

STILE E PERCEZIONE DEL NUMINOSO IN UN RACCONTO DI FAULKNER

Fra le storie di caccia, *The Old People* si distingue per la sua compattezza, per il ritmo flessibile e sostenuto. Particolari come quello dell'iniziazione di Ike McCaslin per mano dell'aborigeno Sam Fathers, che « cresima » il suo giovane allievo col sangue del primo cervo da lui ucciso, o l'altro del cervo fantasma che il neofita della foresta scorge di lì a poco al momento di una seconda uccisione, si stampano nella memoria e sollecitano l'ingegnosità ermeneutica dei critici. Probabilmente le discussioni sulla realtà di quello spettro animale (psicologica? metafisica? allegorica?) rischiano di sviare l'attenzione del lettore dal centro poetico del racconto, che non sopporta riduzioni razionalistiche. La fede superstiziosa di Sam, che ravvisa nell'apparizione un manifestarsi totemico degli avi (« Oleh, Chief », Sam said. « Grandfather »), l'eccitata meraviglia del piccolo Ike, mente suggestionabile per la sua verginità, e lo scetticismo possibilista di McCaslin Edmonds, il cugino di sedici anni più anziano, concorrono a lasciare il dilemma in sospeso.

Potremo anzi parlare di « sospensione dell'incredulità », seguendo una nota formula critica di comodo, tanto più che *The Old People*, a differenza del jamesiano *Turn of the Screw*, in cui il problema di realtà e apparenza si pone in modo perentorio, non è una « ghost story », come non lo è *Pantaloone in Black*. In entrambi i casi Faulkner, ponendosi al livello di una mente primitiva o fanciullesca, accetta il dato dell'allucinazione senza qualificarlo, perchè esso fa parte di uno sviluppo drammatico che si può sommariamente definire in termini di fatalità della solitudine per il gigante negro che viene spinto alla morte dal proprio dolore e dall'incomprensione dei suoi simili, e di iniziazione rituale alla santità della terra per Ike

McCaslin. Nell'uno e nell'altro racconto faulkneriano i presupposti psicologici dell'allucinazione sono evidenti: il vedovo di *Pantaloön in Black*, sconvolto dal lutto improvviso e privo di sostegni culturali superiori, cede alle insinuazioni superstiziose dei compagni di razza e vede lo spettro della moglie, rincasando dal cimitero, perchè questa è l'unica realtà a cui egli si possa aggrappare in un mondo che gli vien meno con la scomparsa di lei; il fanciullo McCaslin vede l'umbratile cervo perchè a ciò lo predispongono l'influsso autorevole del primitivo Sam, la suggestione della circostanza straordinaria (è il momento del passaggio dall'infanzia a una virile adolescenza attraverso il rito della caccia, ed egli ha abbattuto il suo primo cervo) e infine il suo stesso desiderio di prolungare la vita oltre l'attimo della morte, di comunicare col mondo del mistero (« But we want them », the boy said. « We want them too. There is plenty of room for us and them too ». « That's right », McCaslin said. « Suppose they dont have substance, cant cast a shadow --- » « But I saw it! » the boy cried. « I saw him! »). Ma la preparazione psicologica dell'evento spettrale non risolve in sè il fenomeno descritto, perchè l'attenzione dello scrittore si concentra sulla vividezza della realtà « straordinaria » percepita dai nostri personaggi in seno alla rispettiva situazione, anzichè sulla sua plausibilità ontologica. In entrambi i casi, le persone o creature che scorgono lo spettro sono più di una: Sam Fathers e il fanciullo Ike in *The Old People* (e il cugino Edmonds ammette di aver avuto ai suoi tempi la stessa esperienza, seppure con una riserva di dubbio: « Steady. I know you did. So did I. Sam took me in there once after I killed my first dee »), il negro e il suo cane in *Pantaloön in Black*. Lo scrittore si mantiene a rispettosa distanza e rifiuta di intervenire con commenti personali; si direbbe quasi che, qualora egli dovesse decidersi a intervenire, il suo atteggiamento sarebbe di assenso al miracolo piuttosto che di facile negazione. In ogni caso, poeticamente parlando, qui bisogna dire che « esse est percipi », e che le condizioni del percepire nel mondo privilegiato della primitività a cui Faulkner ci accosta con tatto

reverenziale sono diverse da quelle del mondo invalso con la dilagante invadenza della democrazia mercantile industrializzata. Per lui, quest'ultima è Babele, è la confusione delle lingue e delle razze venuta a soppiantare l'Eden di un'America patriarcale in cui il rapporto fra uomo e terra, e quindi fra uomo e uomo, era di comunione inalienabile e non di alienato possesso. Si veda al riguardo il monologo interiore di Ike McCaslin, giunto ormai sulla soglia della morte, alla fine di *Delta Autumn*, un racconto conclusivamente simmetrico a *The Old People* nella sequenza « Go Down, Moses »:

