

LE IMMAGINI IN *SOLDIERS' PAY*

Le raccolte critiche che Carvel Collins è andato in questi anni fornendo delle prime prove letterarie di William Faulkner — dalle composizioni pubblicate su *The Mississippian* e su *Ole Miss* nel 1919, agli *sketches* del *Double Dealer* e del *Times Picayune* del 1925¹ —, se pure non hanno colmato tutte le lacune che ancora rendono piuttosto oscura la produzione anteriore a *Soldiers' Pay*, permettono peraltro di vedere come questo romanzo debba considerarsi, per la capacità tecnica che ne è alla base oltre che per lo sviluppo di temi già assolutamente personali, l'opera di un artista in piena maturazione più che il timido tentativo di un principiante alle prime armi. Perché questo romanzo, nel canone faulkneriano, funge da vero e proprio crogiuolo, anche se — più che di fusione — si dovrà parlare di sviluppo di elementi, di violento intrecciarsi e annodarsi di motivi nuovi e motivi vecchi. E se il risultato di tutto ciò sarà per il momento un ibrido, ne nascerà però entro pochi anni il Faulkner più alto. I fauni e le ninfe di derivazione simbolista si scontrano qui con i negri senza speranza di un Sud soffocante, in una Charlestown che con la Jefferson della Yoknapatawpha County ha già tutto in comune tranne che il nome; e in questo scontro spariranno per sempre. Né poteva essere altrimenti, trattandosi di due mondi poetici dei quali l'uno era derivato, l'altro completamente originale.

In *Soldiers' Pay* Faulkner brucia dunque gran parte delle scorie che avevano appesantito tanti dei suoi versi. Le brucia nel contatto cauterizzante con un materiale umano, sociale e paesistico che per vivere non ha bisogno di simboli esterni prefabbricati, ma trova anzi in se stesso le ragioni di una memorabilità assoluta: la piazza, con gli olmi, e la *court-*

1. WILLIAM FAULKNER, *Early Prose and Poetry*, ed. Carvel Collins, Boston, 1962; e WILLIAM FAULKNER, *New Orleans Sketches*, ed. (with introd.) Carvel Collins, New Brunswick, 1958.

house dalle colonne bianche e il monumento al soldato della Confederazione; l'orologio a quattro faccie della *court-house*; le file dei barrocci « *tethered to slumbering mules* »; le folate dei passerì nelle siepi di glicine: le cifre, visive ma soprattutto mitiche, del grande ciclo della Yoknapatawpha County sono già nate, imperiosamente facendo giustizia dei languori swinburniani di tante altre pagine.² Vi saranno, è certo, altri ritorni, echi anche lontani nel tempo di quel gusto giovanile (e si pensi alla ultima pagina di *Sartoris*, tanto per fare un esempio, con quel « *glamorous fatality, like silver pennons downrushing at sunset, or a dying fall of horns along the road to Roncevaux* »); così come vi sarà l'esperimento di *Mosquitoes*, opera piena di un gusto decadente di esoterica raffinatezza.³ È un gusto che, sempre più controllato e sfruttato anzi nelle sue possibilità espressive, si farà sentire fino all'epoca di *The Hamlet*. Ma già in *Soldiers' Pay* sono visibili le due direzioni secondo le quali Faulkner andrà purificando la propria materia: da un lato, un processo di vero e proprio setacciamento, per cui certe cose, una volta dette, scompariranno per sempre — quasi che Faulkner avesse bisogno, per liberarsene, di metterle almeno una volta alla prova; dall'altro lato, per quel che era filtrato attraverso il setaccio, un lavoro di organizzazione, di « resa » quanto possibile espressiva. Da un lato, cioè, agiva il gusto, che si andava maturando e affinando; dall'altro, il vero e proprio mestiere, che cominciava ad utilizzare con coerenza e organicità il materiale a sua disposi-

2. Nel breve racconto « *The Hill* », comparso su *The Mississippian* nel marzo del 1922 e ristampato in *Early Prose and Poetry*, si era avuta una prima rapida apparizione di due elementi ancora eminentemente visivi ma destinati ad assurgere a dimensioni quasi simboliche: le « *court house columns* », che sono « *discolored and stained with casual tobacco* » (in *Soldiers' Pay* Faulkner le dirà « *stained with generations of casual tobacco* » — e già vi si avverte la dimensione del passato); e l'altro elemento fisso della scena della piazza, i « *tieless casual* », che delle colonne sono come il corrispettivo umano.

3. Questo gusto, in *Mosquitoes*, trovava peraltro la sua ragione di essere nel tono generale del romanzo — nei discorsi vuoti e gonfi dei personaggi, nell'ambiente frigidamente voluttuoso, in quella stessa gara nell'azzardare le analogie più improbabili che Brancati, in *Paolo il caldo*, colpiva in una consimile *coterie* di intellettuali romani da salotto.

zione — e tra questo, certe modulazioni che negli *sketches* e nelle poesie erano state più un fatto lirico che un fatto espressivo. Queste due direttrici di lavoro, come le chiameremmo, sono sì visibili in *Soldiers' Pay*, ma non sempre operanti: il gusto è ancora incerto, così come la tecnica non è ancora quello strumento perfetto che renderà possibili *The Sound and the Fury* e *As I Lay Dying*.

