

LA CACCIA ALL'ORSO DI FAULKNER

Il tentativo di interpretazione critica di un testo letterario può nascere anche da un rapporto di amore-disamore per quel testo, sentito in tutta la sua penetrante forza di persuasione e nella sua capacità di suggerire scelte e alternative. Può essere stimolato dall'esigenza ineliminabile e vitale di chiarire il motivo di quel fascino, una volta che un fastidioso sospetto abbia interrotto la tranquilla e fiduciosa trasmissione del messaggio — il sospetto che quel testo (perché ogni testo ha una ideologia e promuove quindi accettazione o rifiuto, incantamento e disamore) non sia più coerente con la propria ideologia.

Può accadere quindi che quello stesso racconto, vissuto in un rapporto di soggezione affascinata, di totale partecipazione emotiva, si riveli poi — quando altre esperienze (politiche per esempio) abbiano modificato il lettore — ambiguo e ispiri diffidenza, malgrado il persistente fascino. Allora c'è bisogno di ristabilire una libertà piena nei suoi confronti, smontando il meccanismo per capirlo a fondo. La vera conoscenza del testo non è che questa opera di liberazione da un incantamento che pare misterioso e ineffabile, tutto affidato al ritmo e alla parola.

Questo è il caso de *The Bear* di Faulkner, la storia di una iniziazione che — a dispetto dei critici — iniziazione non è, ma è il contrario: un rifiuto anzi della Storia intesa in senso costrittivo e repressivo, un ingresso e una permanenza nella foresta come scelta morale e umana alternativa alla società.

Il racconto comincia così:

Ike McCaslin a sedici anni si ritrova all'appuntamento stagionale della caccia all'orso; rituale che si ripete per lui da quan-

do « he first wrote his age in two ciphers » senza che lui abbia mai desiderato la morte dell'orso — persuaso com'è della sua immortalità, solo felice di assistere al consueto spettacolo e rituale. Ma quest'anno c'è qualcosa di nuovo: c'è Lion, « the mongrel Lion taintless and incorruptible ».

« Ike should have hated and feared Lion »: perché nel cane c'è la certezza della sconfitta di Old Ben, il grande orso dei boschi, anch'egli « taintless and incorruptible, solitary indomitable and alone; widowed childless (vedremo come questi aggettivi stabiliscano segrete comunicazioni tra Ike, Old Ben e Sam Fathers) and absolved of mortality ».

Lion è preso da Sam Fathers e da lui educato per affrontare Old Ben, tante volte sfuggito alla caccia e risultato vincitore di ogni incontro, pieno di pallottole, di cicatrici, ma sostanzialmente intatto, quasi indifferente alla pretesa venatoria degli uomini.

Old Ben è la grande ambigua presenza del racconto: la sua forza non risiede nel dato aneddotico (« invincibile, indomitable ») ma nel suo porsi come epicentro attivo della narrazione, che modella e definisce e quasi costringe i personaggi ad esistere solo rispetto a sé.

I personaggi accerchiano Old Ben, disponendosi in orbite concentriche, man mano più distanti: alla periferia di questa costellazione stanno i piccoli uomini « with ploughs and axes, men myriad and nameless even to one another in the land where the old bear had earned a name. The little puny humans like pygmies about the ankles of a drowsing elephant ». Sono cioè i piccoli Snopes, accumulatori e materialisti, animali voraci che uccidono a colpi di ascia la foresta; gli sfruttatori, i « progressisti ». Essi vogliono che Old Ben sia ucciso, ma che siano gli altri ad ucciderlo: gli altri che hanno quanto meno un rapporto attivo, di caccia, cioè di reale confronto con Old Ben. Essi aspettano solo che questo accada, rivendicando egoisticamente un loro diritto su Old Ben per i granai saccheggianti, per i campi distrutti, i cani maciullati. Ricompariranno alla fine della caccia, come un gruppo rimasto immobile: Faulkner li descrive con le stesse parole per indicare la loro assenza fisica

e morale dalla caccia. Essi fruiscono solo del suo risultato: sono i parassiti. Mentre può sembrare Old Ben il parassita che vive alle loro spalle, sono essi gli sfruttatori della natura che dissanguano con gretto spirito mercantile.

Lungo un cerchio più interno si dispongono i cacciatori, Major de Spain, il generale Compson, Walter Ewell, McCaslin Edmonds; essi hanno con l'orso un rapporto puramente agonistico, di divertimento sportivo, di pura misurazione di forza. Non avendo problemi di sopravvivenza insidiata dall'orso, il loro rapporto con lui è la lotta per la supremazia, un confronto più gratuito, meno meschinamente calcolato dell'aspettativa utilitaria dei piccoli Snopes roditori. Essi sono i Sartoris, con le loro antiche doti di tradizione, di aristocrazia, di compostezza, di misura; affascinati dalla foresta e ammirati dell'orso, ma sempre preoccupati di mantenere con l'uno e con l'altra un signorile distacco. Le tecniche di caccia che essi adottano servono in realtà a ridurre la distanza da Old Ben che finisce per apparire nel loro campo visivo attraverso il mirino del fucile spianato, ma mai fino all'impatto diretto riservato a Sam Fathers, ad Ike, a Boon.