This Delta, he thought: This Delta. *This land which man has deswamped and denuded and derivered in two generations so that white men can own plantations and commute every night to Memphis and black men own plantations and ride in jim crow cars to Chicago to live in millionaires' mansions on Lakeshore Drive, where white men rent farms and live like niggers and niggers crop on shares and live like animals, where cotton is planted and grows man-tall in the very cracks of the sidewalks, and usury and mortgage and bankruptcy and measureless wealth, Chinese and African and Aryan and Jew, all breed and spawn together until no man has time to say which one is which.*

La reazione del sudista romantico contro quella che è per lui l'irrevocabile sconsacrazione del suo mondo oscilla fra mito spontaneo e discutibile ideologia. Comunque, il medievalismo di Faulkner poco ha in comune con le ossessioni ideologiche di Pound, se non altro per il diverso tono in cui un analogo vocabolario di protesta anticapitalistica e antidemocratica viene a inflettersi nella visione nostalgica dello scrittore di Oxford, Mississippi, al quale i programmi utopistici del poeta esule sono estranei così come estranea gli è l'incapacità di superare gli schemi del risentimento etnico-classista. Alcune delle migliori pagine faulkneriane rivendicano in termini di poesia l'umanità elementare del negro, e da opere come *Go Down, Moses*, *The Sound and the Fury* e *Intruder in the Dust* traspira il senso di uno speciale rapporto d'intimità fra negri e bianchi sudisti, come se il loro complesso problema di convivenza civile fosse un affare di famiglia da lasciar risolvere

al Sud, l'unico diretto interessato: gli Yankee non c'entrano, gli Yankee non possono capire, gli Yankee non hanno il senso della terra, dell'identità e della tradizione, quindi ogni loro intervento è, a priori, pernicioso.

La precarietà storica di una simile posizione, chi rammenti Little Rock con relativi strascichi, la popolarità locale di Faubus e il linciaggio di Charlie Parker nel 1959, salta agli occhi. Ma Faulkner non ha niente a che spartire col Klu Klux Klan, e il suo conservatorismo, sebbene si presti a subdoli sfruttamenti da parte dei reazionari razzisti, è umano e sincero. Nella fattispecie dobbiamo dire che la « sospensione dell'incredulità » risulta per noi più ardua nei confronti della sua mitologia politica (soprattutto nella versione di *Delta Autumn*) che nei riguardi del fantasma silvestre da lui così felicemente evocato nella novella che qui ci interessa; eppure tale difficoltà svapora se riusciamo ad accettare il personaggio di Ike McCaslin in termini di situazione umana profondamente vissuta, scontando l'uso programmatico a cui le relative implicazioni possono dare appiglio. Letteratura è « vita », ma poesia *non* è praxis. Nella memoria assorta di McCaslin, di Quentin Compson, e di quanti altri eroi meditabondi campeggiano nella narrativa faulkneriana, ci è dato rivivere il crepuscolo di un mondo, percorrendo una gamma di emozioni che va dall'idillio all'elegia, al tragico, al grottesco.

Così il mito ridiventa umanamente *disponibile* per chi non condivide le peculiari preoccupazioni politiche di Faulkner. E ciò non solo perchè l'infanzia dell'individuo, sfumando nella vagheggiata infanzia della stirpe, si è ipostatizzata per ciascuno di noi in qualche modo nella favola dell'Età dell'Oro, quasi che l'uomo, anche senza indulgere a tendenze regressive, abbia bisogno di una sospirata tregua dalla storia frammezzo al tumulto della storia; ma più ancora perchè, come avviene in Leopardi, in Hoelderlin e in Keats (poeta caro al Faulkner), il senso della patria perduta si concreta in un linguaggio sacrale variamente riferito a madre Natura.

