

a cura di
Nicola Turi

and about laws what he apprehended among the various states which may be
estimated by adding to the whole number of free Persons, including those
of other Persons. The actual Constitution what he made within these
and being the same in each Province as regulated by law about. The
state shall have at least one Representative; and until such convenient
opportunity shall be had, shall send and receive Representatives on the
ground one Congress one, with however first shall be sent in five or
less in the Representatives from every state, the Senators (whether the
representatives shall have the speaker and other officers) and shall have

Ruggero Jacobbi

Faulkner ed Hemingway

Due nobel americani



FONTI STORICHE E LETTERARIE
EDIZIONI CARTACEE E DIGITALI

— 23 —

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

BIBLIOTECA DIGITALE

COMITATO SCIENTIFICO

Adele Dei
Anna Dolfi
Simone Magherini

Volimi pubblicati:

MODERNA [diretta da Anna Dolfi]

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.

INFORMATICA E LETTERATURA [diretta da Simone Magherini]

1. *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999. Manuale d'uso vers. 1.0*, a cura di Simone Magherini, 2003.

Ruggero Jacobbi

Faulkner ed Hemingway
Due nobel americani

a cura di
Nicola Turi

Firenze University Press
2009

Faulkner ed Hemingway: due nobel americani / Ruggero
Jacobbi ; a cura di Nicola Turi. – Firenze : Firenze
University Press, 2009.
(Fonti storiche e letterarie. Edizioni cartacee e digitali ; 23)

<http://digital.casalini.it/9788884538406>

ISBN 978-88-8453-839-0 (print)

ISBN 978-88-8453-840-6 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

© 2009 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com>

Printed in Italy

INDICE

INTRODUZIONE

DAL SINGOLARE ALL'UNIVERSALE. UNA *MENTE CRITICA*
PRESTATA ALL'AMERICA 7

PARTE I

WILLIAM FAULKNER: PREMIO NOBEL PER LA LETTERATURA 1949 27

PARTE II

ERNEST HEMINGWAY: PREMIO NOBEL PER LA LETTERATURA 1954 265

INTRODUZIONE

DAL SINGOLARE ALL'UNIVERSALE. UNA *MENTE CRITICA* PRESTATATA ALL'AMERICA

Lo sguardo con cui penetro le foglie / è lo stesso che
svuota d'ogni sangue / la libertà che amara in sé mi
accoglie.

Ruggero Jacobbi, *Flauto senza magia*

1. *Due illustri esempi di poesia*

Quello che conta, in un testo di critica letteraria, è tutto ciò che non ci parla soltanto del suo oggetto di riferimento – seppure a partire da questo, pretesto e traguardo finale del discorso – ed è dunque affermazione estetica, minuziosa descrizione dei processi sfuggenti per i quali il prodotto artistico, al di là delle sue incarnazioni contingenti, abborda e conferisce significato all'esistenza quotidiana (l'erosione del verbo a opera del pensiero): specie oggi, viene voglia di aggiungere, che l'editato abbonda superando di gran lunga la mole del *leggibile*, e sempre più estesa è la schiera di coloro in grado di svolgere diligentemente il compito, restare nel tema, individuare connessioni e contaminazioni perlomeno pertinenti. Il critico dovrebbe essere il più possibile *scrittore*, fedele in questo modo non tanto a un imperativo stilistico quanto all'impegno di scrivere «il romanzo stesso della coscienza: degli innumerevoli incontri fra il soggetto, l'Io, e la collettività, la stagione, la variante culturale perpetua»¹: il resto è parafrasi, ricerca storico-filologica, cioè qualcosa di (previamente) necessario ma profondamente diverso dalla *scienza della letteratura* secondo Walter Benjamin. E non è certo

¹ Così Ruggero Jacobbi in un intervento contenuto nel volume collettivo *Critica sotto inchiesta. Le nuove correnti metodo-logiche e la critica militante* (Ravenna, Longo, 1976, p. 131), e citato già da Anna Dolfi nella *Premessa all'Avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, "Saggi blu", 1984, p. 10. Ma si vedano anche le parole di Roberto Sanesi tratte da «*L'atto critico*» *Note per una poesia di Ruggero Jacobbi*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio – Firenze, 23-24 marzo 1984*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, 1987, p. 106: «l'atto critico di Ruggero Jacobbi non si è mai distinto del tutto [...] dagli stessi meccanismi analogici dell'attività creativa».

