

WISTARIA: LE IMMAGINI IN FAULKNER

1. Poiché il teatro del Faulkner è fondamentalmente il Sud, o meglio una regione di esso, fin dai primi lavori il glicine, in quanto elemento di paesaggio, è stato colto e fissato. Ma non subito lo scrittore lo isola, lo individua. Perché il glicine diventi, come in *Absalom, Absalom!*, presenza di fondo, è necessaria una lunga elaborazione. Questa interessa soprattutto la sensibilità coloristica nella prosa di Faulkner ed è in parte storia del suo stile. Non che il suo punto di arrivo sia segnato dal concretarsi dell'importanza del glicine. Essa non costituisce il graticcio a cui si sostenga il solo glicine. Per restar nello spirito dello stesso Faulkner, possiamo dire che vi sono altri rampicanti, e spesso più forti, così come nella casa dei Sartoris, in *Sartoris*, un risoluto rosaio viene pian piano sopraffacendo il glicine con cui divide il sostegno. L'elaborazione formale procede per conto proprio, e appena ogni tanto una sua tappa coincide con i momenti del glicine: ma questi momenti non si spiegano che in coerenza con la sensibilità del colore e il suo riflesso nello sviluppo dello stile.

Già il primo romanzo, *Soldier's Pay*, scritto a New Orleans il 1925 e uscito il 1926 a due anni di distanza dal primo volume di poesie, *The Marble Faun*, rivela la sensibilità del colore. È del resto dello stesso periodo neworleanese l'affermazione del Faulkner contenuta in uno dei pezzi pubblicati sul *Double Dealer* e poi riuniti nel volume *Salmagundi*, secondo la quale egli, scoperto Swinburne all'età di sedici anni, lo avrebbe letto « not for sex, for there is no sex in Swinburne, but for his 'eroticism in form and color and movement' »¹. C'è per il Faulkner, appunto a New Orleans, l'aria eccitante del Vieux Carré, « its Southern European atmosphere », « an atmosphere of richness and soft laughter »², con l'enorme quan-

¹ Cit. da W. V. O'CONNOR, *The Tangled Fire of W. Faulkner*, Minneapolis 1954, p. 23. Cfr. anche T. S. ELIOT, *Swinburne as Poet*, 1920, in *Selected Essays*, London 1953, alle pp. 326 e 327. Si richiama al saggio dello Eliot su Swinburne NEMI D'ACOSTINO, « W. Faulkner », in *Studi Americani*, I, Roma 1955, p. 289.

² W. FAULKNER, *Introduction a W. SPRATLING, Sherwood Anderson and Other Creoles*, 1926, cit. da O'CONNOR, *op. cit.*, alle pp. 22 e 169.

tità di artisti a ubbriacarsi di quella ricchezza e di quel riso, a raziare colori e linee, e lui in giro per le strette vie non solo immagazzina il materiale di atmosfere da cui tanto più tardi — dopo la prova di *Mosquitoes* — si genereranno le voluttuose cadenze della New Orleans dell'*Absalom*, ma su temi di colori e linee si esercita immediatamente con *Soldier's Pay*. La Charlestown di *Soldier's Pay* non è suggerita in alcun modo da New Orleans. Potrebbe invece essere scambiata per la Jefferson del ciclo di Yoknapatawpha avendone molti o tutti gli attributi fisici. Quello che New Orleans presta a *Soldier's Pay* è la spontanea profusione, o proliferazione, di colori; non può prestare i colori, che nel romanzo debbono essere, e sono, diversi. Così tutto *Soldier's Pay* è un abuso di colori. I personaggi si muovono con occhi insistentemente gialli o verdi o neri, con capelli rossi o neri o addirittura « of no particular color » (p. 120)³, con vestiti bianchi o neri o azzurro pallido o pallido lilla. Il colore dei vestiti ha, anzi, una importanza non trascurabile: Cecily Saunders, la giovane fidanzata di Donald Mahon, di rado si allontana dal bianco⁴, restando pur sempre nella gamma dei toni chiari, mentre la signora Powers, vedova di guerra, la vediamo realizzarsi calata in un suo nero non assunto come bandiera di lutto o sacrificio ma scelto con positiva tranquilla consapevolezza, senza la sfida dell'« eternal black » di Rosa Coldfield nell'*Absalom*⁵. Le due protagoniste di *Soldier's Pay* si differenziano anche per capelli: rossi in Cecily, con la quale si prepara fisicamente e moralmente il tipo di Temple di *Sanctuary*, e neri nella Powers, che anticipa alcuni tratti fisici e spirituali di Narcissa Benbow. Tuttavia la caratterizzazione ottenuta con tali dati esterni (il colore degli occhi, dei capelli, dei vestiti) rimane superficiale, meccanica, mentre più caratterizzante è in sé l'assenza di un colore particolare nei capelli della serva dei Mahon innamorata

³ W. FAULKNER, *Soldier's Pay*, New York 1926.

⁴ Altri personaggi vestiti di bianco: Narcissa in *Sartoris* e in *There Was a Queen* e in *Sanctuary* e la trovatella di *Mistral*. Sul fascino esercitato dal bianco cfr. gli espliciti passi di *Mistral* in *Collected Stories of W. Faulkner*, New York 1950, pp. 869 e 870. Una giovanissima comparsa in *Sartoris*, New York 1951, è anch'essa « in her simple, verginal white » (p. 184). Cfr. in *Sartoris* e in *Sanctuary* Belle madre e Belle figlia.

⁵ W. FAULKNER, *Absalom, Absalom!*, New York 1951, p. 7. Un personaggio in nero, ma un nero diabolico, sarà Popeye in *Sanctuary*.

di Donald. Questa ragazza scontrosa, forte, ma destinata a restare in ombra tra figure femminili di maggior impegno, non ha bisogno di un colore particolare per i suoi capelli (p. 120). Però il nero della Powers nel taglio dritto dell'abito acquista efficacia se lo si accosta alle altre componenti di caratterizzazione. Per quanto alla fine la saldezza interiore della donna risulti immobilità, schema, si deve riconoscere un certo rigor di logica nel modo come la Powers è presentata: pochi cenni essenziali e schietti. Le parole, i movimenti, i pensieri di lei rispondono alla linea dritta e semplice dei vestiti che ella indossa. Ma anche i pochi cenni descrittivi dell'autore hanno una singolare linearità. Per quel che riguarda Cecily, invece, l'autore batte una strada pericolosa. Egli scambia la fatua inconsistente fragile preziosa vitalità animale di Cecily con la necessità di una scrittura altrettanto artefatta, preziosa, composita. In tale scrittura (che rimarrebbe gioco se in essa, come in tutte le caratterizzazioni del romanzo, non bilanciassero i risultati negativi una intensità repressa la quale riscatta personaggi e vicenda in una vita fantomatica, d'un automatismo pauroso, di grande forza poetica), le note cromatiche hanno un solo motivo di essere: rientrano nel mondo vuoto e fallace e squisito di Cecily, nella sua nervosa acerba giovinezza.

Se dai personaggi passiamo ad osservare l'ambiente in cui vivono, la natura in mezzo alla quale agiscono, notiamo che i piccoli blocchi di pittura non si fondono a conquistare e immergere e colorare di sé persone e cose e colorarsi delle ansie e dei problemi umani. Non che questo ci indichi una posizione polemica dell'autore, la denuncia di una natura estraniata, assente, indifferente ai fatti degli uomini⁶. Solo che i tocchi di colore sono dati con un gusto sensuale che appaga l'occhio, ma non fanno corpo con la sostanza del racconto. La natura è affrontata come un'esperienza soprattutto pittorica; quando l'autore cerca di studiare e ricavare il paesaggio, le cose, non ottiene che un risultato scenografico. Dal 1929 in poi lo scrittore riuscirà spesso a fondere personaggio e paesaggio, a far coincidere il piano della natura-ambiente con il piano della natura-umanità. Intanto, però, i

⁶ Cfr. invece in H. M. CAMPBELL e R. E. FOSTER, *W. F., A Critical Appraisal*, Norman (Oklahoma) 1951, il cap. *Imagery*, scritto dal Campbell.

personaggi di *Soldier's Pay* sono ancora privi di un loro tempo, di una loro atmosfera. Questo avverrà anche con *Mosquitoes*. Quando in *Mosquitoes* il Faulkner scrive che « Pontalba and the cathedral were cut from black paper and pasted flat on a green sky »⁷, ripetendo con tale immagine un modo già sfruttato in *Soldier's Pay* (« leaves were as though cut with scissors from green paper and pasted flat on the afternoon » - p. 151) sentiamo che sempre, o quasi, nei due romanzi gli elementi di sfondo sono *ritagliati* da qualche carta colorata, brillante, perciò mancano di vita. In Lawrence l'accesso cromatico che distingue certe pagine deriva da una calda commossa partecipazione del personaggio alla bellezza della natura. Ma quando nel Faulkner di *Soldier's Pay* leggiamo che « The intermittent shadows of young leaves were bird cries visible » (p. 58), o che « flowers bloomed like girls ready for a ball, then drooped in the languorous fulsome heat like girls after the ball » (p. 281), o che « Afternoon lay in a coma in the street, like a woman recently loved » (p. 151), dobbiamo concludere che le immagini sono capricci di stile, virtuosismi dell'autore. Che poi da parte dell'autore la conoscenza del mondo dei Mahon e della Powers e di Gilligan e dei Saunders e di George Farr sia visione prima che intuizione, cosicché egli lavori dall'esterno piuttosto che dall'interno, lo si può giudicare dai tanti rilievi che sono dati come fatti pittorici (a pennellate) oppure rapportati a fatti pittorici. Ad esempio: « After the immaculate naked morning, the interior of the hall vortexed with red fire » (p. 65) o « Roses were slashed upon green bushes, roses red as the mouth of courtesans, red as Cecily's mouth » (p. 232); e « Pigeons... slanting like smears of paint » (p. 181) o « Pigeons slanting... like smears of soft paint » (p. 184) o « pigeons... like silver and slanting splashes of soft paint » (p. 104)⁸ con l'immagine creata da « splashes » che ritornerà, ma fuggevole, nelle pagine finali di *The Town*, quelle del cimitero e della tomba di Eula Snopes.

⁷ W. FAULKNER, *Mosquitoes*, New York 1927, p. 14.

⁸ In *Absalom*, p. 31: « in the same steeple where descendants of the same pigeons strutted and crooned or wheeled in short courses resembling soft fluid paintsmears on the soft summer sky ».

