

WILLIAM STYRON: IL ROMANZIERE, IL TEMPO E LA STORIA

La divergenza tra tempo cronologico e tempo psicologico, tra tempo oggettivo e tempo soggettivo domina l'universo romanzesco di William Styron, ne costituisce una delle norme strutturali. La derivazione da Faulkner trova in questo dualismo, sempre tragico, della misura temporale la conferma più profonda. Sia da Faulkner sia da Styron la nozione di storia come progresso, trasformazione dinamica, incessante progettazione di un futuro, è negata o discussa. La storia sembra identificarsi per entrambi con l'incubo dell'irreversibile — il passato come fatalità — o con il miraggio di un'impossibile trascendenza — il presente come negazione di se stesso, come riscatto dalla temporalità. Faulkner elegge a punto di riferimento costante, a luogo simbolico della sua « metafisica del tempo »¹ Yoknapatawpha: il Sud rimane, nel corso della sua opera, lo specchio di uno sviluppo storico bloccato, raggelato in fatali distorsioni. Styron tende, per sua ammissione², a trasferire questa storicità negativa — o astoricità — dalla situazione ai personaggi, ossia a sradicare la tematica faulkneriana del tempo come sfortuna dall'area del mito geografico

1. Cfr. J. P. SARTRE, « Le bruit et le fureur » in *Situations* (I), Paris, 1947, p. 70.

2. Cfr. le affermazioni di Styron a proposito di *Lie Down in Darkness* in *Les U.S.A. à la recherche de leur identité — Rencontres avec 40 écrivains américains* di PIERRE DOMMERGUE, Paris, 1967, p. 270: « Non volevo sfruttare il vecchio tema della decadenza e della distruzione come fenomeni caratteristici del Sud. Questi elementi non sono assenti dal romanzo, ma qualificano dei personaggi più che dei luoghi. Mi piace pensare che la mia storia si sarebbe potuta svolgere nel Massachusetts come in Virginia... ».

e sociale. La sua opera narrativa obbedisce — a differenza di quella di Faulkner, univoca — a una doppia sollecitazione, centripeta e centrifuga, il Sud essendo il nodo di realtà storica e il luogo metaforico al quale tende ad avvicinarsi o dal quale si allontana.

Nella relativa precarietà dei valori spaziali, spesso ridotti a puri elementi atmosferici, la tematica del rapporto tra la coscienza individuale e il tempo — dilapidata eredità della grande tradizione narrativa del Novecento — diventa cruciale. La struttura ricorrente dei romanzi di Styron è la variazione di un unico modello, derivato dal faulkneriano *The Sound and the Fury*, e caratterizzato dal rovesciamento cronologico, dall'incastro temporale a scatole cinesi, dalla presentazione di un medesimo episodio da angolature diverse e a distanze gradualmente ravvicinate fino a un effetto di allucinante ingrandimento. All'inizio dell'azione romanzesca un evento drammatico — una lacerazione violenta del tessuto della quotidianità, un assalto alla logica — si è già compiuto: la trama narrativa si configura come un'indagine tesa a svelarne il significato, a imporre un ordine razionale al disordine, a risolvere l'enigma³; e la scoperta finale ha il valore di una rivelazione esistenziale che, sciogliendo la coscienza dalle catene della mortalità, le restituisce l'autonomia e l'orgoglio dell'assurdo⁴. La rigorosa osservanza dell'unità di tempo scandisce le analogie di quell'evento particolare con i grandi archetipi tragici del passato. L'ossessiva ripetizione del modello esprime una testarda volontà tecnica: imbrigliare l'attimo, fissarne e immobilizzarne la fluidità, portare a conclusione vittoriosa l'antica battaglia del romanziere contro il tempo.

3. Cfr. in JONATHAN BAUMBACH, *The Landscape of Nightmare*, New York, 1965, il saggio su Styron («Paradise Lost»), pp. 123-138. Baumbach rileva il carattere d'enigma di *Lie Down in Darkness*: «The plot structure has all the aspects of a puzzle: a methodic search through a maze of mirrors for a truth hidden in its symbolic reflection».

4. Cfr. in DAVID GALLOWAY, *The Absurd Hero*, University of Texas Press, 1970, il saggio su Styron, «The Absurd Man as Tragic Hero», pp. 51-87, nel quale vengono messe in rilievo le affinità esistenti tra gli eroi di Styron e l'eroe assurdo di Camus.

Lie Down in Darkness (1951) si apre all'insegna dell'ossessione temporale con una citazione da *Urn Burial* di Thomas Browne: la diuturnità è « un sogno e una folle aspettativa », la luce del giorno una breve vertigine. Il suicidio della protagonista, Peyton Loftis, a Harlem — l'evento drammatico del romanzo — è ricalcato sul suicidio di Quentin Compson a Harvard in *The Sound and the Fury*. L'immagine ricorrente dell'orologio⁵ acquista agli occhi di entrambi i personaggi forza simbolica, sottolineando gli scarti tra il tempo misurato soggettivamente, con i suoi vertici e i suoi iati, il suo moto ondoso, e il tempo orizzontale della cronologia, implacabilmente accumulato dal movimento delle sfere. Ma i due eventi esprimono risposte diverse all'enigma temporale: la scelta di Quentin equivale a una negazione appassionata, al rifiuto di qualificarsi nel dramma della decadenza del Sud; quella di Peyton a una fuga non tanto da una fatalità familiare e locale (i Loftis sono virginiani) quanto alla temporalità in assoluto. Per accentuare la divergenza tra soggettivo e oggettivo Styron oppone alla catastrofe privata del suicidio di Peyton l'apocalisse pubblica del bombardamento atomico di Nagasaki.

Nel romanzo breve *The Long March* (1956) la cronaca, quale si illudono di costruirla i detentori del potere militare, produce guasti nel congegno soggettivo di valutazione del tempo. Il tenente Culver sperimenta il trauma del disorientamento temporale nel corso di un'inutile marcia forzata nel paesaggio familiare della Carolina; la disumana tensione dell'assurdo presente vanifica insieme passato e futuro nella percezione di una « never-endingness of war ».