un caso che per definire questo desiderabile, potenziale *écrivain-critique* si siano utilizzate le parole, disperse e recuperate solo *post mortem*, di uno studioso (di un poeta, di un drammaturgo) nomade, solitario e antiaccademico, raddomante di cultura viva, appunto, sensibile a tutto ciò che nell'arte richiama la realtà e reclama una definizione, di qua e di là da Chiasso, di qua e di là dall'Oceano, rotta principale di questa febbrile ricerca del sommerso, del mal visto e mal detto, di uno straccio di canone.

È in effetti da poco terminato il suo lungo soggiorno brasiliano (1946-1960) quando Ruggero Jacobbi riceve dai fratelli Fabbri l'invito a realizzare per la collana dei 'premi Nobel di letteratura' due monografie – una su Faulkner e l'altra su Hemingway – alle quali pone mano con il consueto entusiasmo e l'abituale ampiezza prospettica, seppure in vista di una gloria alquanto ridotta, visto che la natura del progetto editoriale non poteva che condannarlo – come ha osservato l'amico Mladen Machiedo – a una sorta d'anonimato, omissis il suo nome sia sulla copertina che sul frontespizio. Ma la fama non rientrava tra i suoi obiettivi principali o perlomeno non rappresentava un alimento indispensabile al fervore instancabile e ossessivo della sua mente, capace di sopravvivere anche all'espulsione dal Portogallo, metà del suo viaggio di nozze nel 1966, e dunque a un nuovo esilio (non più volontario) a Vigo: 'pericoloso sovversivo' (a detta della Pide, la polizia segreta portoghese) che in realtà voleva solo restare il più possibile vicino a Oporto per mettere in scena una commedia di Goldoni. Il risultato del suo ostinato impegno (che lo avrebbe accompagnato anche nel corso dell'anno successivo) furono due volumi assai diversi tra loro – in linea con le caratteristiche degli autori passati in rassegna – ma in uguale misura attraversati dal respiro di un secolo (affatto breve, come vedremo), visto che Jacobbi, pur ripercorrendo prevalentemente la stagione dell'*entre-deux-guerres*, fornisce informazioni utili anche sul periodo successivo, quello che volge indietro lo sguardo dalla bonaccia (spesso con la convinzione di avere fatto i conti in maniera definitiva con la stagione trascorsa), e più in generale sul percorso del romanzo moderno (del fare letteratura) tra Otto e Novecento. Si dirà che sarebbe forse bastata una Liala qualsiasi, al nostro, per tratteggiare i contorni della civiltà letteraria contemporanea, e sarà allora una conferma al discorso da cui si è preso avvio; ma certamente non poteva risultare nociva alla sua meditazione estetica (che qui come vedremo trova dei pur provvisori punti fermi) la compagnia di due scrittori così facilmente inclini all'alta poesia – questo lampo sfuggente che rischiarava la creazione anche solo per intermittenze, alimentando di presenze piuttosto che di assenze un movimento pendolare (dall'esempio alla definizione, andata e ritorno) che pure è solo del critico dotato.

Hemingway e Faulkner sono probabilmente *li maggiori corni* del Novecento americano, scrittori ormai *mitici* (in patria e fuori) a quest'altezza cronologica, cantori entrambi dell'io e delle masse, *en même temps*, dell'infanzia e dell'età senile, della religione e della natura, dell'esaltazione e della frustrazione, in un crocevia della storia americana che guarda caso è terra di mezzo tra una guerra