Boon, infatti, (e siamo già nella terza orbita, più stretta) è l'uomo destinato con l'aiuto del cane ad uccidere Old Ben. Perché? « There was a man and a dog too, this time »: all'inizio del racconto Faulkner sottolinea con intensità quest'immagine, quasi ad isolare gli antagonisti definitivi dell'orso. L'uomo è Boon, nelle cui vene scorre « the same blood which ran in Sam Fathers, even though Boon's was a plebeian strain of it ». Boon è una replica minore di Sam Fathers, partecipe anche lui in modo intenso e penetrante della natura; ma di Sam Fathers non ha la nobiltà, il silenzio, il mistero.

È sempre più vicino all'animalità, al puro istinto; presenza vociante e grottesca nel suo irrompere tra gli alberi, si muove con il fragore sconsecrante della locomotiva piuttosto che con la silente complicità di Sam Fathers. Già il suo non è il sangue di un capo (« Boon's grandmother had been a Chickasaw woman too, and although the blood had run white since and Boon was a white man it was not chief's blood »);

e il suo atteggiamento nei confronti del maggiore de Spain, di McCaslin, è quello di un mastino dipendente e fedele (« Boon was a mastiff, absolutely faithful, dividing his fidelity equally between Major de Spain and the boy's cousin McCaslin, absolutely dependent for his very bread and dividing that impartially too between Major de Spain and McCaslin, hardy, generous, courageous enough, a slave to all the appetites and almost unratiocinative »).

Anche rispetto ad Ike egli è una variante minore: ha la semplicità infantile di Ikc (« he had the mind of a child ») ma la sua ingenuità è rozza e animalesca, irrimediabile. In questo carattere di staticità si coglie la caratterizzazione morale di Boon, il suo sviluppo ritardato, atrofizzato: laddove Ike e Lion crescono, si educano, si sviluppano — sia pure in direzioni divergenti — nell'impegno di amore e di lotta verso l'orso e la natura, Boon rimane identico — assurdamente identico, e quindi grottesco — in questa situazione che doveva essere anche per lui una situazione di mobilità, di passaggio. Eppure è lui che uccide l'orso; ed è significativo che lo uccida per difendere Lion, più che per volontà di finirlo; che lo uccida con il coltello, piuttosto che con il fucile: simbolo, il coltello, della appartenenza di Boon ad un mondo anteriore al progresso che costruisce l'oggetto specializzato di morte . . .

Ma c'è un viaggio, precedente l'episodio della morte dell'orso. Un viaggio a Memphis, prima col calesse, poi col treno, fino ad uno spaccio di *whisky* (chi ha presente tutto il libro, sente dentro questo viaggio gli echi di un altro viaggio in città, quello compiuto da Ikkemotubbe, padre di Sam Fathers; anche quello un viaggio-tradimento dei principi della natura, viaggio-debolezza di fronte alle lusinghe della città). Perché Ike ci obbliga ad andare con lui in questa grottesca gita in città? Perché qui si realizza un approfondimento, si capisce definitivamente chi è Boon, chi è Ike, che rapporto esiste tra di loro. È Ike che fa da guida nel viaggio: lo schema adulto-bambino si capovolge: è Boon il bambino, è Ike l'adulto (quanto siamo lontani dal Robin di Hawthorne che va in città a cercare il suo parente, il Major Molineux!).

« Lend me a dollar; let me have a dollar » chiede Boon, e Ike resiste e poi ricorda, e ripensa (« He was ten and Boon had been ten all his life ») e dà il dollaro a Boon rifiutandosi però di partecipare al suo corrotto abbandono alle lusinghe cittadine. Ike è forte — la città non lo tenta — ma Boon è debole, così vicino alla pura istintualità. Il suo stato di inferiorità, di perdita di coscienza è ancor più sottolineato dal fatto che « he took his first drink from his bottle in the wash-room »: immagine squallida e triste di un'umanità così facilmente corrompibile che si riduce a consumare le sue debolezze viziose in modo clandestino. Per colpa di Boon, « they missed the train », una prova ancora della sua inadeguatezza di fronte alle leggi di necessità, così come il non saper sparare è la riproposizione della sua incapacità, del suo essere « unreliable ».

E la città comunica ancora un altro profondo significato e confronto: qui la vita è costruita in modo artificioso e facile: la stessa natura-foresta è ricostruita nello zoo con una operazione riduttiva e avvilita. Resa esangue e artificiale, la Natura è ridotta a dimensioni e funzioni ludiche. E si capisce che le belve addomesticate dello zoo Lion le farebbe fuori tutte facilmente (« the zoo where the bears were fed on icecream and lady fingers and he would match Lion against them all »): ma non è questo il confronto che lo aspetta: non è la città, ma la foresta, non un animale addomesticato, avvilito nella prigionia, ma Old Ben, che Lion deve affrontare. Si ristabilisce così la supremazia della foresta, dove vivono le virtù umane essenziali, dove vivono l'umiltà e la tenacia, la verità e la bellezza.

« There was a man and a dog too, this time ». « The dog » è Lion, diabolico misterioso severo; il cane, l'animale domestico, rinnega e stravolge la sua natura caricandosi di tutti i più brutali attributi di aggressività e di violenza, pur conservando dimensioni ammirevoli. I bianchi lo hanno come gonfiato invasandolo del suo compito (perché mai un cane — un « mongrel » — dovrebbe uccidere l'orso per loro?), essi ne hanno fatto un sicario, trasferendo in lui i loro istinti aggressivi, la loro brutta animalità (che è necessaria, indispensabile per un confronto decisivo, mortale, come tra gladiatori) tenendosi co-

sì al riparo dal rischio di una deformazione della loro umana apparenza.

