tecniche di finzione.

Absalom, Absalom! (1936) è una storia imperniata nelle storie di Yoknapatawpha, e per essa Faulkner tracciò la sua mappa ora famosa con questa trama: Jefferson Co., Mississippi, Area, 2.400 miglia quadrate; Popolazione: bianchi, 6.298; negri, 9.313. William Faulkner, «Unico Proprietario e Padrone». Quentin Compson, andato a Harvard, si trova da miss Rosa Coldfield per raccontare la storia di suo cognato Thomas Sutpen, che lui vede come un "demonio": un uomo posseduto da una sfrenata ambizione di costruire una piantagione imponente e un confine che non permetterebbe a nessuno di varcare.

Ad Harvard, Quentin è invitato da Shreve Mc Cannon per raccontargli del Sud. «Cosa fanno là. Perché vivono là...». Quindi Quentin racconta la storia di Thomas Sutpen e della famiglia di Sutpen supportato dalle lettere mandate da suo padre, e con le congetture e le deduzioni aggiunte dalla bisbetica Shreve.

L'ambizione di Thomas Sutpen si manifestò per la prima volta quando ragazzo di una famiglia molto povera egli era stato cacciato dalla casa di una piantagione. Cacciato da un negro in livrea. Nella sua prima adolescenza fuggì a West Indies, dove più tardi sposò Eulalia Bon, e divenne padre di un bambino, Charles. Venuto a conoscenza che sua moglie aveva sangue negro nelle vene l'aveva abbandonata con il bambino. Nel Mississippi, egli comprò

terra dagli Indiani, nella piantagione costruì una casa; Sutpen, sposò Ellen Coldfield, la figlia di un povero ma rispettabile nagoziante, e divenne padre di due bambini, Henry e Judith. All'università, Henry incontra Charles Bon, che frequenta contro istigazione di sua madre. Thomas Sutpen viene a sapere l'identità di Charles. La moglie di Sutpen, Ellen, non sapendo chi era Charles, acconsente che Judith lo sposi. Thomas Sutpen non dà il suo permesso, ed Henry litiga con suo padre e se ne va da New Orleans con Charles. Presto essi vengono entrambi catturati nella Guerra Civile, ma Thomas continua a rifiutare ogni segno di riconoscimento o di affetto verso Charles. Henry viene a sapere che Charles è suo fratello, ma, nonostante questo, è disposto ad acconsentire il matrimonio di Charles con Judith, credendo che questa perversa relazione potrebbe essere un simbolo adatto della disfatta della famiglia e del Sud. È solo quando viene a sapere che Charles ha sangue negro che egli rifiuta il consenso al matrimonio. Charles si ostina ed Henry lo uccide. Sutpen stesso è alla fine ucciso da Wash Jones, il padre Milly Jones, con la quale Sutpen aveva generato un bambino. Sutpen ripudiò Milly Jones perché il figlio era una femmina.

Sutpen – si chiede che cosa è andato storto nel suo “piano” – non era soltanto la sua imperfezione, era l'imperfezione di Henry e l'imperfezione del Sud: l'impossibilità di accettare il negro come un suo simile. Fu questo il motivo per cui la guerra fu combattuta e perché a causa di questo la famiglia Sutpen fu rovinata. Per esempio, Charles Etienne St. Valery Bon, il figlio di Charles Bon, si emarginò nel mondo dei bianchi molto più di Joe Christmas. Nel caso di Thomas Sutpen c'è un'innocenza terrificante o letteraria nel suo persistente desiderio di formare una famiglia. La sua aderenza all'atteggiamento razziale della sua regione, attraverso il negro, è una parte della sua innocenza. È un resoconto schematico di una storia che è triste con implicazioni mitiche e raccontata con una prosa barocca e frequentemente distorta. Raramente un personaggio parla con la sua propria voce, ma di solito la narrazione è raccontata nella “voce” retorica di Faulkner.