e l'altra, tra la depressione e la speranza, le praterie e la catena di montaggio, il vagabondaggio *on-the-bum* e la vita *on-the-road* (a venire) dei *beat*. Eppure si fa fatica a rintracciare *maniere* narrative così distanti tra loro in autori dello stesso periodo e paese, per di più ugualmente inseriti dalla critica (se non dal pubblico) tra i classici della letteratura mondiale; eppure, ancora, i titoli circolanti qui da noi, relativi alle suddette maniere e al loro sottile rapporto (mentre i volumi di seguito riprodotti in anastatica, a quarant'anni dalla loro prima pubblicazione, sono da leggere *en pendant*) non erano poi molti (e non lo sono tutt'oggi): sarà che le mode passano presto, o che certi capitoli critici a un dato momento vengono dichiarati irrimediabilmente chiusi, per quanto nel caso specifico l'opera di Faulkner e di Hemingway fosse stata filtrata in Italia secondo tempi e modalità particolari e parziali, anche ostantive. Il primo era infatti dovuto passare sotto la lente di estensori fortemente condizionati dalla sua provenienza, sia in positivo (Vittorini, Pavese) che in negativo (Cecchi), mentre Hemingway era stato sdoganato dalla censura italiana solo a guerra ormai finita, e poi pubblicamente mitizzato *en retard*, anche sulla base di istanze compensative. Per cui lo stile piano, lineare, limpido e cristallino di Mister Papa divenne un modello di riferimento assoluto per i prosatori italiani degli anni Quaranta e Cinquanta, che però raramente si mostrarono degni del maestro, scoperto in fretta e furia²; mentre quello «addipannato e attorto» di Faulkner (I, p. 28)³ – che al termine di una lenta decantazione avrebbe pure condizionato certi nostri autori sperimentali – rimase in larga parte da decodificare fino all'intervento di Jacobbi, americanista novello (Donato Valli l'8 novembre 1972 gli scrive: «è una sorpresa [...] saperti intimo di Faulkner»⁴), preceduto appena da un Praz, da un Cecchi (che aveva rimarcato pure le qualità artistiche di Faulkner), da un Agostino Lombardo, da una Fernanda Pivano.

La scommessa di Jacobbi (e in questo senso credo che i due scrittori non potessero capitare tra le mani di un esegeta migliore) consisteva proprio nel tradurre e decifrare – fino a dimostrare che la *poesia* può amabilmente abitare i contrari – due fattori stilistici che sono agli antipodi anche in virtù delle loro scaturigini: da una parte un giornalista innamorato di Cuba, affascinato dalle guerre e dalle corride, dall'altra un suo coetaneo del Sud (che è stato contrabbandiere, pilota, trasportatore di carbone, contadino, allevatore di cavalli) immerso nella mitica Yoknapatawpha dei suoi sogni, o dei suoi incubi; da una parte un uomo baciato dalla fama e dal successo, alla ricerca continua di duelli viaggi ed emozioni, dall'altra un autore schivo e stanziale, legato al passato della propria terra, calderone di tabù rispetto ai quali la scrittura diventerà ben presto strumento di indagine

² In realtà Moravia aveva tradotto già il racconto *The Killers*, pubblicato su «L'Italiano» nel 1933.

³ Indicheremo all'interno di questa introduzione, rispettando così l'ordine di pubblicazione, il volume su Faulkner col numero romano I e quello su Hemingway col II, entrambi seguiti dal numero di pagina dell'originale.

⁴ La lettera è conservata presso l'Archivio contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' (R. J. 1. 492. 3).

psicologica. E le biografie, si badi bene, non sono mai, per Jacobbi, sfondi intercambiabili per un autore o per l'altro («lo scrittore è prima di tutto un uomo»⁵): come a dire che non soltanto per soddisfare i criteri della collana viene dato ampio spazio all'interno di queste monografie alle notizie riguardanti la vita dell'autore o alle sue dichiarazioni di poetica (e qua e là alla sua descrizione fisica), talvolta in effetti decisive per individuare nuclei estetici altrimenti inafferrabili (una volta chiesero a Hemingway cosa mancasse nel *Sole sorge ancora* rispetto all'*Addio alle armi*, e l'illuminante risposta fu «la gioventù e l'ignoranza»).

