

IL PROCEDIMENTO DELLO STUPORE IN FAULKNER

Esiste nella prosa di Faulkner un procedimento stilistico che fa per contrasto pensare a quanto Henry James ha scritto di Turgenev: «Tutti i temi che egli scelse appaiono pieni; eppure sentiamo che la loro animazione giunge dal di dentro, e non è appuntata sulla loro schiena come quegli oggetti pungenti che venivano usati in antico nelle corse di cavalli del carnevale romano, per far correre gli animali»¹. In Faulkner avviene esattamente l'opposto. Non che il tema non nasca già pieno. Ma mentre la storia che il Turgenev ci dà «corre come per aver salva la vita», e così, carica e vibrante e tutta non consumata, si avvale di un taglio da «forbici di Atropo»², Faulkner fa proprio questo: non adopera le forbici di Atropo, o le adopera in un suo modo particolare, curioso, che dilata la storia invece di spogiarla e conciderla. Cioè ecco come: con la tecnica dell'imbonitore, il quale indietreggia attirando a sé il cliente, e così allunga fino al suo massimo l'atto della offerta e della vendita, attraverso una serie di discese, di negazioni o, meglio ancora, di concessioni. Dice altrove James che «la maggior parte di noi aspira ad acquistare, nella migliore delle ipotesi, solamente un pezzetto di terra qua e là, a cogliere una frasca o un singolo ramo, a rompere le zolle in un angolo del grande giardino della vita»; invece «il piano di Balzac consisteva semplicemente nel fare tutto ciò che poteva essere fatto. Egli si proponeva di 'rivoltare' il grande giardino da nord a sud e da est ad ovest»³. Faulkner, benché più volte, per la sua saga di Yoknapatawpha, sia stato avvicinato a Balzac, se ne distacca tanto da fermare la propria attenzione su un pezzetto di terra. Se egli ne supera i confini, il mondo oltre Yoknapatawpha può aver valore appena quale immagine gonfiata di una condizione umana che già Yoknapatawpha esplica e documenta. Ma quel che più distacca Faulkner da Balzac è che il primo, trattando il pic-

¹ HENRY JAMES, *L'arte del romanzo*, a cura di A. LOMBARDO, trad. di A. FAERIS, Milano, 1959, p. 129.

² H. JAMES, *op. cit.*, p. 128.

³ *Op. cit.*, p. 65.

colo spazio di Yoknapatawpha, ne fa un giardino più grande (vasto) del « grande giardino di Francia »⁴ del secondo. Manca a Faulkner la qualità dei « jugements synthétiques complets », della « représentation globale et synthétique » che Dominique Fernandez riconosce al nostro Moravia⁵, giudicato lo scrittore *più integrale*. « Ce qui ne signifie qu'il soit le plus vaste, le plus complet, ne même qu'il soit vaste et complet »⁶. Infatti: « Il ne suffit pas de faire une description minutieuse des lieux, des personnages et des gestes pour réussir à créer un style *intégral* ». Il vero stile integrale consiste invece « à ne rien présenter sous les yeux du lecteur, qui ne lui soit, au moment même, nécessaire; à fermer hermétiquement l'horizon des questions; à décrire, non pas le possible, mais toujours le réel, le solide, le consistant »⁷. Ma ciò che importa è capire in ogni scrittore la sua concezione della realtà; per cui ogni scrittore deve definirsi il più integrale che si conosca. Nel caso di Faulkner, bisogna partire da quello che egli reputa *necessario* comunicare al suo lettore. L'oggetto può essere il reale, il solido, il consistente, ma può ben essere il possibile, l'ipotetico, l'assurdo, la speranza. Egli pompa l'oggetto, ne fa una palla straordinaria. E il suo stile è integrale appunto perché è il suo stile, è la comunicazione stabilita direttamente col lettore, senza tramite di stili altrui, rapporto in cui tutto ciò che si dà è necessario. L'orizzonte geografico è limitato rispetto a quello di Balzac, ma Faulkner conosce altre dimensioni, di tempo, per esempio, o anche « interiori », dell'individuo (il subcosciente), che dilatano la piccola area e la intonano a « grande giardino ». Anche lo stile contribuisce talvolta a tale dilatazione. La pura cosa che è lo splendore di un attimo subisce una strana paralisi. L'attimo si imbeve di tanta realtà che pare andare a fondo a fermarvisi per sempre, inchiodato dal proprio peso. E procediamo, paralizzati un poco anche noi, ma alla fine è questo il movimento di Faulkner: quello a cui siamo costret-

⁴ *Op. cit.*, p. 66.

⁵ DOMINIQUE FERNANDEZ, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Paris 1958, rispettivamente alle pp. 15 e 17.

⁶ *Op. cit.*, p. 13. Il corsivo è nel testo.

⁷ *Op. cit.*, p. 15.

ti, chiamati *noi* tra i suoi attimi troppo carichi e fastosi, troppo inquieti e pesanti e come fermi, in quei suoi boschi di parole, parole-cose: e talvolta parole-solo-parole che tuttavia fermentano *figurativamente* gli arazzi già ultradipinti. Come il diavolo avvolto in nuvole nere veduto da Blake, Faulkner sa che ogni uccello (« le moindre oiseau », traduce Daniel-Rops) è un universo di piacere « clos'd by your senses five ». Può allora egli lavorare su scaglie, su « le moindre oiseau »: lo spazio gli si fa subito vasto e l'oggetto enorme in grazia dei cinque sensi e di una mai placata forma di stupore. Lo stupore potrebbe apparire esterno, addirittura aggiunto all'oggetto, alla situazione creati; invece costituisce il modo stesso della conoscenza di Faulkner, quindi nemmeno soltanto integra il creare: lo condiziona; bisogna dire più chiaramente: è il creare, spesso. In *Requiem for a Nun*, nella parte intitolata *The Jail*, una ragazza bionda incapace per la sua fragilità di aiutar la madre nelle faccende domestiche trascorre ore e giorni e mesi ed anni a una finestra; è la figlia del carceriere; si chiama Cecilia Farmer e incide sul vetro il proprio nome e la data: 16 aprile 1861. Nel panorama della storia della città la figura di Cecilia Farmer si introduce sottilmente per via di quel suo nome e di quella data incisi sul vetro; la finestra è nell'edificio del carcere che ospita la negra Nancy: in sostanza la storia, il panorama storico, tendono a raggiungere i nostri tempi e Nancy, la *nun* del titolo, mentre Cecilia è compresa nel panorama solo come particolare. Ma è un particolare che si sviluppa, si ingrandisce, attrae a sé le sparse e varie membra del lungo discorso storico e si pone al suo vertice quasi simbolicamente, firmandone l'epilogo. Il cammino di questo sviluppo può servire da paradigma del procedimento dello stupore in Faulkner.

« A frail anemic girl with narrow workless hands lacking *even* the strength to milk a cow » (p. 229)⁸: è solo l'immagine di partenza. E nemmeno libera, indipendente, ma creata in funzione del ritratto del carceriere (non libero, non indipendente nemmeno questo

⁸ Questa citazione e le successive da W. FAULKNER, *Requiem for a Nun*, New York, 1951. Quando non è indicato il contrario i corsivi sono miei.

ritratto, ma solo accolto nell'ampio — diciamo così — raptus storico). Tuttavia già l'immagine della « frail anemic girl » contiene un vocabolo di volta: « even ». Ora Faulkner dispone di due mezzi per accrescere l'immagine (intendiamo sempre mezzi suoi, di cui abbiamo fatto esperienza): l'insistere sulla sforbiciata (una forma di arretramento) e il ripetere ad ossessione l'immagine base, primitiva, originaria. Egli li adopera entrambi. Per quel che riguarda le sforbiciate vale il ricordo quasi favoloso dell'accumularsi delle negazioni del capitolo quinto dell'*Absalom, Absalom!*, cioè il capitolo di Rosa Colfield. Rosa Colfield dal suo 'monologo' si costruiva negativamente. Anche Cecilia Farmer vien costruita a forza di demolizioni. Accompagnano, sottolineano queste demolizioni vocaboli di volta: avverbi quali *even, just, simply*; particelle copulative semplici negative: *not even*; avversative: *yet but*; correlative: *not only... but even*; congiunzioni subordinate: *though, until, since*. Nello stesso tempo l'immagine della ragazza torna, si completa, appoggiandosi a pochi aggettivi: *frail e blonde e workless, incapable, fragile*. Anche i sostantivi sono pochi e tutti concatenati: *hour, day month, year; window e pane, name, date; town; girl, hair, hand, diamond ring; mother, father, dishes*. I verbi: *to muse*; e con gusto di aggettivi *waiting, musing*, in alternanza con *pensive*.

Dopo il rapido annuncio dell'immagine abbiamo il suo sboccio (passo n. 1): i vecchi rozzi travi che avevano conosciuto gli ubriachi Chickasaw di Ikkemotubbe e tutti i troppo violenti uomini bianchi della frontiera sono adesso la pergola che incornicia la finestra:

framing a window in which mused hour after hour and day and month and year, the frail blonde girl not only incapable of (or at least excused from) helping her mother cook, but even of drying the dishes after her mother (or father perhaps) washed them — musing, not even waiting for anyone or anything, as far as the town knew, not even pensive, as far the town knew: just musing amid her blonde hair in the window facing the country town street, day after day and month after month and — as the town remembered it — year after year for what must have been three or four of them, inscribing at some moment the fragile and indelible signature of her meditation in one of the panes of it (the window): her frail and workless name, scratched by a diamond ring in

her frail and workless hand, and the date: *Cecilia Farmer April 16th 1861* (p. 229)⁹.