Questo senso del sacro come valore in progressiva sparizione da recuperare con riti speciali permea capillarmente le articolazioni linguistiche di *The Old People*, ossia si trasfonde in stile (seguendo la direzione inversa nel circolo di espressione-intuizione, possiamo anche dire che dallo stile emerge). Se così è, le esplorazioni qui offerte del testo in parola, per incomplete o frammentarie che siano, potranno servire a comprenderlo in una dimensione tutt'altro che marginale. Cominceremo dai paragrafi di apertura, per il loro valore seminale:

At first there was nothing. There was the faint, cold, steady rain, the gray and constant light of the late November dawn, with the voices of the hounds converging somewhere in it and towards them. Then Sam Fathers, standing just behind the boy as he had been standing when the boy shot his first running rabbit with his first gun and almost with the first load it ever carried, touched his shoulder and he began to shake, not with any cold. Then the buck was there. He did not come into sight; he was just there, looking not like a ghost but as if all of light were condensed in him and he were the source of it, not only moving in it but disseminating it, already running seen first as you always see the deer, in that split second after he has already seen you, already slanting away in that first soaring bound, the antlers even in that dim light looking like a small rocking-chair balanced on his head.

«Now,» Sam Fathers said, «shoot quick, and slow».

The boy did not remember that shot at all. He would live to be eighty, as his father and his father's twin brother and their father in turn had lived to be, but he would never ear that shot nor remember even the shock of the gun-butt. He didn't even remember what he did with the gun afterward. He was running. Then he was standing over the buck where it lay on the wet earth still in the attitude of speed and not looking at all dead, standing over it shaking and jerking, with Sam Fathers beside him again, extending the knife.

La frase d'apertura breve e assoluta, predispone a una sequenza incalzante che infatti viene, con lunghi periodi ipotattici scanditi da concise proposizioni assertorie come «Then the buck was there» o «The boy did not remember that shot at all». Questo ritmo alterno di sistole e diastole rende bene la rapidità degli eventi fisici col suo contrappunto di tensione psichica. «At first there was nothing»: dapprima non c'era nulla -- si pensa alla perentorietà di certe battute d'avvio nelle

composizioni sinfoniche di Beethoven, e si sente il peso di quella definizione temporale (*at first*) che inaugura la frase e con essa tutto il racconto, echeggiando tre volte, a breve distanza, nel terzo periodo, dove si parla del *primo* coniglio selvatico che Ike aveva abbattuto a suo tempo, col suo *primo* fucile e quasi con la *prima* carica del medesimo. La battuta di apertura costituisce un principio assoluto, con ripercussioni armoniche di tono biblico (l'esordio del *Genesi* nonché quello del Vangelo secondo Giovanni, drasticamente invertito, come se Faulkner dicesse « in principio non c'era il Verbo ma il silenzio e l'attesa »). In primo piano, naturalmente, sta il valore contingente dell'asserzione, a instaurare un vuoto dinamico che esige un riempimento immediato: siamo introdotti nel vivo dell'azione e ci troviamo col giovanetto Ike ad aspettare il cervo coi nervi a fior di pelle. Finchè non viene il cervo non c'è psicologicamente « *nulla* ».

Ma la posizione dominante dell'espressione avverbiale *at first*, rinforzata dalla triplice iterazione, ci precannuncia qualcosa di attinente al tema centrale della novella, che al pari delle altre nella raccolta *Go Down Moses* si impernia sul riandare di Ike McCaslin alla sua fanciullezza, all'iniziazione rituale presieduta dal sacerdote della foresta Sam Fathers, e agli inizi stessi della storia, all'Eden americano prima delle violazioni ben note. Apprenderemo via via che cosa c'era « in principio »; per esempio, subito dopo quella che senza intenzioni blasfeme vorrei chiamare la cresima di sangue, susseguente al passo qui riportato, il sangue del cervo che Sam spalma sulla faccia dell'adepto cacciatore per confermarlo nella sua vocazione provoca una digressione tematica sulle origini di Sam Fathers stesso, che ha nelle vene sangue di « re selvaggi » pag. 165 ed. Modern Library). In principio era la selva, e la terra vergine, e il sangue selvaggio che l'abitava senza farle violenza, in armonia con le sue leggi semplici e difficili. Con Sam Fathers, unico superstite della stirpe regale Chickasaw che aveva saputo vivere in simbiosi ideale con la terra sino alla fatale alienazione perpetrata da Ikkemotubbe, la corrente di quel san-

gue « fiero ed umile » sta per esaurirsi, perchè Sam non ha figli.