In *Set This House on Fire* (1960) Cass Kinsolving porta con sé in Europa dalla Carolina, dov'è nato, l'allucinazione dell'« orologio senza lancette » decaduta a vizio. L'alcoolismo

5. Peyton sogna di fuggire al tempo riparando all'interno di un orologio: « Once I'd had a dream: I was inside a clock. Perfect, complete, perpetual, and the rubies, the mechanism clicking ceaselessly, all the screws and parts as big as my head, indestructible shining, my own invention. Thus would I sleep forever, yet not really sleep, but remain only half-aware of time and enclosed by it as in a womb of brass... » (*Lie Down in Darkness*, New York, 1951, p. 335).

è in lui il prodotto piuttosto che la causa di un'incapacità di accettare il meccanismo cronologico e i suoi impietosi poteri di trasformazione; ogni mutamento non accettato, non ratificato dalla coscienza si tramuta in fantasma e la convivenza, nella mente, di presente e passato, di ambizioni residue e di fallimenti rifiutati, genera la malattia. La guarigione, e il recupero dell'orientamento temporale hanno inizio, paradossalmente, con un atto di violenza: uccidendo, lacerando irreparabilmente la trama del tempo, Cass ne riconquista le fila perdute; la catarsi coincide con l'accettazione della quotidianità. *Set This House on Fire* segna nella carriera narrativa di Styron una prevalenza della sollecitazione centrifuga. I destini individuali sono dissociati dalla storia nella cornice falsificante di un'Italia di cartapesta. Benché sia perseguitato nel sogno da visioni del Sud lontano — dalla ricorrente presenza di folle negre, proiezioni della colpa — Cass vive la propria tragedia in un vuoto storico; e in un vuoto la ricostruisce, pietra su pietra di un mosaico sconvolto, Peter Leverett, il narratore che ha il ruolo di portare a compimento l'indagine romanzesca, di districare la matassa arruffata del tempo soggettivo.

In *The Confessions of Nat Turner* (1967) Styron sceglie, al contrario, di operare nella zona di interferenza tra storia e immaginazione: il suo eroe è un personaggio storico — uno schiavo negro nella Virginia del primo ottocento — che rifiuta il proprio ruolo di vittima per assumersi le responsabilità estreme dell'azione rivoluzionaria⁶. Nell'arco della sua

6. Nato nella contea di Southampton, Virginia, il 2 ottobre 1800, lo schiavo negro Nat Turner, proprietà, alla nascita, di Benjamin Turner da cui prese il nome, è noto tra i negri della contea per il suo alfabetismo, la sua cultura, la sua predicazione religiosa, capeggiò il 21 agosto 1831 un'insurrezione di schiavi. Armandosi via via nelle case dei bianchi che andavano assalendo e uccidendo, gli insorti puntarono sulla città di Jerusalem; ma il 22 agosto furono sorpresi a loro volta, dispersi o catturati da un gruppo di bianchi armati, avvertiti della rivolta. Nat Turner, dandosi alla macchia nella speranza di riprendere l'azione rivoluzionaria, fu catturato il 30 ottobre, processato il 5 novembre a Jerusalem per « sedizione e congiura contro la vita di bianchi liberi » (uccisi, nei due giorni dell'insurrezione, in numero di circa sessanta) e impiccato poco dopo. In carcere acconsentì a far « piena

vicenda, così come Styron liberamente la ricostruisce, la divergenza tra tempo oggettivo e soggettivo si precisa in opposizione tra storia e coscienza individuale. L'attenzione ai mutamenti interiori si accompagna, qui, in Styron, alla volontà di rintracciare l'esito concreto, di decifrarne l'impronta sui fatti; ma il processo cronologico è, come nei romanzi precedenti, rovesciato: solo a fatto accaduto, a violenza compiuta, è possibile individuare le radici che l'azione affondava nel profondo della coscienza. *The Confessions of Nat Turner* è un esempio anomalo di romanzo storico, l'opera di uno scrittore che mobilita le tecniche più sottili della narrativa moderna per anatomizzare la temporalità storica.

Più di Faulkner Styron è torturato dalla duttilità e insieme limitato dall'inadeguatezza delle tecniche narrative ad esprimere la situazione drammatica dell'uomo che ha smarrito l'orientamento temporale, che consulta una bussola impazzita. Nella sua sapienza di epigono egli giunge a mettere in dubbio la validità della sperimentazione:

Continuo a pensare che il romanzo deve svilupparsi all'interno di certi schemi pur senza essere reazionario. Non sono avverso alle innovazioni tecniche... ma insisto nel credere che i problemi essenziali siano sempre quelli del cuore e dell'anima...⁷.

Se Faulkner nel suo contorto e possente sperimentalismo trasforma naturalmente gli strumenti narrativi di cui fa uso

confessione» all'avvocato Thomas R. Gray, incaricato d'interrogarlo. Il documento, steso da Gray e riconosciuto autentico da Nat Turner nel corso del processo, fu pubblicato con il titolo *The Confessions of Nat Turner as fully and voluntarily made to Thomas R. Gray* (Baltimore, Lucas and Deaver Print, 1831) e ripubblicato recentemente, nel vivo della polemica suscitata dal romanzo, in appendice al volume *William Styron's Nat Turner — Ten Black Writers Respond*, Boston, 1968, pp. 93-117, nel quale sono raccolti nove saggi di scrittori e studiosi negri. La polemica, più ideologica che letteraria, ha coinvolto alcuni dei più autorevoli storici americani, come Eugene D. Genovese, che ha difeso l'interpretazione di Styron, e Herbert Aptheker, che l'ha attaccata. Per una rassegna dei saggi e degli articoli più significativi pro o contro Styron, si veda «The Failure of William Styron» di ERNEST KAISER in *William Styron's Nat Turner*, cit.

7. Cfr. PIERRE DOMMERGUE, *op. cit.*, p. 275.

affilandoli su nuovi materiali e piegandoli aspramente a nuove necessità⁸, Styron, manipolatore geniale di metodi già sperimentati, ne saggia instancabilmente la validità. Le sue manipolazioni hanno il carattere di prodigiose esecuzioni musicali; e, come nei grandi esecutori, il limite della consapevolezza coincide in lui con il limite della volontà innovatrice. La sua ricerca del nuovo non è diretta alla modificazione degli strumenti, ma al tentativo di nuove applicazioni, alla provocazione di elettrolisi narrative, in cui la corrente di una data tecnica decompone una materia apparentemente convenzionale creando una catena di reazioni imprevedibili che sfuggono in parte al suo stesso controllo.