Alcuni punti possono ingannevolmente evocare l'intensa vivacità cromatica di una Mansfield: ma nelle pagine della Mansfield i colori *fanno parte* del testo; nel Faulkner sono la miniatura delle lettere capitali. Tuttavia a volte certe coincidenze sorprendono: l'albero di *Soldier's Pay* che è visto dall'autore come una *fontana* interrotta per sempre, *acqua* scolpita, richiama le foglie nuove che al di sopra della testa di Henry, in *Something Childish But Very Natural*, fremono « like *fountains* of green *water* steeped in sunlight »⁹. Può inoltre la sensibilità del lilla e del lavanda e del viola non valere, sul momento, che per un ricordo tenue e casuale delle ore e delle luci violette dell'Eliot; possono l'intreccio stesso e lo stile risentire dell'aperta imitazione di mode e correnti letterarie contemporanee o anteriori di pochi anni. Però in tutto urge una tensione che dà allo stile e all'umore delle pagine un carattere compulsivo: lo stesso carattere che formerà l'impasto di parte di *Mosquitoes*, con meno mordente, e poi troverà l'impiego migliore in alcuni capitoli di *Sartoris* e *Sanctuary*, infilando cioè la strada maestra verso la tecnica di deformazione che tanto spesso sarà scambiata, dai critici, per realismo. Già quel ritagliare con le forbici le immagini colorate e disporle intorno al personaggio, mentre suggerisce la presenza dell'artificio, come la volontà di uno svolazzo, dà alla pagina qualcosa di statico e ineluttabile, fisso e allucinato come quinte e fondale in teatro in mezzo ai quali ci si aspetta il movimento e la parola — alta — dei personaggi; non solo, infatti, si avverte il *vacuum* (e *vacuum* è vocabolo faulkneriano), ma anche si sente che questo *vacuum* deve essere riempito. Certo la natura non preesiste sempre al personaggio; tuttavia è come preesistesse sempre, per la necessità da parte dell'autore di *shedare* un'azione in un'ora, in un tempo, in un ambiente: il che frantuma la prosa. Ma la prosa si frantuma anche per l'uso dei diversi accorgimenti: il punto di vista, dislocazioni improvvise, interruzioni, sguardi retrospettivi, salti da un personaggio all'altro, colpi di scena, e sono — tutti — il temperamento della pagina, non

⁹ Quando non è indicato il contrario, i corsivi sono miei. K. MANSFIELD, *Something Childish But Very Natural*, in *The Doll's House*, Albatross 1947, p. 117. Cfr. altro passo in *Soldier's Pay*, p. 151. Un nostro poeta contemporaneo, Libro De Libero: « Alberi »: « Alberi, o voi scroscianti di foglie / come d'acqua verdi fontane ».

mero capriccio. Insieme con questo temperamento — che nonostante gli echi, le scopiazzature, i ricordi, i plagi, *suona* già faulkneriano — il delirio polveroso delle rondini e dei passeri, le nuvole dense e rigonfie come panna montata, l'aprile turgido, i negri e i muli, la polvere lenta al passaggio dei muli, i cedri del cimitero, la spalliera del glicine, il rumore della falciatrice costituiscono già gli elementi della fantasia del Faulkner. Tra gli altri, appunto, il glicine. È qui infatti che il glicine comincia la sua parabola, ma ancora immerso e confuso con tutti i grezzi materiali che il grosso torrente del Faulkner trascina con sé.

2. Carattere essenziale di *Soldier's Pay* è dunque la sensibilità del colore, il gusto fondamentale visivo della natura. Ma già il Faulkner tenta, anche se in modo sporadico, di conglobare nell'esperienza visiva diverse esperienze. « The intermittent shadows of young leaves were bird cries made visible and sparrows in ivy were flocks of sunlight become vocal » (p. 58)¹⁰: forzando l'effetto egli vuol rendere il dato visivo attraverso il suono e il suono attraverso il dato visivo. Questo per ottenere una incandescenza dell'uno e dell'altro. Ma entrambi rimangono rigidi, come altrove rimane rigida, non concreta, la nota dei fili d'erba e delle foglie che perdono le loro forme solide divenendo forme sonore. Né riesce la fusione nell'immagine: « Sucking silver sound of pigeons » (p. 184), immagine che non si ferma qui, incalza ed insiste e si distende infine nel dato visivo: « pigeons slanting to and from the spire like smears of soft paint on a cloudless sky » (p. 184). In due nuovi esempi abbiamo il passaggio da una immagine ben chiara, distinta nei suoi membri (« Sparrows in a *final delirium* in the *dusty elms* » - p. 185), ad una più rapida e sintetica (« The sparrows completed a *final dusty delirium* » - p. 186)¹¹, senza dubbio la più felice, anche perché fruisce dell'iterazione.

In tutti questi esempi si possono quindi controllare i primi tentativi del Faulkner di superare l'impressione ricevuta mediante gli

¹⁰ Cfr. con *Sartoris*, p. 55: « a steady golden sound, as of sunlight become audible ».

¹¹ 1^a pagina dell'*Absalom*: « sparrows(...)making a dry vivid *dusty* sound ».

occhi nutrendola del contributo apportato dagli altri sensi. Sono i primi passi verso il tragico momento *grigio* di Quentin Compson in *The Sound and the Fury*, o verso la giornata grigia, la grigia estate, il grigio anno, la grigia luce di Temple nei giardini del Lussemburgo (*Sanctuary*). Essi, più che gli scarsi accenni al glicine, sono l'inizio della parabola del glicine. Come elemento, infatti, il glicine appare indifferenziato tra gli altri. Quello che importa è che cominciano però a prepararsi i moduli stilistici nei quali la sua parabola si svolgerà. Poiché in *Soldier's Pay* il Faulkner si serve di due estremi di immagini: con i due estremi intendiamo le immagini totalizzatrici dell'esperienza visiva e quelle in cui l'esperienza visiva entra solo come «onda portante». Queste ultime sono rare. Perché più complesse. Qualche volta che l'immagine è condotta secondo una sensazione sonora, vediamo che o poggia su una doppia sensazione sonoro-visiva: «eleven measured golden bells of sound» (p. 235); oppure scivola definitivamente verso la sensazione visiva: «they released the liquid flute-like monotony swelling in their throats» (p. 234).

Una lettura di *Sartoris* ci conferma che l'esperienza visiva persiste ed è predominante, ma le esperienze degli altri sensi non ne scapitano. Il canto dei negri nelle pagine del frantoio; l'acuto sottile odore della fermentazione e della bollitura della melassa; il giovane Bayard che ama questo odore; Narcissa avviluppata dai profumi dell'anno morente e da tutta la intensa indefinibile tristezza che se ne sprigiona; le folate dei latrati; l'alito del novembre, tempo di dissoluzione e morte; la notte ghiaccia del giovane Bayard, nella camera a tetto presso i MacCallum, o il suo Natale trascorso in una capanna di negri; il gelsomino di miss Jenny e l'acre sigaro di Simon, l'aroma del tabacco del vecchio Bayard: più ricca la rappresentazione, più completa, e vi sono atmosfere più spesso che scenari, o per lo meno si dimenticano gli scenari davanti alle atmosfere.

È però necessario rilevare che anche le atmosfere, in prevalenza, sono realizzate con una virtù soprattutto figurativa, e il colore, in *Sartoris*, ha una funzione più vitale che in *Soldier's Pay*. Vi sono addirittura due colori che rappresentano analogicamente i cardini della vicenda: da una parte la violenza è indicata da qualche segno

fulvo, dall'altra la quiete e il desiderio della quiete trovano la loro espressione nel lilla. Poiché il lilla è in *Sartoris* la dolcezza della resistenza, della volontà di pace, e si contrappone al convulso agitato mondo dei Sartoris. Già all'inizio del romanzo la rievocazione del passato contempla un Jeb Stuart dai lunghi riccioli *tawny*, o *sunny*, e dalla sciarpa cremisi, ed anche il Bayard che era il suo aiutante di campo, il Bayard della Carolina, aveva capelli *tawny*. Nel ricordo del vecchio Bayard, la storia delle gesta dei due eroi l'aveva narrata miss Jenny la prima volta in un buio non rotto che dalla luce del fuoco: e il senso del fuoco, della fiamma viva, dei veli di scintille, del rosso acceso si riverbera sulla visione di gloria e morte che resterà per sempre nella fantasia. Infatti non solo i due giovani vengono rievocati come stelle fiammeggianti, come improvvise meteore, e hanno capelli fulvi, e i capelli dell'uno son visti sfolgorare dello splendore dell'audacia mentre la breve carriera dell'altro è paragonata ad una « shooting star... with a transient glare like a soundless thunder-clap » (p. 18). Non solo le magre facce degli uomini di Stuart fanno pensare a *specchi* in cui si rifletta e moltiplichi l'inesausta divorante fiamma del loro capo. Il racconto è inoltre percorso da riferimenti concreti, che rispondono in qualche modo alla concretezza e suggestione del fuoco di hickory acceso dal negro Joby e alla fine le rispondenze tra atmosfera esterna e ricordi appaiono più strette. Anche il giovane Bayard vive di una violenza in cui il color rosso entra dichiaratamente (pp. 130, 134, 135, 136) e Narcissa si inserisce proprio in questi momenti di furia rossa. Ma al corrusco mondo dei Sartoris Narcissa oppone il suo sogno lilla, un sogno di pace. Quando miss Jenny le mostra la miniatura di John bambino, Narcissa istintivamente capisce di dover difendere il piccolo che le sta crescendo nel seno: i capelli di John, il cognato, *perfino* in quella prima età avevano una forte gradazione *tawny*. Già rivelavano, cioè, il segno della futura violenza. Così, nonostante il desiderio di miss Jenny, Narcissa non chiamerà John il figlio, ma vorrà, con il mite cognome della propria famiglia — Benbow — attenuare le possibilità del tramandarsi della violenza nell'ultimo Sartoris. Gente tranquilla, i Benbow, ma Narcissa di una tranquillità quasi irreali. Rivolgendosi a lei il fratello Horace declama il famoso verso di Keats: « thou still

unravished bride of quietness » (pp. 182 e 352). E Narcissa, nelle prime pagine, è apparsa con gli occhi gravi, violetti. Ella ha qualcosa della Cecily di *Soldier's Pay*, la linea esile, flessuosa del corpo e « a constant epicene unrepose » (p. 55), i vestiti bianchi. Ma deriva dalla signora Powers la compostezza di carattere per cui gli abiti le si modellano dritti, tolta al color bianco ogni nota di frivola grazia e lasciategli una gentile giovane dignità. Però dall'incrocio, se di incrocio si può parlare, nasce una creatura più varia, meno schematica, con sue incongruenze. E, alla fine, una creatura paradossale. La sottile, ferma donna che viene attirata nell'orbita arrogante di un Sartoris, all'inizio del romanzo — quasi in un preludio delle vicende che seguiranno — ha i capelli bronzei (p. 55), lei che per tutto il resto del romanzo ci verrà descritta con due ali di capelli neri. Se può avere, sia pure per poco, una tonalità fulva, deve averla in conformità con la tonalità fulva (p. 47) della donna che l'ha preceduta nell'essere attratta nell'orbita violenta di Bayard. Ed ecco che Narcissa all'amore si accosta con un presagio di tempesta, con del rimpianto per un mondo femminile, di pace (p. 259). Tuttavia « the walls of her serene garden » sono già « cast down » (p. 258) e lei stessa è « like a night animal or bird caught in a beam of light and trying vainly to escape » (p. 258). L'accordo fra i due opposti mondi del giovane Bayard e Narcissa non può essere che temporaneo. Pagine e pagine sul frantoio, sull'autunno, sulla caccia all'opossum, sulla pioggia porgono presentimenti e il tema si sviluppa toccando atmosfere cariche di malinconia e bellezza che, nei modi più vistosi di una loro correlazione con lo stato d'animo della donna, fanno pensare al legame tra Foscarina e l'autunno di Venezia in un romanzo italiano. V'è, nello stato d'animo di Narcissa, un tono ombroso, schivo. Il dolore si deflette in malinconia e aspirazione alla vecchia, nota pace. L'unione va franando. Il vecchio Bayard muore, il giovane si allontana e poi muore anche lui, e nell'apprendere quest'ultima notizia miss Jenny ricorda qualcosa che ha sentito una volta da Narcissa: di un mondo senza uomini. Giugno riempie la casa del profumo dei gelsomini e di tutti i pigri effluvi dell'estate. Personaggi superstiti e sfatti si avviano ad un loro declino: dolce, caldo e quieto, quasi che,

esausta la tensione provocata dal fermento maschile, ormai si schiuda il mondo in cui ha fiducia Narcissa: di donne, di pace.

Tuttavia il ritorno di Narcissa al suo sogno, « a lilac dream », (p. 380), acuisce la differenza tra lei e miss Jenny. Miss Jenny è un po' spenta, ma sempre bellicosa, mentre Narcissa assume un'aria distaccata. Perché è stato recidendo la propria anima dal vivo contatto degli affetti maschili (Bayard, Horace) che essa ha potuto ritrovare la tranquillità. Il « lilac dream » ha sapore di morte.