La cerimonia venatoria comporta dunque, oltre che una pagana « cresima », una vera e propria adozione di Ike da parte di Sam, che con quel gesto simbolico trasmette al giovanetto bianco la continuità (fisicamente interrotta) del proprio retaggio avito. Come rito di « fierezza ed umiltà » la caccia sacramentalmente eseguita prepara Ike McCaslin a reintegrare il ciclo interrotto dalla profanazione di Ikkemotubbe. Costui, padre morganatico di Sam, si era impadronito della terra con un ratto di usurpazione, spodestando a viva forza suo cugino, il capotribù legittimo Mocketubbe, e poi, cedendo alle lusinghe della civiltà bianca, aveva venduto la proprietà tribale agli invasori, segnando così il destino della propria razza. *Sunt nomina numina*, nella narrativa faulkneriana: il nome del reuccio pellerossa, tradotto in francese a New Orleans durante un suo lungo soggiorno costà, suonava *Du Homme*, poi tradotto a sua volta in inglese come *Doom* — fatale condanna. Secondo Faulkner, nell'etica primitiva la terra non si poteva possedere o quanto meno vendere; Ikkemotubbe paga il fio del suo gesto con l'estinzione, e un ciclo di armoniosa convivenza umana con la terra si chiude cedendo il campo all'usurpazione, alla schiavitù, alla confusione di Babilonia.

Ike McCaslin, che sta a Ikkemotubbe come Cristo ad Adamo (e in questo senso Sam Fathers adombra Giovanni Battista), riaprirà quel ciclo liberando gli schiavi negri ereditati dal padre (che a sua volta li aveva comperati da Ikkemotubbe) e rinunciando al possesso egoista della terra. Egli etimologicamente *redime* uomini e cose che il « peccato originale » degli antenati di entrambi i personaggi della novella aveva pervertito, nei loro rapporti essenziali, con l'atto profano della compravendita. Orfano dalla più tenera età, Ike trova un padre in Sam, del quale viene così a inverarsi il cognome *Fathers* che gli era stato affibbiato in origine come un marchio d'infamia, a indicare i « due padri » toccatigli in sorte — quello autentico (Ikkemotubbe) e quello ufficiale (lo schiavo negro a cui il

capotribù pellerossa aveva fatto sposare la propria amante meticcia dopo averla ingravidata di Sam, per non dover riconoscere il figlio sanguemisto). Così nei termini simbolici del racconto l'azione di riscatto che Sam affida al fanciullo si riverbera su di lui per primo, poichè il suo grottesco nomignolo si converte in genuina designazione di un rapporto umano sacro, la paternità, dal momento in cui Sam, investendo Ike della religiosa funzione di riprendere e perpetuare l'eredità della sua « antica gente » (*Old People*) lo riconosce come figlio ideale, e gli trasmette con ciò per assimilazione spirituale i propri « antenati » (*Fathers*).

Quindi per Ike McCaslin in principio c'era, tra l'altro, il segreto padre adottivo Sam Fathers, che « stava giusto alle spalle del ragazzo come ci era stato quella volta che il ragazzo aveva colpito il suo primo coniglio selvatico con il suo primo fucile e quasi con la prima carica del medesimo ». O meglio, nella sequenza narrativa che lo stile qui crea, Sam Fathers subentra nella vita di Ike a colmare il vuoto iniziale lasciato dalla morte del padre carnale e dalla distruzione che le colpe degli avi degeneri (Ikkemotubbe, Carothers McCaslin) avevano inflitto alla società: « In principio non c'era niente. C'era la fioca, fredda, monotona pioggia, la luce grigia e costante del tardo novembre... Poi Sam Fathers, che stava giusto alle spalle del ragazzo » come il padrino alle spalle del cresimando, e che come il padrino « gli toccò la spalla... ». È il padrino, come dice la parola stessa, è una controfigura spirituale del padre. La variazione in chiave biblica che in quest'ultimo stralcio di traduzione abbiamo a bella posta introdotto nella frase d'avvio, per gravarla retroattivamente delle allusioni che il seguito del racconto fa emergere, illumina i sensi reconditi della scena. Ike, assistito da Sam, si trova a dover cominciare da zero, in un mondo « nullo », in una pioggia da mese dei morti. L'orizzonte spirituale della caccia, come *The Bear* chiarisce ad usura, si allarga a comprendere il più vasto orizzonte della vita umana *in toto*, nei suoi rapporti essenziali con la natura e la società, e

dunque noi non facciamo violenza al testo applicandogli la cassa armonica di una lettura in profondità.