A questo proposito è illuminante, ai fini della comprensione del valore e dei limiti del fatto tecnico, l'uso che Faulkner fece di certe immagini nella caratterizzazione (e perciò, mediatamente, nella costruzione) del personaggio. Si è scelto, ad illustrazione di ciò, la figura di Cecily Saunders, innanzi tutto per la eccezionale dovizie di immagini che la accompagnano, ed inoltre in considerazione del ruolo che Cecily copre nella galleria dei tipi creati da Faulkner.

Cecily, infatti, assai più di tutti gli altri personaggi di *Soldiers' Pay*, rappresenta un archetipo, una matrice feconda da cui nasceranno in seguito figure che tutte le somiglieranno. Essa è la prima della lunga desolante fila di ragazze fatue, egoiste e irresponsabili che percorre l'intera opera di Faulkner — più fittamente nella prima metà, con minore frequenza nella seconda. Basterà ricordare Patricia Robyn in *Mosquitoes*, Temple e Little Belle in *Sanctuary*, Elly nel racconto omonimo e Amy in « The Brooch », Mildred in « Honor » e la giovane Harris in « Knight's Gambit »: tutte, con variazioni più o meno lievi, ricalcate dallo stesso *cliché* da cui era nata Cecily, e che aveva fatto la sua prima fugace comparsa — almeno come modulo esteriore — con la ragazza di « The Kyd Learns », nei *New Orleans Sketches*. È un *cliché* di chiara derivazione fitzgeraldiana — un tipico manichino da età del jazz cui il sesso, pur restando centrale, è reso inafferrabile da una nube di sofisticato assenteismo, di sgusciante sterilità.

A questo tipo di donna fa riscontro, come è stato più volte rilevato⁴ quello della "Madre Terra": Lena Grove in *Light in*

4. Cfr., per una delle più recenti esposizioni in materia, SAMUEL A. YORKS, « Faulkner's Woman: The Peril of Mankind », *Arizona Quarterly*, 17 (Summer, 1961), 119-129.

August, Eula Varner in *The Hamlet*, la donna senza nome in « Old Man ». A volte, come nella Jenny di *Mosquitoes*, i due tipi si compenetrano: alla vacuità del primo si aggiunge la bovina placidezza, il senso di prorompente fecondità del secondo. In generale si può dire che per Faulkner una donna attraversa tre stadi: v'è un primo stadio in cui predomina il sesso (ed anche le bambine ne partecipano: si pensi a Caddy in *The Sound and the Fury*, alla Eula di *The Hamlet*, a Linda in *The Town*); ad esso segue lo stadio della maternità, che è quello in cui Faulkner è più largo di simpatie verso la donna: basti pensare a Ruby Lamar in *Sanctuary*, e alla moglie di Mink Snopes in *The Hamlet*, la quale prima di essere madre era una volgare ninfomane. Infine c'è lo stadio della vecchiaia, in cui Faulkner vede a volte riposte le virtù che più gli stanno a cuore — pazienza e umiltà e orgoglio e *endurance*: si vedano a questo proposito Dilsey, Mrs. Armstid in *The Hamlet*, Mrs. Hines in *Light in August*, Miss Habersham in *Intruder in the Dust*, Miss Jenny Du Pre in *Sartoris*. (Ma la vecchiaia può essere, allo stesso tempo, quella egoista e crudele delle madri in « The Brooch » e in *Miss Zilphia Gant*, e di Mrs. Compson in *The Sound and the Fury*).

Il sesso appare dunque la ragione e la molla principale, se non proprio l'unica, del male nella donna. Dice Faulkner in « Hair », con accenti che ricordano l'ambiguo misoginismo di John Donne: « Its' not that she was bad. There's not any such thing as a woman born bad, because they are all born bad, born with the badness in them. The thing is, to get them married before the badness comes to a natural head ».⁵ In *Light in August* si parlerà di « infallibility for the spontaneous comprehension of evil »,⁶ in *Sanctuary* di « mere affinity for evil »⁷; finché in *Requiem for a Nun* si giungerà a quella che è la formulazione più agghiacciante: « Because Temple Drake liked evil ».⁸ Non tutte le donne di Faulkner son così, è certo: Margaret Powers ed Emmy, entrambe in *Soldiers' Pay*, conoscono ad

5. *Collected Stories of William Faulkner*, New York, 1950, p. 133.

6. *Light in August*, New York, 1950, p. 110.

7. *Sanctuary*, London, 1957, p. 160.

8. *Requiem for a Nun*, London, 1953, p. 122.

esempio abnegazione e spirito di sacrificio; ma lo pagano con assenza quasi assoluta del sesso: quando Margaret abbraccia Gligan, che pure ama, lo fa con un « firm sexless embrace » che fa rabbrivire.⁹

Joanna Burden in *Light in August*, Charlotte in « Wild Palms », la Eula di *The Town* e sua figlia Linda in *The Mansion*, sono un gruppo a sé: il sesso è ancora una volta la molla dominante, ma vi è in queste donne una intensità di vita che è quasi furiosa, una forza non soltanto passiva che porta loro e i loro uomini ad una tragica, irrevocabile distruzione. Laddove invece, pur con delle eccezioni, le altre, le « sorelle » di Cecily, trovano nella loro distaccata amoralità una chiave per scorrere incolumi attraverso la vita, indifferenti alle sofferenze che provocano così come ai propri squallidi destini. Non a caso la loro partecipazione al fatto sessuale è spesso passiva o comunque distorta: è lo stupro orrendo di Temple, o il demi-vierginismo di Patricia, o i calcoli sbagliati di Elly.