Non poteva tornare inutile al critico, come è ovvio, neppure il confronto con la storia delle letterature, con l'opera di autori precedenti o immediatamente successivi, secondo un ambizioso tentativo di rintracciare (approssimativamente, certo) gli ingredienti della buona arte, disegnano così, attraverso i nomi di coloro che l'hanno segnata e guidata, anche un'autobiografia artistica decisamente estesa e versatile. Quando avviciniamo per la prima volta un testo di Jacobbi, oppure riprendiamo in mano un suo vecchio volume per qualche desiderio di approfondimento (dei più svariati: l'interesse per la poesia, per la letteratura italiana o per quella brasiliana, e soprattutto per il teatro), è infatti giocoforza precipitare *d'emblée* in una galassia di nomi e riferimenti che tende a infinito – il respiro della sua prosa portandosi dietro come per incanto l'immane sostrato della sua enciclopedica cultura, che abbraccia autori e motivi, movimenti, arti e generi anche diversissimi tra loro (verrebbe quasi da dire che sia vittima di quella che in termini medici è chiamata *beziehungswahn*, la mania di stabilire connessioni). Se infatti risponde all'obbligo di rispettare le *contraintes* editoriali anche l'esautiva rassegna dei testi e della bibliografia critica relativa agli autori indagati, è pur vero che la loro conoscenza capillare si sposa poi al passo analitico di chi da sempre vive nella e per la letteratura, di ogni latitudine e genere, seppure con occhio vigile alla qualità dei suoi esponenti (tutto in questo senso può essere chiamato in causa, anche il Tao-Te-King di Lao-tze, anche la mistica di Jakob Böhme, naturalmente accanto ai nomi di Montale e Ungaretti, di Sartre e Balzac, Gide e Breton, Eliot, Rilke, Zola, Heidegger, Proust, Joyce e Beckett, Nietzsche, Mondrian, Pollock e Matisse, Vittorini e Pavese, Hawthorne e Melville, Tolstoj e Dostoevskij, Guttuso, Schoenberg, Leopardi, Pessoa, Pound, Picasso, Neruda, Maiakovskij, Molière, Goldoni, Gogol, Goethe, Robbe-Grillet, D'Annunzio, Hegel, Carco... con le fonti delle citazioni spesso e volentieri specificate, casomai il lettore curioso volesse ritrovarle). E senz'altro a una convinzione estetica del tutto personale va ricondotto anche l'impegno costante, da parte di Jacobbi, di considerare *per intero* l'opera degli autori trattati, senza occultare i passaggi meno riusciti o i tributi resi talvolta a una «misura convenzionale di romanzo» (I, p. 175; la «voluta futilità» di *Zanzare*, per esempio, «diventa, alla lunga, futilità

⁵ Così Ruggero Jacobbi nel corso del dibattito *Sul 'Novecento' di Romano Luperini*, in «Stilb», 3-4, maggio-agosto 1981.

letteraria»: ivi, p. 177; mentre *Per chi suona la campana* conterrebbe «un certo scrupolo di *suspense* e di leggibilità [che] dà alla struttura generale del romanzo un sapore di calcolo, un'abilità da scuola di *playwriting*»: II, p. 64): ma soprattutto senza occultare il rovescio di una poetica, delle sue linee dominanti, cosicché *L'urlo e il furore* e *Absalom, Absalom!* (suo *prequel* posteriore, come l'antefatto agli episodi di *Star Wars* girati a cavallo degli anni Ottanta) sarebbero – così come *Di là dal fiume e tra gli alberi* e *Il vecchio e il mare*, passando da un autore all'altro – le facce opposte di una stessa medaglia, «i due versanti [complementari] di una montagna di sapienza linguistica e morale» (ivi, p. 73).

