

FAULKNER E LA PRESENTAZIONE DEL PERSONAGGIO *

Di tutti i procedimenti tecnici della narrativa, la presentazione del personaggio è quello che più dipende dal punto di vista secondo il quale il brano in questione è trattato. In questo senso non se ne potrà fare, per Faulkner, una storia autonoma, ma si dovrà seguire passo per passo la vicenda, a volte apparentemente contraddittoria, del punto di vista nell'opera faulkneriana, e ad essa ricollegare le singole occasioni offerte a quel procedimento. La presentazione del personaggio sarà dunque soggettiva, o più o meno conforme alla classica impostazione della « outline », parallelamente al variare del punto di vista da un capitolo all'altro, da un'opera all'altra, da un momento all'altro della produzione faulkneriana. Un tale esame andrebbe però al di là dei limiti di questi appunti, ed è per questo che mi restringerò, per ora, ad una osservazione episodica e quanto possibile esemplare del trattamento — se non dell'uso — del personaggio in Faulkner; tenendo presente che, se di sviluppo si dovrà parlare, sarà sempre nel senso di un progressivo perfezionamento all'interno di ogni tipo di tecnica, più che dell'abbandono — che presupponga superamento — di una data tecnica a favore di un'altra.

La prima parola del primo capitolo del primo romanzo di Faulkner è un nome: Lowe. Non vado cercando un facile giuoco di parole; intendo soltanto sottolineare l'inizio di una carriera. Niente di più obiettivo (e, va detto, niente di più ovvio) della presentazione di un personaggio la quale cominci con il nome del personaggio stesso, e che poi subito aggiunga qualche altro elemento a ulteriore chiarificazione della sua iden-

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università di Firenze.

tità. Nel caso di *Soldier's Pay*, l'attacco di Faulkner è volutamente scherzoso, ironizzante; i dati quasi di matricola del Lowe sono in chiave con la meccanicità di reazioni del giovane aspirante pilota¹. Parallelamente, anche il secondo capitolo comincia con un nome, Jones, seguito da lunghe osservazioni sulla personalità di questa figura; ed egualmente ironica è la tessitura di divagazioni sul suo nome — ed anch'essa intonata al carattere sofisticato e futile del Jones. Questi due capitoli, dagli inizi così simmetrici, vedono entrambi, in corso di svolgimento, l'azione principale allontanarsi dal personaggio che li aveva aperti. Il primo è tutto incentrato sul trio Joe-Margaret-Donald, che relega Lowe ad una parte di scontroso ed offeso osservatore; il secondo si svolge attorno a Cecily, benchè la parte di Jones sia maggiore di quella che era toccata a Lowe. Comunque, entrambi questi personaggi sono due facce di uno stesso tipo di « opposto » al vero uomo, sia esso Donald, Joe, o Powers. E il fatto di presentarli prima degli altri non è che una scappatoia: Faulkner a quell'epoca aveva ancora bisogno di prepararsi, di prender fiato, prima dell'entrata in scena delle figure maggiori. Immaginando dei caratteri un po' stereotipati, visti con un vago senso di superiorità che dovrebbe essere fine ironia, fa loro creare un'atmosfera di meschinità su cui le figure più forti non mancano di campeggiare. Ben diverso è il caso della presentazione di Joe Christmas in *Light in August*². Là, all'inizio del secondo capitolo, vi è una scena appena abbozzata: alcuni operai di una segheria che lavorano, e alzano gli occhi — e c'è « the stranger » che li guarda, immobile. Sono bastate tre righe per creare la tensione che reggerà tutto il libro. Non v'è più bisogno, ormai, di giuochi di parole e di battute scherzose; la scena, che è ricordata da Byron Bunch, rivive in lui dopo tre anni con tanta immobile violenza drammatica, che ci sarà tempo per

¹ Del vero aviatore, Donald Mahon, Faulkner non avrebbe mai fatto una tale caricatura. Per il tema dell'aviatore, cfr. anche *Sartoris*, *Pylon*, *A Fable*, e i racconti *Honor*, *Death Drug*, *Ad Astra*, *All the Dead Pilots*, e *Uncle Willy*.

² *Light in August*, Modern Library, pp. 27-29.

più di una pagina di attenta, penetrante osservazione del forestiero — osservazione minuta (del vestito, per esempio, e delle scarpe), che subito diventa interpretazione psicologica e si traduce quindi in un congetturare sensibilissimo, senza che per questo si perda la carica drammatica dell'apertura. Anzi, già in questo *ralenti* iniziale comincia il tormentoso riandare le ragioni nascoste del mistero di Christmas, l'affannoso inesausto lavoro di ricostruzione che Christmas ripropone eternamente a Bunch, a Hightower, a se stesso, e che è di per sé una materia tesa e aggressiva, un tutt'uno tonale con la vicenda esterna. Dopo due pagine, il nome:

« His name is Christmas », [the foreman] said.

« His name is what? » one said.

« Christmas »,

« Is he a foreigner? »

« Did you ever hear of a white man named Christmas? » the foreman said.

« I never heard of nobody a-tall named it », the other said.

Nelle due ultime battute di dialogo c'è già tutto il problema centrale di *Light in August*: Christmas non è nessuno. Non è un bianco, perchè nessuno ha mai sentito di un bianco che si chiami così; non è un negro, perchè nessuno « a-tall » si chiama così. Quanta risonanza sa dare ormai Faulkner ad un nome lasciato cadere in un silenzio teso come questo. Si ripensi al « Jones, Januarius Jones, born of whom he knew and cared not, becoming Jones alphabetically, January through a conjunction of calendar and biology, Januarius through the perverse conjunction of his own star and the compulsion of food and clothing — Januarius Jones... »³, dove l'effetto che si vuol raggiungere non è ancora drammatico, ma puramente cerebrale; è un compiacersi della propria brillante fantasia da salotto, un richiamare l'attenzione del lettore sulle proprie capacità allusive.

³ *Soldiers' Pay*, London, 1951, p. 50. Si veda, a proposito di questi due inizi di capitoli che egli trova « un ricalco dello stile ulissiano di Joyce », N. D'AGOSTINO, « William Faulkner » in *Studi Americani*, n. 2, Roma, 1955, p. 265.

Ho scelto questi due esempi perchè essi rappresentano due momenti significativi nello sviluppo di una tecnica narrativa, in quanto tipici opposti di « resa » drammatica conseguita con un procedimento che, alla base, è lo stesso: il punto di vista dell'autore. L'elaborazione della qualità tecnica, dalla grezza materia del primo esempio alla complessità del secondo, è notevole. Nel caso di *Light in August* la struttura del brano ci mostra Christmas attraverso gli occhi degli operai della segheria. L'azione però passa attraverso la memoria di Byron Bunch, la quale — insieme alle sue altre facoltà mentali — ricostruisce la materia in una forma narrativa organica. Qui è necessario aprire una parentesi per sottolineare subito la differenza che c'è tra un brano come questo ed il punto di vista quale si trova in *The Sound and the Fury* ed in *As I Lay Dying*, dove non esiste questa duplicità di piani. L'immediatezza di rappresentazione deriva, nel passo di *Light in August*, dalla rielaborazione, che è esterna all'azione: è la mente di Bunch che sceglie ed esclude i particolari. In *The Sound and the Fury* ed in *As I Lay Dying*, al contrario, non esiste differenziazione di valori. La diversità fra questi due tipi di rappresentazione è evidente quando si ha il punto di vista attraverso il flusso di coscienza (perciò nelle prime due sezioni di *The Sound and the Fury* ed in alcuni dei cinquantanove brani di *As I Lay Dying*). Diventa invece più sottile quando si consideri un brano come quello di Samson in *As I Lay Dying*: anche Samson fa distinzioni temporali, anche lui esclude dalla narrazione diretta intere scene che riporta sommariamente. Non ha poi importanza che Samson narri in prima persona, e Bunch sia visto come terza persona. L'unico elemento distintivo è la differenza sul piano temporale — differenza che allarga l'orizzonte, nel caso di *Light in August*. Si dirà, quindi, distinzione fra punto di vista limitato e punto di vista ampio. Ed effettivamente è così. Il punto di vista ampio coincide inevitabilmente col punto di vista dell'autore, più di quanto non avvenga per il punto di vista limitato. E' per questo che nel brano di *Light in August* si trovano frasi come « And that

was the first time Byron remembered that he had ever thought... », oppure « It seemed to him... »⁴. Dietro il personaggio c'è l'autore, che lo studia, lo esamina, lo interpreta. E' un tipo di narrativa che, indipendentemente da ogni valutazione qualitativa, si può dire, con un termine abbastanza vago, « tradizionale » — in confronto a quella rigidamente ossequiosa dei principî più rigorosi del punto di vista limitato.