Frequentemente le frasi, talvolta lunghe una pagina, sono impressioni, apparentemente raccolte un pezzo per volta (nelle parentesi o lineette) in serie di frasi o proposizioni fino a che una scena completa è drammaticamente resa. Gli elementi descritti all'interno di una frase esistono come in un continuo, in relazioni viventi. L'azione totale del racconto ha anche quella qualità di sembrare sempre in movimento, muovendo in avanti e a ritroso nel tempo, e

aggiungendo costantemente significati. Qualche cosa che è stata detta nel primo capitolo è capitata più completamente nei capitoli successivi quando viene aggiunto un particolare pertinente, ma non è completamente compreso fino al capitolo successivo. *Absalom, Absalom!* è una specie di vortice, con personaggi ed eventi mai in movimento, ma alla fine il lettore è capace di vedere che c'è un punto immobile all'estremità del cono, il punto in relazione al quale i personaggi e i movimenti hanno un significato.

L'Invitto (1938) è composto di cinque racconti lunghi; ognuno coinvolge le esperienze di Bayard Sartoris nella Guerra Civile. Lui e Ringo, il suo compagno negro, hanno molte avventure alla Tom Sawyer. Nei primi racconti loro sono ragazzi; nel racconto finale Bayard è uno studente di legge all'università, e la guerra è finita. Alcuni critici, come Marion O'Donnell, che vede Faulkner come un'apologista per "l'aristocratico" Vecchio Sud, sostengono che il suo è un racconto sul conflitto tra Sartoris e gli Snopes, che non hanno un codice etico e adoperano la volgare furbizia. Questa interpretazione de *L'Invitto* è sicuramente sbagliata. Alcuni dei racconti erano pubblicati nelle "slick" magazines e hanno un minimo di vita intima. Si vedono i ragazzi che appiccano il fuoco su un gruppo di americani, poi corrono via lungo la casa e stanno nascosti sotto le ampie sottane della nonna Bayard, Rosa Millard, mentre gli americani li cercano, o si vede John Sartoris mettere nel sacco una pattuglia americana. In uno dei racconti, «Scaramuccia a Sartoris», la zia Louisa insiste che Drusilla sposi John Sartoris perché Drusilla, vestita da uomo, ha cavalcato con i predoni di John. La cerimonia del matrimonio è interrotta per lungo tempo, abbastanza per permettere a John Sartoris di cavalcare in città e uccidere due uomini, per non dare così il diritto di cittadinanza ai negri. Poi la cerimonia è compiuta. Non c'è quasi nessun tentativo di esplorare il significato dell'azione di John Sartoris. L'unica storia con forza tematica è *Profumo di Verbena*, il cui Bayard, ora cresciuto, rifiuta di impegnarsi in un duello con Redlaw, che ha sparato a John Sartoris. Bayard ha capito che John Sartoris non era un uomo leale come voleva far credere e che frequentava non solo eroi ma anche selvaggi distruttivi.

L'Invitto è un racconto sul "codice del Sud", quindi esso vuole essere una critica a quel codice. Ma ne *L'Invitto* la maggior parte delle azioni è costituita da episodi romantici. Le avventure di due ragazzi e le travolgenti imprese di John Sartoris. Ci sono molti personaggi di Yoknapatawpha riportati nelle storie, ma nessuno di loro vive intensamente.

Durante il suo soggiorno a New Orleans, indubbiamente Sherwood Anderson parlò a Faulkner di Hemingway. Anderson ed Hemingway si conoscevano dall'inverno 1920-21. Nel 1923 la «Little Review» pubblicò molti racconti di Hemingway. Quello stesso anno la Publishing Company a Dijnp pubblicò le sue *Tre Storie e Dieci Poemi*. Altre storie apparvero nel «Transatlantic». *Nel nostro tempo* apparve nel 1925. Si potrebbe presumere che Faulkner conoscesse l'atteggiamento drammatico contenuto negli scritti di Hemingway. *La Paga del Soldato*, in gran parte, si legge come una "pastiche" di *Il sole sorge ancora* di Hemingway. Joe Gilligan e Margaret Powers sono variazioni inefficaci su Jake Barnes e Lady Brett. Bayard Sartoris è una specie di "iniziato" di Hemingway eccetto che egli non fa veramente capire il codice di Hemingway; egli si sente vuoto, deprimente, senza speranza e cerca la sua morte.

