

FAULKNER E *THE UNVANQUISHED*

Troppo spesso la critica faulkneriana, preoccupata o distratta da opere di maggior impegno o complessità, ha visto in *The Unvanquished* un romanzo minore, solo parzialmente significativo. Esistono tuttavia in quest'opera aspetti degni di un esame approfondito, primo tra tutti quello che, per mancanza di un termine più adeguato, potremmo definire il suo carattere « visionario » e che affiora ovunque con tanta evidenza da poter essere colto facilmente da un'attenta lettura, non fosse altro che per l'insistita e intensa presenza di vocaboli-spia quali *vision, amazing, staring, looking, wonder, amazement, dream, etc.*

The Unvanquished è principalmente la storia dell'educazione di un ragazzo e proprio da questa impostazione fondamentale deriva il fascino e l'interesse di tutta la vicenda, soltanto in apparenza presentata in forma oggettiva, ma in effetti trasformata ed elaborata dalla fantasia e dalla mente di Baiardo. E' la descrizione della realtà come si presenta al suo sguardo sorpreso, non come è, ma *come egli la vede* nel suo stupore e nella sua meraviglia: una travolgente successione di immagini improvvise e di quadri imprevedibili, una serie ininterrotta di folgorazioni, un accumularsi e uno stratificarsi di frammentarie intuizioni e di bagliori di rivelazione. Questa constatazione preliminare chiarisce e giustifica il tono del romanzo, che è insieme realistico e fantastico, obiettivo e mitico, cioè *reale* ma *deformato*, come è appunto la visione che ha del mondo un ragazzo: una concreta idealizzazione della realtà.

La stupita reazione di Baiardo — e di Ringo — al manifestarsi dei diversi aspetti della realtà, che hanno per lui

i caratteri e l'importanza di una visione, trova espressione, su un piano strettamente linguistico-grammaticale, nell'uso particolare dei pronomi e nell'originale trattazione dei verbi.

I pronomi (*he, him, they, them* soprattutto) — e talvolta anche alcuni genericissimi nomi comuni (come *the man*, etc.) — contribuiscono alla rappresentazione dell'aspetto fisico della visione, e non soltanto attraverso l'accorgimento della sospensione, che alimenta il senso di mistero. Il fatto che un personaggio, al suo arrivo, sia indicato in un primo momento con un inespressivo pronome personale e solo in seguito venga identificato, non è un semplice artificio per stuzzicare la curiosità di chi legge e ravvivare l'interesse della vicenda; ma, per più acuta intuizione, l'indice della curiosità dei ragazzi stessi, agli occhi dei quali non tanto ha importanza che un individuo *sia* una data persona, quanto il fatto che egli *sia apparso* e ora *si trovi* lì, immobile, accanto a loro. Il nome e la qualifica di un personaggio, in altri termini, hanno un valore del tutto subordinato e accessorio, perché la curiosità per il suo nome è seconda alla curiosità per la sua presenza e l'interesse per l'identificazione è successivo allo stupore e alla meraviglia per la sua comparsa¹.

Quanto detto può apparire più chiaro se esaminiamo il particolare uso dei tempi verbali, che è in *The Unvanquished* — come in tutte le opere di Faulkner — notevolmente insolito e complesso e tende esso pure a suggerire, in maniera anche più incisiva, l'idea della *visione* che appare e scompare, si forma e si dissolve all'improvviso (e si noti l'uso frequen-

1. Se ne veda un esempio nella seconda parte, *Retreat*, quando Baiardo vede i Nordisti che si avvicinano in direzione della casa dei Sartoris: «...Ringo and I were sitting on the steps waiting for it to get cool enough to ride, when we saw them coming into the gate — about fifty of them, coming fast, and I remember how hot the blue coats looked...» (W. FAULKNER, *The Unvanquished*, Penguin Books n. 1958, 1955, pag. 56). Il fatto che si tratti degli Yankees resta implicito e si intuisce soltanto dagli avvenimenti successivi. Il richiamo, del resto, è immediato; e l'immediatezza della associazione, in questo caso tra *them* e *Yankees*, merita forse un maggior approfondimento.

tissimo di parole come *sudden* o *suddenly* nel testo), senza avvertimento e senza traccia, senza preavviso e senza conseguenze. Persone e cose compaiono non già lentamente o per gradi, bensì per improvvisa emersione dal nulla, dal quale il più delle volte si rituffano e sprofondano per lasciar posto a nuove figure.

E' assai significativo al riguardo che la maggior parte delle forme verbali usate siano imperfetti progressivi o trapassati prossimi, ma ancor più curioso è il fatto che i primi si riferiscano a verbi indicanti uno stato (la forma più caratteristica è *he was standing*) e i secondi a verbi indicanti un moto (forma caratteristica: *he (they) was (were) gone*). Si veda un esempio del primo tipo in una delle pagine iniziali di *Ambuscade*: «*Then suddenly Loosh was standing there*» (*op. cit.*, p. 7). Lo schiavo negro non giunge né arriva né s'avvicina; egli è lì, in piedi, immobile, radicato quasi alla terra, senza che si sappia da dove provenga o come sia giunto, e senza che lo si sia visto emergere o comparire. Mentre un esempio del secondo tipo compare poco più oltre, nella stessa scena: «*Then they were gone*» (*op. cit.*, p. 8): come prima era stata improvvisa la comparsa di Loosh, così ora è immediata la scomparsa dei due negri: essi non si allontanano né si incamminano, eppure a un tratto inspiegabilmente, non fanno più parte della scena².