In *The Confessions of Nat Turner* le soluzioni narrative del rapporto tra la coscienza e il tempo — monologo interiore, *stream of consciousness* — vengono usate come misure del conflitto tra la storia, obiettivamente valutata nelle sue sequenze e nelle modificazioni irreversibili che apporta, e l'io che agisce nella storia, l'intenzione modificatrice isolata dall'atto. Il « flusso di coscienza » della persona storica dovrebbe restituire ciò che la storia ha cancellato, ciò che ha cassato dai documenti. Filtro dell'io privato, esso diventa rivelazione dell'eterna clandestinità dell'io pubblico. Faulkner lo aveva rinnovato in *The Sound and the Fury* in funzione drammatica: ricevendolo ricco di tutte le inflessioni di cui da Joyce in poi si è andato arricchendo, Styron ne fa un moderno sostituto del monologo teatrale nel dramma storico, un « a solo » lirico. E poiché *The Confessions of Nat Turner* consiste di un « a solo » ininterrotto, il meccanismo del punto di vista esclusivo rivela drammaticamente le intersezioni di pubblico e privato, e le contraddizioni tra la volontà individuale e la necessità obiettiva⁹.

Nella nota introduttiva al romanzo Styron si sforza di

8. Un ottimo studio recente dello sperimentalismo di Faulkner è in *I romanzi di Faulkner* di MARIO MATERASSI, Roma, 1968.

9. Styron stesso definisce il dramma di Nat Turner « dramma del libero arbitrio allo stato puro » (in PIERRE DOMMERGUIS, *op. cit.*, p. 274).

chiarire la propria posizione rispetto alle fonti dalle quali gli è venuta la provocazione a scrivere e rispetto al problema dello scrittore che attinge i propri materiali dalla storia del passato:

In August 1831, in a remote region of Southeastern Virginia, there took place the only effective, sustained revolt in the annals of American negro slavery. The initial passage of this book, entitled « To the Public » is the preface to the single contemporary document concerning this insurrection—a brief pamphlet of some twenty pages called « The Confessions of Nat Turner », published in Richmond early in the next year, parts of which I have incorporated in this book. During the narrative that follows I have rarely departed from the *known* facts about Nat Turner and the revolt of which he was the leader. However in those areas where there is little knowledge in regard to Nat, his early life and the motivations for the revolt (and such is lacking most of the time), I have allowed myself the utmost freedom of imagination in reconstructing events—yet I trust remaining within the bounds of what meager enlightenment history has left us about the institution of slavery. The relativity of time allows us elastic definitions; the year 1831 was, simultaneously, a long time ago and only yesterday. Perhaps the reader will wish to draw a moral from this narrative but it has been my own intention to try to recreate a man and his era and to produce a work that is less an ‘ historical novel ’ in conventional terms than a meditation on history¹⁰.

In che misura Styron è consapevole della singolarità del proprio esperimento? Elude deliberatamente il problema cruciale del romanziere di fronte alla storia quando stabilisce un limite puramente empirico tra la libertà dell’immaginazione e l’esigenza della veridicità? O, ancorandosi alla realtà storica, nel momento stesso in cui proclama la relatività delle misure cronologiche, e assimilando alla propria prosa parte delle *Confessions* originali, intende sottrarsi alla tentazione di spingere l’esperimento a fondo? di riscrivere la storia con l’inchiostro

10. WILLIAM STYRON, *The Confessions of Nat Turner*, New York, 1967, p. IX.

della fantasia, di negarle autorità, riducendola a tempo soggettivo, irreal e proteiforme? La formula « meditazione sulla storia » qualifica, in effetti, un'opera narrativa di congenita duplicità, che si presenta strutturalmente come una contaminazione tra la « confession » e il « romanzo storico », come una confessione fatta tra le quinte della storia, una rivelazione di personalità caratterizzata da un lirismo estremo — disintegratore dell'evento — e tuttavia radicata inevitabilmente nell'evento. L'uso che Styron fa della sua fonte immediata rivela un'intenzione assai più assimilatrice (al proprio universo romanzesco e alle leggi che lo regolano) che ricreatrice (e quindi innovatrice di quelle leggi). La duplicità del romanzo va ricercata anzitutto in un travisamento del testo originale delle « confessioni » di Nat Turner.

Raccolte in carcere dall'avvocato T.R.Gray, con un procedimento che doveva far scuola fino a *In Cold Blood* di Truman Capote, *The Confessions of Nat Turner* sono trascritte in un lessico classicheggiante, tra il curiale e l'aulico; di quello che dovette essere il linguaggio parlato da Nat Turner non sopravvivono che frammenti, scintille di un possente incendio soffocato. La manipolazione stilistica è coerente con le intenzioni politiche. La pubblicazione del resoconto vivo della rivolta doveva avere, secondo Gray, un duplice scopo: costituire, da un lato « an awful and it is hoped, a useful lesson as to the operations of a mind like his [di Nat Turner], endeavoring to grapple with things beyond its reach », dall'altro « to demonstrate the policy of our laws in restraint of this class of our population and to induce all those entrusted with their execution . . . to see that they are strictly and rigidly enforced »¹¹. Definendo Nat « gloomy fanatic » e « great bandit » e i suoi compagni « a fiendish band », selvaggi dal cuore di pietra mossi da propositi disumani, Gray contribuiva a sdrammatizzare l'episodio da un punto di vista politico. L'insurrezione veniva presentata come un evento unico, isolato nelle

11. WILLIAM STYRON, *op. cit.*, p. XIV.

sue motivazioni e nei suoi significati, svuotato del suo contenuto rivoluzionario nella misura in cui nasceva dal fanatismo di un singolo. Investendo automaticamente il negro delle stesse qualità diaboliche e della stessa ferocia animale che qualificano l'indiano nei diari e nelle cronache dei primi coloni americani¹², Gray partecipava marginalmente a quell'operazione di travisamento che, sottesa alla storia ufficiale degli Stati Uniti, è stata oggetto di indagine delle ultime generazioni di storici non soltanto negri.