Lo scontro con Old Ben non poteva essere che uno scontro tra forze elementari e tremende, al di là dell'umano: ci voleva Lion, il cane a lungo atteso e dapprima scambiato addirittura con l'orso per le sue devastazioni (come a dire che di Old Ben egli ha la forza distruttrice e può confrontarsi a lui, ma di Old Ben non ha il carattere sacrale emblematico, non è partecipe dei valori della foresta); un animale dal colore della canna di fucile o di rivoltella, « with cold yellow eyes and a tremendous chest and over all that strange colour like a blued gun-barrel ». Con una fredda e fiera indomabile decisione di uccidere, Lion si prepara a morire anche lui: la lotta tra gladiatori doveva finire con la morte di entrambi.

Su un'orbita ancora più vicina al centro Old Ben, si muove con la sua silenziosa figura di indiano Sam Fathers, tenendo per mano Ike. Figlio di un capo Chickasaw, connesso a una stirpe e ad un'epoca che ha preceduto la storia in America, Sam Fathers vive con i McCaslin ma in realtà è solo, incontaminato, in una posizione sociale esaltante la sua identità con la natura: è schiavo nella vita associata ma capo naturale e riconosciuto nella foresta. Già il nome è indicativo del particolare rapporto che c'è tra lui e Ike. Ike riconosce in lui la paternità vera, ripudiando l'appartenenza storica ai McCaslin; e Sam Fathers si appropria di Ike, lo rende suo figlio trasmettendo a lui tutte le misteriose conoscenze naturali di cui è dotato.

E soprattutto gli insegna a realizzare con l'Orso e con la foresta l'unico rapporto vero, autentico, che l'uomo può avere con essa — la pura contemplazione, la semplice comunione, l'amore.

Le radici antiche e misteriose di Sam Fathers affondano profonde nella terra, traendo da essa conoscenze, orientamenti, rivelazioni, in un rapporto di complicità e di segreta comunicazione: « The wilderness watched them pass . . . the wilderness breathed again . . . the wilderness ceased to breathe »: la foresta per Sam Fathers e Ike come coscienza esigente, come criterio morale di cui essi interpretano i segni. Solo a Sam

Fathers e ad Ike l'orso si « rivela », quasi a riconoscere che essi soli sono adeguati a questa visione: la visione del corpo mistico della Foresta sotto forma di Orso. Qui le suggestioni religiosometafisiche sono molte e profonde: l'entrare nella foresta come il penetrare all'indietro nel corpo della Madre a ritrovare l'origine, sentire questo corpo rinchiudersi dietro di Ike e ritrovare in questa marcia silenziosa nel verde e nel respiro basso delle foglie l'unico, l'indivisibile luogo della vita.

Nella foresta il seme della vita senza tempo né morte: « where dissolution itself was a seething turmoil of ejaculation, tumescence, conception and birth, and did not even exist ».

« There was no death »: perché anche a questo « serve » la Natura, a esorcizzare la morte che è di continuo negata e contrastata dalla fermentazione ininterrotta, dalla crescita incessante, dal processo naturale che su ogni morte innesta la nuova vita: l'illusione dell'uomo di ritrovare se stesso al di là della storia in una sublime metafisica della creazione e dell'immortalità. E l'uomo fa parte di questo processo — per sopravvivere deve abbandonarsi al ritmo della natura, al tempo della foresta « that's town time. You aint in town now. You in the woods. Look at the sun then ».

Essere uomo non è che questo: capire l'amore per la vita che si versa, realizzare un rapporto di amore e di comunicazione attiva con la natura. E per questo Ike e Sam Fathers sono — essi soli — esseri compiutamente umani, essi soltanto sono « responsabili » di fronte agli imperativi della natura. Gli altri, esseri sordi e ciechi, mutili di quelle antenne sottili che consentono ad Ike e a Sam Fathers di avvertire le vibrazioni etiche della foresta. Questa umanità, come possesso esclusivo di Ike e Sam Fathers sottolinea ancora una volta la loro identità di destino, prefigurando le sorti di Ike, il suo rifiuto, il suo fallimento. Perché anche Sam Fathers è stato sconfitto: lui come individuo, e storicamente il suo popolo. Legandosi a Sam Fathers, Ike ne sposa il destino, nobilissimo ma fallimentare (e forse Faulkner vuol persuadere il lettore che è nobilissimo proprio perché fallimentare).

La vita di Ike e quella di Sam Fathers furono indissolu-

bilmente legate fin dall'inizio, allorquando si incontrarono Ikkemotubbe (padre di Sam Fathers) e Old Carothers McCaslin (nonno di Ike).

È l'inizio della Storia (la storia dell'America e di come si corrupe l'« American Dream »).

Un uomo (un bianco) incontra un altro uomo (un indiano) e da lui compra la terra. Ma « it (la terra) was never Ikkemotubbe's fathers' fathers' to bequeath Ikkemotubbe to sell to grandfather or any man ».