Protagonisti del brano la ragazza e la città (Jefferson): ma per quanto vengano poste in uno stesso atteggiamento di spettatrici, solo la città, che segna il punto di vista, è una spettatrice reale, anche perché di certo non è Cecilia Farmer, priva di impazienza, a scandire il tempo: ora dopo ora e giorno e mese ed anno, cerchio su cerchio. Perfino il gioco della sintassi cinge la ragazza nei cerchi di tempo: all'inizio « hour after hour and day and month and year »; segue la descrizione della passività della ragazza (« musing, not even waiting... not even pensive... just musing »); di nuovo il tempo, ma con la materiale presenza più duramente scandita: « day after day and month after month and... year after year for what must have been three or four of them ». E che tutta la prima parte (fino a « three or four of them ») sia a cerchi appare anche dalla posizione del soggetto *girl*; bisogna sfogliare le pareti di tronchi, di figure rosse e bianche, di tempo suddiviso e precisato per giungere al cuore del brano; il verbo (*mused*) precede il soggetto (*girl*), perché *girl* deve reggere la parte centrale ed essenziale: « not only incapable of (or at least excused from) helping... but even of drying... — musing, not even waiting... not even pensive... just musing... ». Cecilia Farmer è dunque serrata dalle misure di tempo, dalla intelaiatura della finestra: finestra e tempo in alto, nel periodo, finestra e tempo in basso. La città, quale personaggio, realtà esterna su cui ci si affaccia, è anch'essa nel profondo cuore del brano, come lo specchio che ci comunica l'immobilità della fanciulla: poiché ciò che ora Faulkner dice, lo dice in quanto Jefferson lo sa. E bisogna tener conto del personaggio che Jefferson è per capire lo svilupparsi del personaggio-fanciulla nelle pagine di *The Jail*: perché « at some moment » v'è « the fragile and indelible signature » della meditazione della fanciulla su un vetro della finestra, e trascorreranno anni e Jefferson muterà volto e la storia avrà intrecciato altri memorabili fatti, ma il segno sulla finestra resterà e la città dovrà pur spiegarlo a se

⁹ Il corsivo è nel testo.

stessa (alla propria coscienza storica) e ai forestieri, ai visitatori, agli uomini di questo secolo (« Not only a new century and a new way of thinking, but of acting and behaving too » — p. 240). È dato che Jefferson è il punto di vista, si spiega subito già l'avverbio « even » nella immagine base, primitiva. Il racconto della vicenda di Cecilia Farmer è puntualmente reso secondo l'ordine cronologico; ma fin dall'inizio sono anticipati gli atteggiamenti dello stupore; la vicenda è veduta guardando all'indietro e non si vuole accettarla, si comincia subito con il non accettarla per come è, giudicandola subito, perfino prima che ci venga comunicata. È la storia di una « frail anemic girl with narrow workless hands, frail and workless hand, frail and workless name »; fragile anche « the signature of her meditation in one of the panes » e tuttavia « indelible », quando tante cose saranno distrutte, consumate, perdute, « the signature » resterà ancora, indelebile, resterà il « paradoxical and significantless name » (p. 232). Questo fatto, di una ragazza talmente immobile e passiva eppure destinata a lasciare un suo segno a cui si accosterà con emozione il visitatore futuro, lo si vuol vedere già di per se stesso inaccettabile, sorprendente: ciò che *deve* apparire ancora più inaccettabile è lo sviluppo della vicenda personale della ragazza. Poiché (passo n. 2) nella primavera del '64, durante il pieno incalzare di una battaglia, un sottotenente confederato ha il tempo, la possibilità di accorgersi di lei, Cecilia Farmer, alla finestra:

the two of them — the frail and useless girl musing in the blonde mist of her hair beside the window-pane... and the soldier, gaunt and tattered, battle-grimed and fleeing and undefeated, looking at one another for that moment across the fury and pell mell of battle (p. 232).

Poi Jefferson viene occupata dall'esercito dei federali e si ha l'invasione dei *carpetbaggers*, i profittatori di guerra; passa un anno: ma già prima del giugno '65 (passo n. 3) il sottotenente confederato torna a Jefferson, sposa Cecilia Farmer e se la porta via, facendola salire dietro di sé, sul forte mulo che egli ha avuto in cambio della sua troppo delicata giumenta. Le varie fasi — dal ritorno dell'uomo alla partenza con la sposa — sono date come assurde. Non solo: all'assurdo si pone risalto in modo scoperto mediante un determinato

procedimento stilistico. Il passo n. 3 procede a ondate. Si avanza nella conoscenza, ma sembra di indietreggiare, perché si accumulano proposizioni avversative, concessive, limitative, eccettuative, periodi ipotetici dell'irrealtà, si accumulano negazioni e limitazioni. Giunge il sottotenente: straniero, solo: e la città non sa *neanche* se lo ha mai visto prima («the town did *not even* know it had ever seen him before» — p. 234) perché la volta precedente è stato un anno fa ed è durato *soltanto* (*only*) mentre egli l'attraversava al galoppo sparando dietro a sé sull'esercito *yankèe*, e allora cavalcava una giumenta bella *benché* (*though*, p. 235) un po' *troppo* piccola e delicata («a little *too* small and *too* delicate blooded»), *mentre ora* (*where now*) egli cavalca un mulo che come mulo è meglio di quanto il cavallo valesse come cavallo, ma è *sempre* un mulo (*still a mule*) e la città *non* può sapere ecc. Intanto lungo il viaggio lui *non aveva neppure* (*not... even*) concesso al mulo il tempo di fermarsi in un campo di frumento. Poiché era tutto teso a qualcosa: «making or at least planning a singlehanded assault against what *any rational man* would have considered *insurmountable* odds». E la ragazza lo vede scendere e legare il mulo allo steccato e *forse* (*perhaps*) durante il breve percorso dallo steccato alla porta egli la guarda un momento, «*though possibly, perhaps even probably, not, since she was not* his immediate object now, he was *not really* concerned with her at the moment, because he had *so little time*, he had *none, really*» — pp. 235-236): egli deve raggiungere la fattoria paterna nell'Alabama, distrutta da quattro anni di guerra e di abbandono; «and *even if* the land was *still* plantable, *even if* he could start planting the stocking of corn tomorrow, he would be weeks and *even* months late» (p. 236). A questo punto il grado di tensione sale vertiginosamente. Durante il percorso fino alla porta e mentre alza la mano per bussare, l'uomo, incalzato dal suo problema di tempo, *deve* pensare «with a kind of weary and indomitable outrage» che, già in ritardo di mesi, ha da perdere ancora un giorno o «*maybe even*» due o tre prima di poter caricare la ragazza sul mulo dietro di sé e partire alla volta dell'Alabama *finalmente* (*at last*). E questo (l'*outrage*) in un momento in cui (*this, at a time when*) egli ha bisogno di pazienza e cortesia *anche* (*too*) per spiegare (*cercar* di spiegare:

trying to explain), in termini che essi possano comprendere o *almeno* (*at least*) accettare, la sua *semplice* (*simple*) necessità, la sua urgenza, ai genitori di lei che egli non ha *mai* visto prima e che *non* intende, o *comunque non* prevede di rivedere, *non che* ce l'abbia con loro: *semplicemente* (*simply*) ha intenzione di essere troppo occupato per il resto della sua vita, *una volta che* (*once*) possano salire sul mulo e partirsene per l'Alabama. Così, durante il colloquio, egli *non* vede la ragazza, non solo, ma *neanche* (*not even*) chiede di vederla dopo il colloquio, perché deve correre per la licenza di matrimonio e il predicatore, per cui la prima parola che le rivolge è la promessa al momento della cerimonia, e « it was probably *not until* they were on the mule — the *frail useless* hands whose *only* strength seemed to be that sufficient to fold the wedding license into the bosom of her dress and then cling to the belt around his waist — that *he looked at her again or* (both of them) *had time* to learn one another's middle name » (pp. 236-237).

Questa la storia, « That was the story » (p. 237), conclude Faulkner per noi, « the incident, ephemeral of an afternoon in late May »; mentre la città, la Contea sono occupate per conto proprio; ha inizio la ricostruzione; quindi uno dopo l'altro si susseguono gli anni — « New Years' Day, 1865 » (p. 237), « New Year's of '66 », « New Year's of '76 » (p. 238), « 1900, on Confederate Decoration Day » (p. 239), e così via; l'Ottocento trapassa nel secolo nuovo: le pagine di *The Jail* portano avanti i blocchi della rievocazione grandiosa e ormai gli interessi sono diversi, altri nomi, altre date, indizi di altre storie individuali, tutto convogliato, fuso nel gran corso degli anni fino ad oggi. L'episodio di Cecilia Farmer, anche se venisse abbandonato, immerso nell'epica, perduto indietro, costituirebbe sempre un bell'esempio del processo stilistico di assurduizzazione. Ma non viene abbandonato. Soltanto gli si dà modo di maturare, gonfiarsi in silenzio. È messo da parte, come in attesa. Gli altri fatti — tutti quelli successivi in ordine di tempo — servono a dividerlo materialmente, direi fisicamente, dal piano della *ripresa*. Lo spazio di un secolo permette il carattere della prospettiva. Poiché la *ripresa*, la quale per fini suoi utilizza elementi già 'scontati', si differenzia dal racconto vero e proprio che crea appunto quegli elementi. Il racconto

con l'annuncio (l'immagine base) e i tre passi vede l'episodio di Cecilia Farmer nel suo divenire, parallelo al tempo in cui si svolge; benché inserito in un vasto excursus dal tono rievocativo e riassuntivo, allenta il carattere di rievocazione per il suo trovarsi inserito nel momento giusto, cioè nel momento storico dei fatti che narra. Il racconto è nella rievocazione come vi è la ripresa (Faulkner oggettivizza a tal punto il presente da darcene una proiezione di sapore rievocativo anch'essa): ma, fondamentalmente, il racconto è altra cosa dalla ripresa. Il racconto è dramma, azione, disegno operante; la ripresa (almeno in queste pagine di *The Jail*) sfrutta il senso di quel dramma, di quella azione, di quel disegno operante, ne ricava gli elementi vitali ma sotto la loro forma stilizzata, prefigurata, e proprio sulla loro stilizzazione e prefigurazione lavora.