L'uso particolare dei verbi e degli altri elementi linguistici (giacchè questa indagine potrebbe utilmente estendersi anche ad altri aspetti grammaticali e sintattici della lingua, qui non considerati) è in fondo un mezzo originale ed efficace per esprimere la reazione e lo stato d'animo del ragazzo alla visione di una realtà che raramente riesce a con-

2. Gli esempi, come nel caso precedente, sono numerosi. Eccone altri: «*Suddenly Louvinia was standing over us*» (p. 18); «*Then it was morning and it was raining and father was gone*» (p. 18), dove al mutamento temporale indicato dalla prima frase («*Then it was morning*») segue il «*was gone*», che suggerisce l'idea di un distacco non avvertito sul momento, ma sentito all'improvviso come avvenuto, trascorso.

trollare ma che più spesso gli sfugge, consentendogli soltanto un contatto sporadico e frammentario o comunque fortemente ineguale. Esso avvia e si riconnette assai strettamente alla tecnica dei cosiddetti *frozen moments*: attimi di totale immobilità durante i quali un gesto, un'azione, uno scatto sono fermati in una fissità assoluta, ricca di tutta la sospensione e la tensione di un'istantanea che abbia colto l'attimo dello slancio, e insieme della vivezza plastica d'un antico bassorilievo marmoreo e della fluida staticità di una battaglia di Paolo Uccello.

La tecnica dell'*enfoncement* o *movimento immobile*³ ha la sua radice e la sua giustificazione, in *The Unvanquished*, proprio nella risonanza d'un atto o d'un gesto nell'animo di Baiardo e nella conseguente interpretazione eroica formulata dal ragazzo, il quale, nella sua meraviglia e nel suo stupore (*amazement*), coglie di una successione di attimi soltanto lo istante epico, concentrandosi su questo con tanta intensità che, al suo ritorno in se stesso, non soltanto il momento eroico è già trascorso, ma anche le frazioni di tempo che l'hanno seguito. In altre parole, questa *frozen immobility* (Faulkner stesso usa questa espressione, *op. cit.*, p. 10) non è un fenomeno visivo o un'illusione ottica, ma una folgorante rivelazione mentale, un fulmine che si abbatte con tale accecante bagliore da offuscare per un certo tempo la vista, rimasta sopraffatta dall'immagine della fiamma, e restituirla dopo qualche secondo, quando ormai tutto è ritornato oscuro e il lampo stesso non esiste più. Anche i *frozen moments*, cioè, sottolineano e accentuano, con la glaciazione del flusso temporale, il senso di stupita meraviglia che è elemento essenziale della visione. Si veda ad esempio, in *Retreat*, il balzo di Jupiter allorché il Sartoris gli allenta le briglie:

3. Si veda il bellissimo saggio di J.P. SARTRE sulla *Temporalità in Faulkner* in FREDERICK J. HOFFMANN e OLGA M. VICKERY: *William Faulkner: Vent'anni di critica* (pp. 180-81 soprattutto). Il testo originale francese è in *Situations* (I) - Paris 1947, pp. 70-81, sotto il titolo *Le Bruit et le Fureur*.

... [Father] said, « Watch out, now », and then Jupiter shot out from between us; he went out exactly like I have seen a hawk come out of a sage field and rise over a fence. When they reached the crest of the hill, I could see sky under them and the tops of the trees beyond the hill like they were flying, sailing out into the air to drop down beyond the hill like a hawk; only they didn't. It was like Father stopped Jupiter in mid-air on top of the hill; I could see him standing in stirrups and his arm up with his hat in it, and then Ringo and I were on them before we could even begin to think to pull... (*op. cit.*, p. 52).

Chiaramente non esiste qui un trascorrere regolare di tempo o una successione strettamente cronologica di momenti, giacché il tempo è come assorbito da alcune sue frazioni particolarmente vive. Dapprima il balzo fulmineo del cavallo, dal quale rimane affascinata la mente di Baiardo che per alcuni istanti non riesce a sottrarsi alla potenza di questa immagine: sicché quand'egli finalmente se ne libera, cavallo e cavaliere sono già sulla collina, in un galoppo sfrenato così avvincente da dare l'impressione del volo, di un fluttuare a mezz'aria. E quando anche questa visione svanisce, il ragazzo *s'accorge d'aver cavalcato e si ritrova* senza rendersene conto a fianco di suo padre. Il *frozen moment* concentra in sé tutto il tempo: è quindi logico che quand'esso si dilegua Ringo e Baiardo siano *già* presso il Sartoris. Si tratta di un processo di *concentrazione nel tempo nei suoi istanti di intensità*, sicché gli attimi insignificanti o comunque meno intensi cessano praticamente di esistere per confluire nei momenti essenziali, esaurendosi in essi e scomparendo quindi con incredibile rapidità di fronte a nuovi istanti di intensità.

Un esempio altrettanto significativo si trova poco più oltre, allorché il colonnello ribelle sfugge a cavallo all'accerchiamento degli Yankees (corsivi miei):

Jupiter took the doors on his chest, only they seemed to burst before he even touched them, and I saw him and Father again *like they were flying in the air*, with broken planks whirling and spinning around them *when they went out of sight...* (p. 57).

Anche in questo quadro non esistono istanti inutili e le frazioni di tempo insignificanti sono eliminate ed escluse dalla rappresentazione. La fuga graduale di Jupiter e l'esaurirsi progressivo del suo slancio non sono descritti: allo sguardo attonito e incredulo di Baiardo appare soltanto lo slancio possente del cavallo che si libra in alto, quasi sospeso nell'aria: e questa visione si prolunga anche quando, effettivamente, il cavallo sta ormai galoppando lontano. Non il galoppo, ma il balzo ha importanza, sicché non sorprende per nulla se al termine di questo lunghissimo balzo segue non già il posarsi a terra degli zoccoli dell'animale, ma la sua scomparsa all'orizzonte⁴.