Per tornare a *Soldiers' Pay*, già in questo suo primo romanzo Faulkner si avvale delle tecniche più diverse (benché mai col successo delle prove posteriori); ed a realizzazioni felici, perchè coerenti, si alternano soluzioni approssimative e talvolta gratuite. Un esempio di questo genere di scrittura lo si ha nel primo paragrafo, col secondo personaggio che si incontra, dopo Lowe. Alla fine di una battuta rivolta a Lowe, c'è un « said Yaphank »⁵. Per tutto il primo paragrafo del primo capitolo questo è il nome del personaggio. All'inizio del secondo paragrafo si ha: « Listen », said Yaphank, « my name is Joe Gilligan. Gilligan, G-i-l-l-i-g-a-n, Gilligan, J-o-e, Joe; Joe Gilligan »⁶. E con questo nome sarà conosciuto per tutto il libro. La spiegazione sta forse nel fatto che per tutto il primo capitolo Joe è ubriaco: « Yaphank » era probabilmente una presentazione avvenuta prima dell'inizio dell'azione riferita, una presentazione fasulla fatta sotto i fumi dell'alcool. Comunque non c'è traccia di tutto ciò e la gratuità del cambiamento di nome è tanto più rilevante in quanto si ha la sensazione che esso sia dovuto soltanto al fatto che Faulkner non ha voluto rinunciare al tratto di spirito di Gilligan nella prima pagina, e che dopo, per un pezzo, non ha trovato il modo di interromperlo nella sua vertiginosa serie di scherzi e di buffonate. Ciò anche per l'atteggiamento che ha Faulkner in questa prima parte di *Soldiers' Pay*, una specie di compiaciuto giuoco d'un illusionista che per la prima volta si sia accorto di poter giocare davanti al lettore. Da qui la presentazione di un per-

⁴ *Light in August*, p. 29.

⁵ *Soldiers' Pay*, p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

sonaggio che sembra — ma non è — il protagonista. Da qui il giuoco di nomi per Gilligan.

Pienamente cosciente, invece, e pertanto assai più efficace, la presentazione di Margaret Powers. Essa compare a p. 26, e soltanto dopo dieci pagine si saprà che suo marito è morto in guerra. Ma già in precedenza, i due versi che risuonano in testa a Lowe preparano la funzione di questa figura nel romanzo:

With officers gone and officers' wives,
Having the grand old time of their lives⁷.

Ed è significativo che questa fine preparazione inconsapevole venga fatta attraverso Lowe, il meno consapevole dei caratteri del libro (eccettuato, evidentemente, Donald); un segno dell'ironia di Faulkner, ancora. Alla sua prima apparizione, dunque, Margaret si presenta come una « girl's voice ». Una voce equilibrata, dignitosa, e già piena di quel tatto che sarà proprio di Margaret, lungo tutto il libro. E quel nome — « Mrs. Henderson » — alla vecchia signora importuna, nome mai più sentito, ma importante appunto per la verità che dà all'intervento di Margaret⁸. Poi, con quel « her black hair »⁹, viene ripreso e specificato il « she was dark », lapidario, isolato commento visivo della prima apparizione. La sua bocca è detta ora una « red scar ». Questa immagine, non del tutto nuova, ha però un preciso compito tematico. La terribile cicatrice sul volto di Donald Mahon è un tema ricorrente per tutto il romanzo, comparendovi una trentina di volte; col vedere la bocca rossa di Margaret come una cicatrice, Faulkner sottolinea il legame di questi due personaggi, e dà eco ancor più vasta al tema originario. Questa immagine, riferita a una

⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁸ Stonata è invece l'immediata intrusione di Faulkner, con relativa citazione di Beardsley, fuori luogo coi due soldati benché, forse, in carattere con la cultura che Margaret dimostrerà di avere. Ma l'ipotesica della irrealtà è quanto mai inopportuna: « Had Gilligan and Lowe ever seen an Aubrey Beardsley, they would have known that Beardsley would have sickened for her » (p. 26).

⁹ *Soldiers' Pay*, p. 27.

bocca di donna, si ha cinque volte per Margaret e tre per Cecily; inoltre in undici occasioni, pur non essendo espressa, torna viva alla mente, suggerita da elementi complementari.

Per l'età di Margaret, subito all'inizio Lowe pensa che abbia diciannove anni, e Joe venticinque. Sapremo poi che ne ha ventiquattro, attraverso una intrusione dell'autore giustificata però in parte dalla coscienza che essa ha di sé: «Not telling him she was twenty-four»¹⁰. Joe, con il suo intuito, la pensa sposata — e a p. 36 sapremo per bocca di lei di suo marito. E' molto efficace, la doppia interpretazione dell'età da parte dei due soldati, ma la soluzione delle parentesi una di seguito all'altra è affrettata. Si viene poi a sapere da dove ella provenga: l'inserviente negro, in un impeto di confidenza, le dice la sua regione d'origine, e Margaret può così rispondere, «You are? I'm from Alabama»¹¹. Poco dopo si viene a sapere il suo nome, quando Joe la presenta a Mahon allorchè questi si sveglia: «Meet Mrs. Powers»¹². La naturalezza della battuta è tanto maggiore in quanto fa supporre tutto uno scambio di conversazione fra la donna e i soldati oltre quello riferito, aumentando così la profondità della scena. In questa occasione vien detto anche il nome proprio — Donald — di Mahon; in precedenza (pp. 24 e 27), si era avuto il cognome buttato là nella narrazione senza un preciso addentellato causale. Vale la pena di osservare, sempre in questo primo capitolo di *Soldiers' Pay*, il modo in cui Faulkner introduce Cecily, una figura che comparirà sulla scena una trentina di pagine più tardi. Gilligan ha visto una sua fotografia e letto una sua lettera che Mahon teneva nella giacca, ed attraverso di quelle egli è in grado di prevedere la reazione della ragazza all'inaspettato ritorno del fidanzato. Gilligan è un carattere misurato e intelligente — alcuni ritocchi, e da lui nascerà Gavin Stevens —, la scena è verosimile, e quanto vien

¹⁰ *Ibidem*, pp. 47-48.

¹¹ *Ibidem*, p. 28.

¹² *Ibidem*, p. 29.

detto non è uno spreco di materiale, ma un ponte utilmente lanciato verso quel che avverrà in seguito.

Questi esempi dimostrano a sufficienza, mi sembra, la disinvoltura con cui Faulkner, nel suo primo romanzo, salta da un criterio di presentazione all'altro; e dimostrano anche che le prove migliori sono quelle in cui il personaggio viene visto e detto attraverso gli altri. Evidentemente Faulkner era a quell'epoca molto più acuto osservatore della realtà che non abile organizzatore di complesse orditure narrative, come sarà invece un paio d'anni più tardi.

Ben diverso infatti è l'impegno di una presentazione come quella di Flem Snopes in *The Hamlet*, una delle più sottilmente preparate di tutta l'opera faulkneriana. La tecnica, ancora una volta, è tradizionale: dopo i grandi esperimenti del punto di vista limitato, Faulkner è tornato al racconto obiettivo. Flem, che oltre ad essere la figura centrale del romanzo è anche l'intestatario del « Book One » — ed il suo nome incombe, fin dalla prima riga, sulla vicenda —, compare in scena a ventidue pagine dall'inizio. In precedenza c'era stata la descrizione del Frenchman's Bend e dei Varner. Will Varner, che viene presentato come « the chief man of the country »¹³, giocherà un ruolo sempre più di secondo piano col progressivo sorgere della potenza di Flem, ma per molto tempo si crederà essere lui il personaggio principale — proprio come era successo per Lowe; in questo caso con tanta maggiore ragione in quanto di Will si parla a lungo, e dopo di lui Faulkner passa al figlio Jody, che sembra destinato a succedergli nella posizione di preminenza nel borgo. Ma questa presentazione di un protagonista, per così dire, provvisorio, non è un espediente gratuito, un modo come un altro di avviare il discorso, ma un elemento indispensabile alla creazione dello sfondo per l'azione di Flem — è quello che dà ragione dell'ascesa di Flem al potere non soltanto qui, ma anche in *The Town* e in *The Mansion*. Tuttavia, a primo

¹³ *The Hamlet*, New York, 1940, p. 5.