In *Soldiers' Pay* Faulner usa una enorme quantità di immagini per proporre, e poi sottolineare, la qualità di questo tipo di ragazza. Sono immagini di gusto spesso estetizzante, decadente, immagini più volte ovvie, o che comunque si rifanno a luoghi comuni nella *imagery* della poesia amorosa rinascimentale. Ma se ciò può dipendere da una non ancora raggiunta individualità poetica, il modo di usare queste immagini, la loro funzionalità espressiva e la tessitura strettissima delle correlazioni mostrano a quale grado di coscienza tecnica Faulkner fosse già arrivato nel 1926. Egli già allora, cioè, sapeva orchestrare almeno parte delle sue immagini in uno schema preciso di richiami e riferimenti, in una elaborata partitura che contribuisce enormemente alla costruzione del personaggio grazie al suo ritmo interno di ripetizioni e di variazioni; laddove quelle immagini che non entrano in tale partitura — immagini fini a se stesse, di cui *Soldiers' Pay* ha pur sempre un alto numero — si limitano ad una slegata rappresentazione episodica e occasionale di minore importanza strutturale.

9. *Soldiers' Pay*, London, 1951, p. 163. Cfr. anche pp. 148 e 149.

La presentazione di Cecily sulla scena¹⁰ coincide con il suo primo accostamento ad un uccello;¹¹ e ad un uccello (un pipistrello, secondo il ricordo della pagina precedente) verrà paragonata nella sua ultima scena.¹² Alla stessa pagina della sua prima comparsa v'è un « as a young tree » che dà già tutto il senso della condiscendenza, del dolce piegarsi della ragazza; verrà poi un « like a flower stalk or a young tree relaxed »¹³ che, per quanto imprecisa come immagine a causa della alternativa che distrae, indica ancora una volta la facilità all'abbandono; ma subito dopo c'è la forza del pioppo, « strong through very absence of strength ».¹⁴ Torna quindi una seconda volta lo stelo del fiore, e compare un « like a slim wave »¹⁵ che porta, con il fiore, l'attributo della grazia nei movimenti e della freschezza.

Il motivo dell'acqua, riferito a Cecily, era già apparso in un gruppo di immagini in cui lo sguardo della ragazza era detto simile ad « ice water »,¹⁶ e « green and cool as sea water »;¹⁷ e così, poco oltre, i suoi « green-blue eyes » avevano avviluppato Januarius Jones « sweetly as water »¹⁸. È chiaro come Faulkner intendesse sollecitare una sensazione addirittura tattile della freddezza e della inafferrabilità della ragazza.

Alla stessa pagina 71 viene introdotto per la prima volta il motivo della animalità di Cecily: « like a tiger », la pensa Jones, il quale poche righe più sotto la chiamerà « hamadryad », ed in seguito « cat ».¹⁹ Alla pagina seguente vi sarà un « like a

10. A p. 35 si era già parlato di lei. Per il valore di questa presentazione (che segue, in scala evidentemente molto ridotta, il metodo usato da Proust per la presentazione di Albertine), vedi, di chi scrive, « Faulkner e la presentazione del personaggio », in *Studi Americani*, 7 (1961) alle pagine 169-170.

11. *Soldiers' Pay*, p. 64.

12. *Ibidem*, p. 280.

13. *Ibidem*, pp. 74-75. « As a young tree » anche a p. 230.

14. *Ibidem*, p. 75.

15. *Ibidem*, p. 76.

16. *Ibidem*, p. 68.

17. *Ibidem*, p. 69.

18. *Ibidem*, p. 71.

19. *Ibidem*, p. 77.

cat », ²⁰ che tornerà poi a p. 131. Assai più tardi, ²¹ Cecily dimostrerà « the terror-sharpened cunning of an animal ». ²²

Alla pagina 72 abbiamo un primo esempio della cura con cui Faulkner imbastisce sottili richiami stilistici all'interno del personaggio di Cecily. Quel « hamadryad » (« a slim jewelled one ») si richiamava al rettile di tal nome (« At last he had her classified in the animal kingdom »); restava tuttavia, non dimenticata, la suggestione del significato originario di « ninfa boschereccia ». È appunto su questo fatto associativo che Faulkner gioca quando, subito dopo, introduce un preciso riferimento mitologico ad Atalanta — riferimento che, se pur limitato alla snellezza delle gambe di Cecily, suggerisce peraltro tutta la frigidità e la inafferrabilità delle due fanciulle, quella del mito greco e quella di oggi. Questo paragone « culturale », nel mentre anticipa il riferimento ad una statua del Cellini fatto da Margaret, ²³ è, come quello con lo « hamadryad », in chiave con Januarius Jones, personaggio colto e con ambizioni di raffinatezza, nel quale una simile ricercatezza non è fuori luogo. Ed è interessante notare come Faulkner continui a intessere questa trama di riferimenti di gusto joyciano, facendo sì che un altro paragone « culturale » (con una Tanagra, a p. 219) venga immesso da un terzo personaggio proprio mentre Cecily è con Jones; e questo, poche righe dopo che Jones ha parlato, allusivamente, della città di Atlanta.