Gli esempi precedenti permettono di vedere come il flusso temporale sia un elemento di estrema importanza e abbia una funzione determinante ai fini della presentazione della visione. Il tempo non *trascorre*, ma *scatta* da un istante all'istante successivo, dalla sera alla mattina, dal presto al tardi, non già con ritmo costante ma con scarti improvvisi, come la lancetta di un orologio elettrico che, ignorando lo inavvertito trascorrere dei secondi, indica soltanto il netto passaggio da un minuto all'altro. Si ha l'impressione che la esistenza sia per Baiardo un flusso indistinto dal quale a tratti qualcosa emerge all'improvviso con una maggiore intensità. A ben vedere, si tratta dunque di un'istantanea pre-

4. Diverso nella presentazione, ma egualmente indicativo, è il passo che descrive l'arrivo del Sartoris, in *Ambuscade*: « We — Ringo and I — ran as one, in midstride out of a frozen immobility, across the back yard and round the house where Granny was standing at the top of the front steps and where Loosh had just come round the house from the other side and stopped, looking down the drive towards the gate (...) I mounted the steps and stood beside Granny, and with Ringo and Loosh on the ground below the gallery we watched the claybank stallion enter the gate which was never closed now, and come up the drive. We watched them — the big gaunt horse almost the colour of the smoke (...) coming up the drive at a steady gait which was not a walk and not a run, as if he had held it all the way from Tennessee... » (p. 10). (Il tema e il significato del cavallo — e si pensi, soltanto in *The Unvanquished*, a Jupiter e a Bobolink — meriterebbe di essere analizzato). Anche qui comunque, come nei casi precedenti, un'esauriente documentazione risulterebbe interminabile.

sa di coscienza, di un subito risveglio che dà la sensazione del tempo trascorso: qualcosa di perduto che si ritrova all'improvviso, totalmente rinnovato e sorprendente, saturo di meraviglia e ricco di elementi impreveduti:

Still sleeping we doubtless continued to crawl. Because if we had not moved, they would not have found us. I waked still believing I dreamed of thunder. It was light... (p. 48).

Oltre a un accenno al motivo del sogno (« I dreamed... ») sul quale occorrerà ritornare più oltre, e al caratteristico uso del pronome personale (« they would not... » etc.: dove, una volta ancora, ha più importanza l'apparizione dei soldati che non la loro identità), il passo è interessante proprio per questo inavvertito trascorrere del tempo, che avviene qui in un impreciso dormiveglia. Vi sono del resto brani ancor più significativi, nei quali il passaggio da un tempo a un tempo successivo è effettuato con assai maggiore arditezza. Così, poco più oltre:

I didn't even stay awake to eat, and *then was morning again* and all of them *were gone* but father and eleven more (p. 50).

E' evidente che il trascorrere dalla notte alla mattina avviene nel sonno e che Baiardo si addormenta, ma l'aspetto importante non sta in questa ovvia constatazione, bensì nel fatto che il ragazzo *non considera* il sonno e considera invece, con estrema immediatezza, l'unico dato constatabile della sua esperienza: il passaggio istantaneo e inavvertito a una nuova condizione temporale. Lo stupore del giovane al suo risveglio è della stessa natura della sua sorpresa allo slancio di Jupiter o all'arrivo del Sartoris: è essenzialmente la constatazione di un'azione o di una condizione che gli si presenta con assoluta immediatezza e che proprio per questo ha ai suoi occhi un genuino carattere di *epifania*. Questo carattere è del resto sottolineato da quel *were gone* che suggerisce anch'esso il senso di un brusco cambiamento di quadro, non avvertito se non al suo compimento.

Una simile tecnica, che ha tra l'altro il pregio di rendere con efficacia il rapido succedersi delle scene e contribuisce a dare un forte movimento alla narrazione, è usata in *The Unvanquished* senza risparmio. Nella terza sezione, ad esempio, *Raid*, si legge: « I don't know what time it was, only that on a sudden I was awake » (p. 64). Dove la forma avverbiale *on a sudden* manifesta visibilmente l'immediatezza (e lo stupore ad essa conseguente) e sottolinea la rapidità del cambiamento di stato e di tempo.

Nella maniera più palese tuttavia il colorito visionario — e la meraviglia che esso comporta — si riscontra nel *sogno*: come la realtà ha in sé un elemento sorprendente e un aspetto di visione, così il sogno ha una natura eminentemente realistica e concreta. Il sogno — *l'illusione* del sogno — è una forma di visione, ne è anzi l'aspetto più importante e insieme più consistente.

Molte volte inoltre, il sogno anticipa e precede la visione: alla *cosa sognata* segue l'apparizione della *cosa* stessa, al *dream* segue l'attuazione del *dreamed*. Il sogno è per Baiardo e per Ringo l'aspetto più profondo della realtà e contiene un fondamento di verità indiscutibile:

There is that point at which credulity declines: somewhere *between waking and sleeping I believed I saw or I dreamed that I did see the lantern in the orchard, under the apple trees...* (p. 18).

Non si tratta d'un semplice sogno, ma d'un sogno che ha tutte l'aspetto di una idealistica *intuizione*, i caratteri di una forma di conoscenza diretta e profonda. Ancora più interessante, per questo riguardo, è un dialogo che si legge poco più oltre, tra Ringo e Baiardo, circa la necessità di sorvegliare Loosh, l'infido schiavo negro:

« What we ghy do now? » Ringo said.

« Watch him », I said.

« Watch him? Watch who? » I looked at Ringo. He was staring at me, his eyeballs white and quiet like last night « You talking about Loosh. Who tole us to watch him? »

« Nobody. I just know ».