3. Non si può trascurare il fatto che il dualismo *violenza-aspirazione alla quiete*, schema di *Sartoris*, si riflette sul piano cromatico. Ma si tratta di un riflesso che non si riduce a un gioco astratto e meccanico. In primo luogo il sogno di Narcissa è definito *lilla* solo nell'ultima pagina del romanzo, mentre il rosso e il fulvo ricorrono con frequenza in più pagine. In secondo luogo i due opposti colori hanno una genesi dissimile. Il rosso nasce per un processo immaginifico, metaforico, dovuto all'eccitazione della fantasia: si incontra in certi episodi come nota allusiva ribattuta a richiamare il motivo fisso, anche se a volte, essendo casuale, non sveglia echi e non si fa avvertire dal lettore. È compito della critica mettere in evidenza la particolare sensibilità dell'autore di *Sartoris*, come è compito della critica non forzare i suggerimenti travisando un clima in simbolo. Nel colore non si ha la concentrazione di un principio — in questo caso la violenza. I colori non servono una simbologia mistica. Il Faulkner non arriva al simbolo perché non vuole astrarre, ma si appoggia alle similitudini, alle metafore, a un gruppo di colori (rosso, bronzo, fuoco, fulvo) proprio per un bisogno di concretezza rappresentativa. Alcuni esiti del processo immaginifico possono essere non intenzionali. Ma più spesso si ha la scoperta volontà di rendere concreta una idea.

Il lilla invece si forma per un processo associativo. La sera senza vento, immobile, lilla, versa la sua promessa e si offre agli occhi di Narcissa come sinonimo di sogno. La quiete scivola nel sogno *lilla* perché connessa con un'atmosfera vespertina, con uno smorzarsi della luce. L'atmosfera è qui l'estensione sensibile del personaggio Narcissa, l'unico approfondimento del suo stato d'animo. Ma il

Faulkner stesso si distrae dietro l'effluvio dei gelsomini. In fondo *Sartoris* è per il Faulkner il momento della scoperta del profumo. Alcuni stati d'animo vengono addirittura guidati sul filo di un preciso riferimento olfattivo. Perciò i gelsomini, nell'ultima pagina, distraggono l'autore. Ma non fino al punto che l'idea centrale del brano — la quiete dell'ora e degli animi — non si realizzi in una concreta rappresentazione dell'immobilità: le tendine ferme, la sera senza vento. Il senso vero dell'ora è dato a Narcissa dalle tendine « motionless », dalla sera « windless », dalla sera che ha un color lilla — la sfumatura del trapasso dalla luce al buio¹² — e così, per la sua serenità, è « foster dam of quietude and peace » (p. 380).

In un altro romanzo del Faulkner, cioè all'inizio dell'*Absalom*, ci imatteremo in una situazione che avrà qualcosa di simile: due persone in una stanza, e delle due una vecchia e legata al passato, l'altra giovane: la signorina Coldfield con la sua dura sedia e il ragazzo Quentin Compson; la stanza buia (benché solo per le persiane chiuse) ed egualmente popolata di fantasmi; l'opposizione *esterno-interno* (*esterno*: passeri, luce, profumo del glicine; *interno*: buio, morte, il sospiro del tempo ricorso durante 45 anni e imprigionato nell'atrio della casa come in una tomba), opposizione che in *Sartoris*, ben decisa allorché miss Jenny si sveglia nel tardo pomeriggio e indugia sul letto mentre fuori vivono profumi e passeri, si perde quando all'esterno la pace cala nella scena del salotto come un prodigioso telone sull'ultimo atto del dramma. I connotati simili rendono più marcata la differenza tra i due brani. Sottolineano che il profumo — non chiaramente centrato nella sua funzione in *Sartoris* — giunge in *Absalom* a costituire un elemento essenziale dell'atmosfera. Il lilla, suggerito nell'uno dal colore della sera e quindi organato rudimentalmente nella trasposizione sera lilla-sogno lilla, nell'altro romanzo entrerà imposto dalla fioritura del glicine. Questo sostituirà il gelsomino per il profumo e la sera per il colore. E avrà un senso proprio. Ma un senso che è il lilla di *Sartoris* a preparare, non solo avviando una prima suggestione funerea, ma già offrendosi, almeno

¹² Cfr. W. FAULKNER, *Light in August*, New York 1932, p. 223: « Then the copper faded into lilac, into the fading lilac of full dusk ».

in parte, come colore del glicine. In *Sartoris*, certo, il lilla non è dato intenzionalmente in quanto colore del glicine: benché lungo le pagine di *Soldier's Pay* e di *Sartoris* più volte a « wistaria » si sia affiancato l'aggettivo qualificativo « lilac ». La verità è che in *Sartoris* la presenza fisica del glicine non è importante. Più importanti a prima vista il caprifoglio, i gelsomini, i carrubi, i grilli, i ranocchi, i passeri, i merli, gli unicorni della fantasia di Horace, senza parlare di tutti i lincamenti della campagna autunnale e iemale del sud. Inoltre il glicine deve spartire il timbro del colore con gli arbusti del lillà e con i boccioli delle paolonie. Ma per ben due volte la sua presenza coincide con una visione di serenità (quando il vecchio Bayard contempla la propria casa e quando Horace scrive alla sorella Narcissa e ripensa alla casa paterna). Altrove, nella narrativa del Faulkner, esso sarà riconosciuto in tutta la sua sontuosità, non più per accostamenti quasi sotterranei, addirittura casuali. Per ora, nel *Sartoris*, la sua funzione, duplice, ha sempre il valore di mera coincidenza: da una parte fisicamente presente, coinvolto nella raffigurazione di *modelli* di quiete (le case tranquille), dall'altra a prestare il timbro del suo colore ad una immobile sera, ad un sogno di quiete.

E che la tonalità lilla abbia già in *Sartoris* una dolcezza incantevole ma fallace, una dolcezza che altererà il proprio equilibrio, è dimostrato da quel che la realizzazione del sogno di pace viene a costare a Narcissa. Già in *Sartoris* ella si allontana da Horace perché Horace turba l'ordine delle convenzioni sociali. Ma solo in *Sanctuary* s'apre l'abisso tra i due fratelli. Una franca opaca disumanità travolge e intacca in *Sanctuary* l'immobile lindore del carattere di Narcissa. Vale la pena di gettare uno sguardo su *Sanctuary* a controllare gli sviluppi e i risultati del sogno lilla. La differenza tra Narcissa e miss Jenny si accentua. Il desiderio di quiete si ottunde nella giovane donna in un egoistico conformismo e in una spietata cecità. E per difendere una posizione sociale, borghese, intollerante, un codice di buone maniere, la rispettabilità, Narcissa arriva al compromesso in *There Was A Queen*. In questo racconto la casa dei Sartoris è veramente, ormai, e da anni, una « big house without men »¹³

¹³ W. FAULKNER, *There Was A Queen*, in *Coll. St.*, p. 736.

in cui le due superstiti possono vivere « their women's life » « quietly » in modo che « the quiet was now the quiet of women-folks »¹⁴. Essere, crescere senza una direzione. Perciò Narcissa è una figura irreal e fantastica e con i germi di quella irreal e fantastica *fanciulla alla finestra* che in *Requiem for A Nun* riuscirà una delle creazioni più sorprendenti del Faulkner: « that passivity, that stasis, that invincible captaincy of soul which didn't even need to wait but simply to be, breathe tranquillity, and take food »¹⁵.

4. *Sartoris* è un lavoro con sezioni ben precise: di cui ognuna scopre una tecnica compositiva particolare, legata al soggetto. Lo stile *schematico* vi si esercita alternato a quello *retorico* deponendo così a favore dell'ambivalenza dell'espressione del Faulkner. Il contrasto con l'altro gli giova; insieme indicano che nello scrittore agiscono due tendenze: l'una verso la forma cruda, brutale, spesso piatta e incolore, che valorizza la *molecola* facendo a meno del canto ma puntando sul rilievo che la molecola può acquistare dal momento in cui la luce cade su di essa, cioè dal ritmo; lo stile è schematico perché ci dà le cose nella loro disposizione e successione apparentemente naturali, i gesti in un elenco uniforme e perfino alogico. Dalla seconda tendenza il Faulkner è spinto a liricizzare e favolizzare, con un processo più poetico che narrativo, e si affida piuttosto alla qualità del tono, né libera l'oggetto ma continua a lavorarci intorno, a farlo fermentare. Le atmosfere hanno una presenza episodica, a volte costituendo una contaminazione dei due stili, o meglio integrando il realizzarsi dell'uno con elementi dell'altro. Per quanto contribuiscano alla vicenda, non sono poi molto strumentali. Tuttavia non vivono nemmeno come decorazione. Solo che conservano una loro autonomia. Con *Sanctuary* la fusione dell'atmosfera e del personaggio è compiuta, nel senso che non esistono atmosfere che non siano strutturali. L'unità di *Sartoris* si potrebbe pur sempre bellamente spaccare seguendo il disegno delle sue venature. *Sanctuary* non si può spaccarlo. Qua e là trapelano momen-

¹⁴ W. FAULKNER, *ibidem*, p. 727.

¹⁵ W. FAULKNER, *Requiem for A Nun*, New York 1951, p. 258.

ti di stile *retorico*. Ma perfino le confessioni dall'andamento di monologhi (le parole di Horace all'inizio, le fantasticherie di Temple nel colloquio con Horace a Memphis), benché dissimili dal resto del lavoro per uno stile che mutua da quello *retorico*, dànno le stesse acute e malvagie essenze che il resto del lavoro dà. Così si può dire che *Sanctuary* è concepito lungo una linea netta¹⁶. Quelle saltuarie pagine di *Soldier's Pay* in cui il Faulkner aveva svolto fatti con una tecnica il più possibile realistica ottenendo una straordinaria compulsione era già in *Sartoris*, limitatamente alla figura di Snopes e a qualche pagina del giovane Bayard. Con *Sanctuary* il metodo si amplia, sorregge da solo il peso dell'intera impalcatura. In *Sartoris* il Faulkner inseguiva effetti diversi: da una parte le atmosfere, con la loro vitalità ribelle agli schemi, da una parte gli schemi, condotti avanti senza vigore e convincimento, da una parte certi studi di carattere, come nel caso della figura di Snopes, che parevano dover scomporre l'armonia dell'insieme, eccentrici dall'inizio alla fine, mai attirati dal pieno della narrazione¹⁷. *Sanctuary* insegue un effetto solo. Tutte le forze tendono ad equilibrarsi per cancellare ogni deviazione, ogni disperdimento. Di rado i particolari descrittivi hanno valore ornamentale: più spesso le vicende degli uomini travolgono l'ambiente fisico e lo investono di un significato al di là della sua portata. Ciò avviene perché il personaggio, in *Sanctuary*, non si approfondisce, ma può sopravvivere solo dilatandosi, traboccando nelle cose intorno, urgendo su un piano orizzontale. Così il colore, come elemento dell'atmosfera, del clima fisico, da *Sartoris* porta di peso in *Sanctuary* il fisso alone sentimentale che ormai lo caratterizza. Il colore, e in genere il dato descrittivo, sono intimamente correlati alla vicenda del personaggio: in modo ora sottinteso, ora dichiarato, esplicito, quasi con funzione parasimbo-