Quando scrisse *Le Palme Selvagge* (1939), Faulkner era pienamente consapevole delle differenze tra la sua visione del mondo e la visione di Hemingway. Tuttavia, ci sono molti paralleli con *Addio alle Armi* di Hemingway nel libro di Faulkner *Le Palme Selvagge*, che è una storia d'amore; *L'uomo Vecchio*, la seconda parte del libro, riguarda un condannato e le sue esperienze durante una inondazione nel Mississippi.

In *Le Palme Selvagge* Henry Wilbourne, un giovane medico interno, si innamora di Charlotte, sposata e madre di due bambini. Charlotte, la più serena dei due, sollecita il loro assoluto impegno ad amarsi. Lei crede che la società distrugga l'amore. Essi vivono a Chicago, su un lago del Wisconsin del Nord. Poi in una miniera nello Utah. Essi conoscono freddo e povertà, ma niente può interferire con il loro amore. Charlotte rimane incinta e sollecita Wilbourne ad eseguire un aborto. Per un po' lui rifiuta ma poi fa come lei chiede. Essi ritornano sulla Costa del Golfo. Charlotte ha un'emorragia e muore. Wilbourne viene arrestato, processato e mandato in prigione.

In *Addio alle Armi* anche Lt. Frederic Henry e Catherine Barkley rinunciano alla società. Come la coppia di Faulkner, Henry e Catherine pensano che il mondo è cieco alle necessità degli amanti. L'idillio goduto dai personaggi di Hemingway è più sereno dell'"idillio" degli amanti di Faulkner, ma entrambe le donne muoiono, una d'aborto e una dopo aver partorito. In entrambe le storie gli uomini dicono che se la società sorprende «a fare un solo passo falso» (Wilbourne) o un «passo falso» (Henry) essa ti distrugge. In entrambe le storie agli uomini è riluttantemente concesso di vedere i corpi

delle loro innamorate. In *Le Palme Selvagge* la sconfitta è simboleggiata dalle palme canzonatorie e inclini al riso nel vento. In *Addio alle Armi* è la pioggia. Durante l'interludio di Chicago i due amanti di Faulkner incontrano un personaggio chiamato Mc Cord, che dice: «Sì... Fermi, voi figli corazzati in un mare di tanti Hemingway». Mc Cord è un rude giornalista e sembra un personaggio di Hemingway o Hemingway stesso. Egli appartiene al paese associato con la pesca e la caccia di Nick Adams e le avventure nel Michigan. Ad un certo punto Wilbourne dice che egli ha imparato qualcosa sull'amore da Mc Cord e chiede la sua benedizione. «Prendi la mia maledizione», dice Mc Cord.

La maggior parte dei commenti critici su *Le Palme Selvagge* e su *Addio alle Armi*, dicono che la storia d'amore di Hemingway è più acuta e commovente di quella di Faulkner, e lo è. Ma l'amore di Faulkner non è del tutto "compiuto" come quello di Hemingway. L'amore di Charlotte è alla mercé di suo marito, dei suoi figli, della sua propria vita e della carriera di Wilbourne. Lei non ama Wilbourne, lei è attratta dalla situazione. In un certo senso Wilbourne è la sua vittima. Faulkner non dice di accettare l'idea che la società distrugge l'amore, al contrario egli dice che un eccessivo impegno all'amore è di per se stesso distruttivo.

Nel commento sulle due linee dei due rispettivi racconto in merito a *Le Palme Selvagge* Faulkner disse che quando finì il primo capitolo della storia d'amore egli sentì che mancava qualcosa: «Così scrissi la storia de *L'Uomo Vecchio* fino a che *Le Palme Selvagge* non ritornavano a prendere più consistenza». Ancora in un'altra occasione, disse di aver messo i due racconti insieme perché nessuno dei due era abbastanza lungo per la pubblicazione del libro.