2. Questo mistero chiamato stile: a partire da Faulkner

Quello di Jacobbi è dunque un movimento pendolare che va dall'opera alla storia delle opere (e all'opera della Storia) e viceversa – sospinto dal desiderio di giustificare ogni parola, pesare ogni giudizio, nel timore che le definizioni rimangano incomprese, astratte. E se fin dal titolo di questa introduzione si è tirato in ballo il sintagma della *mente critica* – in omaggio a un'espressione ricorrente nell'*Avventura* e quindi nella lettura che oltre vent'anni fa (durante il convegno fiorentino del 1984) ne ha fatto Oreste Macri⁶ – è perché appunto colpisce l'originalità del metodo seguito da questo letterato geniale che vorrebbe procedere con ordine ma poi viene folgorato da un'idea apparentemente improvvisa e la segue senza riserve, l'abbandona e la riprende più volte, lasciando infine il testo (il suo) a questo stato vagamente larvale, stratificazione di livelli che rende testimonianza del processo (creativo) intercorso. Pare peraltro di ritrovare, in queste come in moltissime altre sue pagine, il passo cadenzato di un Debenedetti, la voce rivolta alla platea dei suoi studenti ma pure a se stesso che al pari loro – seppure da altri strumenti e altre esperienze condotto – continuamente ha bisogno di domandarsi cosa possa e debba significare la letteratura (narrativa e critica), che strumenti fornisca alla comprensione del mondo, come vada letta, interpretata e divulgata. Il testo è sempre lì, appunto, visibile e tangibile a ogni momento per mezzo di citazioni ed esemplificazioni: mai però pescate a pretesto per confermare oppure confutare una tesi, semmai raccolte per allargare e approfondire un tema, il senso di una problematica, fondante e centrale, che pure rimarrà sospesa – il punto di vista del critico sapientemente 'ridotto' a punto di partenza di un'indagine che non teme il contraddittorio, che accumula elementi a favore e contrari ma niente omette allo scopo di avvicinare e rendere più credibile il traguardo. La speranza, nondimeno, è quella di aggiungere un frammento di chiarezza a un termine o a una categoria critica; rendere accessibile anche al lettore che non abbia presenti tutti i nomi che sente vibrare da una pagina all'altra (condizione

⁶ Cfr. Oreste Macri, *L'intelligenza*, costante critica del «Novecento» di Ruggero Jacobbi, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit.

che presumibilmente apparenta la maggior parte dei fruitori, di professione e non) certi concetti dati per acquisiti; superare la riduzione di un'opera a un *mood* narrativo e a uno soltanto, mai decifrato altrimenti lo stretto connubio tra tema, sintassi, linguaggio, invenzione paesistica e psicologica che ogni opera mette in piedi giocando su sottili e volubili modulazioni; forzare perfino la stretta aderenza ai generi e ai movimenti, perché il poeta maturo «dice, e quello che dice non appartiene a nessun genere. Dice, e gl'importa più il dire che l'essere capito, o almeno l'essere capito subito» (I, p. 164).

Occorre perciò spiegare e precisare, di volta in volta. Così, per esempio, se in Faulkner la presenza massiva del linguaggio parlato concorre, secondo Jacobbi, all'elaborazione di un «vero realismo» che consiste però in un «superamento del realismo stesso» (ivi, p. 94), diventerà necessario (per decifrare questa «invenzione del nuovo»⁷ che è alla base di ogni *stile*) enucleare in dettaglio le tecniche di montaggio adottate. E se invece il critico vorrà mostrarci come l'elemento lirico e quello epico fondendosi diano luogo a una dimensione tragica (*exemplum* la prosa di Hemingway), la sua dimostrazione dovrà passare – a partire magari da un racconto specifico (*Il giocatore, la monaca e la radio*) – per l'analisi minuziosa delle strutture narrative e dialogiche, fino a rintracciare nella calcolata alternanza di dialoghi e discorso indiretto, nella studiata successione dei tempi verbali, la forza stilistica dello scrittore. Né Jacobbi rinuncerà al tentativo di chiarire, da un volume all'altro, il complesso rapporto che lega forma e contenuto (termini di un'abusata ma spesso incomprensibile endiadi), per esempio rammentando il turbamento provato da Hemingway dopo aver letto Dostoevskij, quando si domanda (in *Festa mobile*) se non «esist[a] un'ipotesi di contenutismo assoluto» («come si poteva scrivere così 'male', senza colore senza figura senza melodia, ed essere così grandi?»: II, p. 83): e la risposta è naturalmente negativa, non può esistere un *contenutismo assoluto* così come non può esistere un'ipotesi di *forma assoluta*, visto che «in ogni adulto scrittore è il rapporto diretto, umile, con la vita che crea a poco a poco una misura linguistica eccedente la vita stessa»⁸. Il traguardo cui tende il critico è sempre e comunque lo *stile* dell'autore trattato, annidato ognidove, alimentato a un tempo dall'arte della sincerità e del travestimento. Come ripete più volte Jacobbi, «l'ideologia vera di uno scrittore sta nel suo stile»⁹, il quale però è da ricercare dappertutto, nei gesti e nelle mosse degli attanti, nel lessico e nella melodia, nei temi, negli esiti (anche parziali) dell'intreccio, negli sfondi prescelti, anche se poi le regioni e le città in cui veniamo di volta in volta introdotti possono debordare, a livello profondo, dai confini strettamente geografici, che restano perciò solo il centro, o il punto di fuga di una mappa universale.