avvertimento di quel « north-east crawl of Snopes » di cui parla Gavin Stevens¹⁴, non è il « boss wolf », il « bull wolf »¹⁵ che si fa avanti per primo, ma suo padre, Ab Snopes. L'apparizione della cupa, misteriosa figura di Ab, suscita negli uomini raccolti sotto la galleria del « Varner Store » curiosità e perplessità, perchè qualcuno lo ha riconosciuto per l'uomo che più volte è stato accusato di incendio doloso. I Varner cominciarono a preoccuparsi di averlo preso come fittavolo; pensano di ricattarlo — fargli coltivare la terra, e mandarlo via prima del raccolto. Compare intanto Ratliff, una delle figure più nobili di Faulkner, il quale accresce i timori di Jody raccontandogli la storia dell'ultimo incendio in cui Ab fu implicato. Con una sua immagine caratteristica, dice: « You might say that fire seems to follow him around, like dogs follow some folk »¹⁶. In questo racconto appare già la tetra figura silenziosa del figlio di Ab, Flem. Jody Varner va a dare un'occhiata ai suoi nuovi fittavoli; lo stato d'abbandono della casa e del podere che ha loro affittato da pochi giorni si identifica istantaneamente con gli altri Snopes, piuttosto che con il proprietario. La prima persona che Jody vede — anzi, intravede —, scompare rapidamente dietro la finestra da cui stava spiandolo. Ab, le figlie di Ab, tutto contribuisce a render Jody inquieto, sospettoso. Finchè torna via. Sulla strada, ora, poggiato ad un albero, è improvvisamente comparso l'uomo che aveva intravisto alla finestra. E' Flem. I suoi modi subdoli, il silenzioso ricatto con cui giuoca Varner, i suoi raggi, sono i primi della lunga serie in capo alla quale sarà padrone del Frenchman's Bend e poi, in *The Town*, di Jefferson. Pochi sono gli elementi descrittivi che Faulkner inserisce, ma tutti essenziali. Per esempio i suoi occhi, detti « the color of stagnant water »¹⁷; è evidente che l'acqua stagnante può

¹⁴ *The Town*, London 1957, p. 273.

¹⁵ Così Stevens e Ratliff a proposito di Flem, in *The Mansion*, New York, 1959, p. 421.

¹⁶ *The Hamlet*, p. 14.

¹⁷ *Ibidem*, p. 25.

essere di vari colori, ma quello che Faulkner vuole indicare sono le qualità morali di quegli occhi, cioè il contrario della limpidezza, della freschezza, della genuinità Flem, poi, indossa una « soiled white shirt »¹⁸. Finora, quando Faulkner si era soffermato a descrivere gli abiti di qualcuno, aveva detto: di Jody, « a glazed..... white shirt »¹⁹; di Tull, « in absolutely clean... overall »²⁰; di Ratliff, « neat... shirt »²¹. E' un contrasto assai significativo.

In venticinque tiratissime pagine Faulkner ha creato una atmosfera di tensione e di ineluttabilità che conviene perfettamente al personaggio da presentare. Quando poi, questo personaggio, egli lo mette in scena, con pochi tratti ne dà un quadro straordinariamente efficace, comprensivo di tutta la sua futura parte nella storia, e denso di possibilità di sfruttamento nei contrasti che si sono delineati con gli altri abitanti del Frenchman's Bend.

La regola del meccanismo delle presentazioni nei romanzi a indeflettibile punto di vista è relativamente semplice: il lettore saprà il nome, la storia e le caratteristiche del personaggio soltanto quando qualche altro personaggio ne parlerà. Coerentemente a questa legge, in *The Sound and the Fury* — il primo romanzo in cui Faulkner si valse del punto di vista limitato — si deve attendere fino alla quarta sezione, quella di Disley (che non ha l'impegno del punto di vista strettamente vincolante), per avere la descrizione di Benjy, l'idiota; descrizione che non poteva certo esser fatta da Benjy stesso, nella sua prima sezione, né dai fratelli Quentin e Jason, troppo immersi nelle loro monomanie per essere capaci del distacco necessario alla obiettività di un ritratto; e che soltanto in fondo, con quel po' di luce che Disley porta, se non negli eventi

¹⁸ *Ibidem*, p. 25.

¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

²⁰ *Ibidem*, p. 10.

²¹ *Ibidem*, p. 15.

di casa Compson, almeno nella nostra visione di quel mondo, poteva trovare la sua ragione d'essere. E' perciò dopo quasi duecentosettanta pagine dall'inizio del libro che viene data una descrizione obiettiva di questo personaggio attraverso il cui punto di vista erano riportati gli eventi della prima sezione, che era poi stato tanto spesso nominato da Quentin, e che nella terza sezione Jason aveva continuamente visto mugolare e urlare e sbavare, a incomprendibile commento di quanto accadeva. Ora finalmente lo si vede quale egli è — e stranamente non lo si riconosce: ce n'eravamo fatta una immagine inconscia, non basata su alcun elemento ma pur sempre personalissima — ed ora ci viene descritto diverso. Questo è lo splendido, calcolatissimo effetto che la sua descrizione, a questo punto, deve avere: l'effetto quasi tangibile di stranezza, di anormalità del povero idiota. E con sorpresa ci accorgiamo di essere entrati tanto addentro nella vita della famiglia Compson, da essere arrivati, come loro, ad avere una nostra visione individuale falsa — o per lo meno distorta — di quanto ci circonda.

Anche Dilsey, l'unica altra figura di cui si abbia un ritratto completo, viene descritta all'inizio della quarta parte²². Lo stile è dei più piani; pochi particolari rimangono celati. La presentazione è tanto più efficace in quanto Dilsey è vista mentre si muove, così che le notazioni descrittive si alternano al riferimento dei gesti. Gesti, poi, che essendo lenti e radi permettono una osservazione completa, senza che il ritmo della narrazione abbia per questo a rallentare. A differenza di quel che avviene per Benjy — anche se ugualmente in ritardo rispetto alla comparsa in scena — la descrizione di Dilsey non suscita un altrettale effetto di discordanza con l'immagine venutasi a creare in precedenza nel lettore. Questo dipende dal fatto che Dilsey, più di Benjy, corrisponde ad un tipo umano consueto. D'altra parte, la pancia prominente in contrasto con la figura scheletrica non rientra in quel

²² *The Sound and the Fury*, Modern Library, pp. 281-282.

cliché di buona donna anziana che aveva sorretto finora l'immagine inconscia, e questo primo, appena avvertibile sospetto di uno squilibrio che raggiungerà nel caso di Benjy il suo momento culminante, ha appunto la funzione di preparare a quel sovvertimento di valori (ma in effetti è una riconquista dell'equilibrio perduto) che è proprio dell'ultima sezione di *The Sound and the Fury*.

The Sound and the Fury è esemplare anche per un altro procedimento, per quanto di portata limitata, ha un suo peso preciso nell'equilibrio di un'opera a punto di vista ristretto: l'introduzione dei nomi²³. Mentre è evidente che per i nomi delle figure estranee al personaggio narratore (o comunque quello attraverso il quale è vista l'azione), il problema non esiste in quanto essi compaiono allorchè questi li evoca, il nome del narratore può essere inserito soltanto con un accorgimento che non turbi la veridicità della scena. Così, la introduzione del nome del protagonista della prima sezione, Benjy, avviene attraverso il ricordo che egli ha di qualcuno che l'aveva chiamato²⁴. Analogamente per Quentin, nella sua sezione²⁵. Jason, invece, è chiamato direttamente dalla madre²⁶ — ed anche questo particolare apparentemente insignificante suggerisce e sottolinea il carattere e il tono della sezione di Jason, e quindi della sua personalità, che vive esclusivamente nel presente e per il presente; laddove Quentin viveva soltanto nel passato — mentre per Benjy, come si sa, non esiste differenziazione di piani temporali. Ripensando ora, alla luce della perfetta calibratura di *The Sound and the Fury*, agli esempi tratti da *Soldiers' Pay*, risulta evidente la maggiore padronanza della propria tecnica da parte di Faulkner; anche se alcune di quelle prove (la pre-visione di Cecily, certi parti-

²³ In questo romanzo la presentazione viene complicata artificialmente dalle molte omonimie: Quentin ha una nipote di egual nome; Jason ha lo stesso nome del padre; Benjy era originariamente chiamato Maury, che è anche il nome dello zio.

²⁴ *The Sound and the Fury*, p. 24.

²⁵ *Ibidem*, p. 95.

²⁶ *The Sound and the Fury*, p. 200.

colari di Margaret) sono abbastanza vicine al livello raggiunto in seguito.