L'Uomo Vecchio è una critica della storia d'amore. Il condannato, il personaggio principale, accetta i suoi doveri e fa delle cose quasi ridicole per soddisfare il suo senso del dovere. Egli combatte il fiume in piena, doma i serpenti e gli alligatori, evita le pallottole a lui destinate e ritorna in prigione volontariamente dopo angosciose avventure. Nella sua cuccetta egli si diverte a guardare nella luce il fioco fumo che sale in alto a spirali dal suo sigaro. Chiede soltanto «il permesso di rimanere a prendere aria, sentire il sole, sentire la terra sotto i suoi piedi». Come Dilsey e Byron Bunch, il Grande Condannato è uno di quei personaggi di Faulkner che accettano tutto. Come il personaggio in *Come un Laico Morente*, egli non crede che «la vita sia sempre

così facile sul popolo». Egli sa, sebbene non avesse saputo come dirlo, «che l'amore è un luogo o un momento o un corpo all'infuori del tempo... che la luce non fa il sole». Il condannato teorizza poco o niente sulla sua sorte. Egli è coraggioso o consacrato perché si sente obbligato ad esistere. Accetta che il fato gli abbia riservato questa parte, e si sente felice in questa situazione in cui si è venuto a trovare, ed è veramente felice. Gli amanti rifiutano di affrontare limitazioni o vincoli, e nel conflitto essi sono quasi completamente distrutti.

I personaggi de *L'Amleto* (1940) sono i "colletti rossi", poveri agricoltori. Faulkner li descrive come gente che non possedeva schiavi. Sono gallesi, scozzesi e inglesi. «Essi sostengono le loro chiese e scuole, essi si sposano e commettono rari adulteri; invece commettono più spesso omicidi tra loro... Essi sono protestanti, democratici e prolifici. Faulkner tratta la maggior parte di loro con rispetto, e niente lascia pensare che sia sprezzante o che nutra sentimenti di superiorità su di loro a causa della loro origine non aristocratica.

Essenzialmente *L'Amleto* è la storia della famiglia Snopes (specialmente di Flem) che viveva a Frenchman's Bend, venti miglia da Jefferson, defraudando sistematicamente la comunità. Il volto o la voce di Flem non indicano mai emozioni ed egli non prende neppure in considerazione la possibilità di rappresentare decentemente le regole del vivere civile. Egli trae profitto da ogni gesto di buona volontà, fatto verso di lui. È una descrizione del primo incontro di Flem con Yody Varner, il quale ha sentito che Ab Snopes (il padre di Flem) è un uomo terribile, un piromane che da fuoco ai fienili: «Salve», disse Jody Varner «Sei Flem, non è vero? Io sono Varner». «E con ciò?», disse l'altro. Sputò. Aveva un viso largo e piatto. I suoi occhi erano del colore dell'acqua stagnante. Era tenero, in apparenza, come lo stesso Varner. Aveva la testa più corta, su una maglietta bianca macchiata e pantaloni grigi di poco prezzo.

Flem inganna i Varner (che sono i più grandi proprietari terrieri di Frenchman's Bend). Sposa Eula Varner, un simbolo della fertilità, del maturare pagano della primavera e dell'estate; inganna la maggior parte della gente del paese, mettendo nel sacco perfino l'astuto Ratliff, e alla fine del racconto è diretto verso Jefferson.

L'Amleto è episodico, parte di esso unisce le prime brevi storie. E sebbene le parti trattino di Flem sono raccontate generalmente in un idioma popolare, ci sono molti passaggi estremamente retorici e lirici, alcuni di loro si ripetono per molte pagine. Questi passaggi sono per lo più dedicati a descri-

zioni di Eula e allo stupido Ike, e al grottesco amore di Snopes per una mucca. Ci sono quattro intrecci di storie che trattano d'amore – c'è il matrimonio di Houston, un agricoltore, il matrimonio di Mink Snopes, gli amori di Eula e il suo matrimonio senza amore con Flem, e l'amore di Ike per una mucca. Ironicamente l'amore di Ike è una forma apparentemente più pura di affermazione e di rispetto che gli amori "normali". Che sia o no un linguaggio dignitoso e romantico, questo è un altro problema. Le discussioni sulla "primitiva prosa americana" sono di solito in relazione alla tradizione della "storia incredibile" di confine, specialmente il Sud-Ovest. Tra le storie incredibili meglio conosciute ci sono *Scene della Georgia* di A.B. Longstreet (1835) e *Le storie di Sut Lovingood* di George W. Harris (1867). Fu Mark Twain che per primo elevò e trasformò questa specie di umorismo nella letteratura. Nell'idioma la storia incredibile è costantemente popolarissima e senza grammatica e lo stile di narrazione include sia affermazioni inadeguate sia esagerazioni selvagge. Con *L'Amleto*, Faulkner diede un maggior contributo a questa primitiva tendenza nello scrivere americano. Ratliff, il rappresentante di macchine per cucire, che è un partecipante e un'interprete di gran parte dell'azione, appartiene alla tradizione, simile al venditore ambulante americano della letteratura del diciannovesimo secolo. Come Ratliff, il venditore ambulante era pratico, furbo, spiritoso e qualche volta caustico. Almeno tre scene maggiori ne *L'Amleto* – la storia del cavallo che fa un baratto, la messa nel sacco del diavolo da parte di Flem Snopes, e la selvaggia carica di un cavallo attraverso una casa – sono prese a prestito dalla tradizione della storia incredibile.