« Bayard, did you dream hit? »

« Yes. Last night. It was Father and Louvinia. Father said to watch Loosh because he knows ... That's all. To watch him ... »
 « Then hit's so », he said, « If somebody tole you, hit could be a lie. But if you drempt hit, hit can't be a lie case ain't nobody there to tole hit to you. So we got to watch him ». (pp. 19-20).

Quando Baiardo avverte Ringo della necessità di sorvegliare Loosh e precisa che nessuno glielo ha detto, il ragazzo negro pensa subito alla soluzione del sogno. In un discorso o in una notizia comunicata a voce può esservi falsità, ma in una percezione inconscia e quasi irrazionale, veramente intuitiva, non esiste possibilità di errore. I ragazzi accettano la rivelazione del sogno come qualcosa di sicuro e inevitabile, di indubitabilmente certo. Espressioni sul tipo di « I either looked out or dreamed I looked out... » (p. 33) sono assai frequenti in *The Unvanquished*: esse colgono quello stato di incantato stupore e di incoerente consapevolezza, quelle visioni sorprendenti fino a superare e sopraffare la comprensione, che caratterizzano l'età dell'adolescenza. Si tratta, in altri termini, di uno stato di attivo e fecondo torpore mentale, un'appercezione che può attuarsi soltanto in una condizione di dormiveglia spirituale, una successione di sensazioni avvertite e registrate ma non comprese, non a fuoco e quindi ammantate di un inevitabile alone di sorpreso stupore, se non addirittura di una luce di miracolo. Questo miracolo, è vero, non è che la realtà, ma l'efficacia e la bellezza dello stile faulkneriano è proprio in questa fusione e confusione del piano reale con il livello mentale, così radicale da rendere impossibile una precisa separazione, un netto *statement* che sancisca chiaramente la linea di divisione tra il fatto reale e l'intuizione, l'interpretazione e l'elaborazione mentale del fatto, il quale può quindi acquistare un aspetto magico pur conservando pienamente il suo carattere realistico.

Un esempio assai significativo si ha in *Ambuscade*, allorché i due ragazzi appostati nel cespuglio scorgono lo Yankee:

... Ringo slept most of the time, and I slept some too. *I was dreaming* — it was like I was looking at our place and *suddenly* the house and stable and cabins and trees and all *were gone* and I was looking at a place flat and empty, as the sideboard, and it was growing darker and darker, *and then all of a sudden* I wasn't looking at it; I was there — a sort of frightened drove of little tiny figures moving on it; they were Father and Granny and Joby and Louvinia and Loosh and Philadelphy and Ringo and me — *and then Ringo made a choked sound and I was looking at the road*, and there, in the middle of it, sitting on a bright bay horse and looking at the house through a field glass, was a Yankee.

For a long time we just lay there looking at him. I don't know what we had expected to see, but we knew what he was at once; I remember thinking, « He looks just like a man », *and then Ringo and I were glaring* at each other, *and then we were crawling* backwards down the hill without remembering when we started to crawl, *and then we were running* across the pasture towards the house without remembering when we got to our feet. We seemed to run forever, with our heads back and our fists clenched... (pp. 22-3).

Stilisticamente, questo brano è tra i più interessanti di *The Unvanquished*. Esso in primo luogo illustra alla perfezione quanto si è detto circa l'uso dei tempi: il linguaggio procede per coordinazioni, in una maniera limpida e lineare atta a rendere la semplicità dei fatti esterni e le loro ripercussioni interiori: manca del tutto la subordinazione, che sottintenderebbe una visione più elaborata della realtà e soprattutto una maggior complessità (o tortuosità) mentale nella valutazione e nell'accettazione della realtà stessa. Questo procedimento per frasi coordinate, che caratterizza tutta l'opera, adempie a una duplice funzione solo apparentemente contraddittoria: mentre serve a presentare il tempo nel suo aspetto di *flusso* continuo e ininterrotto, ne presenta d'altra parte anche i caratteristici *scatti*, il procedere per istanti separati,

per *attimi di intensità*. In realtà la contraddizione non esiste, giacché il flusso ininterrotto ed amorfo è l'aspetto consueto e insignificante del tempo, mentre il suo procedere per scatti rappresenta appunto il differenziarsi, dalla monotonia del semplice « trascorrere », di questi particolari momenti di concentrazione. Quando leggiamo: « Ringo slept most of the time and I slept too », la coordinazione suggerisce il fluire uniforme del tempo, equilibrato e regolare ma anche insignificante e privo di caratteristiche salienti: è un lungo istante d'attesa che non ha senso in se stesso, ma solo in quanto prepara l'esplosione successiva. Anche le frasi che seguono procedono per coordinazione di polisindeti, ma questa assolve a una diversa funzione, in quanto determina la sensazione o l'idea di una repentina, improvvisa serie di scatti, che gli avverbi contribuiscono egregiamente a sottolineare. Quando il tempo non aveva per sè alcun significato, gli avverbi temporali erano praticamente inesistenti; ora, nello spazio di poche righe, troviamo *suddenly, then, all of a sudden, and then, for a long time, at once* e così via. Significativa sotto questo aspetto (oltre all'uso dei tempi, ripetutamente sottolineato: « and suddenly... were gone »; « and then all of a sudden I wasn't looking at it »; « and there... was a Yankee », etc.) è la sequenza dell'ultima parte, che coglie soltanto i *movimenti* senza descriverne i *mutamenti*: non vi è successione logica di azioni, ma solo la successione cronologica fondamentale (scandita da una serie di *and then*) senza l'indicazione degli anelli intermedi. Non vi è passaggio tra la visione dell'uomo, lo strisciare lungo la collina, il correre verso casa: i tre momenti sono presentati attraverso una successione che procede a scatti e che elimina i nessi indicanti il cambiamento dell'azione. Sono insomma tre brevissimi *frozen moments* (di cui il terzo di maggior durata: « we seemed to run forever »), come era stato, immediatamente prima, un *frozen moment* la comparsa improvvisa del soldato nordista, immobile sul suo cavallo e intento a scrutare la casa dall'alto della collina.