Un altro elemento nella costruzione di Cecily viene aggiunto con un « nourished by sunlight », ²⁴ che sarà seguito subito dopo da un dannunziano « daughter of sunlight » ²⁵ — espressioni, queste, che danno la componente « selvaggia », poco sfruttata, però, contro il carattere di artificialità di Cecily. Alla

20. *Soldiers' Pay*, p. 78.

21. *Ibidem*, p. 218.

22. Già entro le prime dieci pagine dalla sua comparsa in scena Cecily viene paragonata ad un albero, un uccello, e un animale. Si pensa alla Bellimperia di *The Spanish Tragedy*: « She is wilder, and more hard withal, Than beast, or bird, or tree, ... » (II, I, 9-10).

23. *Soldiers' Pay*, p. 68.

24. *Ibidem*, p. 75.

25. *Ibidem*, p. 79.

stessa pagina 79 v'è un interessante sdoppiamento Cecily-pioppo: « Beyond her, across the lawn, was another pliant gesture though this was only a tree, a poplar ». Poco oltre la ragazza sarà vista « curtsyng like a derisive flower ».²⁶ Questa caratterizzazione umana del fiore vale come conferma della precedente reversione tra Cecily e il pioppo, di cui vedremo più avanti un importante seguito in una serie di immagini « rovesciate ».

Un altro gruppo di immagini si riferisce alla qualità tagliente degli occhi di Cecily: « her glance ... flickered like a knife toward the other woman »;²⁷ « her glance was a blue dagger ».²⁸ Sono immagini di repertorio, però. Con altrettanta precisione e assai maggiore originalità, Faulkner in *As I Lay Dying* farà dire a Samson, a proposito di Dewey Dell: « ...and then I found that girl watching me. If her eyes had a been pistols, I wouldn't be talking now. I be dog if they didn't blaze at me ».²⁹ La immagine della lama torna nell'abbraccio con Margaret: « It was like kissing a silken smooth steel blade »,³⁰ dove l'allitterazione della sibilante insiste sulla qualità infida della ragazza. In aperto contrasto con gli occhi simili a un pugnale, la sua voce sarà detta « like dripped honey »³¹ — un altro luogo comune, che nell'unione con l'immagine precedente perde anche quel po' di forza espressiva che contiene.

Nelle prime ventitre pagine da quando Cecily è entrata in scena si sono già avuti tutti i più importanti accostamenti che Faulkner le concede. Da questo momento non vi saranno più molte novità, nella gamma di immagini prestate alla ragazza: da qui in poi, sarà una serie di variazioni sui diversi temi della somiglianza ad un uccello, ad un fiore, ad un albero — sul tema della animalità, della qualità classica di donna, della freddezza ecc. Da tutti questi caratteri di fragilità, flessibilità, elasticità, irrazionalità — caratteri, è ovvio, resi palesi dall'azione oltre che

26. *Soldiers' Pay*, p. 87.

27. *Ibidem*, p. 76.

28. *Ibidem*, p. 134.

29. *As I Lay Dying*, New York, 1946, p. 417.

30. *Soldiers' Pay*, p. 76.

31. *Ibidem*, p. 134.

dalle immagini, che di quella non sono, in questo primo romanzo, altro che echi e riflessi —, Cecily si presenta come una figura fluttuante e indecisa, illusoria per gli altri ed ignota anche a se stessa. Benché lo distingua da lei una ben diversa coscienza dei propri fini, il suo *pendant* è Januarius Jones. Illusorio anch'egli, inafferrabile e falso, Jones dispone di una quindicina di pagine in cui prepara, strutturalmente, l'apparizione di Cecily, presentandosi con una serie di « miraggi »: dapprima è l'illusione della caduta della guglia vista contro le nuvole spinte dal vento;³² subito dopo è lo sdoppiamento visivo-auditivo delle foglie e degli uccelli.³³ Jones stesso è un essere ambiguo, che partecipa dell'uomo e della donna.³⁴ È detto, significativamente, « remote as an idol ».³⁵ Tale qualità inafferrabile egli la divide, d'altra parte, con Cecily, che ai suoi occhi ha la unidimensionalità di un « ghost ».³⁶ Sempre egli cercherà di giocarla, di ingannarla, come del resto farà Cecily con lui; e non la prenderà soltanto per l'intervento di George — il quale si trova sulla scena perché Cecily gli ha lasciato l'illusione che quella sera gli si sarebbe data. Infine, Jones e Cecily sono accomunati da quel che di felino nelle loro nature che i vari paragoni con i gatti non fanno che sottolineare.³⁷

Vi è una sola immagine completamente nuova che compare al di là di quel primo gruppo di pagine che segue la entrata di

32. *Soldiers' Pay*, p. 50.

33. *Ibidem*, p. 53: « The intermittent shadows of young leaves were bird cries made visible and sparrows in ivy were flecks of sunlight become vocal » - uno dei primi esempi di *correspondances* baudelairiane in Faulkner.

34. *Ibidem*, pp. 223, 252, 320.

35. *Ibidem*, p. 231.