Entra allora in scena il cervo, con tutte le prerogative dell'avvento miracoloso. Anzichè darci una razionale gradualità di movimento, un passaggio o ingresso individuabile nel campo visivo dei cacciatori alle poste, il linguaggio dipinge lo effetto di sorpresa che l'agilissimo animale consegue con la sua presenza subitanea: « Poi ecco il cervo. Non è che entrasse nel campo visivo; era semplicemente lì, con l'aspetto non già di fantasma bensì come se tutta la luce fosse in lui condensata e lui ne fosse la scaturigine, non solo movendocisi dentro ma disseminandola, già in corsa, avvistato come sempre si avvista il cervo, in quella frazione di secondo dopo che ti ha già visto lui... ». Sebbene il fenomeno sia plausibile in termini naturali, lo stile ne fa una sovranaturale apparizione che preannuncia, fin dalla strategica parola « fantasma » (*ghost*), la manifestazione spettrale a venire. Questo è un cervo in carne e ossa, ma si presenta come se fosse un materializzarsi, un concentrarsi della luce che di conseguenza irradia, rompendo in modo significativo il grigiore monotono della piovosa atmosfera novembrina così come il miracolo etico, l'evento trascendente o salto qualitativo, vince la legge dell'inerzia storica. In termini di luce e di moto, il superbo animale della foresta, prescelto quale vittima sacrificale, predice la conquista morale di Ike McCaslin. Una identità occulta o, per dirla con Lévy-Bruhl, una « partecipazione mistica » lega il figlio della selva al discendente dei re selvaggi, e quando Sam Fathers spalma la faccia di Ike con sangue del cervo abbattuto e sgozzato secondo le regole, questo nesso misterioso si allarga a comprendere Ike. Ma l'identità mistica è già tematicamente stabilita dallo stile in una identità di pronomi: nel primo paragrafo del racconto, che andiamo esaminando, il susseguirsi del maschile « *he* » nelle sue varie forme, rapido sino al punto di ingenerare confusione, allinea via via Sam (la prima volta), Ike (la seconda, terza, quarta, e quinta volta, in seno allo stesso periodo) e infine il cervo (sesta, settima, ottava, nona, decima e undi-

cesima volta, in un periodo a sè — quello che svolge il *mira-*
colo). Quando poi il cervo cade fulminato dalla fucilata di Ike,
lo stile impersonale della narrazione lo riduce a cosa neutra
col pronome « *it* », benchè Sam si rifiuti di designarlo altri-
menti che col pronome personale (« Dont walk up to him in
front », Sam said « If he aint dead, he will cut you all to pieces
with his feet... - pag. 164 ed. cit.). E sarà naturalmente Sam,
più tardi, all'apparire del fantasma, a chiamarlo « Avo » nella
sua lingua natia. Ma — e si veda a pag. 184 ed. cit., verso la
fine della Parte seconda, per un istruttivo confronto col passo
iniziale — anche quell'apparizione postuma sarà indicata dalla
voce obiettiva del narratore col pronome neutro. Le ragioni di
tale comportamento stilistico sono complesse, e ne abbiamo già
enucleato alcune parlando dei paragrafi di apertura.

Altre però ne emergono nella prospettiva interna che il
raffronto fra i due passi in questione viene a stabilire :

Then the boy saw the buck. It was coming down the ridge, as
if it were walking out of the very sound of the horn which related
its death. It was not running, it was walking, tremendous, unhurried,
slanting and tilting its head to pass the antlers through the undergrowth,
and the boy standing with Sam beside him now instead of behind him
as Sam always stood, and the gun still partly aimed and one of the ham-
mers still cocked.