Il passo citato tuttavia è importante specialmente perché presenta una delle molteplici e particolarissime relazioni esistenti tra la realtà e il sogno: qui il sogno di Baiardo si rivela dotato di tono profetico, di carattere eminentemente visionario e si accorda alla perfezione con la realtà delle scene successive. In questo caso non si può nemmeno parlare di un elemento reale captato o intercettato in un momento di torpore, poiché il sogno del giovane Sartoris pur trovando rispondenza in elementi reali e non essendo né assurdo né eccessivamente fantastico, presenta aspetti che non esistono in *quella* particolare realtà di quell'istante.

Si tratta effettivamente di una *visione*, ma quale rapporto esiste tra la realtà e questo tipo di visione? Entro quali limiti la realtà fisica influisce sulla formazione della visione? Non esiste ovviamente una risposta, dato che è assolutamente impossibile distinguere con un taglio netto la realtà oggettiva dalla interpretazione che ne dà un qualsiasi individuo e un ragazzo a maggior ragione. E' forse, in un campo diverso e con diversi artifici, lo stesso problema che si presenta in *The Sound and the Fury*: quanta realtà oggettiva si può enucleare nella narrazione di Benji (giacché è evidente che la sua narrazione ha almeno un fondo inequivocabilmente reale) e quanta elaborazione e deformazione mentale gioca in questa narrazione (poiché è altrettanto evidente che la realtà subisce nel suo discorso continue deformazioni e interpretazioni)? Non si possono dividere nettamente i due campi del reale e della percezione mentale del reale stesso. Il mondo di ogni uomo ha aspetti particolari e quello di Baiardo e di Ringo è caratterizzato da una stretta fusione tra realtà effettiva e realtà mentale, da un'interpretazione intuitiva e personale dell'esperienza, interpretazione accettata al posto della realtà stessa e che rappresenta anzi per i due ragazzi la natura genuina e l'essenza recondita della vita.

Si potrà comprendere meglio tutto questo, analizzando un altro tipo di sogno-visione, che consiste essenzialmente in una interpretazione in chiave eroica — se non addirittura

in una trasfigurazione — della realtà quotidiana o, più esattamente, nell'intuizione del significato eroico di una realtà solo apparentemente dimessa e umile: stupefacente scoperta, frutto di improvvisa « illuminazione », di una grandezza e di una epicità inapparente o inavvertita ma non per questo meno reale. In tal senso si può dire che il sogno diventi *finzione della realtà*, creazione o interpretazione della realtà medesima:

[Father] said: « Now we're going to build a new pen. We'll cut the rails, too »; when he said that, Ringo and I had exactly the same vision. There would be all of us there — Joby and Loosh and Ringo and me on the edge of the bottom and drawn up into a kind of order — an order partaking not of any lusting and sweating for assault or even victory, but rather of that passive yet dynamic affirmation which Napoleon's troops must have felt — and facing us, between us and the bottom, between us and the waiting saprunning boles which were about to be transposed into dead rails, Father. He was on Jupiter now; he wore the frogged grey field officer's tunic; and while we watched he drew the sabre ... His hair tossed beneath the cocked hat, the sabre flashed and glinted; he cried, not loud yet stentorean: « Trot! Canter! *Charge!* » Then without even having to move, we could both watch and follow him — the little man (...) standing in the stirrups above the smoke coloured diminishing thunderbolt, beneath the arcy and myriad glitter of the sabre from which the chosen saplings, sheared, trimmed and lopped, sprang into neat and waiting windrows... (pp. 13-14).

Nulla d'incredibile o eccessivamente grandioso in questo breve episodio, e tuttavia esso acquista palpabilmente una sua dimensione eroica, una grandezza epica (e lo suggeriscono parole chiaramente evocative, come *assault*, *victory*, *dynamic affirmation*; o cariche di risonanza simbolica, come *sabre*, *cocked hat*, etc., che richiamano alla mente il ritratto guerriero del Sartoris; o più chiaramente suggestive di un clima di epopea, come l'accento alle *Napoleon's troops*); come, in diversa misura e con diverso significato, la *living map* che apre la vicenda, densa di carica simbolica per quel suo con-

tinuo e inevitabile disperdersi nell'aridità della terra e carica di minacciosi presagi in quel suo esser distrutta prima dalla natura stessa del suolo e quindi in maniera definitiva dalla esultanza dello schiavo Loosh. La *living map* è il simbolo della vittoria irraggiungibile: per questo ogni volta che i ragazzi stanno per darle vita essa svanisce e si dissolve nella sabbia, fino all'inattesa e inavvertita comparsa del negro, che provoca in Baiardo un'improvvisa rivelazione (« I didn't know triumph, but Loosh's is triumph... », p. 7) e introduce uno dei temi più suggestivi e insistiti del romanzo, il motivo del canto dei negri e del loro illusorio pellegrinaggio al Giordano (= Mississippi): « He sounded as if it were *to chant, to sing...* it was as if his red cornered eyes had reversed in the skull and it was the blank flat obverses of the balls we saw. 'Far don't matter. *Case hit's on the way*' » (p. 8).