Perché nulla si può possedere « on that instant it ceased ever to have been his for ever, father to father to father, and the man who bought it bought nothing ». Ike sa questo, come lo sa Sam Fathers: ambedue traditi dai padri. Old Carothers McCaslin tradisce Ike nella doppia violazione che egli perpetra verso la Natura: la proprietà e l'incesto, come Ikkemotubbe tradisce Sam Fathers vendendolo — lui, il suo sangue — e vendendo la terra. Ma Ikkemotubbe aveva tradito ancora prima, quando era andato a New Orleans. Tornandone, alcuni anni più tardi, aveva portato con sé una bianca polvere distruttrice e con l'aiuto di essa — l'artificio, il prodotto della città, degli Snopes — aveva stabilito una facile supremazia sulle capacità — soltanto naturali — degli altri.

Ma corrompendo il codice naturale, egli aveva permesso alla civiltà bianca, la civiltà degli oggetti, di prevalere e di sconfiggere la sua stirpe. Questa prevaricazione cittadina penetra nel cuore della natura per corromperla e distruggerla: lo zoo di Memphis (viaggio nella città di Boon) riduce gli animali a parodie di animali; la polvere bianca di Ikkemotubbe uccide subito i due cuccioli ai quali è somministrata con perfidia dimostrativa, ed è significativo che siano teneri cuccioli perché preparano la vendita del figlio, sottolineando l'assoluta indifferenza verso il costo con cui si attua il predominio-« progresso ».

E ci sono poi due aggettivi carichi di pena che ancora accomunano Ike e Sam Fathers: « childless » e « widowed », così come « childless » e « widowed » è Old Ben. Tutti e tre i grandi protagonisti del racconto sono privi di futuro (« childless »): il loro mondo sarà sconfitto. La profonda solidarietà

che nasce da questa consapevolezza implicita accompagna Ike nel cuore della foresta: per l'Orso, non contro l'Orso. L'Orso è natura, creatura dell'innocenza del mondo, mai presenza ostile per Ike. Egli non vuole ucciderlo, vuole solo vederlo: la sua entrata nella foresta (non il confronto agonistico con l'Orso) è la vera iniziazione. Ad altri eroi letterari può accadere di adeguarsi al mondo adulto, al mondo della storia, attraversando un processo cruento di crescita che verifica la loro superiorità, il loro controllo della natura; non ad Ike. Il suo ingresso nella foresta è un adeguarsi all'Orso, un crescere fino al livello di purezza e di innocenza che la Foresta e l'Orso impongono: « A boy wished to learn humility and pride in order to become skilful and worthy in the woods »: un battesimo cruento ma non violento, accompagnato da un progressivo abbandono dei simboli della civiltà organizzata, che è funzionale al suo integrarsi nella foresta: non un entrare nella storia, ma un uscirne per recuperare la natura.

Entrando egli abbandona (prima di tutto) il fucile (che altri eroi dell'iniziazione imparano invece ad abbracciare), abbandona cioè l'aggressività prevaricatoria, ma non basta: deve abbandonare anche la bussola e l'orologio, due emblemi intrinseci e coevi alla civiltà bianca; deve fuoriuscire dalle coordinate spazio-temporali che sono l'impalcatura della storia per rapportarsi all'Orso che quelle coordinate non tollera, immutabile, eterno com'è. Come un cavaliere medievale, deve attraversare tutto un processo di purificazione dalla mondanità per adeguarsi all'oggetto della sua *quête*; come San Francesco deve denudarsi per seguire Cristo.

Dalla foresta al « commissary », in un raccordo profondo ed ineliminabile con tutto il racconto e il libro, malgrado opinioni contrarie: nel « commissary » il ripudio della terra. Nel « commissary » come su un palcoscenico un dialogo ininterrotto tra Ike e il cugino sul tema della terra (e più tardi un dialogo ininterrotto con la moglie).

L'orso è morto, Lion è morto, Sam Fathers è morto: è giusto che siano morte insieme queste grandi figure intricate

ciascuna nel destino dell'altra, alimentata l'una dalla linfa vitale dell'altra. Nessuna spiegazione fisica è data della morte di Sam Fathers « lying motionless on his face in the trampled mud ». Difatti non è per motivi « fisici » che Sam Fathers muore, ma per motivi di struttura narrativa, di equilibrio tematico; morto, Sam Fathers non è più un uomo, tutto si trasforma in un quadro di cui il lettore coglie solo la superficie figurativa.

È solo una figura: « the copper-brown, almost hairless body of the old man, the wild man not even one generation from the woods, childless, kinless, peopleless. He just quit »: Sam Fathers si discioglie nella terra e con lui il grumo sentimentale che rappresenta, il punto di raccolta dei vecchi valori.

La contemporanea morte di Old Ben e di Sam Fathers lascia Ike orfano. Gli consegna però un'eredità spirituale e proprio l'amministrazione di questo patrimonio — rifiuto della proprietà, rivendicazione della libertà, ripristino dei valori perduti contro il mondo commerciale — impegna Ike nella seconda parte della narrazione. « Himself and his cousin juxtaposed not against the wilderness but against the tamed land ». È il possesso della terra, che porta poi al possesso degli uomini, il peccato originale che Ike rifiuta rifiutando in esso tutta la storia (ma un rifiuto tutto consumato misticamente nel suo foro interno e che per essere personale si riduce ad una pura testimonianza privata).

Ike è l'elemento particolare di una famiglia, la coscienza che raccoglie le fila e le pesanti eredità di una tradizione di peccato che in lui si consuma e si risolve e si ripropone intatta senza conclusione.