È possibile che Styron sia stato indotto dalla prosa falsificatrice delle *Confessions* di Gray a ricercare in Nat una frattura, una romantica malattia della volontà, un'amletica dicotomia che ne facevano un personaggio d'elezione del suo mondo romanzesco? Le *Confessions* originali sono, formalmente, schematico autoritratto e cronaca sommaria della rivolta; ma l'implicita tensione melodrammatica tra verità individuale e dato obiettivo non è tanto un'irradiazione della personalità del narratore quanto un prodotto accidentale della trascrizione. Styron sembra aver interpretato in chiave psicologica e morale la disarmonia semantica tra lo stile di Gray, tendente, nella sua astrattezza, a svalutare gli eventi o, nella sua ampollosità, a caricarli di toni melodrammatici, e le vigorose sopravvivenze del linguaggio di Nat Turner, che illuminano una figura a tuttotondo, una scultura mentale saldamente piantata sul piedestallo dell'azione. Il dramma personale del Nat di Styron, il dilemma che trova voce nel suo ininterrotto « a solo », non sono documentati storicamente, né trovano riscontro nella tradizione e nella leggenda negre; il loro fondamento è precario, affidato a un umore, forse a un equivoco di lettura¹³.

12. Osserva Zolla, a proposito delle definizioni puritane dell'indiano: « Il contatto con gli Indiani agisce come un trauma, svelando ciò che il puritano ormai è a dispetto di sé... Il trauma è riconoscibile da un tratto stilistico che sarà proprio delle descrizioni popolari puritane degli Indiani: la coazione all'epiteto denigratorio... » (Cfr. ELÉMIRE ZOLLA, *Il letterato e lo sciamano*, Milano, 1970, p. 41).

13. Le analisi più sottili ed efficaci delle distorsioni e delle infedeltà

Le *Confessions* non rappresentavano, d'altra parte, per Styron, una scoperta che potesse trasmettergli traumaticamente il proprio potenziale di verità storica. Come egli stesso riferisce nel saggio « This Quiet Dust »¹⁴, pubblicato nel '65, due anni prima del romanzo, il suo primo incontro con quel « dim and prodigious black man » che fu Nat Turner era avvenuto negli anni di scuola sulle pagine di un manuale di storia: un nome carico di significati indecifrati dall'oscuro autore della cronaca virginiana, un episodio di esplosiva intensità drammatica rappreso in poche righe. La genesi del romanzo, così come Styron la ricostruisce nel saggio, documenta gli scatti successivi del meccanismo della memoria, conservatrice di quella prima immagine, gli interventi dell'intelligenza creativa, le, altrimenti misteriose, alchimie fantastiche da cui il Nat Turner di Styron prese corpo. « This Quiet Dust » non è tanto la storia del farsi di un libro quanto la visualizzazione

di Styron al dato storico sono state fatte da Vincent Harding, John A. Williams, Mike Thelwell, John Oliver Killens nei rispettivi saggi raccolti in *William Styron's Nat Turner*, cit. Osserva John Oliver Killens: « Nat Turner, in the tradition of most black Americans, is a man of tragedy, a giant, but William Styron has depicted him as a child of pathos » (p. 34). La distorsione più rilevante consiste nel fatto che Styron sradica il suo Nat dalla collettività negra, facendone uno schiavo educato dai bianchi, torturato sessualmente, casto per disciplina religiosa, ma ossessionato dal miraggio della donna bianca (mentre il Nat storico visse e fu educato nell'ambito di una famiglia unita, e, secondo testimonianze autorevoli, si sposò). Herbert Aptheker rileva l'incompletezza e la parzialità della documentazione di Styron (« This novel reflects the author's belief that the views of slavery in the United States associated with the names of Frank Tannenbaum and Stanley Elkins—which in substance are those of U. B. Phillips, the classical apologist for plantation slavery—are valid. The data do not support such views, however, and whether « Sambo » is seen as the creation of racism or the creation of a latter-day environmentalism, the fact is that « Sambo » is a caricature and not a reality. Nat, however, was real... ») in « ... A Note on the History », *The Nation*, October 16, 1967. Philip Rahv sostiene invece l'angolarità ideologica del romanzo in « The Confessions of Nat Turner » (*The New York Review of Books*, October 26, 1967) e, in un discusso articolo apparso sulla *Partisan Review* (Spring, 1968) Robert Coles afferma che, al di là dell'accuratezza o meno dell'informazione storica, « the book will make history ».

14. Comparso in *Harper's Magazine*, April 1965, pp. 135-146.

del fantasma che ogni libro è al momento della concezione — un fantasma spesso negato, o tradito, dall'entità corporea dell'opera finita. La duplicità del romanzo è già lumeggiata, benché alcune indicazioni sembrano promettere una soluzione narrativa unitaria.

Styron segnala anzitutto le origini della sua ispirazione. I motivi per cui la figura di Nat ha continuato a ossessionare la sua fantasia vanno ricercati nella naturale « storicità » del Sud (« My native state of Virginia is, of course, more than ordinarily conscious of its past . . . In the South he [il negro] is a perpetual and immutable part of history itself . . . The native Virginian, despite himself, is cursed with a suffocating sense of history . . . »)¹⁵. La storia, tuttavia, tende a identificarsi ai suoi occhi con una geografia, con un'atmosfera, con un'operazione miracolosa della memoria impegnata costantemente a leggere il passato nel presente, a mettere in dubbio il divenire. La relativa povertà della documentazione su Nat gli sembra rappresentare un vantaggio per il romanziere « since it allows him to speculate with a freedom not accorded the historian upon all the intermingled miseries, ambitions, frustrations, hopes, rages and desires . . . »¹⁶. In realtà egli circoscrive le sue ricerche storiche perché non è la comprensione del congegno degli eventi che lo seduce quanto l'enigma del passato. La decisione di un viaggio in Virginia, un pellegrinaggio nei luoghi percorsi da Nat Turner nel breve itinerario dell'insurrezione, corrisponde a un istinto profondo di recupero di ciò che è in realtà irrecuperabile, e, in qualche misura, superfluo, ai fini di costruire, o riinventare, la storia. La poesia di Emily Dickinson che dà il titolo al saggio (« This Quiet Dust Was Gentlemen and Ladies . . . ») esprime nella fulminea equazione iniziale tra « this » e « was », tra « dust » e « gentlemen and ladies », il divario drammatico tra il segno visibile della vita passata — la polvere, lo sfacelo — e la perduta, ormai illeggibile, ricchezza di significati ad esso sottesa. E la