36. *Ibidem*, p. 226. Nella poesia « Une Ballade des Femmes Perdues » del 1920, ora raccolta in *Early Prose and Poetry*, Faulkner parlava di « gay little ghosts of loves in silver sandals »; Cecily, detta appunto « ghost », alla gran festa da ballo indossa un abito d'argento (i « silvery feet » sono d'altro canto un luogo comune nella poesia del '600, specialmente di Herrick). Quando, al v. 14 della stessa composizione, si trova « little ghostly kisses », non si può fare a meno di pensare al gelido bacio che Cecily dà a Jones il giorno del ritorno di Donald.

37. « Cecily rubbing herself like a cat on the rector's arm » e « Jones like another round and arrogant cat », *Soldiers' Pay*, p. 78. « Fatly arrogant as a cat », ancora di Jones, anche a p. 300.

Cecily. È una immagine che, se pure apparentemente isolata e occasionale, ha una portata che va oltre l'atteggiamento momentaneo chiamata ad illustrare, e coglie la realtà ultima di Cecily. La ragazza infatti è vista, d'un tratto, « like a light globe from which the current has been shut ».³⁸ È una notazione particolarmente felice, in quanto rende tutto quel senso gelido, meccanico, che è alla base della vivacità d'automa di Cecily; ed è altresì in chiave con quel continuo insistere di Faulkner sulla « fragility » della ragazza, e con quell'altra immagine — « fragile as spun glass »³⁹ — che costituisce la prima cristallizzazione di Cecily in qualcosa di inanimato. Ed in effetti, al di sotto della animalità continuamente asserita di Cecily, v'è un che di falso, di inanimato, che rinnega ogni slancio vitale; v'è in Cecily un vuoto morale che non è meno evidente per essere mascherato da una sovrastruttura di valori d'imprestito — una insensibilità di fondo che la rende un essere altrettanto inumano, per certi aspetti, di Bonald Mahon, la prima raffigurazione faulkneriana della « death in life ».

Si è accennato, più sopra, alla reversione tra gli elementi di talune immagini, per cui il termine di paragone diventa la cosa paragonata. Già a p. 55 i pioppi erano detti « poised and vain as girls in a frieze ».⁴⁰ Questo è esattamente il rovescio di quel luogo in cui Cecily prova gesti e atteggiamenti di seduzione, ed è avvicinata ad un pioppo, « vain and pliant ».⁴¹ Del resto la identità tra alberi e fanciulle nel repertorio fantastico di Faulkner non è cosa nuova, ma risale per lo meno al 1920, anno in cui *The Mississippian* pubblicò la poesia intitolata « A

38. *Soldiers' Pay*, p. 229. In *Sartoris* si avrà qualcosa di molto simile: « Her hand dropped hidden into his ...; then it grew passive; it was as though she had turned a current off somewhere - like one entering a dark room in search of something, finding it and pressing the light off again » (p. 185).

39. *Soldiers' Pay*, p. 192.

40. Il motivo del fregio compare nella recensione a tre romanzi di Joseph Hergesheimer che Faulkner pubblicò su *The Mississippian* nel 1922. Nella sua derivazione dalla « Ode on a Grecian Urn » tornerà in *Light in August*. Cfr., a questo proposito, NORMAN H. PEARSON, « Lena Grove », *Shenandoah*, 3 (Spring, 1952), 3-7.

41. *Soldiers' Pay*, p. 225.

Poplar », i cui ultimi quattro versi, rivolti al pioppo, suonano così:

You are a young girl
Trembling in the throes of ecstatic modesty,
A white objective girl
Whose clothing has been forcibly taken away from her.

Anche in « To a Virgin », raccolta più tardi in *A Green Bough*, la ragazza è paragonata all'albero. Non va poi scordata l'insistenza con cui Benjy, in *The Sound and the Fury*, associa il profumo della sorella a quello degli alberi: « Caddy smelled like leaves », « Caddy smelled like trees ».⁴² La qualità femminile delle piante appare in *Intruder in the Dust*, dove le macchie bianche del corniolo sono viste « standing like nuns in the cloistral patches and bands of greening woods »,⁴³ ed è infine chiaramente enunciata in un'altra poesia giovanile, « Spring », anch'essa poi raccolta in *A Green Bough*, dove il vento è uno stallone che ha « reft and raped » gli alberi.

Anche nel motivo del fiore si hanno esempi di reversione: nel gruppo centrale dei tre casi alle pagine 74, 76 e 87 il rapporto è ragazza-fiore, mentre al primo e all'ultimo caso il rapporto è fiore-ragazza; infatti i fiori sono detti « drowsy, like girls after a ball »,⁴⁴ e fioriranno poi « like girls ready for a ball », si piegheranno « in the languorous fulsome heat like girls after the ball ».⁴⁵ Cecily è vista come una orchidea e come un fiore di magnolia;⁴⁶ più tardi, le rose saranno rosse come la bocca di Cecily.⁴⁷

Queste reversioni hanno valore solamente quando, invece di essere un mero preziosismo di Faulkner, entrano nel discorso come le notazioni, psicologicamente coerenti, di un personaggio.

42. *The Sound and the Fury*, New York, 1946, p. 26.

43. *Intruder in the Dust*, London, 1957, p. 146.

44. *Soldiers' Pay*, p. 58.

45. *Ibidem*, p. 285.

46. *Ibidem*, p. 101.

47. *Ibidem*, p. 233.