Nel mondo fantastico di Baiardo e di Ringo ha grande importanza, ai fini della reciproca superiorità, la quantità di cose fatte o viste: « ... What [really] counted was, what one of us had done or seen that the other had not... » (p. 62). Così Baiardo è superiore a Ringo per aver visto la ferrovia di Hawkhurst; e quando alla vista delle macerie e delle case diroccate, egli comprende che anche la strada ferrata ha fatto la medesima fine, è cosciente di avere ormai definitivamente qualche cosa — il ricordo della ferrovia com'era — che Ringo non ha e non potrà mai avere:

... I was not surprised; I remember that; I was just feeling sorry for Ringo, since (I was just fourteen then) if the house was gone, they would have taken the railroad too, since anybody would rather have a railroad than a house... (p. 66).

In tal modo la ferrovia diventa — per la esplicita dichiarazione del protagonista — il simbolo della fatale e ineliminabile differenza tra il bianco ed il negro (anche quando essi si amino, anche quando siano stati allattati, allevati, educati insieme: « ... Ringo and I had been born in the same month and had been fed at the same breast and had slept together

and caten together for so long that Ringo called Granny "Granny" just like I did, until maybe he wasn't a nigger anymore or maybe I wasn't a white anymore, the two of us neither, not even people any longer; the two supreme undefeated like two moths, two feathers riding above a hurricane... », (p. 9); il simbolo dell'irraggiungibile illusione negra (« ... Seem like I been waiting on hit all my life », dice Ringo, identificando nel suo desiderio di vedere la strada ferrata e nella delusione di trovarla distrutta (p. 66), l'oscura aspirazione della gente del suo colore e il tragico disperdersi e svanire del loro sogno).

Una riflessione di Baiardo chiarisce perfettamente questa condizione, rivelando come nella contesa dei fanciulli vi sia già un presagio, pur implicito e sottinteso — visione intuita sebbene inesprimibile — della tragicità della vita:

We were almost the same age, and Father always said that Ringo was a little smarter than I was, but that didn't count with us, any more than the difference in the colour of our skins counted. What counted was, what one of us had done or seen that the other had not, and ever since that Christmas I had been ahead of Ringo because I had seen a railroad, a locomotive. Only I know now it was more than that with Ringo... (p. 62).

La supremazia di Baiardo ha dunque un valore meramente simbolico, è in fondo una condizione inevitabile (che tuttavia né lui né Ringo sono capaci di esprimere e di rendere in termini razionali e comprensibili) di un dato di fatto che la mente dei due ragazzi non può constatare col ragionamento e a cui tuttavia essi attingono tramite la sensibilità, in maniera quasi tattile, sensoriale:

... It was as Ringo *felt* it too and that the railroad, the rushing locomotive which we hoped to see, *symbolized it* — the motion, the impulse to move which had already seethed to a head among his people, darker than themselves, reasonless, following and seeking a delusion, a dream, a bright shape which they could not know since there was not in their heritage, nothing in the memory even

of the old men to tell the others, « This is what we will find »... (pp. 62-63).

E tuttavia esiste forse una cosa più importante del *vedere* e del *fare*: l'*avvertire* un fatto, il sentirlo o il presentirlo, può essere ancora più importante dell'assistervi o addirittura del parteciparvi. Dov'erano Ringo e Baiardo quando avvenne la sfida delle locomotive? Perché non l'hanno « sentita »?

... We sat there, Ringo and I, listening to Cousin Drusilla and staring at each other with the same amazed incredulous question: *Where could we have been at that moment? What could we have been doing, even a hundred miles away, not to have sensed, felt this, paused to look at one another, aghast and uplifted, while it was happening?* (p. 72).

Per questo, a Baiardo che si vanta di aver visto la strada ferrata prima che questa venisse distrutta dai Nordisti (« Only I saw the track before they tore it up. I saw where it was going to happen », p. 76), Ringo può rispondere: « *But you didn't know hit was fixing to happen when you seed the track. So nemmine that...* » (p. 76). Anche il sentire, o il presentire, il verificarsi di un avvenimento ricentra nel carattere visionario del romanzo. Sensazione (*feeling*) e presentimento sono forme di visione, contatto con una realtà più profonda, concretamente intuita anche se non in un modulo razionale.

Esistono in *The Unvanquished* alcune *key-words* (sorta di ricorrenti *leit-motifs*) le quali oltre ad un genericissimo e sfruttato valore simbolico (o meglio sinonimico di una particolare virtù o condizione) possiedono un carattere strettamente connesso con l'elemento visionario. Ma si tratta questa volta di un tipo diverso di visione, che non è più immagine fisica o ottica, né indefinito presentimento, sì piuttosto una nebulosa presa di coscienza mentale (come nella comprensione del significato del desiderio di vedere la ferrovia), una intuizione (forma di conoscenza) non razionale — sensazione

senza chiarificazione né discernimento — e conseguente identificazione di motivi, caratteri, stati fisici e mentali attraverso l'insistente ritorno di una determinata parola. La *key-word* non ha cioè un valore *oggettivo* ma *soggettivo* o, in altri termini, ha valore di simbolo tanto per il *lettore*, quanto per il *protagonista*. La ripetizione intensa di un medesimo termine rivela l'attenzione del *narratore* — cioè di Baiardo — per un oggetto particolare, che acquista così (prima ai suoi occhi e poi agli occhi del lettore) un preciso valore emblematico, perfettamente avvertito e identificato anche se, ancora una volta, inespresso. Così la sciabola (*sabre*) (sulla quale si insiste soprattutto nelle due prime sezioni di *Ambuscade*, pp. 12-14) dà a Baiardo la misura della nobiltà combattiva e della grandezza eroica del padre, e il moschetto (terza sezione di *Ambuscade*, pp. 21-23 soprattutto) è una rivelazione per Ringo e Baiardo (« *the two supreme undefeated* », p. 9) del proprio coraggio e della propria volontà di vittoria, del rifiuto della sconfitta e dell'incapacità di rassegnazione. Così, il baule permette al giovane Sartoris di avvertire la perseveranza, la sopportazione, la costanza e la volontà incrollabile di Granny Rosa; e la chiave è un segno palese della scomparsa della fiducia, dello sconvolgimento dell'ordine antico e dell'affermarsi e il dilagare di nuove forze anarchiche e sovversive e della terza forza degli Snopes e dei Negri emancipati (« ... Since I could remember, there had never been a key to a door. Yet we heard a key turn in the lock. "I didn't know there was ere a key would fit hit", Ringo said... », pp. 34-35; « ... Granny locked her door for the first time... », p. 35), mentre l'*earth*, la terra, è il simbolo dell'*old order*, della vita dinastica aristocratica, della pace e della stabilità del possesso (ma si veda in *Rétreat* lo svilupparsi e l'espandersi del tema della terra: « It was more than Sartoris earth: it was Vicksburg too: the yelling was in it, the embattled, the iron-worn, the supremely invincible », p. 44. Dove trova esplicita enunciazione il motivo del *grido* (*yelling*) come sinonimo di valore, eroismo e invincibilità