L'Amleto è un racconto comico che si ispira all'antica tradizione dell'uomo che satireggia le sue debolezze. Flem è l'ingrandimento personale e Ratliff è il suo furbo, spiritoso ma fallibile contrario. L'umorismo de *L'Amleto* è lugubre, ma anche se è così, l'umorismo è di una specie più consapevole di quello che si trova in alcuni dei primi libri.

Vai giù, Mosé (1942) assomiglia a *L'Invitto* nella misura in cui entrambi i libri sono composti da storie in relazione. Il confronto finisce là, comunque, perché *Vai giù, Mosé* è un importante e commovente esame della vergogna e del *pathos* delle relazioni bianche o nere. Senza dubbio la migliore delle sette storie è la più "antologizzata" *L'Orso*. È a *L'Orso* che molti critici si riferiscono quando cercano di spiegare le dottrine sociali e morali di Faulkner, poiché in essa Faulkner dice che una giusta attitudine verso la natura potrebbe condurre verso gli esseri umani, bianchi e neri.

Il vecchio Ben, l'orso, è più di un orso che deve essere cacciato. È un simbolo della incomunicabilità, della libertà, del coraggio e di una terra fertile. Sam Fathers, figlio di un capo dei Chickasaw e di una schiava negra, comprende il problema della solitudine e insegna le sue lezioni a Isaac (Ike) Mc Caslin. Da Sam Fathers, Ike impara la sopportazione, l'umiltà e il coraggio. Nessuno possiede o dovrebbe possedere la natura – e nessuno dovrebbe sfruttarla. Nella prima versione, pubblicata come una specie di storia, Faulkner presenta una vista sacramentale del mondo, non diversa da quella del vecchio marinaio di Coleridge. Nella seconda, riesaminata, versione che appare in *Vai giù, Mosé*, sono introdotti altri elementi: gli sfruttamenti della civilizzazione e i mali della schiavitù.

Ci sono due intrecci di storie in *Vai giù, Mosé*, il racconto di Ike e il racconto degli "eredi" mulatti del vecchio Carothers Mc Caslin, il nonno di Ike. Ike apprende che questi creoli di solito soffrivano molto, per lo più per l'umiliazione di essere trattati come beni mobili, come oggetti, piuttosto che come persone. Una parziale eccezione a questo è Lucas Beauchamp, che nel racconto *Intruso nella Polvere* stava per diventare il personaggio principale e che rifiutò di accettare il ruolo di essere superiore. I precedenti di *Intruso nella Polvere* sono in *Il Fuoco e il Focolare*, la seconda parte di *Vai giù, Mosé*. Rudemente metà delle storie in *Vai giù, Mosé* sono su Ike, sulla solitudine e sui negri.

Le linee delle due storie si incontrano nella riesaminata storia de *L'Orso*. Il vecchio Ben si rivolta su quelli che sfruttano la solitudine e viene distrutto. E nella quarta lunga parte Ike e suo cugino Mc Caslin Edmonds discutono l'eredità degli eredi negri di Carothers Mc Caslin.

La scrittura di Faulkner in *Vai giù, Mosé*, specialmente ne *L'Orso*, ha una bellezza allucinante, specialmente in quelle scene che descrivono il vecchio Ben e i campi vergini e le foreste. Forse il secondo racconto *Pantalone in Nero* è il migliore, un'incredibile interpretazione delle azioni di un giovane negro. Comunque non tutte le storie hanno così tanto successo.