Then it saw them. And still it did not begin to run. It just stop-
ped for an instant, taller than any man, looking at them; then its muscles
suppled, gathered. It did not even alter its course, not fleeing, not
even running, just moving with that winged and effortless ease with
which deer move, passing twenty feet of them, its head and the eye
not proud and not haughty but just full and wild and unafraid, and
Sam standing beside the boy now, his right arm raised at full length,
palm-outward, speaking in that tongue which the boy had learned from
listening to him and Joe Baker in the blacksmith shop, while up the
ridge Walter Ewell's horn was still blowing them in to a dead buck.

« Oleh, Chief », Sam said. « Grandfather ».

Grammaticalmente, si capisce, l'insistenza sul pronome neutro
it è qui giustificata dalla norma che lo prescrive in rapporto
a cose inanimate o ad animali di cui non si voglia mettere in
particolare rilievo il sesso, l'embrionale « personalità », la pos-

sanza. Eppure, chi riscontri il passo sull'altro di cui costituisce l'antifona in seno al racconto, vedrà come siano in gioco ben altri fattori che non una norma grammaticale. Innanzitutto, la designazione pronominale neutra compare nel passo iniziale solo quando il cervo è abbattuto, ridotto a cosa inerte, e nel passo « di antifona » permane dal principio alla fine perché di un cervo morto si tratta, di un'apparizione spettrale quasi evocata « dal suono stesso del corno che annunciava la morte [del cervo] ». Si noti infatti che questo secondo brano in cui si descrive appunto la manifestazione fantomatica non contiene la parola « fantasma », che invece appare nel primo, rinforzata da vari accorgimenti di fraseggio, in funzione premonitrice. Lo sviluppo sintattico dei due momenti poetici è analogo, ma l'accento descrittivo no: nel primo, la comparsa subitanea dell'animale in carne e ossa è trattata stilisticamente quale apparizione sovrannaturale, e nel secondo invece, a parte l'accento all'avvenuta morte in principio e in fine di brano, l'apparizione è trattata da fenomeno naturale — proprio per renderla più convincente. Nel gioco di antifona, l'effetto spettrale è dunque affidato, anziché all'esplicita parola « fantasma », alla ripetizione del pronome « it », che, se riannodiamo le fila stilistiche all'esordio, ci suscita l'idea di *morte*, perchè originariamente riferito a una *cosa morta*.

Eppure la funzione più spiccata di quell'uso pronominale non consiste nemmeno in ciò. Essa risalterà in maniera diretta se, concentrando la nostra attenzione sull'aggettivo *tremendous* nel terzo periodo dell'ultimo passo finora riportato (« *It was not running, it was walking, tremendous, unhurried...* »), raccorciamo un'altra volta le distanze interne della narrazione per operare ancora un raffronto di stile. Tre pagine indietro (pagina 181 ed. cit.) Faulkner così descrive il brivido della foresta che sopraffà il giovanetto Ike durante l'attesa della seconda preda:

Then once more he and Sam stood motionless together against a *tremendous* pin oak in a little thicket, and again there was nothing. There was only the soaring and sombre solitude in the dim light, there

was the thin murmur of the faint cold rain which had not ceased all day. Then, as if *it had waited* for them to find their positions and become still, *the wilderness breathed again*. *It seemed to lean inward* above them, above himself and Sam and Walter and Boon in their separate lurking-places, *tremendous, attentive, impartial and omniscient*, the buck moving *in it* somewhere, not running yet since he had not been pursued, *not frightened yet and never fearsome but just alert* also as they were alert, perhaps already circling back, perhaps quite near, perhaps conscious also of *the eye of the ancient immortal Umpire*. Because he was just twelve then, and that morning something had happened to him: in less than a second he had ceased forever to be the child he was yesterday. Or perhaps that made no difference, perhaps even a city-bred man, let alone a child, could not have understood it; perhaps only a country-bred one could comprehend loving the life he spills. He *began to shake again*.