Perché la sua tecnica è di ribattere e insistere. E non si può ribattere e insistere che su un senso già indicato in precedenza, su elementi fissi, benché scomponibili e variamente mossi. Tornano perciò i vocaboli di volta, le immagini. Restiamo sempre agganciati all'immagine originaria e ai temi dei tre passi che formano l'episodio di Cecilia Farmer: immobilità, finestra, vetro e nome e data, l'uomo e la battaglia e il mulo, la partenza per l'Alabama. Il gioco della ripetizione è reso possibile da tutta la viva struttura faulkneriana dei simultanei piani di tempo in un andirivieni dall'oggi al passato e viceversa, avanti e indietro, realtà presente (la cucina della prigione, il visitatore, la guida) e memorie e fantasie sollecitate dal vetro. Il visitatore viene condotto dinanzi al « cloudy pane bearing the faint scratches which, after a moment, you will descry to be a name and a date » (p. 254); dopo il lieve imbarazzo — il disagio di chi senza preavviso vien fatto entrare in una cucina privata —, egli si lascia prendere dai segni incisi sul vetro: sotto il suo sguardo « the faint frail illegible meaningless even inference-less scratching on the ancient poor-quality glass » si muove, si coagula « seeming actually to have entered into another sense than vision »: un profumo, un sussurro. Protagonista della pagina è il vetro: « the old milky obsolete glass, and the scratches on it: that tender ownerless obsolete girl's name and the old dead date in April almost a century ago — speaking, murmuring, back from, out of, across from, a time as old as lavender,

older than album or stereopticon, as old as daguerreotype itself». Tra i segni incisi e il visitatore si pone la guida, erede di tutto ciò che la città sa in proposito — il frastaglio, il lavoro verbale di madri e padri e zie nubili; si infittiscono le voci del passato intorno al forestiero, finché i segni della finestra agiscono su di lui ed egli afferra:

that voice, that whisper, murmur, frailer than the scent of lavender, yet... louder than all the scethe and fury of frying fat (p. 255).

Da questo momento ha inizio la mitificazione di Cecilia Farmer. Nei tre passi del racconto si dava maggior rilievo al processo dello stupore, poiché l'episodio era visto come assurdo, l'assurdo ne era il tema dominante. Nella prima parte della ripresa la tecnica della ripetizione prevale sulle sforbiciate perché l'assurdo è ormai accettato e non si tende più ad esaltarlo; si esalta invece la sopravvivenza dei segni incisi sul vetro, per giungere infine a simbolificare Cecilia Farmer. Se le sforbiciate sono presenti, lo sono per la tecnica stessa della ripetizione; esse vengono portate al livello della ripetizione. Certo si ribatte sull'assurdo perché l'assurdo è il vero tema dell'episodio e privato d'esso questo muterebbe aspetto e valore. Però nel racconto gli elementi dell'assurdo erano progressivi, nella prima parte della ripresa sono ripetuti nella loro forma statica:

not even waiting: musing; a year, and still not even waiting: meditant, not even unimpatient: just patienceless, in the sense that blindness and zenith are colorless; until at last the mule, not out of the long northeastern panorama of defeat and dust and fading smoke, but drawn out of it by that impregnable, that invincible, that incredible, that terrifying passivity... the man... merely harried and urgent... if he still had a farm, and now the girl, the fragile and workless girl not only incapable of milking a cow but of whom it was never even demanded, required, suggested, that she substitute for her father in drying the dishes, mounting pillon on a mule behind a paroled cavalry subaltern... whom she had not known or even spoken to long enough to have learned his middle name or his preference in food, or told him hers, and no time for that even now: riding, hurrying toward a country she had never seen, to begin a life which was not even simple frontier, engaged only with wilderness... (assuming that it was still there at all...) (pp. 256-257).

Nella seconda parte della ripresa si genera dai vecchi elementi qualche elemento nuovo, che porta l'ideale continuazione dell'episodio:

to become the farmless mother of farmers (she would bear a dozen, all boys, herself *no* older, still *fragile*, still *workless* among the churns and stoves and brooms and stacks of wood which *even* a woman could split into kindlings; *unchanged*), bequeathing to them in their matronymic the heritage of that *invincible inviolable ineptitude* (p. 258).

Ma anche gli elementi nuovi nascono come prefigurati, così fedeli all'immagine originaria essi si mantengono, con tanto scrupolo mantenendo anche l'intenzione di straordinarietà in cui i vecchi elementi si stilizzavano. Inoltre la tecnica — come i corsivi stanno a dimostrare — si ripete:

not for that passivity, that stasis, that invincible captaincy of soul which *didn't even* need to wait *but simply* to be, breathe tranquilly, and take food — infinite *not only* in capacity *but* in scope too (p. 259);

a new land *even if not yet...* a new hope... drawing him (that face) *even* back from this *too*, from *no longer* having to remain undefeated *too* (pp. 259-260);

not even demanding *more than* that: *simply* requiring it, requiring all... *not even* to be caught... *but* drawn... and the host who... has *never* been out of Yoknapatawpha further than... *but never... let alone whether* the Emperor of Mexico *even ever* had a wife or *not...* (pp. 260-261).

Il racconto (l'annuncio e i tre passi) procedeva in un modo singolare: dove c'era la ragazza c'era solo disegno: la finestra incorniciata dalla pergola, i capelli biondi, l'atteggiamento immobile, gli spazi di tempo, lo sgraffio fragile ma indelebile sul vetro; l'uomo portava l'azione (l'episodio veniva drammatizzato). Ma sempre, anche nel pieno dell'azione portata dall'uomo, restava intatto il 'disegno' della ragazza. Cioè fin dall'inizio la immobilità della ragazza non era sentita solo come occasione figurativa, lo stesso color biondo dei capelli costituendo un particolare funzionale all'immagine di una *passivity*, di una *stasis*, di una *invincible captaincy of soul*: esisteva questa immagine ferma, ma soprattutto esisteva il procedimento sti-

listico a disegno, il procedimento della contemplazione e insieme del giudizio, per cui l'immagine si formava già come giudizio. Nella ripresa (elementi vecchi e nuovi) il giudizio è più esplicito e programmatico; sostantivi astratti entrano nella pagina riassumendo il senso della visione concreta (*stasis, ineptitude, matriarchy, passivity, captaincy of soul, sterility, insatiation*). Ne deriva una maggiore immobilità dell'immagine di Cecilia Farmer, e questa immobilità si fa talmente assurda da diventare simbolica. I movimenti dell'uomo ne vengono assorbiti, consumati, distrutti. Cecilia Farmer è davvero una rete, una trappola luminosa («that one bright fragile net and snare» — p. 260): non solo attira e divora il soldato lacero e tutti gli uomini — «all men (you too: yourself and the host too)» — p. 260, ma come disegno insidia e dissolve i modi della drammatizzazione, agisce dall'interno di un'esperienza contemplativa più che narrativa. Distrutta l'intera storia, l'immobile epicentro psicologico e stilistico assurge a simbolo e la fanciulla si deforma in matriarca, il suo regno in matriarcato.