15. WILLIAM STYRON, « This Quiet Dust », *cit.*, pp. 135, 137, 144.

16. *Ibidem*, p. 139.

citazione, presentandosi alla mente di Styron nel corso del suo pellegrinaggio a luoghi « storici » che non serbano traccia di ciò che fu (« As in those chilling lines of Emily Dickinson, even this lustrous and golden day seemed to find its only resonance only in memory »)¹⁷ certifica che il romanzo nasce da un movimento della fantasia, da una commozione e da un'ossessione poetiche, piuttosto che da quella aggressiva curiosità intellettuale che presiede a una presa di coscienza vera e propria del passato nello studioso come nel romanziere.

L'ispirazione di Styron appare, già nel saggio, meno storica che oscuramente religiosa: il suo tema centrale sembra essere, ancora una volta, la temporalità, e la vanità in essa implicita, misurate drammaticamente con l'eterno, o con quelle intermittenze di eterno che l'uomo religioso capta nella storia. D'altra parte l'« imperativo morale » — la volontà di conoscere i negri, ignorati per secoli — in cui Styron indica la motivazione del suo persistente interesse per Nat Turner, lo induce a una decisione letteraria che si rivelerà falsificatrice o limitativa ai fini specifici della conoscenza storica. È riflettendo sull'esitazione di Faulkner a identificarsi con i personaggi negri (« to think negro »), sulla sua tendenza a rappresentarli dall'esterno, che Styron decide di spingersi più oltre, di rifiutare l'intimidazione razziale (« the deadly intimidation of a universal law ») di fronte alla quale il suo predecessore si è arrestato, di rappresentare il negro da quell'« intensely inner vantage point » che è il monologo interiore. Dare un linguaggio non convenzionale, non imposto da fuori a quelle « ombre » o « fantasmi » o « immutabile parte del paesaggio » o « marionette in un teatrino tutto nero » che sono i negri per il bianco del Sud gli appare come l'unica operazione letteraria che equivalga a un'indagine conoscitiva: la parola che sorge dal profondo della coscienza deve costituire il suggello dell'avvenuta identificazione, conservarne la carica ideologica. Egli non calcola che il monologo interiore, prodotto estremo dell'individualismo, voce del dubbio, sigla dei cataclismi formali

17. *Ibidem*, p. 146.

del novecento, divergerà fatalmente, se adottato senza innovazioni, da quel codice di gruppo, da quel linguaggio vigorosamente collettivo che esprimeva la realtà essenziale dello schiavo ottocentesco, così com'è stato trasmesso dai canti di lavoro e dai *blues*.

Styron è perfettamente consapevole, in questa sorta di esame di coscienza narrativo che è « *This Quiet Dust* », dei significati politici della rivolta guidata da Nat: e se, da un lato vede in essa, genericamente « the product of the most wretched desperation and frustrate misery of soul », dall'altro osserva lucidamente che non si trattò di un fatto puramente razziale, ma oscuramente premarxista¹⁸. Sembrerebbe allora che proprio quel monologo interiore al quale Styron affidava la funzione di conferire al personaggio la sua autenticità esistenziale di negro, l'abbia invece svuotato del suo fuoco rivoluzionario e delle sue singolarità storiche. Nel passaggio dalla concezione all'attuazione il grafico dell'insurrezione, tracciato nelle *Confessions* raccolte da Gray e ripercorso da Styron alla vana ricerca di tracce visibili, si è interiorizzato, ha subito mutamenti, si è spezzato, segmentato, incurvato a seguire il disegno ondoso, il flusso e riflusso della coscienza di Nat. Lo iato misterioso tra l'ideazione individuale e l'evento è stato colmato da un'ipotesi emotiva e, se la rievocazione dei luoghi e dei fatti conferisce al romanzo un illusorio spessore sociologico, Nat Turner è, in quanto coscienza, meno una figura interiore che un segmento di tempo, un'onda nell'oceanica, livellatrice cavità dell'eterno, l'ingannevole eco di una burrasca nella conchiglia accostata all'orecchio.

Nelle *Confessions* originali lo schema di riferimenti di Nat Turner è magico, biblico e cristiano. I genitori prevedono per lui un avvenire profetico a causa della sua facoltà, manife-

18. Cfr. WILLIAM STYRON, « *This Quiet Dust* », *cit.*, p. 140: « That the insurrection was not purely racial, but perhaps obscurely pre-Marxist, may be seen in the fact that a number of dwellings belonging to poor white people were pointedly passed by ».

statasi nell'infanzia, di leggere nel passato anteriore alla sua nascita e insieme da certi segni particolari impressi sulla sua testa e sul petto. A una prima visione di biblica solennità e indeterminatezza (« . . . and I saw white spirits and black spirits engaged in battle, and the sun was darkened — the thunder rolled in the Heavens and blood flowed in streams . . . »)¹⁹ ne segue una seconda di precisione liturgica (« . . . and there were lights in the sky to which the children of darkness gave other names than what they really were — for they were the lights of the Savior's hands, stretched forth from east to west, even as they are extended on the cross on Calvary for the redemption of sinners »)²⁰. Confortata da un fenomeno fisico di fiabesca concretezza (« . . . and shortly afterwards, while laboring in the field, I discovered drops of blood on the corn as though it were dew from heaven . . . and I then found on the leaves in the woods hieroglyphic characters, and numbers, with the forms of men in different attitudes, portrayed in blood, and representing the figures I had seen before in the heavens »)²¹. Nella comunicazione finale che Nat riceve dallo Spirito gli viene assegnato specificamente il ruolo del Cristo (« . . . and the Spirit instantly appeared to me and said the Serpent was loosened, and Christ had laid down the yoke he had borne for the sins of men and that I should take it on and fight against the Serpent for the time was fast approaching when the first should be the last and the last should be the first »)²². E alla domanda di Gray: « Do you find yourself mistaken now? » Nat coerentemente risponde: « Was not Christ crucified? »²³.