Qui tanto il pronome «*it*» che l'aggettivo «*tremendous*» si riferiscono alla foresta, animisticamente personificata dagli altri aggettivi e dai verbi che abbiamo sottolineato. Notiamo la forza di quell'attendere («*as if it had waited*») che, da parte della foresta, risponde su registro più alto all'attesa degli uomini; l'intensità del suo respirare («*the wilderness breathed again*») che senza forzature di percezione o di linguaggio davvero *anima* la foresta, preparando il crescendo di attributi come «*omniscient*», «*ancient*» e «*immortal*» che elevano tale animazione alla seconda potenza, così da deificare la selva. Il crescendo di attributi divini culmina nel sostantivo personificatore «*Umpire*» che tutti li riassume in sé (un «*arbitro*» deve normalmente essere «*attento*», «*imparziale*», anziano se non proprio «*antico*» e competente se non proprio «*onnisciente*»; l'attribuzione dell'immortalità suggella il trapasso fantastico alla sfera del divino). La foresta è dunque un nume, una presenza avvolgente e dominante, e la sua forza numinosa si manifesta in un sacro orrore come a Dodona, come nelle selve druidiche o nei culti dei Germani primitivi. Ecco allora che la singolare insistenza dell'aggettivo «*tremendous*» in questo passo e nel resto del racconto (p. 176, «*tremendous gums and cypresses and oaks*»; p. 177, «*the wall of the wilderness... tremendous and still and seemingly impenetrable*»; p. 182, «*the wilderness ceased to breathe also, leaning,*

stooping overhead with its breath held, tremendous and impartial and waiting »; p. 184, « it was walking, tremendous, unhurried... ») rivela un'intuizione mitico-poetica tanto più valida in quanto affidata alle pure risorse del linguaggio, indisturbato da aggravi estrinsecamente culturali e storici. Faulkner *percepisce* la selva con la coscienza mitica del gigante vichiano, ed essa è per lui un « *mysterium tremendum* », col suo correlato di « *mysterium fascinans* ». L'aggettivo « tremendous », che nella parlata corrente americana ha perso la sua forza originaria così come l'ha persa un altro termine di derivazione religiosa, « awful », grazie alla sensibilità stilistica del nostro autore ha recuperato i suoi valori numinosi. Questi, come una carica di energia, si riverberano sull'iniziando Ike, che continua a *tremare* (« He began to shake again »). Se il nome della foresta è *tremendo*, lo è nel senso etimologico della parola, perchè ispira « timore e tremore ». L'aura sacrale della selva investe il cervo, che nella sua apparizione postuma è infatti definito « tremendous », come s'è visto. Ricordiamo che nel paragrafo iniziale della novella la prima reazione di Ike all'attesa è di brivido: « ...Sam Fathers... touched his shoulder and he began to shake », e che questo tremore persiste (« standing over it shaking and jerking », « and not let the trembling show », p. 164; poi p. 181, ultimo brano citato; poi pagina seguente, « But he could not stop the shaking »; « then the shaking stopped too »). Stilisticamente, i verbi che esprimono tremore (to shake, to jerk, to tremble) sono proiezioni dinamiche dell'aggettivo sacrale *tremendous*, e lo rinforzano di riflesso. Il linguaggio, e non l'allusione culturale, rende il « mana » della foresta e dei suoi furtivi abitanti.

Timore e tremore invece non insorgono nel cervo, che pure è la vittima designata (« not frightened yet and never fearsome but just alert »). Il cervo è l'emanazione magica del nume silvestre, e per questo Sam lo saluterà, nella lingua perduta degli avi, come un'apparizione totemica. Sussiste fra il cervo e la selva lo stesso rapporto di identità numinosa che intercorre fra l'orso Old Ben e la sua inviolata dimora ve-

getale in *The Bear*. A questo punto, collegando i tre passi salienti fin qui riportati in una sequenza ideale, ci accorgeremo che l'uso ribadito del pronome neutro per indicare il cervo-fantasma non costituisce una rinuncia all'iniziale personificazione (ottenuta nel primo passo col pronome « *he* ») o una riduzione a cosa inanimata e morta, ma un'assunzione in seno alla sfera numinosa del dio silvano, quasi un'apoteosi. Lo « *It* » esprime qui una magica impersonalità personificata, la *wilderness* elevata a « superpersona »; il cervo morto ne partecipa, come partecipa del « *mysterium tremendum* ».