Come esempio del procedimento dello stupore, l'episodio di Cecilia Farmer è un po' complesso. Non riesce facile distinguere tra mirificazione e mitificazione. Nella seconda prevale la fantasia, nella prima è componente essenziale il giudizio. Punto di partenza per la mirificazione è lo stupore stesso dell'autore. Mentre crea, l'autore si stupisce: poiché non accetta con naturalezza *un dato*, ma lo vede contro uno sfondo diverso (il *come* sarebbe dovuto essere: sicché *l'essere nel modo come* è appare assurdo). Ogni dato gli nasce così per contrasto; è da questo contrasto che deriva l'assurdo, il paradossale, lo straordinario dell'aspetto *oggettivo* della realtà. La meraviglia è il controllo continuo dei dati della realtà e il loro commento. Essa a volte scaturisce dall'infrazione del sillogismo: A dà B, C = A, allora C dà B; invece in Faulkner A dà B, C *non* è uguale ad A, *tuttavia* C dà B. Rispetto al dato logico, quello effettuale per quanto semplice si fa assurdo perché contraddice il primo, viola un ritualismo atteso. Quindi la nascita dell'immagine assume una forma raziocinante, interviene nella sua costituzione l'elemento analitico che le dà enfasi. Il presupposto faulkneriano è dogmatico; ha

una fisionomia storico-collettiva, non è fattuale ma solo concettuale, mentre fattuale è lo straordinario che si concretizza. Il presupposto è schema, astrae dall'eccezione, dal caso individuale, si fissa alla regola, al normativo, considera ex-lege tutto ciò che straborda o è eccentrico. Il normale è il tipo. Lo straordinario delude l'attesa del tipo. Il normale non è neppure il possibile¹⁰. In un certo senso, a voler cavillare, lo straordinario fattuale e il possibile sono sullo stesso piano, nei confronti del normativo, dell'autorità. Ma teniamo presente che lo straordinario di Faulkner non corrisponde sempre al nostro comune concetto dello straordinario. Può essere un dato semplice; l'importante è che lo si crei in rapporto alla norma. Nella vicenda di Cecilia Farmer i casi non sono, ad esempio, straordinari, o per lo meno non lo sono nella misura in cui possono apparirci le pecore-pesci e l'uomo-squalo di *Mosquitoes*. Tuttavia nei *tall tales* accolti in *Mosquitoes* manca lo stile che rende precipuamente faulkneriani lo stupore, il senso del paradossale di pagine successive; il contenuto va a finire nel meraviglioso, ma è accettato pianamente, quasi come uno scherzo, in uno scontro di intelligenze e umori. Certo già con *Mosquitoes* si dichiarava con vigore e ingenuità l'interesse per gli aspetti insoliti del reale; là dove mancavano, veniva in aiuto l'artificio, un mezzo magico esterno che affidava a una parola, a un nome il compito dell'evocazione prestigiosa. In *Mosquitoes* tra i *tall tales* e i pezzi descrittivi in cui è messa in opera la formula meccanica c'è la differenza che i secondi si sforzano di ottenere lo straordinario e gli altri, i quali già lo hanno in misura esorbitante, di attenuarlo con un sorriso; in verità tutti si impegnano a stupire. Il procedimento dello stupore si forma, invece, quando è lo stesso Faulkner a stupirsi: il procedimento non vorrà perciò che comunicarci uno stato di sorpresa, e sorpresa sempre crescente, sempre più profonda e totale, tanto connaturata ai casi che la generano, da modificar la presentazione dei casi stessi. Per cui il commento, il giudizio vengono assimilati a fatti letterari, a tecnica narrativa, componenti di struttura, componenti intime, non occasionali ed esterne.

¹⁰ A proposito della coesistenza in F. di reale e possibile, realtà e favoleggiamento, cfr. ELIO VITTORINI, «Faulkner come Picasso?» (dicembre 1950) in *Diario in pubblico*, Milano, 1957.

Di fronte a un'autorità basata sulla pratica, sull'esperienza, sul preconcetto, sul precostituito, sul normativo, lo stupore di Faulkner è per la molteplicità e varietà della vita in atto, la quale non tiene conto degli esempi già verificatisi e degli schemi già suggeriti, ma propone di volta in volta la legge del nuovo, scavalcando il passato e mai rifacendolo. Lo stupore è per la riserva di disponibile che la vita offre, per cui il fattuale (semplice o straordinario che sia) risulta straordinario, o almeno inatteso. Invece la presenza dei *tall tales* in *Mosquitoes* indica solo l'influsso di elementi di colore locale, il gusto di una tradizione: il ricco umorismo dell'*Old South-West*¹¹, in cui emergono i materiali dei tanto popolari *semigods* americani: Jean Lafitte, Paul Bunyan, Davy Crockett, Mike Fink. « Who made Paul Bunyan? » si chiede Carl Sandburg¹²: « Who made Paul Bunyan, who gave him birth as a myth, who joked him into life as the Master Lumberjack, who fashioned him forth as an apparition casing the hours of men amid axes and trees, saws and lumber? The people, the bookless people, they made Paul and had him alive long before he got into the books for those who read ». Siamo sulla schietta linea del folklore. Faulkner ne assorbe lo spirito: da una parte il *tall talk*, dall'altra il *tall tale*, ed hanno un secolo e mezzo di storia dietro di sé, dal trapasso del *backwoodsman* in *riverman*, ai tempi della frontiera. « The backwoodsman was the first of our tall men, whose words were tall talk and whose deeds were tall tales », scrive il Botkin¹³. Benché il *tall tale* contenga il *tall talk* o nasca da esso, la distinzione è necessaria: segna la differenza tra

¹¹ WALTER BLAIR, *Native American Humor (1800-1900)*, Cleveland, 1937 e *Horse Sense in American Humor*, Chicago, 1942; CONSTANCE ROUCRE, *American Humor: A Study of the National Character*, New York, 1942 (4ª ediz.) e *The Roots of American Culture*, New York, 1942; STANLEY E. HYMAN, *The Armed Vision*, New York, 1952 (il capitolo « C. Rourke and Folk Criticism »). Interessante, per l'esame dell'influenza del *tall tale* su Melville: EDWARD H. ROSENBERRY, *Melville and the Comic Spirit*, Cambridge, 1955.

In HARRY M. CAMPBELL e RUEL E. FOSTER, *W. Faulkner, A Critical Appraisal*, Norman, 1951, il Foster (cap. « Humor ») esclude categoricamente in *Mosquitoes* la presenza dell'umorismo di frontiera (p. 106); *Mosquitoes* (come anche *Soldier's Pay*) non presenterebbe che « imitative humor » con evidente influsso di Huxley (p. 95).

¹² CARL SANDBURG, *The People, Yes*, New York, 1936, p. 97.

¹³ B. A. BOTKIN, *A Treasure of American Folklore*, New York, 1944, p. 3.

vanteria e racconto iperbolico. Il *tall tale* di Andrew Jackson accolto o elaborato da Faulkner in *Mosquitoes* beneficia, in modo aperto e inequivoco, di qualcosa che era la sostanza di tanto vecchio *tall talk*:

Well, the old general [Andrew Jackson, l'*Old Hickory*] ¹⁴ bought a place in Florida. A stock farm, they told him it was, and he gathered up a bunch of mountaineers from his Tennessee place and sent 'em down there with a herd of horses. Well, sir, when they got there they found the place was pretty near all swamp. But they were hardy folks, so they lit right in to make the best of it. In the meantime... some of these horses strayed off into the swamps, and in some way the breed got crossed with alligators. And so, when Old Hickory found he was going to have to fight his battle down there in those Chalmette swamps, he sent over to his Florida place and had 'em round up as many of those half-horse half-alligators as they could, and he mounted some of his infantry on 'em and the British couldn't stop 'em at all ¹⁵.

Bisogna aggiungere a questo racconto un particolare che ne rende incerta la versione: la deformità ai piedi («webbed feet») nell'*Old Hickory* e nei discendenti (p. 67 e p. 281). Se poi si considera che nel successivo *tall tale* di *Mosquitoes* un discendente dell'*Old Hickory* (Claude Jackson) diviene squalo e pecore divengono pesci, si deve dire che al momento di Faulkner il tema dell'incrocio, della metamorfosi appare confuso. All'inizio costituiva solo vanteria, perciò entrava nel *tall talk*. Appunto con spirito di *tall talk* era presentato in *The Hunters of Kentucky*, che Noah Ludlow cantava nel 1822 dinanzi ad un pubblico neworleanese formato anche degli stessi *hunters* vincitori, con l'*Old Hickory*, della battaglia di New Orleans, 1815:

- v. 17: ...Kentucky boys
are alligator horses;
- v. 57: for every man was half a horse,
and hal an alligator.

¹⁴ B. A. BOTKIN, *A Treasure of Southern Folklore*, New York, 1953 (4ª ediz.), pp. 169-170: «The General wins his nickname», da *Life of A. Jackson*, 1887.

¹⁵ W. FAULKNER, *Mosquitoes*, New York, 1927, pp. 67-68.

Ma *The Hunters of Kentucky* non fanno che stabilizzare una tradizione reperibile nel comune *tall talk* degli uomini di frontiera: già nel 1808 Christian Schultz, Jr., ne raccoglieva un esempio¹⁶: in un litigio tra due millantatori del Mississippi il motivo ricorrente era il «totemic transfer of traits, reflected in the application to humans of such terms as hoss etc.»¹⁷. Tra le altre identificazioni con animali («There's a sprinkling of all sorts in me, from the lion down to the skunk») ci interessano quelle con gli alligatori e i cavalli: «I am a man; I am a horse, I am an alligator; half man, half horse, have... alligator's teeth». Nel 1813 giornali dell'est potevano designare gli uomini del Mississippi come «half-horse half-alligator creatures» senza dover spiegare l'espressione¹⁸. Assicurato in contrasto col carattere del *Down East Yankee* quello del *ring-tailed roarer*, dello *screamer* del South-West, è assicurato l'accostamento all'alligatore e al cavallo: «Because the qualities of the horse and the alligator seemed most fitting to the animal antics and noises of the ring-tailed roarer, the alligator horse or half-horse, half-alligator became his emblem»¹⁹. Perciò via via lungo gli anni ritroveremo questo emblema: nell'extravaganza di Ralph Stackpole, nel *boasting* di Nimrod Wildfire, nel *brag* di Crockett e di Mike Fink, perfino in canti e *yells* di *cowboys*, nella rievocazione poetica di Carl Sandburg (*They Have Yarns*). Coi *tall tales* di *Mosquitoes* l'incrocio e la metamorfosi non sono vanterie, forme emblematiche, ma dati di fatto, realtà. Il particolare dei piedi palmati nell'*Old Hickory* e nei discendenti farebbe pensare a versioni varie che il Faulkner avrebbe accolto senza scegliere; in esse si afferma contemporaneamente che l'*Old Hickory* poté vincere gli inglesi aiutato dalla deformità ai piedi e che poté vincerli per essersi i suoi cavalli incrociati con gli alligatori; sussiste qualche peculiare elemento del *tall talk* accanto a un diverso uso del tema dell'incrocio; in quanto a Claude Jackson mutato in squalo ci si ricorda di un'altra tradizione, quella secondo la

¹⁶ BOTKIN, *A Tr. of Am. F.*, cit., p. 275.