⁷ A. Dolfi, *Premessa* cit., p. 8.

⁸ E di nuovo qui facciamo ricorso a quanto affermato da Jacobbi negli appunti che andranno a comporre *L'avventura del Novecento* cit., p. 33.

⁹ Ivi, p. 34.

Prima in ordine di apparizione viene la monografia su Faulkner (1967), autore presumibilmente più apprezzato, stando ai gusti di una vita, rispetto a Hemingway (che pure è uomo dimidiato tra due continenti, un esiliato volontario come Jacobbi o come, tra gli altri, l'amato Rimbaud). E come accennato non può prescindere, tale monografia, da un proemiale bilancio sugli studi faulkneriani, in verità piuttosto scarsi durante gli anni della guerra e poi rilanciati (già prima del Nobel, 1950) dall'antologia di Malcolm Cowley (*The Portable Faulkner*, 1946, con la topografia e l'araldica dell'universo faulkneriano) e dalla relativa recensione di Robert Penn Warren, che attesterebbero l'avvenuta maturazione del pensiero critico statunitense. I primi esegeti di Faulkner, in effetti, «cercavano una formula a cui ridurre lo scrittore e, non trovandola, se la prendevano con lui» (I, p. 40): ma appunto la cercavano attraverso delle letture svolte in gran parte al servizio di una dimostrazione ideologica, politica oppure religiosa, con la quale evitare la complessità psicologica e stilistica di un tono narrativo così poco leggibile, così sfuggente a qualsiasi tradizionale e rassicurante formula riassuntiva – dando vita così a un campionario esaustivo di superstizioni estetiche gravate da moralismi e/o zdanovismi *ante litteram*, da linguaggi approssimativi, necessità personali, precetti formali, col *plot* confusamente, continuamente sovrapposto alle ideologie autoriali. Il ritratto di Faulkner tratteggiato da Jacobbi è invece tutto il contrario, visto che procede in cerca di corrispondenze tra le movenze stilistiche e le loro motivazioni profonde, con la massima cautela per quel che riguarda l'identificazione della voce autoriale in questo o quel personaggio, in questa o quella sua azione. In Italia, come dicevamo, Faulkner (anche per cause di ordine politico) aveva spinto Cecchi a parlare di una «frigida tendenza all'aberrazione violenta» che talvolta comunicherebbe allo straniero l'impressione «di trovarsi in un paese avanti l'incarnazione di Cristo»¹⁰, quasi che il motivo per cui Cristo non fosse riuscito a redimere completamente l'umanità potesse essere imputato anche a Faulkner: il quale piuttosto (fa presente Jacobbi) ricerca la natura di questo peccato originale (almeno lungo le coordinate spazio-temporali a lui prossime) nel traffico degli schiavi, nell'oppressione dei neri, nel peccato 'perseverato' dei bianchi che avrebbe marchiato a fuoco il codice genetico del sud, instillandovi rabbia e senso di colpa. Di qui la fuga, la caccia all'uomo, il sangue e la morte violenta, l'incesto, le catene della legge e della passione, il Palazzo di Giustizia e la casa in fiamme, insomma la tragedia annunciata che corre da un romanzo all'altro – fino al collasso di un mondo che pareva al riparo dalle inquietudini per quanto o proprio perché fondato sull'ingiustizia. A Jacobbi non sfugge insomma la tensione, la violenza che questo «angelo nero» (ivi, p. 51), inclemente demiurgo della parola e dell'animo umano, rivela e getta (trascinandoli al ritmo di una leggendaria rapsodia) su bianchi e neri, poveri e meno poveri, vincitori

¹⁰ Emilio Cecchi, *William Faulkner*, in *Pègaso – Pan*, a cura di Giorgio Pullini, Treviso, Canova, 1976, p. 282.

e rassegnati, tutti coatti da una libertà concessa solo a piccoli sorsi, a brandelli. Ma nella commedia umana di Faulkner egli ravvisa poi uno scontro 'a ripetere' dai precisi connotati storici: visi, nomi, personaggi, strade, edifici di una regione immaginaria (con centro Jefferson, che verosimilmente coincide con Oxford, Mississippi) tornano continuamente riacciando il filo di un discorso interrotto, mentre Faulkner, tenendo ferma la scacchiera, muove i personaggi-pedine, sempre gli stessi, i Sartoris i Sutpen e gli Snopes, i custodi delle tradizioni e gli alferi di un mondo nuovo – addendi, gli uni e gli altri, di operazioni che danno comunque come risultato il caos e la violenza, anche invertendoli tra loro, anche sperimentando gradazioni differenti dei loro vettori umani e umorali.