¹⁶ Secondo Linton Massey la storia di Horace Bonbow, che era importantissima e divideva lo scettro con l'altra di Temple, quando il Faulkner ha riscritto il romanzo è divenuta secondaria, anzi funzionale per la storia di Temple. Cfr. LINTON MASSEY, «Notes on the Unrevised Galleys of F.'s *Sanctuary*», in *Studies in Bibliography*, vol. 8^o, Charlottesville (Virginia) 1956. Cfr. inoltre O'CONNOR, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷ In *Requiem* la fanciulla alla finestra apparirà anch'essa eccentrica — all'inizio —, ma poi la luce si sposterà su lei e ne farà uno dei motivi fondamentali. Da considerare che *The Jail*, la sezione di *Requiem* in cui essa si trova, non è un racconto, ma un ricapolo di motivi, ricordi, giudizi, quindi si muove più libero.

lica, in un linguaggio metaforico. L'opprimente pacifico pomeriggio di maggio dell'incontro fra Horace e Popeye gravita su una prosa asfittica, che avanza a fatica, con petrificata lentezza. La casa dell'Old Frenchman e la natura che la circonda sono, oltre che una condizione fisica, squallore morale. La stanza di Temple nella casa equivoca di Memphis inghiotte le luci e il crepuscolo con annoiata indifferenza e lo specchio è « a stagnant pool ». Popeye non veste che di nero e « smells black ». Sull'angolo del cortile della prigione l'albero del paradiso ha lasciato cadere gli ultimi fiori, la cui dolcezza stucchevole e moribonda acuisce il disgusto di Horace¹⁸. La grigia autunnale estate dei giardini del Lussemburgo si accorda al viso imbronciato scontento e triste di Temple. E v'è una pagina in cui la rispondenza fra *esterno* e stato d'animo raggiunge una intensità eccezionale. Nella pagina le sensazioni di paesaggio vengono date a grappoli intorno ad una centrale forte e viva: la primavera dal color lavanda. Questa immagine le altre circuiscono affollandosi e moltiplicandosi come nel verso del Keats le foreste sul capo del vecchio dio Saturno detronizzato: « Forest on forest hung about his head Like cloud on cloud ». E l'immagine centrale può sembrare autosufficiente ma solo per equivoco, perché rende un'impressione di freschezza che non è quella che l'autore vuol comunicarci. Non contiene, cioè, l'idea dell'inizio conturbante della decadenza. Posta nel quadro di una ragazza che ha appena cominciato a muoversi verso un mondo corrotto, la primavera ha bisogno di definirsi e chiarirsi come un monito, una indicazione, l'insidia di una precoce vecchiaia morale. Le immagini che accompagnano quella centrale ne precisano perciò il carattere; per quanto piene di grazia, sottintendono qualcosa di essenzialmente diverso. Vi sono due piani di tempo: la mattinata luminosa in cui Popeye guida la macchina portando Temple nella casa equivoca di Memphis, e la primavera che ha preparato appunto questa mattina fondendo i colori del glicine, dei siliquastri, del lilla e dell'albero del paradiso in un'unica luce, matura e dolcissima, in uno stesso timbro di sensuosa promessa. Da una parte le nuvole e dall'altra le bouganvillee gonfiano, in effetti,

¹⁸ O'CONNOR, *op. cit.*, p. 59. CAMPBELL e FOSTER, *op. cit.*, cap. *Imagery*.

la mattina facendola lievitare, spingendola al limite del disfaccimento. In questo passo, dunque, insieme con le altre immagini quella del glicine non è esornativa, ma organica, strutturale.

La pagina ha due respiri, che sono anche due momenti di stile. Dapprima il Faulkner dà il paesaggio in un modo asciutto, diretto, che arriva all'elenco pur spezzandosi, entro lo schema stesso, per il vigore delle immagini. L'elenco è in un inciso. Sintatticamente le notazioni di paesaggio sono chiuse, come serrate, nel periodo che ha per soggetto logico e grammaticale Temple Drake. Temple siede nella macchina che Popeye rapido, ma senza fuggire, guida verso Memphis. La ragazza è stordita, umiliata. Guarda dinanzi a sé « as the road she had traversed yesterday began to flee backwards under the wheels as on to a spool » (pp. 109-110)¹⁹. Poche righe oltre, i due fatti (Temple che guarda dinanzi a sé e la strada che fugge) non risultano più solo contemporanei, giustapposti. Si precisa che Temple *osserva* la corsa all'indietro del paesaggio e il paesaggio è inserito nella descrizione dell'atteggiamento e delle sensazioni di lei. L'inciso dipende da una subordinata implicita, quella che in inglese si chiama « present participial phrase », e precede tre « present participial phrases » in parallelo schieramento; ogni subordinata implicita inizia con un participio presente, per cui vi sono quattro terminazioni in *-ing*; a queste, lungo il periodo, si possono aggiungere due aggettivi participiali, un gerundio, un participio presente (ripetuto) nella forma progressiva: bisogna quindi calcolare ben nove suoni in *-ing*, il che dà l'impressione di un tessuto molto compatto, quasi duro. Col capoverso muta lo stile, e la campagna non è più imprigionata nello sguardo di Temple. I soggetti sono numerosi, ma concorrono tutti ad una visione unitaria del paesaggio, e questa visione si altera alla presenza di Temple e Popeye, la natura tradisce uno stato patologico. L'aria pacifica è un inganno: poiché gli alberi da frutto non hanno avuto, a loro tempo, una normale fogliatura e fioritura. Ma le condizioni che impedivano loro pienezza e rigoglio, sono state quelle che hanno favorito le piante dai fiori viola. Il lilla, il glicine, il siliquastro e perfino il povero

¹⁹ W. FAULKNER, *Sanctuary*, Penguin Books, 1955.

albero del paradiso non potrebbero essere più carichi e fulgenti, con un profumo più bruciante. I torbidi umori della stagione primaverile, timidamente espressi dal bianco degli alberi fruttiferi e dal verde del cotone, hanno trovato la loro più ricca e felice espansione nel lavanda. E anche lo stile trova la sua più ricca e felice espansione. In confronto al forte e preciso tessuto della prima parte da noi analizzata, la prosa qui si dispiega con movimenti irregolari, fatta di concisi rilievi e di volute ampie. Fino alle due ultime righe del passo Temple non è nominata, l'intero capitolo è il capitolo di Temple ed è ancora Temple, con la sua presenza, a serrare e segnare l'espansione del color lavanda.

Il passo si schiude con una forma stilistica quanto mai banale: « It was a bright, soft day » (p. 110). Ma questa forma d'apertura diverrà, nelle mani del Faulkner, uno dei più potenti mezzi espressivi. Seguendone il cammino si arriva all'estate di glicini del secondo capitolo di *Absalom*. In questa pagina di *Sanctuary* l'uso dell'impersonale è ancora un modo meccanico, facile, di distogliere l'attenzione del lettore dal personaggio e indirizzarla ai rilievi circostanziali. Ma non sono banali le immagini che seguono. Qualcuna già la conoscevamo: anche in *Soldier's Pay* le nuvole in un mattino di aprile precoce, dolcemente gravide del mezzogiorno, erano gonfie come panna montata: « clouds fat as whipped cream » (p. 114); in *Sanctuary*, p. 110: « fat clouds like gobs of whipped cream ». Ed anche in *Soldier's Pay* all'immagine delle nuvole succede quella del color lavanda: « The clouds had piled higher and thicker, taking a lavender tinge » (p. 116). Ma in *Soldier's Pay* nuvole e color lavanda sono una cosa sola. In *Sanctuary* abbiamo il salto. L'autore nota la luce del mattino, le nuvole, pacificamente, e la prosa si drappeggia in un ricco periodo. Poi, all'improvviso, la scoperta: « It had been a lavender spring ». In *Absalom* si avrà il procedimento inverso: il particolare giungerà a dilatarsi fino a riempire di sé l'atmosfera. Così l'estate di glicini viene un po' preparata. La primavera color lavanda no. Ma in entrambi i casi la frase è breve, e l'uso dell'impersonale diviene di una forza evocativa. In *Sanctuary* il legame fra Temple e il paesaggio comincia in realtà a stringersi solo ora. Sì, è stata una primavera bellissima. Ma perché

il lavanda abbia potuto dominare, saturar di sé una stagione, si è reso necessario uno sviluppo anormale delle cose: trionfando questo colore a scapito degli altri solo a patto che gli altri cedessero o si atrofizzassero del tutto. La primavera non è stata armonica, sana. E bisogna che ormai la visione si frantumi e l'autore ne analizzi le componenti.

Come a rispecchiare la situazione umana da cui sboccia, il paesaggio svela la propria cancrena. Lo stile *retorico* subentra deciso a far palpitare gli aquiloni delle sue immagini. È una tappa vitale della parabola del glicine. Non isolato, ma visto in una *famiglia* di piante con cui ha in comune la tonalità dei fiori, è il glicine — insieme con le altre piante — a commentarci la fioritura di Temple. Il paesaggio nasce in margine a un episodio della vita della ragazza, come suo riflesso morale. Chiuso dapprima in un inciso, ad elenco, tra le « present participial phrases » che costituiscono l'elenco dell'atteggiamento e delle sensazioni di Temple (rigido il parallelismo dei due elenchi), sembra che poi, con lo scatto del nuovo passo, con la rottura provocata dal banale « It was », possa allinearsi libero accanto all'episodio di Temple. La stessa scrittura aiuta l'illusione, abbandonando le schematiche simmetrie, l'enunciazione appena qua e là mossa, variegata. La figura di Temple era come di profilo: pochi tratti, e secchi, con una stilizzazione dura. Quando le simmetrie si scompigliano, la prosa crea in profondità effondendosi sonora e vivace e priva di ordine, con un ritmo libero e voluttuoso. Ma il paesaggio non nasce libero. La stessa pagina della primavera vien conclusa dal grido di Temple. Il paesaggio è soffocato dalla presenza della ragazza.

Però, anche, le cose e l'ambiente che si colorano di tale presenza sono le condizioni speciali, strane, che alla succube giovinezza di Temple impongono di tentare e portare avanti l'avventura. Il paesaggio non è solo un riflesso. È insieme la prigione, la tela di ragno in cui Temple si dibatterà invano ogni volta che cercherà di alzare la sua debole protesta.

5. Se fino a *Sanctuary* la presenza fisica del glicine è irrilevante, notevoli invece si sono dimostrati gli interessi di stile e la sensibilità

coloristica che ne preparano il trionfo. La sensibilità coloristica opera in *Soldier's Pay* per una ancora meccanica caratterizzazione dei personaggi e un gusto visivo della natura, in *Sartoris* sottolinea e accompagna il dualismo violenza-aspirazione alla quiete che forma lo schema del romanzo, in *Sanctuary* interpreta e trasferisce su un piano di natura, ambientale, momenti della vicenda umana. Ma già con *The Sound and the Fury*, da cui *Sanctuary* è preceduto, il grigio della II sezione tradiva la volontà di trovare nel colore-atmosfera un riflesso o una eccitazione dello stato d'animo del personaggio. Anzi il grigio ha una storia particolare: che dalle fantasie tragiche di Quentin (*The Sound and the Fury*) va alle scene di pioggia morte e tombe in *The Unvanquished* e *Absalom*, dall'ultima pagina di *Sanctuary* all'episodio della nonna di Christmas in *Light in August*. Ma tutta la storia del colore in Faulkner è ricca e ne scandiscono i momenti più vitali il nero vento di *Wild Palms* e *Mistral* e il tema della decadenza-in-viola sviluppato in *Absalom*.