Olga Vickery²⁷ nel suo studio su *The Sound and the Fury*, dice che molto raramente, nella sezione di Benjy, il nome è sostituito dal pronome, perchè per Benjy una persona — sia essa bianca o nera, uomo o donna, padre, zio o fratello — è nient'altro che un nome; per questo il dialogo fra Luster e « his friends » (« them chillen playing in the branch », come dice Luster²⁸), ha Luster come unico interlocutore nominato: gli altri sono pure frasi al vento, perchè Benjy, non conoscendoli per nome, non può distinguerli uno dall'altro. Tutto ciò è vero fino ad un certo punto. Per esempio, a p. 36 vi è un « The boy » — parola che nessuno ha detto (e in tal caso Benjy avrebbe potuto captarla, e ripeterla come fosse stato un nome); si tratta dunque di una svista di Faulkner. Ed in quanto ai pronomi, l'uso di essi è continuo: troppo monotona sarebbe stata la eterna ripetizione del nome proprio. E' invece acuta l'osservazione che le voci delle lavandaie e dei ragazzi sembrano frasi al vento. E quando si legga il passo con qualche attenzione, si sarà in grado di distinguere i varî caratteri e le varie voci. E' uno dei casi in cui Faulkner ha raggiunto la piena efficacia con una narrazione drammatica che fa a meno di ogni implicazione logica.

In *As I Lay Dying*, altra opera in cui il punto di vista è rispettato rigorosamente, del primo personaggio che si incontra, Darl, sappiamo il nome perchè esso è preposto al brano che lo riguarda — il che succede, poi, per ogni brano. Questa è l'unica concessione a facilitare il lettore nella comprensione del libro, ma al tempo stesso risponde ad una ragione verissima inerente al punto di vista, e cioè la coscienza, se non di se stesso almeno del proprio nome, che ognuno ha. Coscienza in qualche modo librata al di sopra di quanto ognuno pensa, fa e dice — sempre presente, come un sapersi, più

²⁷ In *The Sound and the Fury: a Study in Perspective*, in PMLA, v. LXIX, n. 5, december 1954, p. 1023.

²⁸ *The Sound and the Fury*, p. 34.

che un vedersi, continuo. Il secondo nome che compare è quello di Jewell — ed è la prima parola del testo. Di Jewell, attraverso Darl, veniamo a sapere che ha il cappello strappato, che è più alto di Darl, che i suoi occhi sono chiari e tutto in lui è come di legno. Più tardi ci si rende conto che tanti altri particolari che erano sembrati accessori — il guardare fisso davanti a sè, il passare attraverso l'apertura del magazzino — erano indizî importanti del suo carattere. Sempre attraverso Darl, in precisa successione cronologica di impressioni visive ed auditive, viene presentato Cash. Di lui, però, più che particolari fisici, vengono detti gesti e atteggiamenti che — come succede per Jewell — ritroveremo e riconosceremo; molte pagine devono passare prima che se ne conoscano le caratteristiche fisiche.

Può essere interessante seguire una figura, ad esempio Dewey Dell, lungo tutto il libro, per rendersi conto di questo tipico procedimento e del rigore con cui è condotto. Di Dewey Dell parla per la prima volta Cora Tull come di « that girl » e poi « tomboy girl » alla cui « mercy and ministrations » è affidata la madre morente²⁹; subito dopo la chiama ancora « that girl », poi « the girl »³⁰. In questo episodio si sente una volta la voce di Dewey Dell, ma quello che dice serve soltanto ad introdurre il tema Addie-Cash. Bisogna arrivare a nove pagine dall'inizio³¹ perchè da Jewell si sappia il nome della ragazza, quando egli parla del ventaglio e del braccio della sorella che lo agita. Ma per sapere qualcosa di lei, deve essere ancora una estranea, la solita Cora Tull, a dirla « near naked »³². La seconda volta che si ode la voce di Dewey Dell, già si sente tutto l'astio ed il risentimento che ella ha verso il prossimo; è quando dice « What you want, Darl? »³³ al fratello che viene a vedere per l'ultima volta la madre morente.

²⁹ *As I Lay Dying*, Modern Library, p. 342.

³⁰ *Ibidem*, p. 343.

³¹ *Ibidem*, p. 347.

³² *Ibidem*, p. 354.

³³ *Ibidem*, p. 355.

Cora dice, « keeping even him from her »; e questa è una altra dominante del tema di Dewey Dell, che si concluderà con l'arresto di Darl che ella stessa favorisce. Il linguaggio di Dewey Dell è rozzo, inarticolato quasi, come il suo spirito istintivo ed elementare; la frase, nei suoi brani, è lunga, senza nesso di subordinate, ed anche le coordinate sono confuse insieme senza stacco una dall'altra, di modo che il pensiero si rincorre e si accavalla senza discriminazione, con lo stesso disordine con cui si presenta alla mente. La prima cosa che Dewey Dell dice nel suo primo brano è: « The first time me and Lefe...³⁴. C'è già qui il nucleo di tutto il suo agire e pensare: mentre sta facendo vento alla madre in agonia, lungi dal partecipare al dolore della famiglia, si distrae e il suo pensiero corre a quella prima volta, e subito dopo a Darl, come a colui che sa della sua relazione. Darl, da parte sua, quando pensa a lei mentre sul carro si allontana da casa, è quello stesso segreto che li unisce — se non li divide — che gli viene alla mente, e il desiderio di lei di andare in città per abortire. Anche questo è un particolare che tornerà presto, ma non certo tanto presto quanto vorrebbe il lettore che è lasciato in sopseso. D'altra parte, queste pause forzate, queste continue interruzioni (e non interruzioni al climax, secondo una tecnica abbastanza vieta che Faulkner riscatta in *Light in August* e in *Absalom, Absalom!* ma di cui abusa in *Knight's Gambit*, bensì fratture prima ancora che la materia si sia organizzata drammaticamente, così che la tensione è data proprio da questo ritmo rotto, senza respiro, incalzante), queste pause, si diceva, hanno un preciso valore in fondo gnoseologico, sono le pause e le interruzioni che danno quel senso angoscioso di essere in completa balia delle cose che è il senso ultimo di *As I Lay Dying*.

Dewey Dell ritorna nella scena della morte di sua madre, scena raccontata da Darl che pure è lontano³⁵. La reazione della

³⁴ *Ibidem*, p. 355.

³⁵ Incidentalmente, va notato che i brani in cui Darl parla di qualcosa a cui non è presente (la morte della madre, ad esempio, e il lungo lavoro notturno

ragazza è scomposta, quasi violenta; dal momento che si rialza dal letto della madre su cui si è gettata, più nulla. Dirà in seguito, che ha cercato e cerca di piangere, ma senza riuscirvi. E Darl la vede avvicinarsi a Peabody, il dottore, la vede pensare a lui come a colui che potrebbe toglierle quel grave peso; ed in questo incespreso appello di Dewey Dell a Peabody, Darl sa di entrare quanto e forse più di Lafe. Quando poi sarà la volta di Dewey Dell a parlare gli stessi pensieri che Darl le aveva attribuito tornano per bocca sua: nella disperazione per il suo stato, la morte della madre le è completamente uscita di testa, tranne che per la paura quando entra nella stalla. Ed anche lei accomuna Darl a Lafe e a sè. Lafe lo invoca qui un cinque volte circa, poi per tutto il libro ne riparla soltanto una volta come di colui che le ha dato i soldi per abortire; più nulla dunque di questo suo sentimento di amore, più nulla della madre, più nulla di Darl — anzi alla fine sarà lì a trattenerlo, avvinghiandosi a lui selvaggiamente, quando egli cerca di sfuggire all'arresto³⁶: il rigore con cui è condotto il progressivo raffreddarsi di Dewey Dell di fronte alla vita è assoluto. Intanto si va avanti senza sapere ancora niente di lei. A p. 417 c'è la splendida immagine di quando Samson parla, e appena finito, dopo una virgola, commenta: « and then. I found that girl watching me. If her eyes had a been pistols, I wouldn't be talking now ». La stessa cosa ripete alla pagina seguente, e qualcosa di molto simile dice Tull a p. 424. Di questi occhi si sa dunque tutta la diffidenza, l'odio a priori per il prossimo — ma nient'altro.