La magia, la Bibbia, i Vangeli sono, evidentemente, componenti inscindibili l'una dall'altra della cultura afroameri-

19. Cfr. il testo delle *Confessions* in *William Styron's Nat Turner*, cit., p. 102.

20. *Ibidem*, p. 105.

21. *Ibidem*, p. 105. È sintomatico che Styron ignori questa visione di portentoso simbolismo, e la precedente, che sono tra i passi più significativi, e tra i più evidentemente fedeli al linguaggio di Nat Turner, dell'intero documento.

22. *Ibidem*, p. 106.

23. *Ibidem*, p. 104.

cana di Nat Turner: neppure l'alacre scalpello stilistico di Gray riesce a spuntarne la forza. E la visionarietà può corrispondere a una deliberata o semiconsapevole traduzione in termini religiosi di un non formulato, perché troppo rischioso, discorso politico, a un ermetismo ricco di metafore comprensibili e di simboli decifrabili alla luce del codice comune. Tanto che il segno finale per la rivolta (l'eclissi di sole del febbraio 1831) è per Nat ingiunzione di una strage specifica (« And on the appearance of the sign . . . I should arise and prepare myself, and slay my enemies, with their own weapons »)²⁴, ingiunzione in cui i nemici sono automaticamente identificati con i padroni bianchi, e l'accento alla cattura delle armi allude a uno dei punti accertati del piano rivoluzionario di Nat.

Styron ignora quasi totalmente lo schema di riferimenti magici e dà maggior rilievo al biblico rispetto al cristiano. Le citazioni da Ezechiele, da Isaia, da Daniele, da Geremia, sono il contrappunto alla formazione religiosa del suo Nat Turner. Nel corso della sua predicazione e, con maggior frequenza, nei discorsi preparatori della rivolta il « dim and prodigious black man » di Styron si serve delle consuete analogie tra la condizione degli schiavi negri in America e quella degli ebrei elaborate negli *spirituals* (« Them Jews was just like us black folk. They had to sweat they fool asses off fo'ole Pharaoh . . . them Jews was in *bondage* », p. 308 . . . « But in the Promised Land them Jewish peoples they could stand up and live like men », p. 310); si presenta ai suoi uomini come un Davide o un Giosuè, sulla strategia del quale modella la propria (« Although Joshua's initial concept had been a planned ambush — luring the people out — it was through a somewhat similar maneuver of capturing an empty town that he defeated the cities of Ai and Bethel », p. 354). Ma, se l'eclissi rimane il segno decisivo, la visione guerresca di Nat è elaborata con una fastosità barocca più che biblica: « Then swiftly in the very midst of the rent in the clouds I saw a black angel clothed in black armor with black wings outspread from east to west;

24. *Ibidem*, p. 104.

gigantic, hovering, he spoke in a thunderous voice louder than anything I had ever heard » (p. 291). E il suo sogno o allucinazione ricorrente (la sua cifra psicologica, modellata su quelle di Peyton e di Cass) nasce, si direbbe, dalle profondità dell'inconscio letterario di Styron: un fiume che si getta nell'oceano, la scogliera alta sull'estuario, il sognatore remigante in una fragile imbarcazione, e, ereto sulla scogliera, un edificio bianco, quadrato, marmoreo, privo di colonne, di porte o finestre, di un apparente scopo o destinazione (« resembling . . . a temple — yet a temple in which no one worships, or a sarcofagus in which no one lies buried, or a monument to something mysterious, ineffable and without a name », p. 4), un singolare duplicato del bianco tempietto del *Wieland* di Charles Brockden Brown: simulacro della vanità, dell'assurdo di ogni ricerca umana, o valva deserta in cui si frange senza suono la marca del tempo, o, nella sua bianchezza, paradigma del mistero, segno dell'assenza di Dio. Come il suo universo linguistico è diviso in due blocchi — un linguaggio pubblico, dialettale, lo stesso che la tradizione letteraria americana, da Mark Twain a Faulkner, ha attribuito ai negri; e un linguaggio privato, culto, arcaicizzante, di origine bianca²⁵ — così il mondo visionario del Nat di Styron è duplice: allo schema di riferimenti biblici si sovrappone uno schema di indicazioni psicanalitiche. La coscienza crivellata dai dubbi di un personaggio esistenzialista convive in lui con una pienezza apocalittica, l'angoscia con un fanatismo profetico.

Il Nat Turner storico è una figura potente e volontariamente enigmatica: la religiosità è proposta, nella sua confessione a Gray, come radice ma anche come metafora della decisione insurrezionale. Egli scopre nella religione dei padroni un invito alla rivolta per gli oppressi e lo riformula nel suo

25. La ragione per cui Styron sradica Nat dalla collettività negra si rivela, in base a queste considerazioni, meno ideologica che letteraria: dare plausibilità linguistica al personaggio rimanendo nell'ambito della propria sensibilità e tradizione, e rifiutando, si direbbe d'istinto, quell'esempio assai complesso di fusione tra elemento popolare e colto che è il linguaggio del narratore di *Invisible Man* di Ralph Ellison.

linguaggio mediante un atto di giusta espropriazione che è in se stesso rivoluzionario perché, capovolgendo la lettura dei testi sacri, rovescia le norme e la pratica della rassegnazione. Stabilendo un'equazione non dissimile tra religione e ideologia Malcolm X cercherà nell'Islam una prima base per la propria azione politica. Pur sottilmente consapevole delle affinità tra il personaggio di Nat e quello di Malcolm X, Styron non collega le due motivazioni, l'esplicita, religiosa, e l'implicita, ideologica, né indaga sul rapporto tra le due realtà, la religiosa e la politica.