morale (e si noti la continua insistenza su parole come *yelling, sound, cry, holler, shout*, ecc). Né mancano *keywords* di minor rilievo, come la poltrona e il focolare (simboli della raggiunta consapevolezza del significato e del valore della vita ordinaria e quotidiana, del fascino dell'esistenza passata), la polvere e la cenere (*ash, dust*: la rovina, la distruzione, la desolazione, la presenza fisica della morte e della guerra). E a parte, occorrerebbe considerare il cappello del Sartoris calcato sulla testa di Louvinia (quasi un contrappunto e una visibile risonanza degli avvenimenti esterni: Louvinia non ha il cappello alla notizia di Loosh della presa di Vicksburg, p. 20, e dell'avanzata degli Yankees, p. 21; ma lo porta in capo all'arrivo dei Nordisti, p. 24, e alla partenza per Memphis, p. 37) e il canto e la processione sussurrante dei negri (dal citato punto iniziale di Loosh, fino al culmine del passaggio notturno e al parossismo dell'arrivo al Mississippi. E si noti la sostanziale incapacità di Baiardo a comprendere questo tipo di visione, il significato dell'Esodo negro: a lui incomprendibile proprio per la sua fanatica irrealizzabilità, l'astrattezza e la radicale mancanza di appigli concreti).

Esiste un altro punto in cui l'elemento visionario turba la realtà modificandola fantasticamente secondo un *pattern* mentale fortemente soggettivo: la presentazione di un personaggio in *The Unvanquished* è sempre — entro certi limiti — una sua mitizzazione. Questa evidente mitizzazione tuttavia non esclude in alcun modo il realismo della rappresentazione, anzi coesiste con esso in un assoluto e saldissimo equilibrio. Si vedano i due McCaslin, figure idealizzate e statuarie proprio nei loro particolari più concreti e forse, per loro natura, meno suscettibili di trasfigurazione eroica:

And they said how no man in the state or on the river would have dared to play with them even if they did not cheat, but that in the game as they played it between themselves, betting niggers and wagon-loads of cotton with one turn of a single card, the Lord

Himself might have held His own with one of them at a time, but that with both of them He would have lost His shirt... (p. 38).

Oppure la loro partita a poker (pp. 40-41) o la reazione di Uncle McCaslin alla morte di Granny Rosa. Si veda la figura di Rosa Millard stessa, maestosa e potente nel suo eccesso di puritanesimo e nel suo senso quasi empio di giustizia: se ne veda la mitizzazione nella preghiera (che non è preghiera di un inferiore a un superiore, ma discorso tra due persone di ugual livello e addirittura sfida) e insieme la profonda carica realistica e la forte concretezza nella descrizione delle sue imprese coi Nordisti e più ancora nel quadro grandioso e semplice del piccolo corpo rannicchiato, esanime nella casa deserta. E Drusilla naturalmente (sulla quale occorrerebbe scrivere a parte, come sulle due ultime sezioni del libro) e il colonnello Sartoris, soprattutto, mito eroico con la sciabola, gli stivali e il leggendario Jupiter, e tuttavia profondamente umano, reale e «quotidiano» nelle sue azioni, nei suoi gesti, nella sua stessa figura, fisicamente minuta (questo contrasto solo apparente è meravigliosamente scolpito nelle prime pagine di *Ambuscade*: «... He [= Father] was not big; it was just the things he did, that we knew he was doing... that made him seem big to us (...) He was not big, yet somehow he looked even smaller on the horse than off him, because Jupiter was big and when you thought of Father you thought of him as being big too and so when you thought of Father being on Jupiter it was as if you said, 'Together they will be too big; you won't believe it'...», p. 11).

Questa mitizzazione della realtà, questa sua proiezione in un'ideale cornice, grandiosa e fantastica, che raggiunge un livello eroico pur sviluppandosi in chiave realistica, si coglie pienamente anche nella imponente coreografia delle scene di massa, ove un'analisi puntuale potrebbe ritrovare parecchi dei caratteri precedentemente identificati, dalla parata dei soldati a cavallo in un silenzio greve e carico di

minaccioso significato — rappresentazione plastica per eccellenza — che Baiardo prefigura mentalmente e quindi, in un tempo successivo, descrive con tratti incisivi, alla processione tragica e suggestiva dei negri esultanti in cammino verso il loro Giordano e all'eroico e stupefacente attacco del Sartoris contro l'accampamento nordista.