Il fatto è, come si legge in *Luce d'Agosto*, che «la memoria crede prima che la conoscenza ricordi», e non è un caso che lo stesso romanzo offra una delle innumerevoli declinazioni di un tema assai ricorrente in tutta l'opera di Faulkner, quello del sangue nero nascosto, riparato cioè da tratti meticci ma brace su cui continua a covare la rabbia razziale (la simbologia dell'uomo di colore come immagine della colpa o viceversa della vitalità è un *topos* che attraversa tanta parte della produzione narrativa statunitense tra le due guerre – si pensi ad Anderson – e che è ripreso da Boris Vian negli apocrifi 'romanzi americani' a firma Vernon Sullivan). La Storia, che non smette un attimo di fare sentire il suo peso, non è e non può essere salvifica. La guerra di Secessione e poi, per ogni individuo, anche la famiglia, le famiglie (e sono tante) in cui l'ignoranza ha generato traumi e disagi, sono i luoghi d'origine di terribili tabù ed ossessioni che passano in silenzio da una generazione all'altra, inesorabili e incalzanti come la frenesia che muove l'autore: e si presti qui attenzione, di nuovo, alle parole del critico quando osserva che «Faulkner scrittore è un personaggio di Faulkner: i suoi famosi errori di strutture, il suo preteso frammentismo, la sua sovrabbondanza, derivano tutti da un disperato *amor fati*. Anch'egli obbedisce, anch'egli ha un obbligo di ordine superiore, e così facendo si esprime» (ivi, p. 71). Per cui nella sofferta cadenza stilistica di Faulkner diventa possibile leggere la stessa, inappagata ansia di rivelazioni dei suoi personaggi, uno «slancio verso una 'verità' dinanzi alla quale la parola si sa impotente e perciò eroica» (ivi, p. 94), sempre insufficiente. Più in generale, il flusso di coscienza «minaccioso, senza soste» (ivi, p. 51), la «delirante aggettivazione» adottata (ivi, p. 92), la complessa dialettica strutturale costruita sul frenetico accavallarsi di punti di vista antitetici e contrastanti (tutti aspetti della poetica di Faulkner sulle prime così faticosi), rientrano secondo Jacobbi nella «scommessa di un rapsodo universale» (ivi, p. 95) che sfugge ogni prospettiva limitata, ogni ingombrante e riduttivo intervento personale per dare così voce alla pluralità contraddittoria del creato e dei suoi abitanti.

È lo stile dell'irrazionale, insomma, a scandirne la prosa, la quale vive di continue variazioni ritmiche, si sviluppa per un lento accumulo di materiali che poi si fa piena travolgente, esatta e incerta, che inciampa, si rialza, riprende la corsa, infine si placa in attesa di una spinta ulteriore – secondo un movimento progressivamente descritto attraverso brani sparsi che Jacobbi pesca in cerca dello