Il vero enigma di Nat Turner è l'enigma della coscienza rivoluzionaria, del movimento interiore dal pensiero al fatto, dall'ideologia alla violenza, della capacità individuale di formulare un programma valido per una collettività. Nelle *Confessions* originali l'ordine dello Spirito è allegoria della presa di coscienza; il vero linguaggio di Nat è l'azione. Leggendo la storia tra riga e riga, studiandone la filigrana con la gigantesca lente d'ingrandimento del suo stile, Styron irrigidisce il movimento in paralisi; l'azione irrimediabile non è più il punto d'arrivo, ma il punto di partenza che la parola vanifica perché ad essa, e non al gesto, è affidato il riscatto ultimo. Così rivoltata, la storia non offre risposte, lezioni, analogie utilizzabili, ma produce negazioni, allucinazioni, illusioni. Sradicandolo dalla sua cultura mediante l'assegnazione di un linguaggio convenzionale di forza lirica e retorica, Styron deruba Nat dei suoi segni di nascita per imporgli, con il diritto di cittadinanza in un mondo fittizio, le stigmate esistenziali dei suoi personaggi. La fisionomia psicologica dello schiavo colto — l'odio per i bianchi e il disprezzo per i negri — è una maschera, un travestimento imposto dalla convenzione, il tributo pagato al romanzo storico. Ma la progettata « ricreazione » si è risolta, in realtà, in un'assimilazione. Il dramma del Nat di Styron è il doversi calare nella temporalità, nella carne, nella storia; la sua capacità di violenza sembra, come in Peyton o in Cass, espressione di una malattia dell'anima, o un'arma naturale, un anticorpo nella fatale battaglia contro il tempo. La nausea dell'evento prolunga fisicamente in lui la sfiducia nella

possibilità di scalfire il reale, la fatica e il fastidio dell'essere soggetti storici. Ad azione compiuta Nat mette in dubbio non tanto l'ordine eseguito quanto colui che l'ha prescritto, il Dio assente, rivelando nella disperazione la natura essenzialmente religiosa della sua obbedienza.

Poiché il rapporto tra la coscienza e il tempo — nella duplice dimensione di storia e di eternità — equivale, nell'economia del monologo interiore, al rapporto della coscienza con se stessa, la struttura del romanzo tende a esprimere l'immobilità o illusorietà delle misure cronologiche. Nella prima parte — « Judgement Day » — il tempo della prigione, in cui Nat attende di essere impiccato — contiene altro tempo: l'insurrezione e gli anni precedenti, che il monologo interiore volge dal passato al presente. Le lunghe citazioni dalle *Confessions* originali hanno la funzione di mettere a confronto la scabra cronaca dei fatti, così come Nat ha deciso di comunicarli, con la loro involuta preistoria e la loro ignota continuazione nell'ambito dell'io, minandone il significato obiettivo. Nella seconda parte (« Old Time Past ») il registro della memoria, ordinatrice del passato, si alterna al registro dell'allucinato febbrile presente. Nella terza (« Study War ») il tempo verbale è il passato; ma il nerbo dell'azione è fiaccato dalle dilazioni, dai rallentamenti, dai ritorni improvvisi allo spazio e al tempo chiusi della prigione. Nell'ultima, brevissima, parte (« All is Done ») il riscatto dal tempo si compie attraverso l'accettazione della morte; le onde concentriche della memoria s'infrangono sull'ultima solitaria roccia dell'io che ha vissuto l'intero arco della propria vicenda terrena nell'attesa, cronologicamente breve, dell'esecuzione.

La struttura a scatole cinesi obbedisce, in *The Confessions of Nat Turner*, a una funzione tematica — formalizzare significativamente il rapporto tormentoso tra la coscienza e la storia — e a un artificio narrativo — proporre e riproporre illusionisticamente al lettore l'enigma di Nat, dilazionandone la soluzione. Coerente con la sua manipolazione del personaggio, Styron trasforma il mistero della volontà rivoluzionaria in segreto psicologico. Meditando su un dato di fatto obiettivo (nel

corso di un'insurrezione che costò la vita a circa sessanta bianchi Nat uccise soltanto la diciottenne Margaret Whitehead) aveva formulato, già in « *This Quiet Dust* », in accordo con la sua lettura dicotomica delle *Confessions*, una diagnosi di amletica riluttanza di fronte alla violenza fisica, di fatale irrisolutezza, vinta, in quest'unico caso, da un'energia misteriosa (« *What happened to Nat in this place? Did he discover his humanity here or did he lose it?* »²⁶ si era chiesto visitando la disabitata piantagione degli Whitehead). L'uccisione di Margaret — storicamente spiegata soltanto da una serie di circostanze esterne — diviene l'evento cruciale, la figura del mosaico sconvolto, lo spartiacque tra il declivio della storia e l'abisso della coscienza individuale. L'odio-amore per Margaret si presenta come la forma estrema dell'ambiguità del rapporto bianco-negro. E Margaret è, infine, nello schema biblico del romanzo — e nella società ipocrita cui appartiene — l'unica portatrice di valori cristiani. Soltanto uccidendola Nat misura il significato della singolarità irripetibile di ogni individuo; la sua apocalittica implacabilità si spunta contro la pietà di lei; ed è nel pentimento per averle inflitto la morte che egli trova la propria catarsi: « *I would have done it all again. I would have spared her that showed me Him whose presence I had not fathomed or maybe never even known... Until now I had almost forgotten his name... I turn in surrender... Even so I come, Lord Jesus* » (p. 428).