Si era saputo da Cora che Dewey Dell era « near-naked ». Poteva essere un eccesso di *pruderie* nella religiosissima Cora,

per finire la bara), sono tra le cose più intense del romanzo. Tanto la drammaticità della prima situazione quanto la stasi impalpabile della seconda, soltanto Darl era capace di comprendere, o anche solamente di pensare. L'immagine finale di Cash che rientra in casa all'alba a lavoro ultimato, è il punto di passaggio all'ultimo pezzo del brano, il difficile sonno di Darl « in a strange room »; e quella visione così puramente fantastica riporta alla vera dimensione — appunto, fantastica — di tutto il brano. Che è realtà assoluta, ma che si dilegua alla fine e si riassorbe nel fantasticare di Darl.

³⁶ *As I Lay Dying*, pp. 513-514.

ma ora improvvisamente Dewey Dell parla della propria « hot nakedness » sotto il vestito³⁷. Due pagine dopo ella si dice « naked through my clothes ». Tutto è ormai pronto perchè Darl, osservandola salire sul carro, dica « She (...) climbs in, her leg coming long from beneath her tightening dress; that lever which moves the world; one of that caliper which measures the length and breadth of life »³⁸. Si aprono nuove prospettive sui rapporti tra fratello e sorella. Sul carro che avanza lentamente, Dewey Dell dice degli occhi di Darl: « They begin at my feet and rise along my body to my face, and then my dress is gone: I sit naked on the seat »³⁹; quindi nella pagina seguente ella ricorda un sogno in cui il vento sembrava « a piece of cool silk dragging across my naked legs ». Poi è ancora la volta di Darl, che dice: « She crowds against me »⁴⁰, e poi, due pagine dopo, « Squatting, Dewey Dell's wet dress shapes for the dead eyes of three blind men those mammalian ludicrousities which are the horizons and the valleys of the earth ». Tutto finisce qui, per ora. La forte carica sensuale che la ragazza porta nella vicenda, sembra esaurirsi dopo il guado del fiume; l'ultima frase di Darl poteva essere la chiusa astratta di un tema quasi sotterraneo, e su cui si poteva essere indotti a sorvolare per quelle notazioni astratte, appunto, di Darl, quel suo ricamarci metafisico che distrae perchè batte l'accento su Darl stesso più che su Dewey Dell. Ma alla fine, nell'ultimo brano di Darl, mentre il treno che lo porterà al manicomio sta partendo, ci sarà un sibillino « incest »⁴¹. Non è riferito esplicitamente alla sorella, ma è un peso mentale che si scarica alogicamente dopo la tensione. Non c'è stato incesto, ma Darl vi ha pensato, e Dewey Dell lo sapeva. E quelle notazioni metafisiche di cui si diceva, trovano conferma tematica dall'esterno nella preparazione alla soluzione finale della linea di Dewey Dell.

³⁷ *Ibidem*, p. 382.

³⁸ *Ibidem*, pp. 410-411.

³⁹ *Ibidem*, p. 422.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 456.

⁴¹ *Ibidem*, p. 527.

E' dopo che Moseley, l'attento e ordinato commesso del primo *drugstore*, la vede « pretty »⁴², e per un'altra riga e mezzo ce la descrive carina e piacevole malgrado la sua musoneria e la sua aria impacciata. Allora si vede Dewey Dell come veramente appare ad occhi estranei, non falsati da consuetudine familiare: è una bella ragazza — e Darl la vedeva come una bella ragazza, una bella ragazza che aveva una storia; per lui dunque ella non era soltanto una sorella oppure il lontano oggetto di astratte considerazioni sul sesso. L'episodio di Moseley riserva poi un'altra sorpresa, l'età di Dewey Dell. Quando Moseley le chiede quanti anni ha, si sente rispondere diciassette; con questo diciassette cambiano tante altre cose ancora. Torna ora più naturale quel distacco dai suoi uomini che nell'unica donna di casa, dopo la morte della madre, sembrava — a non saperla così giovane — per lo meno improbabile. Torna più naturale anche quella improvvisa furia che l'aveva portata a picchiare il fratellino Vardaman che senza volerlo le aveva fatto paura nella stalla buia, subito dopo la morte di Addie. Dewey Dell ha un altro incontro, in un secondo *drugstore*: Mac Gowan, personaggio ben diverso da Moseley⁴³. Quando, doppiamente ingannata da costui, e privata dei soldi di Lefe da suo padre — che con essi si fa la dentiera — il problema di Dewey Dell è diventato insolubile, l'unica sua reazione alla situazione è di mettersi a ingozzar banane. E' questo il punto culminante del personaggio Dewey Dell. Con minimi accenni e fugaci lampeggiamenti, lentissimamente Faulkner ci ha portati a conoscere Dewey Dell fisicamente e nella sua elementare vita psichica. Sembra di conoscerla, ne possiamo parlare, la vediamo muoversi con assoluta logicità entro i limiti delle sue

⁴² *Ibidem*, p. 484.

⁴³ I due brani di Moseley e di MacGowan cominciano quasi allo stesso modo. Moseley dice « I happened to look up... », l'altro dice « It happened I am back... » (p. 517). Ad entrambi dunque capita di incontrare Dewey Dell. Il parallelismo, sostenuto dall'identico atteggiamento della ragazza, viene però subito attenuato dalla stessa struttura delle espressioni iniziali, che sottolineano la fondamentale diversità dei due uomini: franco e diretto Moseley quanto l'altro, che approfitta ignobilmente della ragazza, è contorto e sfuggente.

capacità riflessive. Ma, dopo di ciò, ci accorgiamo di quanto poco sappiamo di lei. E' bruna? E' bionda? Non lo si sa. Faulkner ci ha proposto una figura che parla di sè, ma che tante cose di sè non ha occasione di dire. Una figura che i suoi familiari hanno sempre sott'occhio, e che naturalmente non è detto debba loro capitare di descriverci con minuzia. Una figura infine in cui si imbattono degli estranei, i quali ci dicono sì molte cose di lei che non sapevamo e che sono quelle che li hanno più colpiti, ma non tutto quello che noi vorremmo sapere.

E così è di tutti gli altri. Per esempio, di tutti i fratelli di Darl, chi più chi meno, si conosce qualche caratteristica fisica: o l'alta statura, la « wooden face », i « wooden eyes » di Jewell; o il braccio magro e forte e lo zoppicare di Cash; o gli occhi rotondi e la testa rotonda di Vardaman. E' quasi un nulla, ma è quanto basta. Di Darl soltanto non si sa niente — unicamente, per esclusione, che è più basso di tutta la testa di Jewell. Perchè, allora? Eppure Darl è la figura prediletta di Faulkner — è il più sensibile di tutti, benchè anch'egli partecipi dell'aria di famiglia quando vuole accomodare la gamba rotta di Cash con il cemento. Ma a parte questo particolare, Darl è la sua figura: è l'unico che si ribella all'assurdo, omerico viaggio di sua madre morta, l'unico a vedere le cose con gli occhi distaccati, eppure anche più profondamente toccati. Il suo affetto quasi paterno per Jewell da cui è disprezzato, il suo interesse sempre vigile quando Jewell compie qualcuno dei suoi atti di forza (contro il cavallo imbizzarrito, contro il fuoco, contro l'uomo col coltello all'entrata di Jefferson); la sua silenziosa amicizia per Cash, l'unico che lo ricambi, oltre a Vardaman di cui è l'amico più grande; il suo amore per la madre, anch'esso silenzioso, come di uno condannato ad amare senza esserlo dagli altri. Le sue lacrime sommesse sulla bara che non è riuscito a cremare, sotto il melo al chiaro di luna, con Vardaman che cerca di consolarlo (« You need't to cry, (...) Jewell got her out. You needn't to

cry, Darl »⁴⁴), è uno dei passi più amaramente veri di questo libro tanto amaro. Ed anche quei suoi scoppi di riso interminabili — la prima volta sul carro, seduto accanto alla bara di sua madre, la seconda appena arrestato — anche quel suo strano modo di fare che lo rende « the one folks talks about », sono segni dell'affetto che l'autore ha per lui, perchè si stacca dagli altri, è sensibile, è intelligente. Ma questo carattere così difficilmente definibile, restio a parlare di sè, e che gli altri non possono apprezzare, con che misura e decisione però si distingue dagli altri. Già nel suo primo brano, quello con cui si apre il libro, c'è tutto il significato del suo carattere e di quello di Jewell. E' nel simbolico suo girare attorno alla « cotton-house », e nell'altrettanto simbolico attraversarla, da finestra a finestra di Jewell, finchè questi si trovi a superare Darl ed a precederlo nella loro lenta e silenziosa camminata verso casa. Ma di nuovo, perchè tacerne anche un solo particolare fisionomico? Forse è quel voler lasciare immaginare, quel gusto del vago e dell'approssimativo in certe cose, che è un carattere permanente nell'arte di questo libro.