Il tema di questa decadenza sembra, con *Absalom*, all'apice di uno studio del Sud. In un primo tempo (*Sartoris*, *The Sound and the Fury* e *Sanctuary*) il Faulkner indaga il disfaccimento delle famiglie di oggi. Il presente è un'agonia, ma al passato si guarda con rispetto. Invece *Absalom* affronta proprio il mito del passato e trova in esso le radici del male odierno. Anche il passato è corrotto. Così il lilla che in *Sartoris* esprimeva la dolcezza della resistenza, della volontà di pace, ma una dolcezza ingannevole, già con un suo lieve sapore di morte, insiste nel lavanda di *Sanctuary*, e ha questa volta un significato più carico, più duro: è la dolcezza troppo torbida e gonfia. In *Absalom* prende una sfumatura luttuosa, funerea, si esalta per la vicinanza dell'autunno e della morte, scava la dimensione emotiva e spirituale del personaggio-relatore Quentin nella rovina e nelle ultime convulsioni del Sud. Per il Sud di *Absalom* si pensa ad una pittura, ma il linguaggio non è più pittorico. Già in *The Sound and the Fury* il glicine veniva isolato, e non come colore, ma come profumo. Il profumo portava un'atmosfera: la pioggia, la fanciullezza, i giochi²⁰. Se *Sartoris* tracciava la scoperta del profu-

²⁰ W. FAULKNER, *The Sound and the Fury*, New York 1946, pp. 187-188.

mo²¹, *The Sound and the Fury* si avvale della scoperta e *Sanctuary* fonde profumi e colori nella primavera del lilla, del glicine, del siliquastro e dell'albero del paradiso. Ebbene, quando arriviamo ad *Absalom*, quella fusione non è di una pagina o di più pagine soltanto, non compare qua e là sparsamente in singoli episodi ed atmosfere, ma è una onnipresenza a volte dichiarata a volte sottintesa — meno dichiarata che sottintesa — la quale pervade di sé l'intero lavoro. E non onnipresenza di un fiore qualunque: finalmente abbiamo il glicine, cioè la pianta, i fiori, il colore, il profumo; e, insieme, la qualità, il significato del suo messaggio; la identificazione di atmosfera e protagonisti. Abbiamo, servendoci del sermo nobilis di Rosa Coldfield, « *a pervading everywhere of wistaria* » (p. 44), « *a vintage year of wistaria* » (p. 144)²², e per anno vendemmiale Rosa Coldfield intende una dolce congiunzione di radice fioritura e impulso e momento e clima. È appunto l'ora vendemmiale del glicine, in *Absalom*. Si verifica una dolce congiunzione di fantasia, sensibilità, affetti, memoria. Certo il settembre del Mississippi, proiettato indietro, fatto rivivere dal ricordo mentre Quentin Compson si trova a Harvard in mezzo al più duro gelo della Nuova Inghilterra, è — direbbe Valgimigli — respirato da Quentin come un aroma. E che il glicine, elemento essenziale di quel settembre, sia più respirato che visto, l'inizio del romanzo sembra addirittura sancirlo quando ci presenta la buia stanza della signorina Coldfield « *with the blinds all closed and fastened for forty-three summers* » (p. 7) e poi subito ci presenta glicini in fiore e passerì, e noi dobbiamo capire che sono l'olfatto e l'udito di Quentin ad avvertire l'esistenza di quel glicine e di quei passerì, non la vista, proprio perché le persiane sono chiuse ermeticamente. Così la presenza del glicine è data dal suo profumo; la penombra della stanza ne è tutta impregnata (p. 8). Ma in *Absalom* il profumo è virtù anche di colore, e colore particolare, il violaceo della wistaria, tanto molle e pervicace e decadente. Quel che si cerca è una certa pittura francese

²¹ Solo più tardi la scoperta si cristallizzerà in maniera: v. l'odore di verbena in *The Unvanquished*. Invece in *Intruder in the Dust* l'odore dei negri sarà addirittura l'odore di uno stato sociale.

²² Il corsivo è nel testo, qui come alla pagina seguente.

dell'Ottocento, ma sentita, trasfigurata da una fantasia che il colore stesso macera e decompone in una luce più voluttuosa. Del glicine finisce per imporsi anche il colore perché anche il colore le risposdenze funeree attraverso tutto il libro attraggono a sé, e quando dal primo capitolo, con il suo accento sul profumo, si passa al secondo, cioè quando un crepuscolo settembrino greve del profumo di glicine si dilata in un'estate di glicini, non è più questione di profumo o colore: è questione di compiutezza di un'atmosfera, e profumo e colore sono ormai tutt'uno, ed è come per la «lavender spring» di *Sanctuary*, gli occhi ne sono picni, ma non solo gli occhi; «sense, sight, smell» (p. 143) si impegnano contemporaneamente per questa estate di Quentin. Tuttavia nemmeno soltanto «sense, sight, smell», sebbene Rosa Coldfield neghi che una memoria ci sia: «not mind, not thought: there is no such thing as memory» (p. 143). L'animo, la mente di Quentin sono picni anch'essi dell'estate di glicini, e nel freddo tombale della camera a Harvard il Mississippi è questo per «the morose and delicate offspring of rain and steamy heat» (p. 346): un crepuscolo settembrino, una stagione di glicini di lucciole di polvere, «that dead summer twilight — the wistaria, the cigar-smell, the fireflies» (p. 173), una saturazione di decadenza, un «Nevermore of peace. Nevermore of peace. Nevermore Nevermore» (p. 373), certo — insinua Shreve — «a kind of vacuum filled with wraithlike and indomitable anger and pride and glory at and in happenings that occurred and ceased fifty years ago» (p. 361). Cosicché Quentin «smelling.. the cigar and the wistaria, seeing the fireflies blowing and winking in the September dusk» (p. 181) è con tutto l'animo dentro un tempo, un clima, tempo e clima morti da anni, immobili e perduti per sempre insieme con i protagonisti della storia di Sutpen. La stradolce fioritura del glicine si propaga nella vicenda nel modo che «the wistaria, sun-impacted on this wall here, distills and penetrates this room as though (lightunimpeded) by secret and attritive progress from mote to mote of obscurity's myriad components» (p. 143). Il «secret and attritive progress» del glicine nella vicenda avviene per tutti gli innumeri aggettivi e sostantivi che gettati qua e là abbondantemente in descrizioni fatti commenti nutrono il tema della

decadenza. A cominciare dalle prime pagine. Tutti i «dusty» e «dried» e «old» e «dead» e «faint» e «static» e «dim», «grim», «impotent»; tutta la polvere, il calore, il buio, gli spettri, gli incubi, i sogni, i deliri. Non a caso ogni tanto toni ribadiscono questo tema come di un momento di civiltà unico e irripetibile, che non permette il coincidere della toletta «mauve and lilac» della vedova octoroon di Charles Bon con altra cultura. La presenza del glicine riemerge di continuo, breve quanto sufficiente richiamo ad una situazione di fondo, lo sfacelo politico economico sociale del Sud. Del resto, già preso a sé il glicine appartiene ad una *famiglia* di piante che evoca qualcosa di spento o in via di spegnersi. Può valere per essa la mistificazione poetica che segnò il destino romantico notturno dell'upupa nel settecento-ottocento italiano. È vero che alcuni poeti con la fioritura del lillà indicano il risveglio della natura: T. S. Eliot, Amy Lowell. Ma una Woolf, per esempio, la ricollega ad un cimitero: i lillà de *La camera di Giacobbe* «d'aprile piovano, con un sentor di camera d'inferno, sul muro del presbiterio»²³. È il protagonista de *Il garofano rosso*, di Vittorini, confrontando la triste casa paterna con quella del nonno e gli allegri parenti con gli aridi genitori, esce a dire, stranamente: «C'era una zia quasi ragazza che faceva un meraviglioso odore di biscotti appena sfornati; mentre il petto di mia madre non odorava che di glicine»²⁴. Ma ci aiuta soprattutto lo stesso Faulkner, non solo quando all'inizio di *Absalom* chiama «cossin-smelling» la penombra «sweet and oversweet with the twice-bloomed wistaria» (p. 8), ma specie quando in *Soldier's Pay* nelle pagine sui funerali di Donald Mahon osserva che i fiori esalavano un'impurità come se perfino loro si corrompessero al contatto della morte. Cosicché è difficile stabilire se in *Absalom* siano le fioriture del glicine ad accentuare il carattere della vicenda o non sia, piuttosto, proprio il carattere della vicenda a suggerire la sfumatura funerea del glicine. Perché è certo che la morte, al cui contatto perfino i fiori si corrompono, è la vera protagonista del romanzo. La costruzione di *Absalom* è infatti la costruzione di una grande necropoli. Tutti i personaggi, tranne Quen-

²³ VIRGINIA WOOLF, *La camera di Giacobbe*, trad. Anna Fanti, Milano 1950, p. 23.

²⁴ ELIO VITTORINI, *Il garofano rosso*, Milano 1948, p. 138. Il corsivo è mio.

tin e l'amico Shreve (coloro che indagano) oltre qualche legame di natura secondaria fra il passato e il presente (il relatore signor Compson), prima o poi finiscono sotto una pietra tombale. Di solito la morte non sopraggiunge spontanea, ma è accelerata dall'esterno, con violenza; ogni catastrofe conclude un processo di corruzione fisica, o morale, o fisico-morale. Il rogo delle ultime pagine affretta, per alcuni personaggi, un processo che si rivelava troppo lento. Si esaspera l'affetto per i momenti conclusivi, terminativi, dei cicli umani che abbiamo notato in *Sartoris*. *Sartoris* iniziava con il ricordo di un morto mitizzato e finiva con un cimitero: i vivi che rimanevano, erano maculati: resi fissi in una decomposizione non appariscente ma interiore. In *Absalom* Quentin non è il sopravvissuto rispetto ai protagonisti della storia. Egli costituisce la fase dei posteri, è lo « storico »; crede, sì, del mondo e della razza che egli indaga, e attirato nella vicenda (gli ultimi anni delle famiglie Sutpen-Coldfield), ma estraneo. E vive — oltre la distruzione dei Sutpen-Coldfield — in quanto estraneo alla loro vicenda. Ma noi sappiamo da un precedente romanzo (*The Sound and the Fury*) che Quentin partecipa della decadenza del Sud; la sua stessa famiglia è in sfacelo: Benjy è idiota come Jim Bond; ideali e sogni si sgretolano, si rivelano inefficienti; Quentin finirà anche lui molto presto sotto una pietra tombale. Così, non solo gli stessi personaggi di *Absalom* vengono esumati e ripiombati nella morte più volte, ma il compito dell'esumazione spetta ad un giovane che deve prima, dall'autore, essere esumato anche lui. Sono dunque gli occhi di un morto (Quentin), risuscitato per l'occasione, a vedere e consegnarci il mondo del Sud. Un afflusso di fatti e pensieri per palpebre che si sollevano a stento, con pesantezza, come da sonno. Lo stile, intriso di parole e immagini funeree, aiuta questo intenso torpore. Da ciò il carattere di grottesco avviluppamento. Dinanzi a noi non abbiamo uomini, ma simulacri di uomini. Ed ecco la loro fisicità, gli occhi privi di sguardo, assenti, la remota scarna scabra difficile configurazione fisica e mentale, il rigido « endeavour », la parola che viene da strati di tempo ormai consumati e dissolti, che furono un tempo umano e che, per essere ricondotti alla vita, hanno bisogno di un sortilegio, quasi di una cerimonia magica, scaturendo

nella memoria e nella fantasia tra scintille e odore di zolfo: in una versione sensibile, popolare e della presenza diabolica. Medioevo, barocco e romanticismo, scavalcando le auree cristalline conquiste stilistiche e spirituali del rinascimento e dell'illuminismo, prestano certe loro facce di maniera, certe loro esasperate contorte dimensioni di sogni e incubi al mondo di *Absalom*. Resiste la tradizione popolare e colta « sepolcrale » anglosassone. V'è il gusto della perversità sottile e tuttavia primitiva, un poco incantata. Ma in una Brönte lo spirito del male, personificato in Heathcliff, si esaurisce in se medesimo e qualcuna delle creature che ne erano contagiate riesce a sottrarsi per tornare al bene. In *Absalom* invece mancano il riscatto, la salvezza. *Absalom* appartiene ancora a quella fase che Ernest Sandeen definisce di « flight from reality », di ripudio del finito, di « images of revulsion against man's earthly condition »²⁵ a parte alcuni caratteri come Lena Grove di *Light in August* e Dilsey di *The Sound and the Fury*.