Nelle ore dell'attesa Nat ha vissuto, dunque, non soltanto la propria vicenda, ma l'intera parabola umana dalla caduta alla redenzione: lo scioglimento dell'enigma coincide, una volta ancora, con quella vittoria sul tempo il cui prezzo è la morte; l'angoscia per l'assenza di Dio ha acquistato forza di teologia. Il paradigma biblico di caduta e redenzione, schiavitù e affrancamento, si sovrappone al disegno stesso della storia, eterna ripetizione degli stessi temi. L'insurrezione fallita illustra drammaticamente i procedimenti storici senza modificarli che incidentalmente, senza determinarli. Mai espressa

26. « *This Quiet Dust* », *cit.*, p. 146.

esplicitamente, né coerentemente sviluppata, un'ideologia negativa della storia è suggerita dalla struttura stessa del romanzo. Il tempo cronologico, distillato dalle tecniche della memoria e dello *stream of consciousness*, acquista la qualità allucinante di un movimento immobile, l'impercettibile discesa di un immenso ghiacciaio nel suo alveo. In « *This Quiet Dust* » Styron aveva sottolineato il carattere spettrale che la rivolta e la figura stessa di Nat ebbero per i bianchi del Sud (« a nightmarish calamity . . . most of them confused him with something spectral, mythic . . . »)²⁷. Nel romanzo la storia sembra identificarsi per Nat con « l'incubo » con cui la identifica Stephen nell'*Ulysses* di Joyce (« l'incubo da cui cerco di svegliarmi »): simile a un fantomatico mulino, essa macina ombre, fantasmi, sfacelo. La sua essenza appare tragica, perché la temporalità è tragicità, perché ogni tentativo di modificazione del reale ha un rovescio di irreparabile futilità, perché il divario tra la coscienza individuale e i solchi lasciati nel reale dalle sue decisioni è incolmabile. La storicità del romanzo è, in definitiva, più che degli eventi, di un paesaggio vissuto dall'interno e di un costume perduto, che forniscono un repertorio di immagini naturali e artigiane di grande coerenza, di un rituale sociale definito e decaduto; così che il remoto assembramento di suoni, di voci, di fruscii risuscita per il tocco di una bacchetta magica stilistica; per un sortilegio verbale la polvere ridiventa vita se non storia . . .

Il rapporto tra la narrativa americana e la storia politica e sociale degli Stati Uniti è stato fin dagli inizi singolare. Il passato è apparso come un repertorio di vicende esemplari o un campionario di occasioni simboliche. Hawthorne, per primo, sia nei suoi racconti « storici » sia in *The Scarlet Letter*, ha estratto dalla storia del puritanesimo, ricostruita fedelmente sulle fonti, e insieme potentemente alterata dalla sua mente allucinata, le azioni e le figure delle sue « moralità », riuscendo prodigiosamente a fondere l'indagine critica sui va-

27. *Ibidem*, p. 141, p. 145.

lori di una cultura con l'invenzione allegorica. Gli sviluppi del realismo ottocentesco negli Stati Uniti non hanno coinciso, come in Europa, con il sorgere del romanzo storico. Il *Guerra e pace* americano è il lucido, ma limitato *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty*, mentre gli interpreti più geniali della Guerra Civile sono il nero Bierce, che nei suoi racconti « militari », esatti nella topografia quanto visionari nella concezione, presenta situazioni cruciali o paradigmatiche, e Stephen Crane, che nella guerra vede una metafora dell'assurdo e dell'angoscia. Il romanzo storico convenzionale fiorisce ai margini della grande tradizione americana: genere chiuso, lussureggiante cespuglio che trova nel Sud un terreno congeniale. Anche nelle opere più raffinate e più vigorose della narrativa storica meridionale — come i romanzi di Robert Penn Warren — manca quella consapevolezza del « presente come storia » che è per Lukacs indispensabile al romanziere che intenda rappresentare il passato²⁸: prevalgono la ricerca dell'irripetibile, il mitico itinerario della nostalgia, la percezione di una frattura tra ciò che fu e ciò che è.

The Confessions of Nat Turner è, al contrario, malgrado le sue singolarità, prodotto di un'attenzione al « presente come storia » che ha caratterizzato la cultura americana degli ultimi anni, coinvolgendo la narrativa e riaprendo il dibattito sull'opera letteraria rispetto alla testimonianza storiografica e sul ruolo del narratore rispetto alla funzione dello storico. Il recupero del passato, la diagnosi del presente o l'impegno a progettare il futuro hanno assunto, nella drammatica situazione politica e culturale degli Stati Uniti, il valore di un esame di coscienza o, nelle parole di Styron, di un « imperativo morale ». Così, scrivere oggi la preistoria del problema negro significa simultaneamente prendere atto di una realtà esistenziale e riconoscerne le motivazioni remote. Operando dichiaratamente nella area della tradizione, Styron ha tentato una fusione tra la revi-

28. Cfr. GYÖRGY LUKACS, *Il romanzo storico*, Torino, 1957, che rimane fondamentale ai fini di ogni discussione sul rapporto tra il romanziere e la storia.

sione critica del passato, così come è implicita nelle allegorie di Hawthorne e, in una certa misura, nelle saghe di Faulkner, e la ricerca dell'irrecuperabile, tipica della letteratura del Sud. Come esperimento di romanzo storico *The Confessions of Nat Turner* significa più di quanto non valga nella misura in cui il limite della consapevolezza ideologica del suo autore non coincide, nel momento operativo, con il limite delle risorse tecniche. La costante strutturale della duplice misura temporale segnala contraddizioni cui lo scrittore non risponde; e, inversamente, il monologo interiore limita il campo del giudizio. Alla « prova poetica » della realtà storica ossia alla capacità di far vivere il passato, non corrisponde la prova ideologica, ossia la capacità di ricostruirlo come immediata anticipazione e matrice del presente; passato e futuro corrono paralleli al presente senza possibilità d'incontro. Come si è visto, lo scarto tra concezione e esecuzione è legato a una decisione letteraria. La parabola dal tragico universo familiare di *Lie Down in Darkness* al tragico universo politico religioso di Nat Turner comporta un affinamento estremo di tecniche narrative tradizionali, un uso geniale delle loro possibilità, non quella riinvenzione dei mezzi espressivi di fronte a un materiale nuovo, che può derivare soltanto dalla percezione ideologica di una realtà in mutamento, di una mobile frontiera che il pensiero si traccia. Styron non volge le spalle alla storia per scegliere l'ardua direzione del fantastico, né, riscrivendola, la sovverte, ma alla storia nega consistenza, del divenire storico misura il moto illusorio, la vanità di miraggio. Se aspira a una nuova forma di romanzo storico (la « meditation on history ») segnala in realtà un fallimento, una impotenza del romanziere e del personaggio di fronte alla storia.

MARISA BULGHERONI