E' questo il segreto, o per lo meno il meccanismo, con cui Faulkner muove i suoi personaggi in *As I Lay Dying*. Il lettore viene ammesso ad ascoltarli ad un certo punto della loro esistenza: quello che gli capiterà di sentire da uno di essi su se stesso e sugli altri, quello che un altro gli potrà far sapere in più sul primo, quello che un terzo e un quarto e così via potranno aggiungere di nuovo — tutto questo, e soltanto questo, è quanto a Faulkner interessa far sapere. Dove egli si dimentica di tale impostazione, oppure dove crede di dover chiarificare qualcosa dall'esterno, allora si può rimpiangere l'assunto stilistico sconfessato, perchè l'autore si è tradito, cominciando egli stesso a non credere a quel che faceva. Non è tanto l'originalità di qualche procedimento apparentemente illogico a turbare l'equilibrio di un testo, quanto lo sgarrare da un presupposto stilistico che fino ad allora era parte in-

⁴⁴ *As I Lay Dying*, p. 503.

tegrante di esso. Mi riferisco all'unico monologo di Addie, che ha luogo molto tempo dopo la sua morte. La struttura organica ed armonica di *As I Lay Dying* ne soffre forse più di quanto *The Bear* soffra della sua tanto discussa quarta parte, e questo sebbene non vi sia lo sbalzo di tono che c'è in *The Bear*: la stonatura, qui, è più piccola ma più dannosa. Questo brano è avulso dalla viva spirale dell'azione: il monologo retrospettivo di una morta non è facilmente collocabile nel tempo, sia pure in un tempo tanto personale come quello di *As I Lay Dying*. La costruzione già tanto rarefatta, pur nella estrema concretezza dei fatti, dei Bundren rischia di crollare — come in parte avviene — se i piani temporali e spaziali che la compongono si trovano d'un tratto di fronte ad un vuoto d'aria che non può rientrare nello schema della spirale, che è tutto continuo. D'altro canto era così incisivo il ricordo di quell'unico grido l'istante prima di morire: «Cash! you, Cash!»⁴⁵. Nient'altro che questo, al suo primo figlio, che davanti alla finestra le sta preparando la bara. E' un grido che Peabody sente da lontano, e che da ancor più lontano Darl sente echeggiare — lui, l'unico a comprendere sua madre. Poche cose è dato leggere di tanta potenza.

La funzione del brano di Addie è prevalentemente esplicativa. Molti critici — e fra questi la Vickery⁴⁶ — lo apprezzano per l'interesse umano del carattere di Addie, dei suoi problemi e delle sue repulsioni. Trovando nel brano molte chiavi alla comprensione dei figli e del marito, lo hanno considerato il centro, l'asse attorno a cui ruota il libro. Ma raramente l'arte ha bisogno di essere spiegazione. Nessuno ha spiegato i rapporti fra Darl e Dewey Dell: si sono appresi dai loro gesti, da discorsi rimasti nell'aria, da accenni impalpabili — eppure la loro potenza evocativa è enorme. *As I Lay*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 371. E' il caso di dire, con Henry James, « Non conosco alcuna interruzione del registro, alcun sacrificio della coscienza registrante, che non abbia un effetto dispersivo e di indebolimento » (*Le Prefazioni*, Venezia, 1956, a cura di AGOSTINO LOMBARDO, p. 332).

⁴⁶ OLGA VICKERS, « *As I Lay Dying* », in *Perspective*, autunno 1950, pp. 179-191.

Dying non è un romanzo psicologico, e se lo fosse tutto andrebbe spiegato ben diversamente — il gesto di Darl quando dà fuoco al granaio, e i rapporti tra lui e la sorella, e quelli tra Jewell e il padre. Una parte del gran fascino di questo libro consiste nel fatto che esso mantiene la sua logicità, i suoi personaggi mantengono la loro coerenza, malgrado la poca chiarezza di tanti loro movimenti. Dico « poca » chiarezza, perchè essi non sono oscuri; si intuiscono tensioni, se ne vedono gli effetti — e le ragioni delle tensioni, nell'arte, non sono mai state interessanti di per sè: lo sono soltanto se drammaticamente risolte anch'esse. E' per questo che nel muto dialogo tra Darl e Dewey Dell Faulkner ha raggiunto un raro grado di perfezione, perchè tutto è risolto drammaticamente. Non così per quello che è l'apporto di Addie. Se Faulkner avesse inserito gli elementi essenziali alla comprensione di Jewell e Anse e Cash nei loro brani o in quelli di Darl — ne avesse fatto dei residui di coscienza in qualcuno dei viventi — allora Addie sarebbe stata ancor più viva per il lacerante ricordo di quell'unico grido, e infinitamente più evocativa come entità ormai astratta librata sui Bundren.

Rispetto ad *As I Lay Dying*, in *Absalom, Absalom!* c'è un problema inverso. Mentre là tutti i personaggi vedevano gli altri più o meno allo stesso modo, anche se qualcuno con maggiore intuizione psicologica degli altri, in *Absalom, Absalom!* tutti i personaggi vedono la figura centrale, Thomas Sutpen, e i suoi figli, in modo assolutamente diverso dagli altri. Questo è dato dal carattere curistico che ha la storia — una ricerca delle vere, più profonde ragioni della tragica vicenda ai Sutpen's Hundred — ricerca che ognuno dei personaggi conduce diversamente, con i preconcetti che il grado di informazione e di prossimità agli eventi gli hanno dato. Le sfasature che ne conseguono sono ovviamente di natura psicologica, ma questo basta perchè anche l'aspetto fisico dei personaggi — o meglio, la nostra immagine inconscia del loro aspetto fisico — risulti diverso. Ad esempio, Thomas Sutpen quale appare dai racconti di Rosa Coldfield assume statura

assai maggiore di quanta ne avrà nelle scene finali della sua vita accanto a Wash. E Charles Bon, nella ricostruzione che ne fa Mr. Compson, è molto più flaccido ed effeminato del Bon che Quentin e Shreve, in silenzio, fanno rivivere al bivacco notturno prima del ritorno ai Sutpen's Hundred⁴⁷.

Anche in questo libro, pochissimi sono i dati fisici che ricaviamo dai discorsi dei personaggi, eppure è quanto basta. La « wan haggard face » della vecchia Miss Rosa, la « moonlike rubicunde face » di Shreve, la « coffee-coloured » Clytie, il « saddle-coloured and slack mouthed idiot » Jim Bond, sono delle maschere di enorme potenza evocativa. Miss Rosa dice di Sutpen « the ogre-face of her childhood (...) like the mask in Greek tragedy »⁴⁸. Anche il viso di Judith è come una « mask »⁴⁹. E' la fissità dell'espressione su un volto che tale espressione è « doomed » (per usare un termine caro a Faulkner) a portare per tutta la vita. Gestì che si ripetono, parti che le figure recitano identiche, in una immobilità che dà le proporzioni di una statuaria tragicità. Lungo tutta l'opera di Faulkner l'immagine della maschera ricorre puntualmente: oltre i casi già visti, due volte in *Sartoris*, due volte in *The Wild Palms*, quattro volte in *Light in August*, nove volte in *The Hamlet*, e poi in *Mosquitoes*, in *Pylon*, in *Sanctuary*, nei racconti, in *Miss Zilphia Gant*. Questo esplicito riferimento di Faulkner alla maschera è molto significativo. In un certo senso potrebbe sembrare una concessione a chi considera i personaggi faulkneriani come figure stereotipate, prive di una vera vita autonoma; ma non è così. Le figure di Faulkner hanno una loro individualità ben precisa ed efficiente — nei limiti che in ogni autore hanno i personaggi —, e la staticità della maschera acquistano a un determinato punto della loro vicenda, quando Faulkner vuol fissarne per sempre la funzione, l'apporto umano — o disumano — in

⁴⁷ Cfr. *William Faulkner: virtuoso*, di J. W. BEACH, in *American Fiction*, New York, pp. 166-167.

⁴⁸ *Absalom, Absalom!*, Modern Library, p. 62. « Greek mask » è detto anche di Emmy, in *Soldiers' Pay*, p. 252.