Intruso nella Polvere (1948), il primo dei romanzi tardi; è un commovente racconto dell'amicizia tra il giovane Charles Mallison e Lucas Beauchamp; il lento processo del ragazzo per imparare ad accettare il vecchio negro come un essere umano simile a lui. È somigliante a Huck Finn e Negger Jim. E gli incidenti piuttosto bizzarri – il ragazzo e l'anziana signora che trovano il cadavere, un corpo di un essere umano sostituito con un altro, una

sepoltura nelle sabbie mobili e le azioni della violenta famiglia Gowrie da Beat Four assomigliano anche molto al melodramma di *Huckleberry Finn*.

Prima mossa del Cavallo (1949) è una serie di romanzi polizieschi, ma Faulkner era poco incline a quel genere letterario. Egli impiega gli usuali trucchi del romanzo poliziesco, ma aggiunge a loro una specie di sondaggio psicologico e caratterizzazioni che sono speciali per il racconto o il romanzo breve. Nel 1950 Faulkner pubblicò *Storie Raccolte*, una tiratura insieme a *Questi tredici* (1931) e *Il dottor Martino* (1934), più dei racconti supplementari.

Requiem per una Monaca (1951), un seguito del *Santuario*, è una strana commedia di moralità che coinvolge Temple Drake e Gowan Stevens, sia Nancy Manigoe e sia Gavin Stevens. Gli atti della commedia, che ci richiamano alla mente il dramma giacobino, sono infiorati con lunghi capitoli su Jefferson e lo stato del Mississippi. Temple e Gowan, giovani studenti nel *Santuario*, sono qui un bel po' più vecchi, e genitori di un bambino. Entrambi sono irrequieti e infelici. L'omicidio del bambino da parte di Nancy Manigoe, li porta ad un punto dove essi credono nella purificazione dalla sofferenza e sono pronti ad accettare i loro fardelli. I capitoli, che coinvolgono Temple e Gowan nella storia, sono convincenti, ma non impediscono a *Requiem per una Monaca* di essere una povera rappresentazione per uno scrittore della statura di William Faulkner.

Una Favola (1954), ambientato in Francia, è anche questo uno strano libro, non tanto un racconto bensì un'allegoria sulla ricerca dell'uomo della pace. Sfortunatamente il messaggio che Faulkner ci mette dentro è confuso e malamente elaborato, espresso in una forma indistinta che è estremamente difficile da comprendere. Ci sono dei rari passaggi descrittivi di grande splendore. *Una Favola* sembra essere stata concepita come un discorso, o un pezzo esteso di retorica, piuttosto che un romanzo.

La Città (1957), la seconda di una serie sul clan degli Snopes, è il perfezionamento di *Una Favola* ma un lavoro minore rispetto a *L'Amleto*. Molti dei vecchi personaggi sono in essa, ma Faulkner avendo poco tempo, ha incluso anche Charles Mallison e Gavin Stevens. Eula e Flem non sono così vivacemente realizzati come ne *L'Amleto*, e l'azione nel suo complesso è meno intensa.

I Fiumi (1962), pubblicato poco prima della sua morte, è un romanzo più autobiografico di Faulkner, un nostalgico rivivere della sua fanciullezza a

Oxford, quando l'automobile era nuova, e le strade bagnate potevano essere tutte impraticabili per il fango. I personaggi sono Boon Hogganbeck, da *L'Orso*, e miss Reba, suo marito, e la casa dei gatti di Memphis, precedentemente descritta nel *Santuario*.

I temi nei romanzi di Faulkner e nei brevi racconti hanno a che fare con le virtù elementari cristiane nel reciproco rispetto, il perdono degli altri e di sé stessi, forza d'animo, una giusta bilancia tra l'umiltà e l'orgoglio e la carità. Sebbene egli rinneghi ogni particolare ortodossia, Faulkner accetta il codice morale cristiano. Egli, comunque, non ammira del tutto le pratiche cristiane. Alcune delle sue satire più amare sono a spese della sua devozione. Egli disprezza l'ostinata virtuosità, sia che egli sia al servizio della gente del Sud o delle dottrine cristiane. Da allora molti dei suoi racconti hanno scenari del Sud, queste virtù e questi vizi sono frequentemente rappresentati in un contesto di relazioni tra bianchi e neri.