La famiglia McCaslin si è macchiata di colpe contro la terra e contro gli uomini registrate nei libri mastri (« Percavil Brownly 26yr Old. cleark Bookepper. bought from N. B. Forest at Cold Water 3 Mar 1856 265 dolars »), quelle epigrafi mortuarie che nella loro indifferenza racchiudono il tradimento dell'American Dream.

All'inizio di tutto c'è un uovo: « a simple egg to discover to them a new world ».

Ancora una possibilità per l'uomo di costruire un mondo

nuovo, rapporti umani giusti, di ritrovare la rigenerazione, la umiltà, la pietà, la sopportazione, l'orgoglio.

Ma la terra era già maledetta, le vele rigonfie del vento infetto del vecchio mondo « and no hope for the land anywhere »; così « He used the blood which had brought in the evil to destroy the evil ».

« Blood » è la parola chiave, l'indicazione tematica che ricorre insistentemente in tutto il racconto e il libro; ricca di echi profondi, crea ampie risonanze e significati. « Blood » (in senso attivo) è il sangue che si versa. « But we have drawn blood », abbiamo cioè stabilito un rapporto intenso con la natura, un rapporto attivo; la maturità di Ike, il suo essere esperto e meritevole, si realizza attraverso il sangue del cervo. (« He would have drawn the blood, the big blood which would have made him a man, a hunter »). Perché il rapporto con la natura non deve essere passivo, ma di lotta e di contrasto: la vita che fiorisce sulla morte. È questo il problema di Ike: avvicinarsi sempre più alle leggi della foresta. C'è un momento particolarmente intenso che sottolinea la nascita di Ike (« it seemed to him that at the age of ten he was witnessing his own birth »). È il battesimo del sangue: « Sam Fathers marked him with the first worthy blood which he had found at last worthy to draw ». Come del Cristo l'uomo si appropria introiettando il suo corpo sotto forma di ostia, così della foresta Ike partecipa in modo altrettanto mistico attraverso l'appropriazione di una parte della foresta stessa sotto forma di animale che in essa vive e che la rappresenta. Ike affonda così sempre più in un mondo incontaminato unico indivisibile, verso la felicità indivisa del principio; fino alla dilatazione e scomparsa di sé in un organismo che sempre si rigenera e mai muore. È l'uovo, simbolo di fecondità che sempre si schiude.

« Blood » (in senso passivo) è la pesante condanna sociale che vincola e definisce la tua vita — l'essere negro o bianco o indiano — senza libertà di scelta; la schiavitù non è che il sangue. È l'elemento più inaccessibile e immutabile della natura che pure continuamente subisce contaminazione; e nel mischiarsi sangue nero e sangue bianco profonde violazioni av-

vengono, promiscuità, violenza: « Old Carothers' doomed and fatal blood which in the male derivation seemed to destroy all it touched ».

L'altra parola chiave è « Sweat ». La terra vuole sudore; o si suda per essa o la si sfrutta (e attraverso di essa, gli uomini). Da una parte stanno — come rispetto all'Orso — gli speculatori; dall'altra parte il sudore e l'aratro degli sfruttati che sono legati alla terra, pure più liberi dei bianchi, paradossalmente, perché più degni, perché durano, resistono (« endure »). Gli uni hanno il nome e il sangue, gli altri solo il sudore e la terra non appartiene a loro, ma al nome e al sangue.

Giù giù fino ad Ike, si narra tutta la storia della proprietà e del peccato fino a giungere al rifiuto.

Perché Ike rifiuta?

Cominciò tutto molto tempo prima. Con Sam Fathers appunto.

« Sam Fathers set me free »; il ragazzo bianco fu libero quando al di là del sangue e del nome scelse come padre l'indiano. Perché Ike non è come gli altri. Tutto nella sua storia è particolare.

Ike nasce il 24 dicembre — solo un giorno e poteva essere Cristo (come doveva essere Mosé); perché, ad ascoltarlo bene, il racconto dice questo. Ci sono perfino i Re Magi: « the two old men riding double up to the sister's door, the one wearing his fox-horn . . . and the other carrying the burlap parcel . . . ». E c'è la coppa, destinata ad Ike come segno di elezione. Tutto sottolinea l'eccentricità di Ike rispetto alla famiglia e alla vorace normalità sociale, e carica il lettore di aspettative liberatorie.

Ma Ike libera solo se stesso: in un mondo dove agire è peccato Ike compie l'atto francescano che non basta a salvarlo, nel tentativo di allontanare da sé la maledizione e il peccato « in repudiation and denial at last of the land and the wrong and the shame even if he couldn't cure the wrong and eradicate the shame ». Questo, niente più di questo: solo il rifiuto, non la possibilità di distruggere e ricostruire e quindi niente più che la nobile rinuncia, la dolorosa rassegnazione. La realtà ri-

mane quella che è, indifferente alla sua stoica disapprovazione: Ike sa anche questo, « then suddenly he knew why he had never wanted to own any of it, arrest at least that much of what people called progress, measure his longevity at least against that much of its ultimate fate ».

Ma ancora di più: Ike sa la sua infecondità: « a widower now and uncle to half a country and father to no one »: in questa limitata paternità la sua prospettiva coartata, il futuro atrofizzato.