6. Punto ultimo della parabola esterna del glicine, cioè della parabola esaminata come un aspetto del rapporto fra *Absalom* e i romanzi precedenti, è la storia particolare del glicine nell'interno di *Absalom*. Questa storia si lega intimamente alla curiosa struttura del romanzo. Infatti il lavoro si organizza secondo due specie di divisioni: in capitoli e in archi. Gli archi non tengono conto della divisione in capitoli. Sono spaziali e temporali, uniscono quindi piani diversi di spazio e di tempo, tracciano di continuo prospettive. Se il mondo del Sud è dato come una pittura, questa pittura è subordinata ad elementi architettonici che la raccolgono e frantumano, la delimitano o le aprono orizzonti. Ogni personaggio, ogni fatto nascono in relazione a qualche altra ora o luogo, e questa tecnica di lontananze ma pure di accostamento, porta la materia vicino e insieme la fa remota, offre un senso di immediatezza e subito sconfinata nella mitizzazione. Così una stanza in penombra è una stanza le cui persiane sono rimaste chiuse *per quarantatré estati*, come una pianta di glicine che fiorisce *è la seconda volta che fiorisce*

²⁵ E. SANDEEN, *Faulkner: His Legend and His Fable*, in *The Review of Politics*, XVIII, n. 1 (gennaio 1956), p. 66.

in quella estate, senza dire che Rosa Coldfield a lutto ci si veste *da ben quarantatré anni*, e il Sud in cui Quentin si prepara per Harvard è *morto dal 1865*. Ed ecco Jefferson che non è semplicemente una cittadina del Mississippi settentrionale, ma è la Jefferson vista da un neworleanese (come almeno alcuni jeffersoniani suppongono che un neworleanese abbia potuto vederla), oppure da un jeffersoniano il quale si trovi ormai a distanza notevole (Quentin a Harvard) o da un canadese (Shreve): vista quindi da un sud più sud e da nord come da due poli di civiltà. Per cui il Mississippi della contea di Yoknapatawpha è calore estenuante e umido rispetto alla Nuova Inghilterra e alla sua neve ferrigna, ma paragonato alla Louisiana è « a little harder country » (p. 323); non solo: è la terra corrotta, schiavista, violenta che tutti gli uomini del nord giudicano con severità, ma diviene bucolico e puritano e dignitoso e aspro non appena lo si confronti con New Orleans.

L'organizzazione della presenza del glicine è connessa con questo ordine strutturale. Il piccolo arco disegnato nella prima pagina e ridisegnato nella seconda (« There was a wistaria *blooming for the secondo time* that summer » e « There would be the dim coffin-smelling gloom sweet and over-sweet with the *twice-bloomed* wistaria ») si amplia, nel secondo capitolo, a comprendere il respiro di una stagione intera. Abbiamo diversi momenti per questo processo. Nella prima pagina del primo capitolo è descritta la stanza-ufficio della Coldfield: il glicine è un elemento dell'atmosfera. Che sia importante lo si comprende dalla sua posizione sintattica. Ogni periodo infatti forma un blocco piuttosto grosso con il suo punto vitale all'inizio, nella reggente. Eliminando le subordinate, gli incisi, rimane alla pagina questa ossatura: da una certa ora ad una certa ora di un certo pomeriggio essi (Quentin e Rosa) sedevano...; v'era una pianta di glicine fiorita per la seconda volta; di fronte a Quentin sedeva Rosa. Nella seconda pagina, dopo un periodo dal taglio brevissimo, di nuovo la presentazione del glicine è contenuta in una reggente. Invece i passeri sono entrambe le volte in subordinate, legati al glicine ma in posizione dipendente. Con la seconda pagina l'interno della casa e il profumo del glicine si confondono e identificano, cioè tutto il pomeriggio di settembre si empie del pro-

fumo. Ma è un pomeriggio di rievocazioni e in esso l'oscurità dolce e stradolce di glicini è « coffin-smelling ».

Nel momento in cui attua il dilatarsi di un pomeriggio di glicini in un'estate di glicini, l'inizio del secondo capitolo lancia un altro arco: l'estate è data attraverso il ricordo che Quentin ne ha quando è già a Harvard, nel freddo della Nuova Inghilterra. Al Parco il compito di allacciare due luoghi (il Mississippi e la Nuova Inghilterra), due stagioni (estate e inverno), due diversi piani di rievocazione, la seconda rievocazione in ordine di tempo conglobando anche la prima. Dalla dilatazione sentiamo di essere passati all'identificazione wistaria-Mississippi. Certo il Mississippi non è solo estate e wistaria — le pagine sul Natale della rottura fra Sutpen e Henry ci salvano da uno schema. Ma ogni volta che nelle pause dell'indagine Quentin si abbandonerà ad una forma sentimentale, *privata*, di ricordo, cioè ad un suo istintivo rapporto con il Sud, scaturirà il crepuscolo di lucciole e glicini, insieme con l'odore del sigaro del padre.

Il glicine non fiorisce soltanto presso la casa della Coldfield; impregna di sé anche l'aria intorno alla casa dei Compson e più tardi Quentin continuerà a rammentarlo insieme alle lucciole: quelle lucciole che dalla veranda della casa paterna egli guarda danzare sul prato. E glicine in fiore troviamo a Sutpen's Hundred, nel giardino creato dalla fantasia di Rosa: il giardino di un'estate della fanciullezza. Il Mississippi non è solo estate e wistaria, ma il glicine è il Mississippi. Questo il senso che si ricava dall'arco estate-wistaria e inverno-neve ferrigna, cioè l'arco Sud e Nuova Inghilterra. E poiché il Sud viene mitizzato, anche il glicine viene mitizzato. La parabola del glicine in *Absalom* è la parabola della sua mitizzazione. In *Sanctuary* non v'era alcun tentativo di mitizzare la primavera color lavanda. Creava la pagina una tecnica diversa. Prima un gruppo di immagini che non facevano prevedere quello che doveva seguire, non contenevano un presentimento, vivevano di una propria pienezza ed efficienza. Poi la scoperta: « It had been a lavender spring ». Mancava qualsiasi preparazione. Solo in un secondo momento l'autore passava ad analizzare le fibre e le vene della « lavender spring ». La tecnica in *Absalom* segue il procedimento oppo-

sto, poiché l'estate di glicini vien preparata. Eppure ci coglie come di sorpresa. Forse a motivo dell'impeto che ha in sé. Per comprendere la forza di quest'impeto è sufficiente paragonare la frase « It was a summer of wistaria » con le identiche forme qua e là in *Sanctuary*. Prima di tutto l'impersonale di « It was a bright, soft day »: ancora meccanico, e tanto lontano dalla concisione dell'impersonale successivo (« It was a lavender spring ») da reggere un periodo folto, esteso, con un suo ritmo abbandonato e languido. Il « It was a lavender spring » è già un grido. Quando si pensi al luogo ove tra qualche ora andrà a finire Temple, la primavera color lavanda è il punto più acuto di un rimpianto: una primavera anormale, ma più bella in campagna che nei « grassless plots » di Memphis, « with now and then a forlorn and hardy tree of some shabby species gaunt, lopbranched magnolias, a stunted elm, or a locust in greyish, cadaverous bloom »²⁶. Ecco il grigio in cui si volge la fioritura di Temple dopo la prima radiosa promessa color lavanda. Tutta l'estate di Temple e Popeye si fa grigia: « It had been a grey summer, a little cool »²⁷ e Popeye ormai attende la morte: « It had been a grey day, a grey summer, a grey year »²⁸ e Temple che cammina nei giardini del Lussemburgo ha il viso « sullen and discontented and sad »²⁹.

Con il quarto esempio dell'uso dell'impersonale si ha anche in modo sommario un procedimento di dilatazione: « It had been a grey day, a grey summer, a grey year ». Ma questo stesso procedimento in *Sanctuary* si rivela di valore conclusivo. Quando il crepuscolo di *Absalom* si dilata in un'estate, noi non siamo dinanzi a un congedo. Poiché la breve frase di *Sanctuary* riassume rigidamente un ciclo di esperienze, e assorbe e distrugge anche la bellezza della primavera lavanda: « a grey year ». Cancella perfino gli attimi buoni, certi slanci di Horace, certo lindore della donna di Goodwin. L'estate in *Absalom* dischiude invece un suo ciclo. Non è epitaffio, sebbene appaia estate di spettri in terra di spettri.

²⁶ W. FAULKNER, *Sanctuary*, p. 113.

²⁷ W. FAULKNER, *ibid.*, p. 249.

²⁸ W. FAULKNER, *Sanctuary*, p. 252.

²⁹ W. FAULKNER, *ibid.*, p. 253.

7. Alla mitizzazione del glicine in *Absalom* contribuisce la mitizzazione della propria fanciullezza da parte di Rosa Coldfield, nel capitolo quinto. Come ha rilevato il Poirier, il capitolo quinto con il cosiddetto soliloquio di Rosa è alla metà esatta del romanzo, chiuso fra due gruppi paralleli di quattro capitoli ciascuno³⁰. Il capitolo quinto è perciò centrale. Tuttavia, a tener conto dello sviluppo della vicenda come cronologia di fatti, il capitolo quinto si lega al primo. Il « soliloquio » di Rosa deve avvenire nel pomeriggio del settembre 1909 allorché Quentin è in casa Coldfield³¹. Il glicine di cui la vecchia parla al ragazzo è quello stesso che il ragazzo ha già da sé avvertito come profumo, secondo quanto narra il primo capitolo. Perciò nella parabola del glicine interna ad *Absalom* i momenti dovrebbero disporsi in questo ordine: cap. I, cap. V, cap. II. E cioè un primo arco disegnato nella prima pagina e ridisegnato nella seconda (cfr. sopra, cap. I); la presenza del glicine individuata da Rosa e assunta come elemento essenziale della rievocazione e mitizzazione della fanciullezza (cap. V); l'estate di glicini del cap. II. Quentin avvertirebbe dunque il glicine come profumo mentre sta in casa Coldfield ad ascoltare la signorina Rosa, confondendolo poi « sweet and oversweet » con un'impressione funerea e malinconica dell'ambiente (« the dim coffin-smelling gloom », « the eternal black » della signorina Rosa, « the long-dead object of her impotent yet indomitable frustration ... evoked ... out of the biding and dreamy and victorious dust », « the deep South dead since 1865 » e tutte le altre risposdenze funeree). Ascolterebbe quindi Rosa indicargli proprio quella presenza del glicine e alterarla in un secondo tempo da concreta in una visione simbolica: una fase della fanciullezza mitizzata in un anno vendemmiale di glicini. Tornato a casa e aspettando nella veranda con il padre dopo cena si troverebbe ancora alla presenza del glicine (« The twilight was full of it », p. 31) e dilaterrebbe il pomeriggio di glicini in una stagione intera, in un clima storico-sociale: la decadenza del Sud. Il « soliloquio » di Rosa con il mito

³⁰ W. R. POIRIER, « Strange Gods » in *Jefferson, Mississippi: Analysis of Abs.*, in *W. Faulkner, Two Decades of Criticism*, a cura di F. J. HOFFMAN - OLGA W. VICKERY, Michigan ristamp. 1954, pp. 227 e 230.