⁴⁹ *Absalom, Absalom!* p. 194 e p. 201.

un istante che blocchi l'azione con la coscienza che si trova al climax. Non importa se il climax lo si ha all'inizio del libro: si tratterà di riandare, sempre, alle origini remote della situazione che ha prodotto la tensione esistente, che ha cristallizzato un personaggio al suo apice psicologico. Ogni personaggio è la ricerca del suo io passato alla luce della fissità del presente. Come gli abitanti di *Winesburg, Ohio*, divenuti grotteschi nell'istante in cui hanno creduto di fissare una verità che nel momento stesso della rivelazione diventava falsa. Ma i personaggi di Faulkner non sono grotteschi perchè la loro verità non è mai raggiunta, è sempre e soltanto ricercata — o almeno, ne sono ricercate le radici antiche e profonde. Maschere, appunto: qualcosa di fisso, dietro a cui si nasconde l'infinita varietà della vita.

Se un personaggio, in Faulkner, la prima volta che viene descritto ha un determinato berretto, si può essere certi che tale berretto porterà fino in fondo al libro. Se comparirà in qualche opera posteriore continuerà a portare quel berretto. Se poi lo cambierà, e adotterà un cappello di feltro, ciò avrà una importanza ed un significato ben precisi. E il caso di Flem Snopes, e della storia del suo « plaid cap » e del suo « black felt planter's hat ». Tutto ciò è vero per qualsiasi particolarità fisionomica, o un modo di gestire, o una posizione preferita, una qualsiasi abitudine. Niente, nelle opere di Faulkner posteriori al '27, è gratuito.

Come si è visto, i personaggi di Faulkner è raro che vengano descritti interamente. Quasi sempre, di loro, si viene a conoscere un particolare-simbolo che li accompagnerà per tutta la loro vicenda, ed il cui potere evocativo è tale da sopperire alla mancanza, spesso, di una descrizione dettagliata, e renderla inutile. Il « minute bow tie » di Flem Snopes, comparso per la prima volta in *The Hamlet*⁵⁰, mantiene il suo

⁵⁰ *The Hamlet*, p. 66.

valore di emblema del successo anche dopo diciassette anni (*The Town* è, come si sa, del 1957); e torna, identico, in *The Mansion*. Questo fiocchetto era stata una conquista, per Flem: soltanto Will Varner ne aveva uno, al Frenchman's Bend; la mezza pagina dedicata all'apparizione del secondo fiocchetto nel villaggio dà un'idea dell'importanza simbolica di questo particolare del vestiario di Flem. E, visto che stiamo parlando di cravatte, quell'«Allanovna necktie» che Stevens, nel loro viaggio a New York, costringe Ratliff — che mai in vita sua aveva portato una cravatta — a comprare:

« You're forty years old », he says. « You hould a been buying at the minimum one tie a year ever since you fell in love the first time. When was it? eleven? twelve? thirteen? Or maybe it was eight or nine, when you first went to school — provided the first-grade teacher was female of course. But even call it twenty. That's twenty years, at one dollar a tie a year. That's twenty dollars. Since you are not married and never will be and dont have any kin close enough to exhaust and wear you out by taking care of you or hoping to get anything out of you you may live another forty-five. That's sixty-five dollars. That means you will have an Allanovna tie for only ten dollars. Nobody else in the world ever got an Allanovna tie for ten dollars⁵¹.

Dove, al di là dell'umorismo e della *verve* dell'episodio, c'è la tristezza di un tirare le somme non di una vita ma di due (chè tra non molto Stevens si sposerà, e questo passo non andrà dimenticato) — la tristezza di queste due figure in un certo senso leggendarie nell'ambito della più vasta leggenda della Yoknapatawpha County, che cambiano, si arrendono si direbbe, cedono, non lottano più. Ed è questo il significato ultimo, desolato, di *The Mansion*. Alla fine, Ratliff e Stevens saranno « two old men themselves, approaching their sixties »⁵².

Non era stato sempre così, Ratliff. Dalla vasta rosa degli aggettivi che ricorrono per lui, risulta evidente il valore che Faulkner attribuisce al suo personaggio: *intelligent, shrewd*,

⁵¹ *The Mansion*, p. 169.

⁵² *Ibidem*, p. 434.

affable, bland, easy, anecdotal, pleasant, impenetrable, inscrutable, enigmatic, quizzical, humorous. Nella stessa camicia di Ratliff (la *clean faded shirt*, detta poi, attraverso gli anni, *neat, fresh, blue*, e naturalmente *tieless*) c'è già tutta la personalità di Ratliff: la pulizia e la precisione mentale, la mentalità un po' antiquata, la mancanza di inutili fronzoli di vanità. Anche i capelli prematuramente bianchi di Gavin Stevens sono un simbolo del rispetto che Faulkner ha per lui; ma poco a poco — dapprima, in *Intruder in the Dust*, sottilmente, poi in *The Town* in maniera più chiara — questo campione dell'intelligenza si rivela, per molti aspetti, ingenuo e infantile (basti qui ricordare il modo in cui egli corteggia la giovanissima Linda Snopes), e i capelli bianchi sottolineano per contrasto le sue deliziose bambinate.

La caratterizzazione esteriore del personaggio è dunque sempre in funzione della parte che esso recita nella vita. Può essere un riflesso interno, come la camicia di Ratliff, oppure uno specchio dell'esterno: la cravatta rossa dell'uomo del circo con cui scappa Quentin, la nipote di Benjy Compson, in *The Sound and the Fury*, è notata tre volte da Benjy nella sua sezione, e undici volte da Jason nella sua. E' chiaro che per Benjy non si tratta che di un particolare visivo più appariscente di altri, mentre per Jason, ossessionato dall'odio e dal disprezzo per la nipote, questa cravatta diventa come la muleta per il toro. Essa quindi non è importante per chi la porta, ma per Jason e quello che significa in lui.

Non sempre, però, Faulkner sa dare la forza della necessità alle sue immagini. Questo avviene specialmente con certi ritorni, certe ripetizioni a distanza di tempo che, se prese in blocco, fanno pensare ad un incontrollato adagiarsi di Faulkner su formule di cui abbia una volta sperimentato l'efficacia, o ad una specie di suo riflesso condizionato alla sollecitazione di determinate situazioni. Per esempio, in *Soldier's Pay* si trova che la testa dello *chauffeur* negro è « round as a cannon ball »⁵³; poi torna ancora « round as a capped

⁵³ *Soldiers' Pay*, p. 184

cannon-ball »⁵⁴. Evidentemente Faulkner aveva negli occhi una immagine precisa, e l'ha utilizzata. Poi, in *The Sound and the Fury*, si trova «bullet head», ancora di un ragazzo negro⁵⁵; in *Sartoris*, «bullet head» a proposito di Isom, altro ragazzo negro⁵⁶. Nello stesso romanzo, per la prima volta «bullet head» viene detto di un bianco⁵⁷. In *Sanctuary* le teste dei viaggiatori addormentati sono delle «hatted cannonballs»; quindi «bullet head» viene detto successivamente di un bianco, di un ragazzo bianco, e di un negro⁵⁸. In *The Unvanquished*, di un ragazzo negro si dice: «his head slanted a little, tilted a little, yet firm and not askew, like a cannon ball (which it resembled) bedded hurriedly and carelessly in concrete»⁵⁹. In *Light in August* la testa di McEachern è detta somigliare ad una delle «marble cannonballs in Civil War monuments»; sempre a proposito di lui, vi è un «bullet head»⁶⁰. Infine in *The Town* si ha la «cannon-ball head» di un negro⁶¹. Da questa tediosa elencazione appare manifesto come questa immagine sia diventata per Faulkner un vizio narrativo, per così dire, abbia perduto via via ogni efficacia descrittiva per restare un modulo, uno stampo, messo in testa — è la parola — a certi personaggi. Soltanto nel caso di *Light in August*, infatti, la variante della palla di pietra — dura, fredda, e falsa — costituisce una immagine che ben si attaglia al fanatismo puritano di McEachern.

I personaggi di Faulkner hanno spesso dei movimenti che ripetono sempre uguali, sempre identici. Questo, ripetuto e ripetuto, dà un ritmo che — essendo i movimenti di solito lenti — è anch'esso, ovviamente, lento, ma che lentezza acquista specialmente in grazia al periodico reiterarsi del gesto. Lo sputare di Flem è, all'origine, un particolare tematico

⁵⁴ *Ibidem*, alle pagine 207 e 211.

⁵⁵ *The Sound and the Fury*, p. 334.

⁵⁶ *Sartoris*, London 1954, alle pagine 52 e 82.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 187.

⁵⁸ *Sanctuary*, London 1957, rispettivamente alle pagine 134, 195 e 200.

⁵⁹ *The Unvanquished*, London 1960, p. 2.

⁶⁰ *Light in August*, rispettivamente alle pagine 143 e 201.