¹⁷ JOHN RUSSELL BARTLETT, *Dictionary of Americanisms*, in BOTKIN, *A Tr. of Am. F.*, p. 273.

¹⁸ BLAIR, *Native Am. H.*, cit., p. 30, n. 4.

¹⁹ BOTKIN, *A Tr. of Am. F.*, p. 4.

quale Stackalee « changed hisself into a horse »²⁰ (benché nel ritratto di Stackalee si avverta una sfumatura magico-demoniaca, avendo egli venduto la propria anima al vecchio Scratch). Non manca neppure l'accorgimento tecnico della *box-like structure* così proprio dell'umorismo nel South-West (per cui è caratterizzato l'occasionale *story-teller*, e non si trascurano né l'effetto della narrazione sugli ascoltatori né il luogo in cui la narrazione avviene). Ciò che manca nel *tall tale* di *Mosquitoes*, come del resto mancava nei collaboratori dello « Spirit of the Times » e nella tradizione generale del *tall tale* e del *tall talk*, è il procedimento dello stupore che abbiamo rilevato in *Requiem*. Il *tall talk* ha l'apparenza aggressiva di una imposizione, e il *tall tale* non pretende d'essere creduto, vuol solo divertire²¹. Il *tall tale* segnala la straripante forza emotiva di un certo uomo medio americano, il bisogno della eccezionalità insito in una compagine sociale, *en masse*, sotto quello che il Toynbee chiama lo stimolo dell'ambiente, dei paesi difficili, lo stimolo che crea storia, movimento, reazione feconda. Questo stesso stimolo, in seguito, nella competizione con il nord degli Stati, renderà il nord (il New England) vittorioso di fronte al sud, le cui condizioni ambientali si offriranno più favorevoli. Non per niente il *tall tale* nasce quando il South-West è ancora terra ardua. Con il suo aspetto assurdo, paradossale, e con il vibrato senso del comico esso risponde alla necessità furiosa dell'ubriacatura e al suo superamento cosciente. Del gioco si conoscono sempre le mosse — come regole generali, accettate. Ed è nel gioco accettare lo straordinario senza discuterlo e metterlo in dubbio. Lo straordinario è il sangue del *tall tale*: per la disposizione del narratore e quella degli ascoltatori quando si tratti di racconto orale; con lo stesso spontaneo equilibrio nel 'commercio' scritto

²⁰ *Op. cit.*, p. 125.

²¹ JAMES N. TIDWELL, *A Treasure of American Folk Humor*, New York, 1956, pp. 481-482: « Some tall tales are near enough to the truth that they may be believed by the greenhorn, but they have in them indicators to let the initiates know that they are fancy rather than fact. Most tall tales, however, are so far from the truth that no one would be misled; they are meant to be enjoyed rather than believed. Our enjoyment comes from the literary art which makes the unbelievable at least partially believable (just as does the art of the ghost story) and from the imaginative combination of details ».

(a cominciare dai collaboratori dello « Spirit » fino a Twain e oltre). Nell'esempio da *Requiem* Faulkner pone invece in rilievo che i fatti sono *incredibili* benché veri; egli punta proprio sulla loro assurdità. Di qui il tono stupito, mentre il *tall tale* adopera un tono *matter-of-fact*²², quello con cui i Grimm — per una convenzione ormai secolare — potevano tessere la favola del rospo che semplicemente si rivolge alla bella figlia del re nella lingua degli uomini. Ma, è ovvio, le favole dei Grimm (come del resto quelle dello stesso Old South-West) non hanno altro in comune con i *tall tales*, di cui l'elemento umoristico è troppo acuto e amorale²³: intanto, però, il tono *matter-of-fact* deve scaturire da una medesima convenzione, il patto tra narratore e ascoltatore per cui lo straordinario rimane oggettivo (delle cose, dei fatti). Nel Faulkner di *Requiem* lo straordinario è invece soprattutto soggettivo (di coscienza, atteggiamento, posizione dell'autore, suo punto di vista). Può venire a mancare l'*exaggeration* dei fatti (che è il carattere dei *tall tales*): l'autore ha sempre, come carta fondamentale, l'*exaggeration* della presentazione dei fatti. Scegliamo da *Requiem* un nuovo esempio: la storia del tribunale di Yoknapatawpha nella prima parte del libro che appunto ad esso si intitola: *The Courthouse*. Si ritrova qui il procedimento perentorio già illuminato con l'episodio di Cecilia Farmer: solo che l'organismo stilistico vi è tanto più complesso perché il procedimento ha un tema e lo svolge nella maniera più testarda, senza mai allentar la presa, ma ha anche temi minori e sembra sbandare, perdervisi a volte, quando invece tutti confluiscono a creare l'atmosfera sensazionale. Inoltre si intrecciano strategie tecniche quali l'anticipazione dei motivi e lo stile ellittico o allusivo,

²² J. N. TIDWELL, *op. cit.*, p. 482: « In order to make the exaggerations of the tale more nearly credible, the narrator maintains at all times an air of truthfulness. He talks gravely and seriously, becoming even more grave as the tale gets more exaggerated ». Cfr. BOTKIN, *A Tr. of Am. F.*, p. 492: « the tall tale deals frankly with marvels, with the remarkable or prodigious, as the epithet signifies. As J. Frank Dobie points out, the tall-tale teller does not expect to be believed, except by the uninitiated ».

²³ H. W. BOYNTON, citato dal BLAIR, *Native A. H.*, p. 88: « The Saxon insistence on ethical motivation was seldom relaxed at any section of the Atlantic seaboard. But the unconscious, or unliterary, literature of the backwoodsman, riverman, was frankly unethical, amoral... On the open, fluid frontier the ethics implicit in these stories is the ethics of success ».

l'intervento aperto, retorico, dichiarato (due o tre affermazioni di giudizio), infine una variante del procedimento dello stupore che si basa sul montare stesso della tensione ed appartiene a una scrittura più asciutta e — dal punto di vista faulkneriano — più chiusa (una scrittura pregnante, che non commenta l'oggetto, non vi razionalizza intorno, bensì lo cresce dentro di sé e lo svela solo a strappi sino alla luce della conclusione)²⁴. Ma alla base di tutto v'è sempre lo stato d'animo di stupore dell'autore per la risposta di una realtà diversa da quella che ci si aspetterebbe. Nelle prime pagine i fatti non appaiono distribuiti nell'ordine in cui avvengono. Chi scrive sa già, e non si preoccupa di chi legge e quindi non sa. Come hanno osservato molti critici, spesso è necessario, per capire Faulkner, leggere una seconda volta (o una terza, una quarta). Vi è il contenuto: la fabula, diciamo nella terminologia formalistica. Il *sjuzet* (per seguire la stessa terminologia) ci dà la fabula con un criterio 'tendenzioso'. Prendiamo il contenuto di *The Courthouse*: dopo i primi trent'anni di vita, la colonia non ha ancora nome né tribunale, ma solo un forziere con documenti e la prigione di tronchi di legno; l'evasione di alcuni banditi la costringe ad affrontare un dilemma, per salvarsi dal quale essa deve costituirsi a città, scegliendosi il nome e costruendo il tribunale. Figurano caposaldi della vicenda i banditi, un lucchetto di sette chili, antichissimo, portato dalla Carolina, e il corriere della posta che fa regolare (o irregolare, considerati i tempi) servizio da Nashville. Ma il protagonista più importante è addirittura il caso. Un caso la cattura dei banditi, un caso la loro evasione, perciò il tribunale imposto dalle conseguenze dell'evasione può ritenersi anch'esso un caso. Questa la fabula. In qualche parte (la evasione) è di per se stessa straordinaria, ma ciò che veramente la rende straordinaria è il tono dell'autore. Per quanto non si possa parlare di uno

²⁴ L'anticipare e il posporre conducono ai medesimi risultati. L'uno offre una notizia quando non si ha il resto per integrarla, capirla, e ne consegue un'insufficienza, un che di oscuro e teso; l'altro detrae alla visione concreta e completa del momento un dato essenziale. Il lettore procede senza sapere, o per qualcosa che gli è tenuto nascosto o per qualcosa che gli è anticipato; ma è quasi lo stesso, poiché anche quando gli si anticipa, il lettore si trova nella condizione (condizione ellittica) di non afferrare il senso della notizia ricevuta, ma solo — si potrebbe dire per intimitazione dell'autore — di doverne accettare l'importanza.