³¹ W. R. POIRIER, *op. cit.*, p. 230.

di fanciullezza frustrata costituirebbe uno degli elementi decisivi della dilatazione e poi dell'identificazione wistaria-Mississippi da parte di Quentin. Il gradino più alto di questo processo coinciderebbe con l'aprirsi di una nuova prospettiva: il *presente* della vicenda (pomeriggio-sera del settembre 1909) trasferito già sul piano del passato per il premere, l'urgere di un *più che presente*: l'inverno a Harvard, con il raccoglimento del rievocare e indagare. Sarà ormai dal piano del *più che presente*, cioè dall'inverno a Harvard, che scaturirà il ricordo del crepuscolo di glicini, il *morto* crepuscolo estivo: e morto non già perché veduto da una stagione posteriore e quindi inteso come « passato », ma perché partecipe dell'intimo e vasto sfacelo di una civiltà.

Senonché il Faulkner non ci offre la parabola del glicine nell'ordine da noi ricostruito. Perciò ai fini della comprensione del romanzo tale ordine risulta un arbitrio del nostro esercizio logico. Infatti presuppone un unico svolgimento della parabola. Invece, a guardar bene, *Absalom* dà due parabole, distinte fra loro e cionondimeno simili: l'esperienza di Quentin e l'altra di Rosa. Quella di Quentin chiude nel suo arco tutto il romanzo, l'altra di Rosa è un'isola, a sé. Certo bisogna ammettere che quella di Quentin, estesa a tutto il romanzo, comprende anche la parabola del glicine dell'esperienza di Rosa, per cui glicine verrebbe una spinta, una suggestione; in questo senso le due esperienze non potrebbero dirsi disgiunte. Tuttavia la struttura del romanzo dà la identificazione wistaria-Mississippi nel II capitolo e la favola della fanciullezza di Rosa nel V: la prima *precede* l'altra, è un fatto compiuto quando ancora l'altra è lontana dall'essere presentata. Ciò significa che, in sostanza, le due esperienze si sviluppano ognuna per conto proprio contribuendo entrambe all'atmosfera. Ma soprattutto quella di Rosa è autonoma. Posto fra i due gruppi di capitoli il « soliloquio » è in sé concluso; a sua volta la parabola del glicine che esso contiene ha una rotondità conclusa per essere inserita ad inciso nel discorso dei 19 anni. Anello dentro anello. Il discorso dei 19 anni è la prima parte del « soliloquio ». La vecchia incomincia infatti col rievocare il tragico pomeriggio della morte di Charles nel 1865. Chiamata da Wash Jones e accorrendo a Sutpen's Hundred che cosa si aspettava? Lei

aveva allora 19 anni. Si apre a questo punto la parentesi: la favola della fanciullezza. Alla fine della parentesi Rosa, nel riprendere il racconto del tragico pomeriggio del 1865, dirà che la nipote Judith, bloccandola nella corsa verso il cadavere di Charles, aveva bloccato una corsa iniziata cinque anni prima, allorché Charles era stato in casa di lei, Rosa, senza trovarla. Cinque anni prima, cioè nella piena fanciullezza. La parentesi contiene il mito di questa fanciullezza. « *Once there was* » (p. 143)³²: c'era una volta, ci fu una volta. L'inizio è di favola e irraggia una qualità lirica su tutta la parentesi. Ma qualità lirica è nell'intero « soliloquio » di Rosa, come anche nel primo capitolo. E nasce dall'atteggiamento del tutto negativo di Rosa verso se stessa, senza respiro, una consapevolezza assoluta della propria inefficienza: e una inefficienza così assoluta da sconfinar nell'irreale, nell'assurdo. Per questa incapacità di stabilire contatti positivi con l'Id, l'ego di Rosa sprofonda in una solitudine mitica, in una cocente e strana interiorità. L'interiorità è la sua regione di vita e poesia, il suo spazio, la sua misura. Ma è una interiorità buia, che somiglia al segreto e chiuso buio della casetta a Jefferson in cui la donna vive. Ogni volta che la donna ritrae se stessa, un muro le si erge tutto intorno creando la sensazione del pozzo: sia che si tratti di una stanza, di un giardino, di un orto. La sua è una terra di cantina: « *this cellar earth of mine* » (p. 146). Anche la favola è un recinto. La favola la cinge da ogni parte e le impedisce di vivere concretamente e umanamente. Può sembrare un'evasione, ed è spazio chiuso. Ogni avventura fuori della solitudine porta a nuova solitudine e perfino nel momento stesso in cui si svolge non perde mai il carattere di atto solitario, privato, *non sociale*³³. Così l'accorrere di Rosa a Sutpen's Hundred, nel tragico pomeriggio della morte di Charles, era un atto solitario che Rosa compiva per sé. Il trovarsi respinta da Clytie, da Judith, da una porta, se poteva esasperarla non doveva però sorprenderla. Significava ritornare nei limiti della favola da cui per un trasognamento lei aveva creduto di uscire. V'era una giustificazione a tutto questo: ma bisognava risalire indietro,

³² Questo e i successivi corsivi delle citazioni sono nel testo.

³³ W. R. POTIERA, *op. cit.*, pp. 230-235.

agli anni in cui la favola di Charles si era formata. Rosa allora getta un suo arco, supera i 19 anni tragici per toccare la sostanza irrealistica dei 14: il legame dovrebbe essere il ricordo di Charles quale il tempo dai 14 ai 19 ha potuto offrire alla creatura solitaria. E che cosa è il ricordo di Charles? Il suo comporsi attraverso i sensi nell'esistenza di lei sarebbe dovuto equivalere al « *progress* » del glicine nella stanza ove lei è ora con Quentin: un *progress* materiale in mezzo alla materia, « *from mote to mote of obscurity's myriad components* ». Ma il ricordo di Charles *non esiste*. Poiché il ricordo è senso, vista, odorato, è glicine che si propaga nell'aria di una stanza, è *contatto*. Invece Charles lei non lo ha conosciuto: non lo ha visto mai, nemmeno morto. E qui Rosa argomenta con la sottigliezza con cui sulla scorta dello Stagirita rimatori e poeti del Duecento disquisirono intorno alla natura dell'amore. Sul fatto di non aver veduto mai Charles, essa infatti insisterà a lungo. L'incredulità, lo stupore alimentano il tono della favola. Quel pomeriggio del 1865, quando la bara veniva portata dalla casa alla penombra fra i cedri, Rosa « *tried to take the full weight of the coffin* » per dimostrare a se stessa che « *he was really in it* » (p. 151). Nella casa di Sutpen's Hundred Charles non ha lasciato tracce, neppure lacrime. « *Yes. One day he was not. Then he was. Then he was not* » (p. 152). Così dell'esistenza e della morte di lui Rosa non ha toccato nulla. Se qualcosa si propaga, non è la conoscenza dell'oggetto, una conoscenza di sensi: vista, udito; un diffondersi strato per strato al modo del glicine, con tutta la forza « *secret and attritive* » del glicine distillato dal sole di settembre. Si propaga piuttosto il suo contrario: il disconoscimento dell'oggetto, di Charles. Il carattere dell'irrealtà si diffonde strato per strato nella leggenda di Rosa e investe anche Judith e Clytie, che hanno pur conosciuto Charles, lo hanno visto, vivo e poi morto, lo hanno chiuso nella bara. Questo perché la cosa (l'apparire e scomparire di Charles) è stata troppo breve: in sei ore di un pomeriggio. Judith e Clytie sono attratte nel clima artificioso della non realtà di Rosa: *noi* — dirà Rosa a Quentin — non abbiamo avuto un cadavere, *noi* non abbiamo avuto nemmeno un assassino; nessuna parlò di Henry, quel pomeriggio, *nessuna di noi tre; tre donne* seppellirono qualcosa, e per *nessuna delle tre* egli fu

poi mai esistito. Non solo: ma il buio di Rosa si trasmette a Judith e Clytie; anche le due sorelle diventano terre di cantina; dopo il seppellimento di Charles e nell'attesa di Sutpen — narra ancora Rosa — noi vivevamo in una apatia che era quasi pace: «*like that of the blind unsentient earth itself...*» (p. 155). E più tardi, parlando della sera in cui Sutpen le avrebbe promesso di sposarla, Rosa dirà che si era seduta a tavola «*with the familiar dream-cloudy shell which we had grown used to*» (p. 163). *We*, cioè, noi, di nuovo.

Ora dunque, se già quel che i muscoli conoscono rende una somma sbagliata e falsa e non degna che del nome di sogno (p. 143), che cosa può Quentin aspettarsi da Rosa, dal momento che quanto essa vuole appunto raccontare non è stato appreso e vissuto in modo concreto? Non attraverso i sensi il ricordo di Charles s'è composto, se pure si può dare il nome di ricordo a quello che non potrebbe a diritto chiamarsi nemmeno sogno (e cioè, secondo Rosa, deformazione della conoscenza sensoria). Possiamo così capire il valore di quell'inizio di favola, l'«*Once there was*» che si arresta dubbioso affinché venga chiarito prima un concetto essenziale alla struttura e consistenza stessa della favola: il concetto del ricordo. Il chiarimento vale come premessa. Quando la favola — e ormai scoperta, dichiarata — riprende il suo corso, l'abbandono all'enfasi è infantile. C'era una volta un'estate di glicini: «*a summer of wistaria*» (pp. 143), ed era la stagione dei 14 anni di Rosa; dappertutto glicini nel massimo della loro fioritura: «*It was a pervading everywhere of wistaria*» (pp. 143-144) come se tutte le primavere non ancora violate si condensassero in una sola, o in un'estate, pienezza primaverile ed estiva di ogni donna. La favolizzazione dei particolari 14 anni di Rosa si realizza mediante la parabola del glicine e il processo ha qualcosa di simile a quello dei capp. I e II. Anche il glicine di Rosa vive due fasi: la concretezza del suo esistere là nella casa Coldfield, sia pure concretezza ricca di allusività, e la fase della traduzione in simbolo. L'atto del notare il glicine non è più solitario, esclusivo di Quentin; la differenza con l'atto di Rosa è se mai in questo: che Rosa consapevolmente attira di forza il glicine nell'orbita della sua favola. Ella si esprime con un linguaggio che il glicine carica di violenza; il colore, il profumo, il significato del glicine si diffon-

dono nella trama delle sue fantasie. Non solo un'estate di wistaria, un « everywhere » di wistaria: tutto l'anno in cui lei compie i 14 anni diviene wistaria: « *It was a vintage year of wistaria* » (p. 144). Sono movimenti sintattici paralleli a far raggiungere il vertice: *from mote to mote*, con un crescendo a paralleli scatti in alto: il secondo « *Once there was* » assorbito in questa regolarità di tecnica senza l'estro del primo, importante per la dichiarazione improvvisa della favola. Gli scatti regolari sono tre: « *Once there was... a summer of wistaria* ». Poi: « *It was a pervading everywhere of wistaria* ». Il terzo scatto riprende puntualmente l'ultima forma, con un gioco di anafora: « *It was a vintage year of wistaria* ». La fanciullezza è, così, mitificata, e insieme lo è il glicine.