D'altra parte il compiersi dell'iniziazione si manifesta per Ike McCaslin con la cessazione del tremore, che indica l'avvenuto superamento del timor sacro. A p. 182 il verbo « respirare » (*to breathe*) ricorre varie volte, riferito ai due cacciatori nonché alla foresta, e quindi ne esprime la partecipazione mistica così come l'uso polivalente del pronome « *he* » l'aveva preannunciato all'inizio del racconto. La foresta « accoglie » il dodicenne novizio, cresimato da Sam, e ancora una volta sono i fenomeni intrinseci dello stile, del linguaggio sapientemente usato, a esprimere questo avvento:

« Hush », Sam said. So he hushed. But he could not stop the shaking. He did not try, because he knew it would go away when he needed the steadiness — had not Sam Fathers already consecrated and absolved him from weakness and regret too? — not from love and pity for all which lived and ran and then ceased to live in a second in the very midst of splendor and speed, but from weakness and regret. So they stood motionless, breathing deep and quiet and steady. If there had been any sun, it would be near to setting now; there was a condensing a densifying, of what he had thought was the gray and unchanging light until he realised suddenly that it was his own breathing, his blood — something, all things, and that Sam Fathers had marked him indeed, not as a mere hunter, but with something Sam had in his turn of his vanished and forgotten people. He stopped breathing then; there was only his heart, his blood, and in the following silence the wilderness ceased to breathe also, leaning, stooping overhead with its breath held, tremendous and impartial and waiting. Then the shaking stopped too, as he had known it would, and he drew back the two heavy hammers of the gun.

Se la foresta è un nume (e questa immagine ricorre spesso nella serie di racconti *Go Down Moses* — si pensi a *The Bear* e *Delta Autumn*) Sam Fathers è il suo sacerdote; naturale quindi l'uso di verbi rituali come « consacrare » e « assolvere » a lui attribuiti in questo contesto, e naturale il saluto che egli rivolgerà all'apparizione totemica nella lingua avita (« Oleh »): un ulteriore atto rituale che corrisponde, nella liturgia cattolica, all'uso del latino come lingua ieratica. Ma abbiamo visto che tutto l'episodio si intesse su un contrappunto di motivi pagani simbolicamente paralleli al rito cristiano e alla sua mitologia. La religione della terra e degli avi, comunicata da Sam ad Ike nel rito della caccia, si sublimerà in un nuovo cristianesimo da parte di Ike McCaslin: nella rinuncia al possesso della terra e degli schiavi. « Tutte le cose libere e belle sono selvagge », diceva Thoreau, e Faulkner qui sviluppa narrativamente tale motivo, con ineguagliabile vibrazione poetica.

La tematica dei passi salienti si sviluppa per ricorrenze e variazioni musicali; così, in quello che mitizza la foresta come deità arcana, a pag. 181, si reitera la situazione di attesa iniziale, poichè un secondo cervo sta per essere ucciso, e allora ricompare un motivo del fraseggio di apertura: « poi ancora una volta lui e Sam stettero insieme immobili contro una tremenda quercia in una macchia, e ancora una volta non ci fu nulla. C'era soltanto la torreggiante e cupa solitudine nella luce fioca, c'era il sottile mormorio della pioggerella fredda che non era mai cessata quel giorno... ». E nel passo contiguo, a p. 182, il « condensarsi » della grigia luce, che è un condensarsi del fiato stesso di Ike, riecheggia il numinoso « condensarsi » della luce sull'improvvisa figura del cervo al suo primo apparire (p. 163 cit.).

Ma se guardiamo attentamente, non finiremo più di scoprire delicate nervature stilistiche in questa magica prosa. Per esempio, nel passo dello spettro, a pag. 184 (cit.), si rileva che Sam stavolta, all'atto dell'apparizione, si trova a fianco di Ike anziché dietro di lui come per l'addietro. Tale variazione esprime un movimento liturgico; Ike è stato « cresimato », iniziato

ai misteri della caccia e della foresta, e Sam lo tratta formalmente da suo pari. E a pag. 171, in un lungo paragrafo che descrive un altro aspetto del rapporto di iniziazione — Sam nell'atto di raccontare ad Ike le storie della sua gente scomparsa — notiamo un movimento sintattico parallelo a quello dei tre passi che esprimono un avvento, una rivelazione, o un'apparizione numinosa. Gli ablativi assoluti e i gerundi «sospendono» il tempo storico, nell'accumularsi della loro sequenza, proprio mentre il senso del discorso batte sulla revoca del tempo intercorso fra la fine del «popolo antico» di Sam e il momento attuale. Il passato ridiventa disponibile, il fatto compiuto si annulla nella possibilità, e la memoria diventa fantasia e profezia. La terra torna ad avere un futuro. Questo, in fondo, è il miracolo più importante di tutta la vicenda narrata: una rivalsa della poesia sulla storia.

GLAUCO CAMBON