stile preso a sé (così come non si dovrebbe trattare un contenuto come *oggettivo*), lo stile di *The Courthouse* mostra un suo profilo che ne fa una storia: con la fase iniziale, lo sviluppo, l'incrocio e la fusione di tecniche diverse. Perché storia, ha carattere dinamico: lo stupore sale, cresce. *Si svolge*. Lo stupore è il punto di vista dell'autore. La presentazione dei fatti deve il suo tono a questo punto di vista. Ma sotto un certo aspetto non si ha nemmeno una storia, e cioè, lo svolgimento intimo ed esterno dello stupore. Il tono dello stupore è tanto progressivo quanto statico. Potrebbe essere solo progressivo se si accompagnasse a una distribuzione progressivamente cronologica dei fatti. Ma con il *sujet* si trova invece che qualche fatto è anticipato, nelle prime pagine scaglioni di anticipi contengono già tutto l'esplosivo dello stupore, il capitolo inizia già con una violenta condizione di stupore. Perciò lo stupore, in fondo, appare anche fermo, costante. Se si muove, se cresce, sembra che ciò avvenga per l'assommarsi meccanico di tutti i suoi momenti, per un effetto cumulativo, addizionale. E anche qui, in questo ambiguo carattere statico-dinamico, è la differenza con i *tall tales*. I *tall tales* scritti subiscono l'influsso della tradizione orale, la quale favorisce la forma rapida, tesa alla battuta finale, al finale colpo di scena. Certo l'influsso si esercita con maggiore evidenza sugli *yarns*. Dal Blair *A Coon Hunt in a Fancy Country* del Thompson è scelto ad esempio: «Whereas the loose commentary of the letter or the highly mannered style of most short stories of the time encouraged diffuseness, this form encouraged... directness»²⁵. *A Coon*, infatti, «moves forward rapidly... The tale ends, as an anecdote should, with a point»²⁶. Invece le pagine di *The Courthouse*, anche se hanno un loro *point* (la costituzione del tribunale), addirittura lo anticipano e ne anticipano subito i moventi (l'evasione, il lucchetto). Allo stesso modo non tanto tendono a uno stupore *ultimo*, quanto indicano che è ogni momento della storia a suscitare stupore. Quasi ogni momento vien posto in risalto: le pagine sono infatti costruite in respiri più o meno lunghi separati non dalla punteggiatura ma da

²⁵ BLAIR, *Native Am. H.*, cit., p. 89.

²⁶ *Op. cit.*, p. 90.

spazi bianchi; l'interruzione grafica ha un suo senso polemico, agisce da isolante, serve a far individuare certi nuclei la cui materia gira intorno a se stessa, mentre l'uso della punteggiatura ha proprio la funzione opposta, di mantenere l'unità del racconto, anzi sottolinearla, lasciandosi sempre il passaggio libero: ne risulta che i segmenti si succedono come minuscole storie a sé, ciascuna gonfia miticamente delle qualità necessarie a creare meraviglia, ma insieme valgono come gradini per l'alta meraviglia della storia fondamentale. Uno schema delle prime pagine dà un'idea dell'enfasi di cui il singolo segmento vien caricato e insieme dell'unità logica, a catena, dei vari segmenti narrativi:

Il tribunale è meno antico della città, però la colonia aveva *documenti* sin dall'inizio;

i DOCUMENTI erano nel retro dell'ufficio della posta-emporio-centro di scambio fino ad un'*evasione* accompagnata dalla scomparsa di un *lucchetto*;

(EVASIONE) — cattura di tre o quattro *banditi* del Trace di Natchez;

i BANDITI in prigione: si manda a prendere il LUCCHETTO del vecchio Alec dalla *borsa delle lettere*;

il LUCCHETTO;

la BORSA e il *corriere* e il VECCHIO ALEC;

si applica il LUCCHETTO alla prigione per proteggere i BANDITI dai linciatori;

EVASIONE dei BANDITI e scomparsa del LUCCHETTO: la colonia si trova in debito di fronte al VECCHIO ALEC;

problema aperto dal CORRIERE (Pettigrew), a causa del LUCCHETTO scomparso.

Ora a noi importa molto notare appunto l'ambivalenza di ogni segmento in quanto a sé stante, con una sua propria condizione di stupore, e in quanto agganciato agli altri segmenti per lo scaturire da una premessa indicata nel o in un paragrafo precedente e l'anticipare a sua volta qualcosa, mantenuto così sempre alto il livello della meraviglia. La formula stilistica della meraviglia è identica, si basa sulle sforbiciate (gli avverbi *even, simply, just*, particelle ne-

gative, avversative, correlative, proposizioni avversative, concessive, limitative, eccettuative, periodi ipotetici dell'irrealità); l'insistenza di questa formula, con la conseguente ripetizione degli stessi avverbi, delle stesse particelle, delle stesse negazioni, degli stessi costrutti, e la tecnica della ripetizione dei motivi di contenuto (colonia, banditi, evasione, lucchetto, corriere, tribunale) allacciano ogni paragrafo al successivo o ai successivi. Gli strumenti tecnici sono sempre gli stessi e si riconoscono subito. Il meccanismo dell'assurdizzazione si muove a un modo, rispondendo all'atteggiamento dell'autore dinanzi alla vita. In questo caso coincide con l'intero corpo narrativo di *The Courthouse*, in un ciclo che dall'inizio (« The courthouse is less old than the town » — p. 3) conduce all'epilogo (la cupola del tribunale, la campana, le rondini e i colombi); nello stesso tempo ogni particolare fa scattare come un micromeccanismo dell'assurdizzazione. Il secondo paragrafo narra che la colonia dopo i primi trent'anni ha già molti documenti: atti di esproprio delle terre degli indiani, concessioni e brevetti e trapassi di proprietà, liste fiscali e militari, ipoteche e garanzie, fatture di vendita di schiavi, taglie per negri e così via, il tutto custodito in un forziere nel retro dell'Ufficio della posta che funge anche da emporio e centro di commercio. Il tribunale, quando nasce, nasce per puro caso, *by simple fortuity* (p. 4), non soltanto meno antico del carcere stesso (*not only... even*), ma nato *at all by chance and accident*; il forziere coi documenti rimosso non da un luogo, ma *simply* portato in un luogo, perché non tolto dal retro per ragioni che riguardino il retro o il forziere, ma al contrario: infatti non solo (*not only*) non dava impiccio a nessuno nel retro, ma dopo se ne è sentita perfino (*even*) la mancanza per essere servito sempre come sedile in più tra i bariletti intorno alla stufa nelle sere d'inverno: e rimosso *at all* per il *simple* motivo che la colonia s'è trovata all'improvviso a fronteggiare *not so much* (p. 5) un problema da risolvere quanto un dilemma da cui salvarsi. Ora ecco, si può ricavare un'osservazione valevole per l'intero capitolo. Che del forziere si avverta la mancanza nel retro è appena un particolare, ma particolare che fa scattare un proprio micromeccanismo. E questo, nelle sue ridottissime dimensioni, ripete il fenomeno stilistico del procedimento dello stupore (*not... but simply; not... but on*

the contrary; not only, even... since). Se da un particolare di tanto esile consistenza passiamo a un ritratto (i vari brani che compongono il ritratto di Pettigrew, il corriere) o a un episodio (quello dell'evasione), per prendere in esame un movimento narrativo più pieno ed esteso, notiamo che, come il particolare e come la storia intera, il ritratto e l'episodio dipendono — emotivamente e stilisticamente — dallo stato di stupore dell'autore, debbono il loro tono al suo punto di vista, e questo punto di vista per esprimersi ricorre alla stessa formula, di volta in volta l'armatura tecnica ridimensionandosi in rapporto all'ampiezza e all'importanza del tema assunto. Fermiamoci a due soli momenti del ritratto di Pettigrew: a p. 10 e a p. 17. Sono i tempi di frontiera, e un uomo piccolo e fragile come Pettigrew i cinquecento chilometri dall'ufficio postale di Nashville alla colonia li attraversa a cavallo all'incirca ogni due settimane senza neanche un'arma: questo perché la borsa della posta rappresenta gli Stati Uniti, *the power and the will to liberty* (p. 10), e porta *even* nella quasi ancora selvaggia terra la voce autoritaria della nazione che ha strappato la sua libertà a uno dei popoli più potenti e se la difende con successo; una voce così autoritaria che il corriere non ha bisogno di proteggersi con un'arma, ma per mesi passa *blatantly, flagrantly, almost contemptuously* per una pista piena di delinquenti, *not even* degnandosi di passare silenziosamente dove altri uomini, *even though* armati e in gruppo, cercano di muoversi in segreto o almeno senza rumore, ma annunciando invece (*but... instead*) il suo arrivo solitario con il suono di una tromba di latta. In più è un corriere fragile e privo di età, di capelli, di denti, che sembra *troppo* fragile perfino (*too... even*, p. 17) per accostare un cavallo, *let alone* cavalcare per mille chilometri ogni due settimane, eppure (*yet*) lo fa, e *not only* fa ciò ma ha ancora abbastanza fiato *not only* per annunciare e precedere *but even* seguire il suo passaggio con il beffardo musicale trionfo della tromba. Rispetto agli altri episodi e al ritratto di Pettigrew l'episodio dell'evasione offre la peculiarità di un intervento più esplicito da parte dell'autore, il quale non si limita alla solita formula. Così incredibile non l'evasione, ma il suo metodo, che la qualità granguignolesca è francamente riconosciuta dall'autore. Poiché i banditi, per fuggire, hanno spostato durante la notte un'in-

tera parete sistemandone i tronchi al margine della strada, con ordine, e su cavalli rubati si son trascinati via la porta di quercia larga un metro e ottanta e il lucchetto di sette chili di ferro, per cui al mattino la prigione si presenta «open to the world like a stage» (p. 16). Ciò darà origine alla leggenda dei pazzi Harpe:

which was how the legend of the mad Harpes started: *a thing not just fantastical but incomprehensible, not just whimsical but a little terrifying* (though at least it was bloodless...) (p. 16);... twenty-five years later legend would begin to affirm, and a hundred years later would still be at it, that two of the bandits were the Harpes themselves, Big Harpe anyway, *since the circumstances, the method of the breakout left behind like a smell, an odor, a kind of gargantuan and bizarre playfulness at once humorous and terrifying, as if the settlement had fallen, blundered, into the notice or range of an idle and whimsical giant* (p. 5).