Ad esempio, quando Jones vede i pioppi di un giardino come « poised and vain as girls in a frieze », la immagine non è un gratuito omaggio a certo gusto di estrema ricercatezza, ma al contrario è in chiave con le colonne di un tempietto poco lontano, con quel che di falsamente arcadico del giardino e del suo proprietario, e allo stesso tempo con la cultura che Jones sta sfoggiando. Così, quando nelle rose egli vede le labbra di Cecily che pronunciano « Don't », non potremo fare a meno di cogliere il senso carnoso e monomaniaco della libidine di Jones. L'immagine, cioè, getta luce sull'osservatore più che sulla cosa osservata. Al contrario, quando Faulkner si abbandona a quei giochi come i fiori che sono fanciulle stanche dopo il ballo, in cui prevale un languore vespertino di maniera, allora si vede come l'immagine sia fine a se stessa, senza echi e senza vita; e sarà pertanto inevitabile caricarla di roba come « the blue cathedral of sky across which, in hushed procession, went clouds like choir-boys slow and surpliced ».

L'ultima serie strutturalmente importante di immagini riferentisi a Cecily è quella che la lega ad un uccello. Prima però di vederla nel suo insieme, conviene soffermarsi per un momento su un luogo in cui, anche se indipendentemente dal tema di Cecily, il pioppo (qui nominato per la penultima volta) viene detto « vain as a girl darkly in an arrested passionate ecstasy », ⁴⁸ a preciso *pendant* dell'altro luogo ⁴⁹ in cui si aveva lo stesso accoppiamento di pioppo e ragazza. Questo passo ci interessa qui in modo particolare come ulteriore illustrazione della cura con cui Faulkner intesse sotterranei riferimenti interni: quel « darkly », infatti, costituisce una preziosa « citazione » dal motivo ragazza-uccello, che ha la sua conclusione in un giro di tre pagine in cui appunto l'aggettivo *dark* (e *darkness*, e *darkly*) è predominante e dà il tono a tutto l'episodio. Questo motivo non è mai rovesciato (non si ha mai, cioè, uccello-ragazza) e, contrariamente a quello dell'albero, non è simmetrico. Ha, piuttosto, una sorta di gradazione discendente verso quel *dark*:

48. *Soldiers' Pay*, p. 290.

49. *Ibidem*, p. 55.

dagli attributi di leggerezza dell'uccello⁵⁰ si passa a quello di fragilità,⁵¹ a quello di abbandono⁵² e, attraverso una ripresa della nota di leggerezza quale era proposta nel caso di p. 133,⁵³ alla repulsione e al senso di cupa desolazione dell'oscuro pipistrello delle pagine 278-280. Qui, all'uccello pieno di grazia e di vivacità con cui Cecily era stata paragonata alla sua prima apparizione, si è sostituito un *dark bird*, un *bat* appunto che ha paura della luce, si nasconde, fugge dalla stessa stanza e dalla stessa presenza che aveva gioiosamente cercate all'inizio. La abilità di Faulkner consiste proprio nel far subire questa lenta trasformazione anche ad un motivo in fondo secondario: giacché non bisogna dimenticare che tutte le immagini che accompagnano Cecily valgono solo come accordi, come echi quanto possibile visivi di una vicenda che ancora non si serve di esse tematicamente: in *Soldiers' Pay* forse soltanto i gialli « goat's eyes » di Jones acquistano quella autonomia espressiva, quel valore simbolico che il Faulkner più maturo saprà affidare al *bow tie* di Flem Snopes, allo stuzzicadenti d'oro di Lucas Beauchamp, ai *wooden eyes* di Jewel Bundren.⁵⁴ Queste sono ancora, in senso lato, immagini di contorno, abbellimenti che non incidono se non parzialmente sul tema da cui dipendono.

Albero, fiore, uccello; onda, acqua, tigre, gatto; e « hamadryad », e Tanagra, e Atalanta: è una gamma ricchissima, all'interno dei cui singoli motivi vi sono immagini efficaci, così come immagini di maniera che non portano contributo alcuno alla caratterizzazione. I motivi stessi sono, in generale, abbastanza ovvi nel repertorio sia letterario che idiomatico, ma sono riscattati dall'uso complessivo che Faulkner ne fa, dalla coerenza stilistica che li sottende. Il fatto che questa rete di riferimenti,

50. *Soldier's Pay*, pp. 64, 85, 88, 133.

51. *Ibidem*, p. 209.

52. *Ibidem*, p. 215.

53. *Ibidem*, p. 246.

54. « Yellow eyes » avrà anche Charlotte Rittenmeyer in « Wild Palms ».

Jones e Charlotte hanno altri tratti in comune: entrambi, ad esempio, sono più di una volta paragonati ad un gatto. Altri minori parallelismi fan pensare che Faulkner volesse indicare una qualche parentela tra queste due figure, nelle quali il sesso viene anteposto ad ogni altro valore.

che qui si è cercato di enucleare dal contesto per vederne il funzionamento, sia in realtà, nel complesso dell'opera, sommersa dalla dovizie di temi e motivi di una struttura fortemente frammentaria, non diminuisce il valore della ricerca tecnica di uno scrittore al suo primo romanzo. La presenza di questa ricerca è innegabile, anche se si avvertono — accanto ai risultati raggiunti — tutte le incertezze di un mestiere che sta trovando la sua strada.