È il ripudio della terra — cioè il suo atteggiamento socialmente disapprovato verso la terra — che lo aliena dagli altri, crea fra lui e il cugino prima, fra lui e la moglie e il figlio poi, una distanza irriducibile. Egli è solo vedovo senza figli. « He lost him (il figlio) and he lost her (la moglie) ». E non può aiutare la donna negra che torna ad implicarlo nel tragico circolo di peccato iniziato con Old Carothers McCaslin.

L'incesto infatti si riproduce; ancora una volta il congiungimento con la natura, fatto in termini pervertiti e violatori, infetta un McCaslin e coinvolge Ike. Ike è impotente: parla la ragazza negra: « You spoiled him when you gave to his grandfather which did not belong to him ».

Ancora una volta qualcuno gli dice che la sua scelta è stata infeconda e Ike risponde: « Go back to North, I can do nothing for you ».

La fuga, lontano dal Sud, dove il conflitto ha sede, la fuga e non la lotta. Proprio ciò che ha fatto lui.

E adesso la Città, dopo l'Orso, dopo la Terra.

L'Orso, la Terra, la Città sono i valori su cui i personaggi, attraverso i diversi atteggiamenti che adottano, si misurano per definire se stessi. Dapprima l'Orso, che è natura, li respinge a una progressiva distanza da sé, giudicandoli e assegnando a ciascuno il « girone » che merita, con serena severità. Poi la Terra, che è proprietà e possesso, ridefinisce questi stessi uomini mettendo a nudo gli impulsi borghesi al possesso e allo sfruttamento. La Città, infine — che è adattamento, inte-

grazione, tradimento della Natura, mutilazione dell'umano, convenzione, « progresso » — la Città, dove Major de Spain è divenuto un rigoroso amministratore della foresta (« the short pumpish grey-haired man in sober fine broad cloth and immaculate shirt »): solo ora Faulkner dà la descrizione fisica del personaggio. Nella foresta era un cacciatore e niente altro; qui tutto concorre, l'aspetto fisico e i vestiti, a sottolinearne la povertà morale e la meschinità soddisfatta); la Città che fa di Boon un « town marshall at Hoke's »; la Città fissa i personaggi in una posa definitiva, chi è fedele alla Foresta e chi no, chi ha veramente amato Old Ben e chi no, chi torna nella Foresta e chi no. È la rappresentazione finale ed è l'ultimo atto, la quinta sezione di *The Bear*.

Major de Spain nella Foresta non ci andrà più, preferirà il suo ordinato ufficio, « the big, airy, book-lined second storey room with windows at one end opening upon the shabby hinder purlieus of stores and at the other a door . . . » ma — con signorile malinconia — ascolta e « comprende » Ike che ci vuol tornare e gli chiede un ricordo, quasi un « souvenir » della Foresta (« if you have it, you might bring me a young squirrel »).

Ma la Foresta lui l'ha venduta alla Segheria e alla Locomotiva.

Non tutta, però — la sua concezione formale, aristocratica, illuminata, del mondo lo induce a conservarne una parte, dove sono le tombe di Lion, di Sam Fathers, di Old Ben, quasi un cimitero; estremo omaggio cavalleresco alla Natura di chi con la Natura ha rotto per la Città.

Nella città Ike lo lascia, partendo per la foresta; quella foresta che è divenuta una muraglia (« a wall of wilderness, impenetrable and impervious »), per difendersi e resistere alla violenza cittadina che la penetra con lo strumento della locomotiva.

Certo la locomotiva può affascinare come un meraviglioso giocattolo: in principio fu così: « it had been harmless once » e non fece male al piccolo orso orfano. Lo spaventò solo e quello si rifugiò su un albero e ne discese solo dopo due giorni

sotto gli sguardi divertiti e protettivi di Boon Ash e gli altri, e non si fermò nemmeno a bere, ma scappò via lasciando — ed è significativo — proprio una specie di binario, « the two sets of feet, front and back, tracking two separate parallel-courses », non differente in fondo dalle orme che lascia la locomotiva-giocattolo, « loaded, not quite so fast not yet giving its frantic and *toylike* illusion, not whistling now to conserve steam, flinging its bitten labouring *miniature* puffing into the immemorial woods-face with frantic and bootless vainglory, empty and noisy and *puerile* ».

E qui ancora il tradimento dell'« American Dream »: perché non si può volere insieme la macchina e il giardino, la locomotiva e la foresta; entrando nel giardino la macchina lo sconvolge come la locomotiva irrompe e squarcia la foresta. La locomotiva-giocattolo e l'orso-cucciolo avranno due processi di crescita assolutamente diversi, anche se tutti e due tracciano solchi paralleli e percorrono rovinosamente la foresta. Altre volte nel racconto Faulkner ha accostato l'orso alla locomotiva: per dire ai piccoli Snopes roditori: voi date la caccia all'orso che sconvolge i vostri campi, ma non li sconvolge anche la locomotiva? Anzi, gli animali della foresta non hanno nulla da invidiare ai mezzi meccanici; essi sanno essere assai più eleganti nel loro trascorrere i boschi « as arrows travel, groundless, elongated, three times its actual length and even paler, different in colour, as if these were a point between immobility and absolute motion, where even mass chemically altered, changing without pain or agony not only in bulk and shape but in colour too, approaching the colour of wind ».

Eppure l'uomo ha sperato e atteso con giocosa aspettativa la locomotiva, ma è stato tradito; è stata punita la fiducia infantile nel miracolo meccanico, il cedere all'artificio, come Boon cedette allo zoo e Ikkemotubbe alla polvere bianca.