⁶¹ *The Town*, p. 78.

(il suo disprezzo per il prossimo, e insieme la scarsa gradevolezza della sua persona). Egli sputa in *The Hamlet*, in *The Town*, in *The Mansion* — ogni volta cioè che è di scena; per limitarci a *The Hamlet*, egli sputa qualcosa come quattordici volte; ormai la sgradevolezza (ed il rendersi conto che è una forma di insulto) sono passati in una parte remota della nostra coscienza, e resta un fatto di impressione realistica. Abbiamo ormai accettato Flem per quello che è; il suo gesto ha acquistato naturalezza. Come gli abitanti del Frenchman's Bend, ci siamo abituati al veleno, non lo combattiamo più. E' un fenomeno assai interessante, questo. Spesso, in Faulkner, la prima apparizione di un personaggio è punteggiata di precise osservazioni realistiche (per esempio il vecchio Bayard Sartoris, in *Sartoris*, quando è seduto sta sempre con le gambe appoggiate su qualcosa — caminetto, balaustra della veranda). Successivamente, col tornare di tali particolari, ci si rende conto del sapore squisitamente tematico che essi hanno, e del fatto che sempre illuminano la personalità della figura a cui si riferiscono (nel caso citato, l'atteggiamento passivo del vecchio Bayard verso la vita — anche se lo stesso atto, in un uomo come era suo padre, da cui aveva ereditato quell'abitudine, non aveva lo stesso significato). In una terza fase, quando quel particolare è diventato come un'ombra del personaggio, ritorniamo ad una impressione di realismo più ricca di risonanze, più sottile. Succede veramente come per una persona di casa, le cui abitudini conosciamo tanto bene che esse hanno cessato di apparirci come simbolo della persona, e sono unicamente sintomi di una realtà nota; pronte però a riacquistare il valore originario appena, invece di accettarle passivamente, vi si soffermi la mente.

Questo effetto è ottenuto da Faulkner con la semplice ripetizione: un particolare tematico di sicura impronta realistica, ripetuto più volte, finisce col dare ai personaggi la particolarissima fisionomia che essi hanno — oltre che individualmente — anche in blocco, per dir così. Non vi sono, in Faulkner, figure scialbe di contorno — e se vi sono, sono rele-

gate alla scena, e tanto sbiadite da non avere una personalità fisica, come un Winterbottom in *Light in August*. Tutte le altre sono figure che hanno in comune tre cose: una precisa funzione tematica nell'economia della vicenda, una sempre notevole precisione realistica e, specialmente, un identico ritmo di vita. Vi è un solo personaggio, in Faulkner, che si muove rapidamente: è I. O. Snopes, in *The Hamlet* e poi in *The Town*; ed è guardato come una rarità da tutti gli altri. Indipendentemente dalla loro maggiore o minore energia morale, come da qualche azione che debbano compiere e che richieda rapidità (il vecchio Gowrie che cerca il cadavere del figlio nella foresta, in *Intruder in the Dust*), tutte le figure di Faulkner hanno movimenti lenti, controllati, pausati — sono voci pacate, conversazioni spesso a monosillabi; è gente cupa, restia alle confidenze — e che poi, magari, si confessa con interminabili racconti dell'infanzia, come per scaricare un peso troppo a lungo sopportato; e non sono quasi mai dei dialoghi, ma monologhi, chè chi ascolta è anche lui immerso nei suoi problemi, e non avviene mai che il momento di disgelo di una anima coincida con quello di un'altra⁶². Non per nulla, già dal primo romanzo, sono frequenti degli aggettivi come *non-committal* o *morose*. Ma anche senza ricorrere all'espressione che definisce, Faulkner ci mostra la sua gente come perennemente intenta a covarsi un qualche suo incubo che le ha reso la vita un cerchio senza uscita di tetra fatale immobilità. Anche le figure più vive, quali Ratliff, Gavin Stevens, Horace Bembow, hanno assorbito l'essenza della atmosfera in cui si muovono, ed i loro gesti — se non la loro mente — sono altrettanto lenti di quelli di un Sam Fathers, di uno Ab Snopes. Questa lentezza, che è poi uno dei caratteri fondamentali della prosa di Faulkner — del suo stile come del suo mondo fantastico — deriva in misura notevole dall'uso della ripetizione,

⁶² E' amaramente allusivo di tutta una condizione umana di incomunicabilità il fatto che, in *The Mansion*, Gavin Stevens, il personaggio più *talkative* di Faulkner, sia costretto ad usare una lavagnetta per parlare con la sua amante, Linda Snopes, diventata sorda.

A volte basta la ripetizione di un intercalare per dare un certo ritmo alla frase; così, la ripetizione di un particolare che apparentemente è insignificante dà al brano un ritmo cadenzato e monotono che è l'esatto specchio delle personalità che vi compaiono. Esempio, a questo proposito, è l'ultima parte di *The Hamlet*, «The Peasants». Due giorni dopo la famosa asta dei cavalli pezzati gli uomini sono come al solito riuniti sotto la galleria del negozio di Varner. Tutti sono seduti, meno Ratliff che, in piedi, senza guardare gli altri, parla delle tragiche conseguenze di quell'asta. Uno degli uomini — non è specificato chi — ha un rametto di pesco in bocca. Lump Snopes, che ha sostituito Flem come commesso nel negozio, sta seduto su una seggiola inclinata all'indietro contro lo stipite della porta; poi, quando arriva Flem, gli lascia la seggiola e si appoggia con la schiena alla parete. Eck Snopes e suo figlio mangiano, attingendo da un cartoccio. Flem, con il coltello, fa trucioli da un pezzo di legno. In quattro pagine⁶³, Faulkner ha esposto tutti i dati su cui ruoterà la scena; la quale, con la parentesi della «gray» Mrs. Armstid⁶⁴, va avanti per quasi tredici pagine.

Il rametto di pesco viene nominato sette volte. Il truciolo di Flem, nove volte. Lump contro la parete, sette volte. Eck che mangia, due volte all'inizio e poi alla fine, quando ha finito. Ratliff, nella sua posizione che rispecchia la sua superiorità morale sugli altri, è poi visto di continuo. Il risultato di queste insistenti ripetizioni non è, come potrebbe sembrare da una elencazione come questa, la noia — ma la varietà attraverso la monotonia. I particolari vengono sì ripetuti in continuazione, ma mentre per esempio quello del rametto di pesco è quasi sempre identico in ogni sua comparsa, e dà così

⁶³ *The Hamlet*, da p. 353 a p. 356.

⁶⁴ Secondo CAROLINE GORDON, in «Notes on Faulkner and Flaubert» (*Hudson Rev.*, vol. I n. 2, summer 1948, p. 227), il «gray» di Mrs. Armstid, tante volte ripetuto (è detto infatti sedici volte), è in funzione dell'immagine del morto tronco d'albero che la conclude come simbolo. «Gray» è però comune colore distintivo di molte donne faulkneriane: ricordiamo ad esempio la nonna di Christmas in *Light in August*, la moglie del dottore in *Wild Pansies*, Mrs. Meadowfill in *The Mansion*.

un senso quasi tangibile di iterazione, Lump che si gratta la schiena contro la parete è ogni volta visto in un momento psicologico diverso, così che le sottili differenze tra un caso e l'altro illuminano il suo carattere e insieme il tono più segreto della scena. Beninteso, è una varietà di modulazioni minime, di sfumature appena avvertibili: è il mondo dei personaggi di Faulkner, un mondo sempre uguale a se stesso, immobile, bloccato in gesti ed in atteggiamenti immutabili, ed in cui la varietà va cercata all'interno del gesto stesso. Singoli ritmi lentamente intrecciantisi hanno dunque creato una complessa realtà drammatica in cui ad ogni ritmo corrisponde un tema — la statura morale di Ratliff; la raffinatezza nel distruggere, e insieme la sua meccanicità, in Flem; la semplice, pura animalità di Eck. Ogni figura, il simbolo e la caricatura di se stessa. Il « minute bow tie » è una cifra visiva indicante che i nostri sensi hanno riconosciuto Flem Snopes, ed insieme è il simbolo del nostro concetto di Flem. Da una parte, quindi, puro realismo, nel senso di precisa riproduzione di un atteggiamento mentale realmente riscontrabile — e dall'altra, se non proprio simbolismo, una attenta capacità a cogliere le risonanze ultime del minimo incidente. Che è quanto dire un coesistere del piano concreto e del piano astratto, i due piani di cui vive la prosa faulkneriana.

MARIO MATERASSI