Noi lo vediamo: questi due corsivi²⁷, il primo dei quali ha perfino la trama esteriore della formula (*not just... but, not just... but, though*), non contengono fatti strutturati a giudizio, ma puro giudizio. Vi si dà, anticipandolo, il risultato della conoscenza (lo stupore), non lo stupore che accompagna la conoscenza. Il giudizio non compenetra dei fatti mediandone (o alterandone) la presentazione, o meglio, non si fonde con essi, nascendo insieme: li condiziona, sì, ma in parte e solo col presentarli dal di fuori. Sono commenti anticipati che in termini assertivi impongono lo stato di sorpresa quando noi ancora ignoriamo il fatto. Vi si parla della leggenda che la colonia ha elaborato richiamandosi a nomi grossi, tra i più terribili della sanguinosa storia del banditismo: i due Harpe, fuorilegge dell'Ohio, Micajah e Wiley, detti Big e Little Harpe, l'uno ucciso nel 1799 in una località del Kentucky e l'altro impiccato dopo avere a tradimento ucciso Samuel Mason per riscuoterne la taglia. Faulkner li esclude subito, ma della tetra sonorità dei loro nomi si serve per porre in evidenza la bizzarria dell'evasione. E questi nomi, uniti a quelli di Mason e di John Murrel (proprio Murrel, l'atroce ideatore della Confederazione Mistica) e due pagine dopo agli altri di Dillinger e Jesse James («But they had now what might be four

²⁷ I corsivi, sarà meglio rilevarlo, sono miei.

— three — Dillingers or Jesse Jameses of the time » — p. 7), hanno peso nel preparare l'animo al fatto in sé (l'evasione). La leggenda precede il fatto che le ha dato origine. Ecco appunto l'ordine entro l'ambito dell'episodio (ordine che a sua volta riproduce quello, più largo, dell'intero ciclo di *The Courthouse*, cioè il rapporto evasione e lucchetto — costituzione della città e del tribunale): il paragrafo n. 3 annuncia il tema (l'evasione), e subito scarta verso il tema che ne rampolla (la leggenda, gli Harpe, commento sul *method of the breakout*, gli uomini di Mason, Murrel); il paragrafo 4 accenna a Dillinger e Jesse James; a p. 16 di nuovo la tecnica anticipativa, ma ormai a *contatto* con il vero e proprio stile dello stupore — cioè con la trattazione del fatto straordinario che il *breakout* è:

until the next morning, when the first arrivals were met by a scene resembling an outdoor stage setting: which was how the legend... *a thing not just fantastical...: not just the lock gone from the door nor even just the door gone from the jail, but the entire wall gone...*

Anche a pagina 18 il testo adombra una giustapposizione:

there was no limit to the fantastic and the terrifying and the bizarre, of which the men were capable who already, just to escape from a log jail, had quietly removed one entire wall and stacked it in neat piecemeal at the roadside.

Poiché il giudizio anticipato — in quanto intervento esplicito ed esterno — comporta giustapposizione e non fusione. Di fronte alla vitalità del commento fuso col fatto denuncia il proprio carattere di surrogato dello stile dello stupore. Tuttavia non siamo nemmeno dinanzi a un'esperienza inerte. Nei limiti di una natura complementativa coadiuva a suo modo a dilatare il racconto stesso, tenderne acutamente l'atmosfera di straordinarietà, mitificarne il paradossale; si muove, vive perciò come attirato anch'esso nell'orbita stilistica del procedimento tipico dello stupore, potremmo dire appunto con le parole di Faulkner a proposito di Pettigrew alle pp. 22-23: « They [in questo caso il procedimento dello stupore] had simply *sealed - healed* him [il giudizio anticipato] off... him into their civic crisis as the desperate and defenseless oyster immobilises its atom of inevitable grit ».

Si crea dunque un procedimento stilistico per la scoperta delle situazioni paradossali. Abbiamo veduto che spesso il paradossale nasce dal contrasto con l'attesa da parte dell'autore, e non è nella situazione in sé. Da notare la costanza della « formula » o « maniera », ma l'atteggiamento base ha varianti, sfumature dettate di volta in volta dal caso in questione. Esempi se ne offrono o in balenanti momenti (appena una riga) e in episodi (come quelli già visti), o in intere strutture narrative (*Absalom, Old Man*). Può la trama tecnica essere meno appariscente: non per questo l'emozione della meraviglia appare sbiadita. In *Divorce in Naples* George, cuoco in seconda del *Porteus*, viene arrestato in una città italiana e deve avvertire i compagni: non parla italiano e i sette che si trovano in prigione con lui non parlano inglese; tuttavia riesce a spiegarsi con l'unico che potrà aiutarlo:

There they were: the Italian who spoke no English, and George who scarcely spoke any language at all; certainly not Italian. That was about four o'clock in the morning. Yet by daylight George had found the one man of the seven who could have served him or probably would have. 'He told me he was going to get out at noon, and I told him I would give him ten lire as soon as I got out, and he got me the scrap of paper and the pencil (this, in a bare dungeon, from among seven men stripped to the skin of everything save the simplest residue of clothing necessary for warmth: of money, knives, shoelaces, even pins and loose buttons) and I wrote the note and he hid it and they left him out and after about four hours they come and got me and there was the steward'²⁸.

Il protagonista di *Old Man* vuol tornare nella colonia penale da cui la piena del Mississippi lo ha strappato, incontra tutti gli ostacoli, li supera, e quando rientra nella colonia è punito con dieci anni in più. *Absalom* sia per la costruzione sia per i particolari potrebbe essere una miniera di esempi. Clytie non si è allontanata mai da « Sutpen's Hundred » che per giungere a Jefferson, *yet* si reca da sola a New Orleans a cercare il figlio di Charles Bon, Charles Etienne de Saint Valery Bon, e non parla francese, ma a New Orleans che è « a French city » riesce a rintracciare il bambino e portarselo

²⁸ W. FAULKNER, *Divorce in Naples*, in *Collected Stories*, New York, 1950, p. 886.

via. Rosa Coldfield è cresciuta nell'isolamento più completo, vive in una rigida povertà, non sa nulla di abitudini nuziali, non conosce neanche il fidanzato della nipote, tuttavia si mette a cucire e ricamare per il corredo della nipote, di Judith:

to make those intimate young girl garments... and you can imagine too what Miss Rosa's notion of them of such garments would be, let alone what her notion of them would look like when she had finished them unassisted²⁹;

sewing tediously and without skill on the garments which she was making for her niece's trousseau... whipping lace out of raveled and boarded string and thread and sewing it onto garments while news came of Lincoln's election and of the fall of Sumpter, and she scarce listening, hearing and losing the knell and doom of her native land between two tedious and clumsy stitches on a garment which she would never wear and never remove for a man whom she was not even to see alive³⁰.

Di uso frequente, nell'*Absalom*, il relativo, con un effetto diremmo rampante, membro dopo membro (relativa dopo relativa), molte di queste relative elettrizzate da un *not even*, o *once*, o *only*, o semplicemente *not*, fino allo scaturire del fatto, della situazione inaspettati, la risposta incredibile della realtà, risposta di solito introdotta da un *but* o *yet*. È qui il caso di ricordare che ci si trova dinanzi ad una concezione sillogistica continuamente sferzata, irrisa. « Clytie, *who* did that fetching..., *who* must have perceived..., *yet who* served the negress »³¹... « a slight silent child *who* could *not even* speak English... by a creature *whom* he had seen *once* and learned to dread and fear *yet* could *not* flee... *since although* he could *not even* talk to her... *where* he could *not even* tell... and so could have *only*... could have known *nothing* certainly *except*... *Yet* he made no resistance »³². E subito dopo: « the calm white one *who* was *not even* fierce, *who* was *not anything except* calm, *who* to him did *not even* have a name yet, *but who*... »³³.

²⁹ W. FAULKNER, *Absalom, Absalom!*, New York, rist. 1951, p. 77.

³⁰ *Idem*, p. 78.

³¹ *Idem*, p. 194.

³² *Idem*, pp. 196-197.

³³ *Idem*, p. 197.