L'uomo non può aver fede che nella Natura: « the wilderness soared, musing inattentive, myriad, eternal, green; older than any mill-shed, longer than any spur-line ». Perché solo la natura è immortale « where dissolution itself was a seething turmoil of ejaculation, tumescence, conception and birth, and

death did not even exist »; mentre la meccanica è mortale e mortuaria.

Sono in tre ora nella foresta: Ike Ash e Boon.

Ash, il cuoco sempre relegato in una posizione di inferiorità di fronte ai cacciatori, torna con Ike nella foresta e ancora ripete il suo ruolo tutto pratico e domestico. Impone ad Ike l'ora del pranzo, autoritariamente rivendicando la necessità della sua figura, e paterno lo invita all'attenzione: « If you and Boon Hogganbeck want any dinner, you better come on in and get it when I tole you. I aim to get done in that kitchen because I got my wood to chop. And watch your feet. They're crawling ».

Ike è di nuovo l'eroe medievale della *quête*, « then he was in the woods not alone but solitary, the solitude closed about him, green with summer »; è tutto come prima della città e prima della locomotiva. La città lo ha lasciato intatto e la foresta lo riprende, lo possiede di nuovo vivo e se stesso solo nel verde perenne di quel mondo senza tempo perché senza morte, dove impera l'unico tempo vero dell'uomo, non quello scandito frettolosamente dall'orologio (come accade ad altri personaggi eletti-reietti di Faulkner: a Quentin, che spezza l'orologio, a Benjy che nella sua follia ha smarrito il ritmo convenzionale delle ore, alla vecchia negra Dilsey che ha — essa sola — una serena consapevolezza e accettazione dello scorrere delle ore). Anche il tono cambia, subito rievocando purezze incorrotte e libertà e felicità e Sam Fathers e il cervo che fu la prova del suo essere meritevole ed esperto. Anche Ash volle allora andare nei boschi e uccidere il cervo: affrontare cioè attraverso il sangue che si versa, la Foresta per iniziarsi ad essa.

Ma Ash non riesce e tutto diventa, con lui, ridicolo e meschino: la *quête* è una prova di virilità che impegna e definisce l'individuo integralmente, mentre lui è impotente, ha solo una pretesa di potenza, riferita — è significativo — sia al sesso che alla caccia; il suo « garrulous monologue » finisce per implicare « his old wife and almost at once and at length of a new light-coloured woman who nursed next door to Major

de Spain's and if she didn't watch out who she was switching her tail at he would show her how old was an old man or not if his wife just didn't watch him all the time »; a questa futile velleità si congiunge l'incapacità di sparare: non sa usare il fucile, non riesce ad uccidere l'orso-cucciolo; anzi il fucile, appoggiato al tronco di un albero, spara da solo, associando in una sola immagine pregnante sesso e caccia. La sua iniziazione fallisce, la sua crescita è trattenuta al di qua della foresta.

A confronto, Ike diventa sempre più padrone di essa: « conosce » ogni cosa della natura — sa percorrere la foresta e ritrovarne ogni punto senza bussola. Solo il sole lo guida e l'istinto: come gli animali che in essa abitano.

È arrivato alle tombe. Ma qui — quasi a sottolineare ancor più l'atmosfera edenica che si è creata intorno ad Ike e che congiunge Sam Fathers e Old Ben e Lion in un destino di morte e di vita insieme — il Serpente: « The old one, the ancient and accursed about the earth, fatal and solitary ». Ike ne riconosce l'odore, « the thin sick smell of rotting cucumbers and something else which had no name, evocative of knowledge and an old weariness and of pariah-hood and of death » — è il serpente di Adamo ed Eva, della conoscenza colpevole; che esclude dall'Eden e rigetta nella terra corrotta degli uomini e condanna alla non felicità, alla stanchezza e alla morte.

Così neanche per Ike c'è il Paradiso, la meravigliosa esaltante fuga nell'assoluto perché anche per lui — che pure ha scelto il misticismo e non l'azione — non c'è altro che la vita.

Un cammino meno sublime e ideale ha condotto Boon alla stessa radura di Ike, proprio davanti all'albero solitario che può porgere le mela o ospitare scoiattoli impazziti (e Major de Spain che ne voleva uno come ricordo! ma uno scoiattolo solo non è la foresta, e non può esserne estratto se non come un simbolo artificiale e falso di essa).

Ike sempre consapevolmente vigile e bello e puro malgrado il fallimento; Boon — perché più vicino all'animalità e all'istinto — impazzito. Come una follia senza senso lo ha avvolto e lo fissa — è l'ultima posa, quella che sempre ricorderò di lui — in una disperazione urlante perché non ha freni. È stretto al-

l'albero che potrebbe essere il simbolo dell'abbondanza e della libertà della Natura, ma anche, io credo, della sua perdita, e grida « Dont touch a one of them! They're mine ».

Ancora il possesso! Ma Sam Fathers insegnò ad Ike che niente si possiede e anche Boon lo sa.