Faulkner è un grande scrittore, forse uno dei più raffinati romanzieri americani, un'essenziale semplicità di mente è una parte del suo genio. Non è uno scrittore sofisticato nel senso che Henry James o Joseph Conrad o James Joyce sono sofisticati. Quando lui prende in considerazione soggetti di una certa importanza, come egli fece con *Pilone* e *Una Favola*, egli si dibatte malamente. Ma quando tratta soggetti e temi che sente – la frustrazione del negro in *Settembre Asciutto*, il pudore di Bilsey in *L'Urlo e la Furia*, la preoccupazione per se stessa di Anse Bundren in *Come un Laico Morente*, o l'angoscia del giovane Sarty Snopes in *Granaio Bruciante* – Faulkner è magnifico. I temi di Faulkner sono sia semplici sia complicati, e persistenti, come quelli nella Bibbia. Fortunatamente i suoi poteri d'inventiva erano così grandi, ed egli contribuì alla teoria del romanzo come forma d'arte. Nessun altro narratore americano ha creato così tanti personaggi memorabili. Faulkner non soffriva certo di mancanza di immaginazione.

Fu un maestro dello stile, di una "alta" e "popolare retorica". Uno dei suoi critici ha detto, «la prosa di Faulkner ha un suono arcaico, come un corno di un cacciatore». Questa è una buona caratterizzazione. Il linguaggio di Faulkner ed il suo mondo narrativo evocano il passato, o, meglio, mettono in relazione il passato con il presente. Leggendo Faulkner ci si sente coinvolti in una lunga storia, di tormento, di sofferenza e di angoscia ma anche di resistenza, di consacrazione e d'amore.

Quando Faulkner stava scrivendo e pubblicando i lavori più significa-

tivi, la maggior parte dei suoi contemporanei, per esempio Theodore Dreiser, Sinclair Lewis e John Dos Passos, ricorrevano ad una narrativa "più realistica". Era più realistica nel senso che essi erano meno adatti a creare personaggi allegorici, ed inventare azioni estremamente simboliche, o a scrivere una poetica o sontuosa prosa impregnata di retorica. Il loro realismo era uno sforzo di riflettere l'esperienza quotidiana. Era un periodo in cui molti americani erano diffidenti della retorica, dell'eleganza, dello stile, persino delle convenzioni letterarie. Avrebbero negato che il "realismo" di Dreiser o di Lewis e di Dos Passos era lo stesso una convenzione letteraria. La finzione era tenuta ad avere un valore documentario nel senso che la Main Street (Strada Principale) di Lewis era precisamente Main Street, Sauk Centre, Minnesota, dove l'autore era cresciuto. C'erano alcune perplessità quando i lettori confrontavano *Santuario* o *Come un Laico Morente* o *L'Amleto*. Faulkner stava mostrando il Mississippi com'era effettivamente, o stava esagerando; in questo caso non stava dicendo la verità. La critica più recente ha chiarito che le convenzioni letterarie impiegate da Faulkner non erano quelle del "nuovo realismo".

In ultimo esame possiamo dire che la narrativa di Faulkner è in qualche modo più vicina alle precedenti convenzioni letterarie che al "nuovo realismo". Le sensazionali e misteriose immaginazioni di Charles Brockden Brown, di Edgar Allan Poe e persino di Ambrose Bierce, qui specialisti del briviso, sono chiaramente una parte dell'eredità di Faulkner. Ci sono anche presenti l'allegoria di Hawthorne e il romanzo cavalleresco-gotico sempre di Hawthorne, entrambi impiegati in una distaccata spiegazione di gente di cupa virtuosità. I protagonisti dell'innocenza di Cooper sono là, e così anche la storia incredibile. Almeno in un aspetto Faulkner richiama alla mente Melville: entrambi gli scrittori, fuori da una tradizione ereditaria di speranza e di aspettativa, possono creare una visione di pura innocenza e possono creare, fuori dallo scetticismo personale di profonde intensità, una visione dell'orrore come incubo. Faulkner era anche consapevole del dramma elisabettiano e giacobino, il romanzo "moderno" come fu creato da James, Conrad e da Joyce.