Ancora, nella stessa pagina: « *not led, not dragged, but..* » e qui *but* ha il significato di *addirittura*. Nella versione che al capitolo IV dello stesso romanzo il signor Compson dà della storia di Sutpen, il parallelismo con cui quattro protagonisti son presentati porterebbe alla monotonia se non scatenasse un certo grado di ossessività. « *There they are* » (e ci si ricorda il « *there they were* » del passo di *Divorce in Naples* sopra citato): Judith, *this* ragazza *who* vede Charles Bon un'ora al giorno per un totale di dodici giorni *and that* lungo un periodo di un anno e mezzo, *yet* è così decisa a sposarlo da costringere il fratello Henry ad ucciderlo per impedire il matrimonio, *and that* dopo quattro anni durante i quali essa nemmeno era certa che Charles fosse vivo; il padre, *this* padre *who* vede Charles *once*, *yet* intraprende un viaggio di seicento miglia fino a New Orleans a cercar di scoprire ciò che sospetta, qualcosa che gli sembrerà una ragione sufficiente a ché il matrimonio sia impedito; Henry, *this* fratello *per il quale* l'onore e la felicità della sorella dovevano essere un bene più prezioso che per il padre stesso, *yet who* per difendere la causa di un simile matrimonio rinnega il padre e abbandona « *Sutpen's Hundred* », seguendo Charles per quattro anni dopo i quali ucciderà Charles per la stessa ragione per cui quattro anni prima ha abbandonato « *Sutpen's Hundred* »; infine Charles, *this* lover *who* si trova impegnato in un fidanzamento che non ha voluto né respinto e a cui in sostanza è indifferente, *yet* quattro anni dopo si fa uccidere tanto incrollabile è la sua decisione di sposare Judith. « *It's just incredible. It just does not explain* »³⁴. È troppo! grida anche il medico puritano in *Wild Palms* dinanzi al « delitto » di Harry Wilbourne, *questo è troppo!* E in *The Courthouse* vi è un *troppo* per la buona volontà di Compson: « *the rage, the impotence, the sweating, the too much whatever it was* »³⁵. Sempre un « troppo » nella pagina di Faulkner: qualcosa per cui si stupisce lui stesso, o si stupiscono i personaggi, o per cui i personaggi vanno a finire al di là dello stupore: la « *quiet and incredulous incomprehension* » con cui Charles Etienne de Saint Valery Bon si

³⁴ *Idem*, pp. 99-100.

³⁵ W. FAULKNER, *Requiem*, cit., p. 22. Il corsivo è nel testo.

contempla in un frammento di specchio (una fase posteriore a quando con « aghast fatalistic terror » guardava Clytie, ed era la prima volta che era venuto a « Sutpen's Hundred »), l'« incredulous (and shocked) speculation » del nonno di Quentin, l'incredula meraviglia di Harry Wilbourne, una specie di sua meravigliata e calma incredulità, il « beyond any more amazement » del *convict* in *Old Man*, come un'appassionata e ben dura, impietrita ma consapevole resistenza al reale, la limitazione della capacità umana di fronte alla illimitazione del reale. L'incredulo atteggiamento stupefatto del *convict* ha tutta l'aria di un rimprovero, e gli occhi dei muli morti nella, piena guardano a lui con la stessa aria di rimprovero e la stessa incredula stupefazione. A un certo punto la coscienza ha uno scatto: o per aprirsi alla meraviglia, terribile, oltraggiata, il furioso stupore di Rosa Coldfield o di un medico puritano, o alla meraviglia chiudersi, per difesa. Ma vi sono anche anime immobili da sempre e come da sempre superfici ghiacciate: l'« impenetrable mask » di Judith, specie dopo la morte di Charles, oppure Lucas che in *Intruder in the Dust* osserva Chick senza pietà o altro, *neanche* sorpresa. La narrazione è gremita di stupore: lo si accetti, riconosca, o si voglia negarlo, espellerlo con violenza. Ma ciò che a noi importa è questo: che quando è anche Faulkner a stupirsi, allora il procedimento dello stupore tradisce l'implicazione dell'autore, il suo carattere onnisciente. Tale procedimento manca infatti là dove lo stile è del tutto oggettivo: in *The Sound and the Fury*, ad esempio, e *Sanctuary*.

Lo stupore è un commento, una forma non più vittoriana, certo, ma uno spirito che ha del vittoriano: di controllo, di partecipazione, e anche d'autorità, fra intrusivo, meditativo e polemico. Il soggetto (lo scrittore) invade il campo dell'oggetto e si fa mentore. Perfino l'assenza della meraviglia nei personaggi costituisce un elemento attivo: poiché da Faulkner tale assenza è controllata: o che egli la analizzi con curiosità, o che soltanto la gridi; sempre essa dà luogo ad una meraviglia sua, di scrittore che si aggira intorno e dentro le proprie creature, con inquietante ricerca. Siamo ben lontani dall'impavido controllo di Voltaire sulla materia nata alla corte di Sceaux, per il diletto di una duchessa. Zadig, il quale deve disimpegnarsi in una realtà che gli risponde diversamente da quanto egli si aspetta,

Zadig che si stupisce dello strano meccanismo di tale realtà, Zadig è un pretesto allegorico: e non c'è da confondere il suo stupore con la « dogmatica » certezza in Voltaire dell'irrazionalità di tutto. La confusione di Zadig non è mai la confusione di Voltaire. La stabilità di Zadig è come « la chienne de notre auguste reine »: « un peu boiteuse, si je l'ose dire ». Ma non coinvolge il suo autore. Il suo autore da tempo ha smesso di stupirsi. Ha provato anche a far stupire Babouc, ma tirando i fili della marionetta (la più incantevole delle marionette) con assoluta mancanza di ingenuità e di attesa. Il racconto di Babouc (come del resto quello di Zadig) è un succedersi di istantanee dello stupore del protagonista. Si indica nel *viaggio* un motivo fondamentale della tematica voltairiana: il movimento verso terre strane, i paesi orientali, costumi insoliti, con un gusto alla Galland. Ma c'è soprattutto il viaggio *interiore* del protagonista: dalla speranza e fiducia, stupore dopo stupore, verso una più ferma, pratica saggezza, l'accettazione di Persepoli così come essa è, del mondo comme il va, e *questo* movimento, questo progredire — fra le delusioni — sono di un gusto alla Voltaire. Nonostante le catastrofi disseminate lungo il racconto, il pessimismo dell'autore non risolve il racconto in catastrofe. Persepoli non viene distrutta. Babouc ha imparato a capirla, senza sopravvalutare né disprezzare. Le si è anche affezionato. Quindi la salva. La marionetta, nelle mani di Voltaire, si fa creatura viva. Voltaire le presta un po' del proprio sorriso, le getta addosso la sua polvere d'oro: « On laisse donc subsister Persépolis; et Babouc fut bien loin de se plaindre, comme Jonas qui se fâcha de ce qu'on ne détruisait pas Ninive. Mais, quand on a été trois jours dans le corps d'une baleine, on n'est pas de si bonne humeur que quand on a été à l'opéra, à la comédie, et qu'on a soupé en bonne compagnie »³⁶. Il viaggio interiore tende dunque alla formazione della marionetta. Il racconto nato per la gioia di una corte impartisce (forse suo malgrado) una morale. Voltaire non vi economizza davvero le *figures*, vi fa anzi « danser les montagnes et les collines », ma sotto « le bon style oriental » v'è sempre « le style de la raison ».

³⁶ VOLTAIRE, *Zadig et autres contes*, a cura di P. GRIMAL, Paris, 1950, p. 62.

Faulkner sembra invece non aver conquistato «le style de la raison». Poiché il suo momento creativo è momento della ricerca, e mai della dimostrazione. I protagonisti dei suoi racconti non gli servono da paradigmi. Sono compagni di viaggio, del *suo* viaggio verso la conoscenza. Parte egli da un assunto preciso, con uno schema logico preformato, ma poi il viaggio gli si rivela un'avventura imprevedibile e bizzarra e allora o il suo stupore coincide con quello dei protagonisti, o, quando i protagonisti si mantengono impassibili, egli si stupisce per loro, della vicenda che vivono e del fatto che essi semplicemente non se ne accorgano o accorgendosi non se ne stupiscano. Parte credendo di sapere, si organizza secondo questa piccola astuzia di scrittore che sovrintende l'ordine di una o più vite, è miracolosamente armato eppure indifeso, la furia dei compagni di viaggio finisce per rivoluzionarlo dentro. Sulla pagina esercita un controllo — persino autoritario —, ma tale controllo è anche una confessione. Sempre un autore si confessa, quando scrive. Ma Faulkner confessa proprio l'impotenza a sistemare la realtà in un modo che gli sia valido una volta per tutte. E così lo stupore indica in lui la continua incertezza nei confronti delle verità più elementari. Il dato più banale può divenire una trappola. Kafka le sue trappole se le prepara da sé, metodicamente e senza stupore. Il fatto assurdo de *La metamorfosi* lo racconta in termini normali, con semplicità. Fosse un personaggio faulkneriano, darebbe dei punti alle maschere più impassibili o indifferenti di Yoknapatawpha. E Faulkner urlerebbe. Di stupore. Kafka non fa neanche lo sfoggio di naturalezza con cui Gogol' narra la inverosimile vicenda di un naso. Perché la malizia di Gogol' è tanta, almeno quanto la sua ingenuità, e il tono di naturalezza conosce tutte le tentazioni delle capriole. Ma Kafka non conosce capriole. Kafka ha la serietà che ha Faulkner. Ma quando Kafka non si agita più contro l'assurdo, virilmente limitandosi a ritrarre l'assurda condizione umana, Faulkner si agita ancora, come un ragazzo.

ANGELA GIANNITRAPANI