Tipico in questo senso è il caso di una immagine legata al motivo Cecily-acqua. Mentre quelle immagini dell'onda e dell'acqua di cui si è detto più sopra tendevano ad una qualificazione psicologica della ragazza, v'è tutto un altro gruppo di luoghi in cui una immagine, ricorrente quasi identica sei volte, non aggiunge nulla alla figura di Cecily, e resta indicativa soltanto di George Farr e della sua infatuazione per la ragazza: « her taut body prone and naked as a narrow pool sweetly dividing: two silver streams from a single source... ».⁵⁵ Questa immagine potrebbe derivare da « A Rapture » di Thomas Carew, vv. 69-70:

And where the beauteous Region doth divide
Into two milkie wayes...

Non è, questa, una ipotesi troppo azzardata: Faulkner conosceva, per sua stessa ammissione, Marlowe, Donne, Campion, Herrick, Ben Jonson.⁵⁶ Dato l'evidente interesse di Faulkner per i lirici del seicento, confermato anche dalla sua conoscenza dei sonetti di Shakespeare, è abbastanza probabile che questa lista non esaurisca tutte le letture giovanili di Faulkner dei

55. *Soldiers' Pay*, p. 196. Le altre occasioni sono alle pp. 212, 240, 244, 64, 71. Soltanto a p. 212 c'è una variante importante: « moonlight on her like sweetly dividing water, marbled and slender and unblemished by any shadow ».

56. Cfr. JEAN STEIN, « William Faulkner: An Interview », in *Paris Review*, 4 (Spring, 1956), 28-52; e *Faulkner in the University*, Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, eds., Charlottesville, 1959, p. 145. Vedi anche, dello stesso Faulkner, « Verse Old and Nascent: A Pilgrimage », *Double Dealer*, 7 (April, 1925), 129-131.

poeti di quel periodo. È da notare, tra l'altro, che in « L'Après-Midi d'un Faune », la prima poesia di Faulkner, pubblicata su *New Republic* nel 1919, compariva la stessa caratteristica immagine delle gambe di una fanciulla che fluiscono come acqua da una sorgente:

...lascivious dreaming knees
 Like gleaming water from some place
 Of sleeping streams ... (vv. 3-5).

Se pure la luce è qui meridiana e non notturna, e la fanciulla, invece di essere distesa tra l'erba, sta correndo nel bosco, è legittimo riportare questi versi alla stessa fonte che ha poi ispirato i luoghi citati di *Soldiers' Pay*. Che questa fonte sia il Carew, nonostante le forti probabilità in suo favore resta ancora una ipotesi da dimostrare. Quello che ci importa qui è il fatto che la immagine non tornerà più, nelle opere successive; il che prova, una volta ancora, la posizione « mediana » di *Soldiers' Pay* nella storia della materia poetica di Faulkner.⁵⁷

A parte le sue origini, comunque, questa immagine non aggiunge nulla alla comprensione della personalità di Cecily, né la arricchisce in alcun modo. È qualcosa di non essenziale, che Faulkner ha cercato di imporre con la ripetizione come un indice non più della ragazza, ma di George.

Si potrebbero citare molte altre occasioni in cui l'immagine resta fine a se stessa e non entra nella economia dell'insieme. Basterà un esempio: alla fine della settima sezione dell'ottavo capitolo, immediatamente prima della visione finale di Donald Mahon, si trova: « the evening star bloomed miraculously at the poplar's tip and the slender tree was a leafed and

57. Questi giochi amorosi in un giardino sotto la luna fanno parte di tutto un repertorio di origine simbolistica; a questo proposito si veda, tra le traduzioni da Verlaine di Faulkner, « Fantoche », dove la terza terzina (« While his daughter half naked / Glides trembling from her narrow bed / To meet her lover waiting in the moon ») non è altro che il primo atto di quella avventura notturna di Cecily di cui il « she had run into the dark house in her nightgown, weeping » (*Soldiers' Pay*, p. 144) è la conclusione.

passionate Atalanta, poisoning her golden apple ». ⁵⁸ Tanto il pioppo con la sua qualità femminile quanto Atalanta erano già stati immessi nel corso della sezione; entrambi questi elementi, evidentemente, riportavano a Cecily. Con la fusione dei due motivi si ha quindi una ancor più chiara evocazione della ragazza sulla scena. Ma questa costruzione elegante, tanto leggera quanto precisa, non ha scopo alcuno: Cecily, nella sezione, viene nominata una volta, se pur di sfuggita, e perciò si perde il gusto di una evocazione che sia soltanto tale; d'altro canto il suo nome, gettato là nella conversazione, non costituisce alcun pernio per la azione — né le sezioni seguenti raccoglieranno l'invito. È uno di quei casi in cui Faulkner ha prodotto qualcosa che è unicamente e squisitamente un fatto di tecnica, e l'ha lasciato lì, perfetto nella sua impalcatura, ma vuoto e inutile. Di occasioni di questo genere se ne trovano a non finire, in *Soldiers' Pay*, e ovviamente il risultato complessivo non può essere che di dispersione. Una dispersione — di motivi così come di immagini — che il carattere frammentario e impressionistico del romanzo poneva, d'altra parte, come un rischio quasi inevitabile, come una trappola in cui lo scrittore alla sua prima esperienza narrativa di grosso impegno non poteva non cadere. E nulla meglio delle parole di Faulkner a proposito della composizione di *Soldiers' Pay* può dare il senso di quella specie di baratro affascinante che è, per il giovane scrittore, la scoperta della propria creatività: « I wrote a book and when I started I found that writing was fun ». ⁵⁹ La concentrazione delle immagini (intendendo per tale la loro capacità singola e collettiva di agire in una stessa tonalità e verso uno stesso fine), che è un fatto parallelo ma al tempo stesso autonomo rispetto alla unità di struttura generale, non riuscirà a Faulkner prima di *The Sound and the Fury*: è soltanto con questo romanzo che il fatto tecnico cesserà di procedere per vie proprie, con esibizioni di virtuosismi estranei — quando non addirittura nocivi — alla economia della pagina; e che ogni immagine ten-

58. *Soldiers' Pay*, p. 296.