Tale mitizzazione si iscrive nel problema più vasto della comprensione (*realizing*) che dell'epopea eroica hanno Ringo e Baiardo. Si tratta di cogliere, ancora una volta, l'eroismo, la grandezza, la genuina epopea, sotto l'apparenza meschina degli eventi umili e consueti: nella costruzione del recinto per le bestie o nel sequestro dei muli, o nella lotta per il voto, o nella stessa uccisione (l'uccisione degli emissari nordisti ad opera del Sartoris, l'uccisione di Grumby per mano di Ringo e Baiardo). La nuova legge del *non uccidere* della settima parte non è in armonia con il tono generale del romanzo ed evita una più grave frattura soltanto in virtù dell'*eroismo* di Baiardo (il che, comunque si consideri, è sempre una forma di vendetta e quindi di epopea) o nella sfida delle locomotive che ha più importanza morale di un combattimento o di un fatto di sangue. Proprio l'accento alle locomotive offre il destro per una messa a fuoco molto generica dei diversi gradi di reale attinti nel romanzo: dal reale *ideale* (il Giordano dei negri, in cui idealmente si trasforma il Mississippi) al reale *passato o idealizzato* (la ferrovia prima della distruzione) al reale *effettivo* (la ferrovia distrutta, la cenere, i camini bruciacchiati, la strada polverosa). Tre strade simboleggiano questi diversi aspetti della realtà: la strada che porta al Giordano/Mississippi (*l'ideale* senza passato né ricordo né speranza oggettiva), la strada ferrata (*l'idealizzazione del reale*, il passato effettivo, *l'old order*) e la strada cosparsa di polvere e di cenere, intorbidata dal fumo (*la realtà*, il presente)⁵. Alla creazione della

5. L'accento al Giordano ritorna con grande frequenza in una luce di acceso fanatismo e di determinismo travolgente. Cfr. le parole di Loosh: « I done

visione contribuiscono in notevole misura le percezioni puramente sensoriali e in particolare l'odore (« *smell* »). Non è il caso di insistere su questo motivo tipicamente faulkneriano che si ritrova tanto nelle opere di maggior impegno come *The Sound and the Fury* (si veda ad esempio la continua insistenza di Benji sull'odore di Caddace, « *she smelled like tree* », che assume il valore preciso di indicazione di uno stato affettivo di Benji e di una condizione fisico-morale di Caddy, e dà nello stesso tempo la misura del grado di percezione e della primordiale facoltà intuitiva dell'idiota il quale attraverso l'odore attinge a un livello di realtà: sicché l'odore, tramite un'associazione inconscia, consente una rivelazione e una visione extrarazionale di un fatto positivo che potrebbe sfuggire a un'indagine puramente logica) quanto in romanzi minori come *Miss Zilphia Gant* (dove l'odore dell'acquaragia si carica di un'analoga intensità simbolica, sebbene in un contesto radicalmente diverso). Del resto l'ultima parte di *The Unvanquished* ha un titolo per se stesso significativo: *An Odour of Verbena*.

L'odore non è un semplice dato fisico, bensì un tramite che consente di attingere a un livello di realtà più profondo ed inafferrabile, eminentemente mentale: è un mezzo che rende possibile la trascrizione e quindi la comprensione fisica di un'idea e di un principio astratto. Una citazione iniziale, che si riferisce all'arrivo del Sartoris in sella a Jupiter, dà la misura del potere associativo dell'odore:

... He [Sartoris] came towards the steps and began to mount, the sabre heavy and flat at his side. *Then I began to smell it again, like each time he returned, like the day back in the spring when I rode up the drive standing in one of his stirrups — that odour in his clothes and beard and flesh too, which I believed was the smell of powder and glory, the elected victorious...* (p. 11).

been fred. God's own Angel proclaimed me free and gonter general me to Jordan. I don't belong to John Sartoris now; I belong to me and God... » (p. 58) e, più oltre, le parole della donna negra: « ...Hit's Jordan we're coming to... Jesus gonter see me that fare... » (p. 65).

Dove la sensazione fisica dell'odore si associa immediatamente a un principio astratto, suggerendo l'idea della gloria e della vittoria. Del resto anche il *profumo di verbena* dell'ultima sezione non fa che stabilire una reazione e un riferimento all'elemento concreto e morale della passione; e la verbena che « was the only scent you could smell above the smell of horses and courage and so it was the only that was worth the wearing... » (p. 166) è soltanto il simbolo dell'eroismo e del coraggio domato dalla passione, della femminilità strappata al mondo eroico e restituita al sentimento a lei più consono dell'amore (e si noti ancora l'estrema indicatività dell'accento allo *smell ... of courage* — come prima allo *smell ... of glory* — dove l'associazione è arditamente risolta in metafora, ed è il *coraggio* (e la gloria), non più l'uomo o la bestia o comunque un elemento fisico, ad *avere odore*)⁶. Il problema della visione in *The Unvanquished* si rivela dunque insospettatamente profondo e complesso. La visione si presenta ricca di aspetti diversi e suscettibile di molteplici interpretazioni, sicché solo con approssimazione assai poco soddisfacente si potrebbero raggruppare i diversi tipi di quella che abbiamo convenuto di chiamare « visione » nelle classi principali di *visioni fisiche* (o deformazioni e trasfigurazioni della realtà esterna ad opera dei due ragazzi), di *intuizioni mentali del reale* (nel senso di una forma di conoscenza e di contatto col mondo esterno diversa da quella razionale) e di *sogni* (come strumenti di manifestazione di un livello del reale insieme più concreto e più profondo). Ma sono soltanto classificazioni astratte, poiché nel mondo dei *two supreme undefeated* visione e comprensione, sensazione e presentimento, intuizione e percezione continuamente si fondono e si confondono, si alternano e si compenetrano.

RUGGERO BIANCHI

6. Evito di proposito ogni altra citazione da *An Odour of Verbena*, giacché ritengo necessario uno studio specifico su questa settima sezione, dotata di caratteristiche sue proprie e per molti aspetti staccata dal resto del libro.