8. L'astrattizzazione di Charles nel cap. V rientra in un procedimento tipico dell'oratoria di Rosa. Rosa costruisce la propria realtà demolendo e demolendosi. Il metodo è spinto fino all'eccesso: di negazione in negazione si arriva a creare fisionomie quasi astrali, disumane. Diversamente dagli altri relatori in *Absalom*, Rosa non indaga la cause tangibili, storiche che possono aver determinato la recita dei personaggi nella vicenda dei Sutpen; non la interessano l'ambiente, l'eredità di tradizioni e costumi, di pensiero e ideali che debbono aver costretto l'individuo a muoversi con la società e il tempo ai quali apparteneva. Essa anzi scompiglia l'armonia appena vi si imbatte, nella furiosa e impotente *frustration* di certi terribili vecchietti frenetici del mondo faulkneriano: dalle ossa aride e leggere pronte ad accendersi come legna secca, quali il nonno di Christmas in *Light in August*, Doc Hines, o il dottor Shumann di *Pylon*. Anche la favola della fanciullezza è creata da Rosa con l'accumular negazione su negazione. Escluse tutte le possibilità di essere non bambina ma meno ancora che bambina, non più bambina che donna ma meno perfino di qualsiasi carne femminile, non fioritura, neppure foglia deformata, una vita non da donna, non da ragazza, che cosa rimaneva ai 14 anni? Lei non ha saputo niente dell'amore, neanche quello dei genitori; non ha atteso la luce, solo la condanna, riservata alle donne, di resistere e resistere senza senso o motivo o speranza di ricompensa. Così della luce e dello spazio in cui si muo-

veva e respirava la gente lei, Rosa, poteva avere un'idea come del sole visto attraverso un vetro affumicato (p. 145). Si può chiamarla, quella di Rosa, una crescita rovesciata, una forma di paradossale involuzione. Rosa *non* conosceva Charles, il quale *non* l'aveva trovata in casa quando era passato da lei insieme con Henry, fino allora lei *non* aveva *neppure* udito il suo nome, *non* sapeva *neppure* che esistesse. E, *nemmeno* si può dire che in seguito lo amasse; la sua terra di cantina *non* era forse ancora pronta all'amore, perciò nell'estate trascorsa a Sutpen's Hundred lei *non* spiava Judith quando la seguiva, e anche se la spiava *non* si trattava di gelosia dato che *non* amava Charles, ma anche se amava Charles *non* era come amano le donne. La vertigine delle negazioni continua: lei, divenuta *non* amante, *non* amata, ma più che l'amore stesso, *non* avvertiva *nemmeno* la mancanza di lui. Perciò passeggiando nel giardino di Sutpen's Hundred fra gli arbusti che dovevano aver visto Charles, lei *non* spiava Judith; *non* spiava e *nemmeno* si nascondeva perché abbastanza bambina da *non* aver bisogno di nascondersi, tanto che la sua presenza *non* sarebbe stata una violazione *nemmeno* se lui fosse stato accanto a Judith, nello stesso tempo abbastanza donna da poter incitare Judith alla confidenza, eppure *non* aveva *mai* fatto questo perché avrebbe dovuto dire a Judith: *non* parlarmi dell'amore, ma lascia che te ne parli io che ne so più di quanto tu potrai mai sapere. Poi il padre tornò a riprenderla e riportarla a casa, e lei ancora aspettò, osservò, « *for no reward, no thanks* » *non* amando Charles nel senso in cui noi intendiamo « amare ». Se lei amava, era con quel sentimento che dà tutto ciò che ha e tuttavia *non* aggiunge nulla alla sostanza dell'amato. Così lei donò tutto il suo avere. E *non* a lui, Charles, ma a Judith. Poiché Judith *non* sapeva amarlo come egli meritava, e nonostante che il peso del dono di Rosa *non* fosse tale da essere sentito da lui più di quanto egli *non* ne sentisse la mancanza, in seguito egli avrebbe potuto scoprirlo in un qualunque momento della sua vita coniugale con Judith e stupirsi.

Nel ricostruire, entro i limiti della favola dei 14 anni, l'edificio negativo di Rosa, non abbiamo potuto tener conto di *tutti* gli avverbi e congiunzioni e aggettivi negativi che danno un ritmo ossessivo, quasi stridente. È stato necessario tracciare come una linea maestra

un sentiero nella boscaglia. Perché ad accompagnare la certezza dell'atteggiamento negativo di Rosa v'è sempre un che di labile, di ambiguo; ambiguità è sempre in ciò che si riferisce a Rosa quando è Rosa a riferirlo a se stessa. Ogni negazione segna un trapasso verso una maggiore certezza e nello stesso tempo verso una maggiore ambiguità, ma ambiguità intesa come un secondo aspetto negativo. Lo stesso « soliloquio » non è mai dichiaratamente qualcosa; scritto in corsivo sembra limitarsi ad una fantasia interiore, ad un processo *privato e geloso* di rievocazione. Ma la *solidarietà* del ripiegamento sul proprio io viene intanto contraddetta dall'esplicito rivolgersi di Rosa a Quentin per tutto il capitolo. Più esplicito ancora è nell'ultima pagina del capitolo, alla fine del corsivo, il ritorno alla narrazione oggettiva, con il categorico « But Quentin was not listening » (p. 172) ripetuto poco dopo: « He was not even listening to her ». Cioè il ragazzo non ascolta, eppure la posizione del capitolo nel romanzo denuncia il carattere di ricordo (da parte di Quentin) del « soliloquio » di Rosa. Abbiamo dunque una sequenza fluida, labile, non sancita in una situazione emotiva e razionale: uno stato, invece, di trasognamento e incanto, che dalla verità di Rosa (qui come in trance) si comunica alla verità di Quentin. Per cui anche Quentin è in una non-coscienza, abbandonandosi ad una sua fantasia. « Svegliati, Rosa » (p. 141). Ma si potrebbe dire anche « Svegliati, Quentin ». Perché Quentin non sa svegliarsi, come non sa farlo Rosa. Rosa e Quentin vivono entrambi automaticamente, sfruttando le vecchie assimilazioni e senza potere attivo. Un gesto nuovo sarebbe la vittoria, il senso della vita. Ma Quentin è come Temple: anche lui si dibatte, ma debolmente, in un Sud in corruzione, in una tela di ragno³⁴. Anche lui è giovane e già volto a disfarsi, con la precoce vecchiaia che noi avvertiamo nella fanciullezza di Rosa, nella « *child's vacant fairy-tale* » (p. 146). Solo che v'è una sostanziale differenza tra Quentin e Rosa. Il declino del Sud è la tela di ragno per Quentin: il glicine, con il suo timbro luttuoso, ne è la sottile insinuazione malvagia, ma Quentin non ne pare consapevole. Egli iden-

³⁴ ILSE DUSORF LIND, « The Design and Meaning of Abs., Abs.1 », in *PMLA*, vol. LXX, n. 5 (dic. 1955), p. 892.

tifica Sud e glicine con un impulso che raggiunge tutt'al più lo stadio di un sentimento oscuro. Ma il rapporto fra estate di wistaria e fase della fanciullezza è stabilito senza possibilità di dubbio da una Rosa consapevole. Bisogna vedere con quale impeto e asprezza l'io di Rosa si introduce nel paesaggio del glicine quasi a porvi un argine: « *It was a vintage year of wistaria... and I (I was fourteen) I...* ». Anno vendemmiale è « *that sweet conjunction of root bloom and urge and hour and weather* » (p. 144), ma troppi elementi mancavano a Rosa perché si potesse parlare di un anno vendemmiale della sua fanciullezza. L'anno vendemmiale del glicine non costituirebbe perciò la metafora per l'anno vendemmiale della fanciullezza. La fanciullezza di Rosa era buia, era terra di cantina, non sapeva che la radice e l'impulso. Anche il rapporto, dunque, fra il glicine (un glicine ormai simbolico) e la propria fanciullezza sarebbe veduto da Rosa negativamente. Il glicine dovrebbe valere come proiezione di un ideale positivo, il « *might-have-been* » (p. 143) sognato e desiderato (e forse sognato e desiderato solo molto tempo dopo); la fanciullezza di Rosa invece sarebbe « *truth* » (p. 143), l'amarognola parte di un « *factual scheme* » (p. 143). Appena prima dell'inizio della favola dei 14 anni vi è un passo che proporrebbe tale contrasto (p. 143). Poiché il « *might-have-been* » può essere più vero del vero, allora per Rosa ci sarebbe stata, una volta, una iridescente età, nella coincidenza di umori terreni e astri. Ma infine il vero è diverso, e Rosa svegliandosi avrebbe dovuto ammetterlo e accettarlo: « *That was the miscast summer of my barren youth* » (p. 144).

Scarnita la pagina e accostati i due termini del rapporto (le due estati, quella del glicine e quella della fanciullezza), la presenza del glicine con tanto vigore intrecciata alla fanciullezza di Rosa potrebbe però anche significare altro: un'atmosfera ricca ma precaria, ingannevole come poté esserlo il mattino della primavera lavanda nell'avventura di Temple. Un'atmosfera-presagio che avvampi oltre le dimensioni umane, creando in apparenza un suo remoto universo, ma poi finisca per stringersi e coagularsi (secondo un'espressione del Cecchi) intorno al giovane io di Rosa: « *Once there was... a summer of wistaria* », « *That was the miscast summer of my barren youth* ». Ci troviamo così una volta di più dinanzi ad una forma

ambigua: poiché vi sono argomenti per dimostrare che i due termini del rapporto vivono di contrasto e vi sono argomenti che permettono di scioglierli l'uno nell'altro in un solo mito negativo, colorato sontuosamente e voluttuosamente di viola.

9. Due le parabole del glicine nell'*Absalom*. Ma poiché entrambe le esperienze (di Quentin e di Rosa) partono da un dato concreto del glicine — il profumo — per giungere ad una sua visione totale e funzione simbolica, ripetendo un processo identico o quasi simile o per lo meno parallelo, si può parlare anche di una sola parabola interna ad *Absalom*. È come se all'apice della sua parabola esterna il momento ultimo si sdoppiasse in prove gemelle. Per nascita e sviluppo possono sovrapporsi, *non* svolgersi l'una dall'altra. Tuttavia in Rosa il centro dell'esperienza è l'io; Quentin trabocca e si disperde nell'ambiente intorno. Rosa assorbe l'atmosfera per nutrire la propria personalità; Quentin immerge e dissolve la propria personalità nell'atmosfera. O forse la rotazione di Quentin su se stesso è di raggio più ampio e l'interesse personale di lui meno appariscente. Ma certo dicendo « crepuscolo di glicini » Quentin dice decadenza propria nel ciclo di tutta la decadenza del Sud; Quentin è Sud, cioè non un ragazzo, il ragazzo Quentin Compson, e questo è ben dichiarato nelle prime pagine del romanzo: « his very body was an empty hall echoing with sonorous defecated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth » (p. 12)³⁵. In quanto a Rosa, il Sud è Rosa. Il Sud trova la sua voce in lei: questa voce appartiene ad uno spettro nel momento in cui Quentin l'ascolta, ma forse un tempo è stata un grido alto « And maybe (the voice, the talking, the incredulous and unbearable amazement) had even been a cry aloud once » (p. 14), tanti anni fa quando lei, Rosa, era

³⁵ Qualche pagina prima il ragazzo sembrava scindersi in due; p. 9: « the Quentin Compson preparing for Harvard in the South ... listening, having to listen, to one of the ghosts » e « the Q. C. who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South the same as she was ». Il Quentin pronto per Harvard aveva la possibilità di divenire diverso, *nuovo*, di liberarsi del Sud; l'altra parte era già condannata a subire la pesante eredità. A cominciare dal cap. II è chiaro invece che neanche allontanandosi il ragazzo riuscirà a liberarsi del Sud.

fanciulla: « long ago when she was a girl » (p. 14); quale specie di fanciulla, poi: « of young and indomitable unregret, of indictment of blind circumstance and savage event » (p. 14).

Ed è perché il Sud è la voce di Rosa che Quentin perdendosi « amid the voice » (p. 14) si perde nel Sud. Egli può fare anche a meno di ascoltare: la voce resta dentro di lui e lavora a fiaccarlo. Pur potendo sovrapporsi per identità o similarità di procedimento tecnico, le due esperienze vanno perciò in senso opposto: Rosa tende alla mitificazione dell'io, Quentin alla spersonalizzazione. Rosa, spettro attivo, inizia la leggenda dei Sutpen. La leggenda dei Sutpen *si fa* chiudere da Quentin, crede passivo del Sud.

ANGELA GIANNITRAPANI