59. *Faulkner in the University*, p. 22.

derà all'approfondimento tematico, avviandosi così a divenire simbolo.

Ciò, in *Soldiers' Pay*, avviene assai raramente. Che poi Faulkner, nelle opere successive, venga man mano rinunciando a certe immagini a cui nel suo primo romanzo appare particolarmente legato, e, quando le utilizza, le riscopra, quasi, le inserisca con una sempre maggiore chiarezza di intenti nel contesto, ci sembra la dimostrazione migliore di come quelle immagini fossero in fondo un residuo di qualche momento culturale (o piuttosto di gusto) ormai superato. In *Mosquitoes*, per esempio, l'opera immediatamente successiva a *Soldiers' Pay*, Faulkner usa due volte il paragone con il fiore e una volta soltanto quello con l'albero. A quanto ci consta, l'immagine del fiore tornerà unicamente nella novellina « Knight's Gambit » — e ormai c'è già tutto il sapore particolare della prosa del Faulkner maturo a intensificare quella che in *Soldiers' Pay* era quasi una *boutade* ad effetto: « She was breathing, not hard so much as fast, rapid, panting almost, still trying to draw on the cigarette which would have been too short to smoke even if her hand had been steady enough to hold it steady, sitting huddled in the chair in a kind of cloud of white tulle and satin and the rich dark heavy sheen of little slain animals, looking not wan so much as delicate and fragile and not even fragile so much as cold, evanescent, like one of the stalked white early spring flowers bloomed ahead of its time into the snow and the ice and doomed before your eyes without even knowing that it was dying, feeling not even any pain »;⁶⁰ dove l'immagine del fiore risulta non semplicemente giustapposta alla ragazza in un brillante gioco verbale (come avveniva quasi sempre per Cecily), bensì costruita dall'interno, resa al tempo stesso plausibile e inevitabile — *inescapable* — da quel « panting » che anticipa il « dying » finale, dalla precarietà della mano malferma, da quella « cloud of white tulle » che fissa la gradazione del colore, da quella progressione discendente di aggettivi (*delicate, fragile, cold, evanescent*) che ha già in sé, in

60. *Knight's Gambit*, London, 1951, p. 160.

nuce, tutta una storia, tutto un dramma. Similmente, il paragone con il gatto, che per Cecily è soltanto uno stereotipo, acquista in *Sartoris* una forza ed una individualità del tutto nuove: « like a great, still cat », è detto di Belle⁶¹ — dove quel « great » annulla ogni sapore di luogo comune, e crea quella dimensione ironica che è anche in un altro caso in cui il paragone ritorna, in *The Hamlet*, a proposito di Eula Varner.⁶² E là dove, ancora in *Sartoris*, la gambe di Jenny son dette « straight and lean as the legs of a tall bird », ⁶³ non ci troviamo più di fronte ad un modulo prefabbricato, ma ad una notazione di una individualità assoluta, insostituibile. Non vi saranno altri recuperi, dalla ricca serie di immagini che accompagnano Cecily Saunders in *Soldiers' Pay* — a parte un caso, in *Sanctuary*, in cui gli occhi di un gruppetto di ragazze sono paragonati a dei coltelli.⁶⁴

Che Faulkner in *Soldiers' Pay* usi, accanto a materiale nuovissimo e già completamente personale, un materiale poetico di seconda mano, dimostra come il suo cammino sia stato lungo e graduale. C'erano volute le poesie giovanili ed il lirismo degli *sketches* del periodo di New Orleans per arrivare alla funzionalità sia pure relativa di *Soldiers' Pay*. Poi verrà *Mosquitoes*, in cui la satira sarà l'occasione ad un ulteriore processo di purificazione; processo che, proseguendo in *Sartoris*, farà diventare la prosa di Faulkner quello strumento portentoso che renderà possibili *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, e le altre grandi opere successive.

MARIO MATERASSI

61. *Sartoris*, London, 1954, pp. 193-194.

62. *The Hamlet*, New York, 1940, p. 128: « an eleven-year-old girl who, even while sitting with veiled eyes against the sun like a cat on the schoolhouse steps at recess and eating a cold potato, postulated that ungendered quality of the very goddesses in his Homer and Thucydides ». In « Wild Palms », al contrario, le tre occasioni in cui gli occhi di Charlotte sono detti simili a quelli di un gatto hanno una qualità cupa del tutto priva di ironia; esprimono la « inumanità » di Charlotte morente, più che la animalità di Cecily.

63. *Sartoris*, p. 7.

64. *Sanctuary*, p. 121.