Ike diventava così sempre più vecchio e stanco, tutto l'arco della sua vita lungo e attraverso il libro, continuamente interrotto da fatti che, pur non agiti da lui, tuttavia ricadevano su di lui. Ike è il nazareno; umilmente ne ripercorre il destino di falegname, ma senza discepoli e in un mondo dove non c'era futuro che per un Mosè negro. Ike doveva essere Mosè, il Mosè invocato in tutto il libro e guidare il popolo al riscatto. Ma quale popolo? I negri — perché lì è il peccato della famiglia McCaslin. Peccato insistentemente registrato nei libri mastri, malgrado il « riformismo » degli zii, Uncle Buck e Uncle Buddy. I due zii così comici e così squallidi nel loro accidioso vivere di quelle scritte infantili, maleodoranti della loro prolungata solitudine virile, sterili, sposato uno dei due tardi, quasi per caso, tristi protagonisti di una crescita interrotta (il tema della crescita percorre sotterraneo tutto il libro, investendo delle sue concentriche risonanze il tema centrale, che ne risulta rafforzato): « Bachelors up to and past fifty and then sixty, the one who ran the plantation and the other who did the housework and the cooking and continued to do it even after his twin married and the boy himself was born ».

Eppure in loro Ike vede l'affermarsi di un disegno prestabilito: « maybe He had foreseen already in Grandfather the seed progenitive of three generation He saw it would take to set at least some of His lowly people Free ». Difatti i due fratelli McCaslin conducono giorno per giorno la faccenda inevitabile della liberazione, ma in modo distratto e accidentale, subendo più che guidando il corso delle cose, pervenendo a un risultato non definitivo, tristemente compromissorio.

Niente sconvolge la liscia gialla superficie di quella scrittura infantile, neppure la morte di Eunice che si uccide gettandosi nel torrente: Natale 1832 (si badi: Natale 1832, proprio

nel giorno della Nascita essa muore). Queste epigrafi sconvolgono invece Ike, che in un ripetuto e lacerante rapporto con esse, nel buio del « commissary » alla ricerca del passato è cresciuto, e che vibra di dolore riconoscendo l'ingiustizia.

Eppure non può sconfiggere il male né estirpare la vergogna. Non può essere Mosè; il Mosè messo simbolicamente a epigrafe del libro, quasi a raccoglierne tutte le tensioni e le invocazioni, non può scendere.

Della storia di Ike non rimane che la rinuncia; quel momento in cui rifiutò il mondo che lo circondava a testimoniare la sua diversità irriducibile. Quell'atto lo definisce e lo esalta e, anche, riduce il suo agire a una pura testimonianza e il suo destino, l'unico destino possibile, ad un exemplum di interezza e, in fondo, di santità.

Da questa scelta morale, coerentemente e fino in fondo sopportata, nasce il fascino persuasivo del racconto, ed è la svolta, il punto in cui il racconto diventa ideologia e promuove innamoramento verso ciò che è immacolato e « resiste », mentre esclude e vanifica, con un'operazione riduttiva che è ideologica appunto e non solo letteraria, tutte le possibili alternative alla brutalità e all'offesa del mondo. La « testimonianza » — come scelta dell'individuo che attraverso questa scelta si salva elevandosi a martire ed eroe per realizzare solo se stesso, come ribellione della coscienza offesa dal male che però non può sradicare — è l'unica possibilità, anche se infeconda, di opposizione a una realtà che non si accetta.

Faulkner individua, è vero, un conflitto reale tra l'uomo e la storia — tutto ciò che esiste nel mondo, rapporti tra gli uomini e degli uomini con la natura, le aspirazioni umane e la realtà inumana, tra premesse e realizzazioni — ma con un'operazione sottile, tutta affidata appunto all'alone di tragica nobiltà disposto intorno alla scelta fatta da Ike, convince il lettore che non c'è se non l'esaltante gratificante sacrificio, il rifiuto individuale e mistico. Tutto questo sorretto ed imposto da quella prosa così ricca e abbagliante percorsa da metafore e accensioni, turgida e sublime, che nasconde dietro la parete di vibrante lirismo l'ambigua soluzione del conflitto.

Mosè non è sceso a realizzare l'alternativa all'ipotesi di Ike, un progetto di incidenza reale e di trasformazione della storia, la lotta contro il mondo per scuoterlo e non dargli requie — il realismo dell'azione contrapposto alla mistica via dell'inazione e dell'impotenza.

Ike è il primo hippy in una società dove le alternative sono false alternative, illusioni, evasioni — quella civiltà americana costruita su una premessa di perfezione corrotta subito a contatto con la storia quando i sogni diventano brutale affermazione dell'uomo sull'altro uomo.

L'ideologia che domina Ike — e con lui gli *hippies* — e che attraverso di loro appare nobile e eversiva e « diversa » è in realtà interna alla società, che essi pure non accettano: e infatti essa continua a esistere pigra e indifferente o sorda. Ike e i suoi amici sono soli e isolati perché le idee che li muovono sono senza eco nella realtà sociale, perché la loro alternativa è la raffinata alternativa letteraria di pochi.

Così, di fronte a un mondo antagonistico e ostile, che pare però l'unico, ineluttabilmente, a chi è succube — malgrado si illuda del contrario — dell'ideologia dominante, non rimane che salvare se stesso. Tutta la rabbia e la ribellione contro l'ingiustizia, la prevaricazione, l'oppressione, lo sfruttamento, diventano nobile francescana sofferenza che si placa nel diffuso lirismo. E il lettore sarà gratificato nel sapere che non c'è altro da fare se non accettare e piangere: intanto può continuare la sua vita.

NADIA FUSINI