spettro completo dei toni faulkneriani e insieme dei loro caratteri comuni, dando così luogo al capitolo (antologico) più esteso dell'intero volume, breviario della maniera, delle successive maniere dell'autore. Sarebbe sineddoche di questa versatilità, secondo il critico, in particolare un'opera come *Requiem per una monaca* (e qui Jacobbi sceglie uno dei brani più riusciti dell'autore, esempio perfetto dell'*aggettivazione delirante* poc'anzi rammentata), chiara testimonianza della sconfinata tavolozza stilistica a disposizione dell'autore, però sempre attraversata da una misura costante e inconfondibile, quella che solo può trovare un naturalista immerso nella nebbia, uno *storico* sfiduciato dalla tracotanza indifferente che mostra questa entità terribile chiamata Storia ogniqualvolta si sovrappone al tempo presente e d'incanto tutto pervade e vivifica: l'orologio di Quentin (*L'urlo e il furore*) già appartenuto a un suo antenato, il cui rumore «fa tutt'uno con il battito delle sue tempie, con il fluire del suo stesso sangue» (ivi, p. 86: e a noi, oggi, fa venire in mente anche l'orologio di Butch in *Pulp fiction*); oppure – di nuovo muovendoci da un autore all'altro in cerca delle stesse profondità – la notte d'amore che Robert Jordan trascorre con Maria e che riporta a galla gli odori di una vita, in uno dei passaggi più dolci di tutta l'opera di Hemingway. «Trasporre il tempo reale in tempo assoluto è compito antico della parola», commenta in proposito Jacobbi (II, p. 105), e in effetti il rinvenimento di un meditato *sentimento del tempo* coincide sempre per lui con il riconoscimento di una misura artistica assoluta – la coscienza del caduco e dell'eterno risultando conquista emotiva ed espressiva di tutti i grandi scrittori, da Mallarmé a Rilke, da Kafka fino a Proust, il quale guarda caso quando Faulkner esordisce al romanzo è appena morto. Solo che nello scrittore americano (e Jacobbi lo ripete più volte, anche sulla falsariga di Sartre) tutto si svolge al presente, un presente assurdo e confuso benché alimentato da un flusso continuo di ricordi e premonizioni, il quale però non reca mai con sé la traccia di una rivelazione, di una verità svelata, di un ordine attendibile.

3. Una particolare nozione di impegno: il caso Hemingway

Compito dell'artista sarebbe dunque quello di tenere insieme i tempi, o piuttosto i futuri: quello in divenire del genere umano, cui può almeno in parte contribuire, e quello certo della sua morte, che deve cercare di ricevere con la coscienza pulita, soddisfatta. Ciò che naturalmente non significa votarsi a una causa ideologica o morale poiché, si è già accennato, «l'impegno politico dello scrittore avviene [...] a livelli diversissimi e imprevedibili»¹¹ (come la temperie culturale italiana recentemente ritrovata, stretta nella morsa del binomio impegno *vs* disimpegno, tentava di affermare in via definitiva): tanto più nel caso specifico di Faulkner, il cui 'sistema a spirale' (secondo la felice definizione di

¹¹ Ruggero Jacobbi, *L'avventura del Novecento* cit., p. 34.

Conrad Aiken) assomma *ad infinitum* prospettive e giudizi anche contrastanti intorno a un medesimo fatto, parcellizzando la voce dell'autore, alimentando continuamente la contraffazione. Il caos comunicativo, la fatica della parola, gli equivoci e la violenza improvvisa, covata inconsapevolmente, disegnano attraverso la sua prosa un universo ambiguo e pieno di ostacoli, talvolta claustrofobico o addirittura disperante, senza però che rappresentazione e compiacimento – per rivenire alla lettura di Cecchi poc'anzi citata – siano destinati per forza di cose a coincidere: quando prende la parola Quentin, in *Absalom, Absalom!*, per esempio, non risulta affatto chiaro se nella sua voce risuoni quella «dell'autore-Faulkner, dell'uomo-Faulkner, o di un autore-rapsodo in cui Faulkner si riconosce solamente quando e quanto egli vuole» (I, p. 102).

E quasi lo stesso discorso viene fatto anche per Hemingway (contando stavolta sulle osservazioni di Vittorini e di Wilson a proposito della sua 'religione della disciplina'): nel quale di nuovo l'etico e l'estetico coincidono seppure in assenza d'ideologia, il patente individualismo dell'autore convivendo con un palese anelito all'eroismo che risponde a un imperativo morale, a un dovere verso gli uomini fatto di lavoro, di volontà e dedizione, di resistenza al *nada* esistenziale che assedia l'esistenza; e dunque di scrittura, una scrittura che sia però effetto dell'osservazione e della conoscenza – per quanto omessa, proverbialmente lasciata sott'acqua a mostrare solo *la punta dell'iceberg* («se un prosatore sa bene di che cosa sta scrivendo», diceva l'Hemingway di *Verdi colline d'Africa*, «può omettere le cose che sa»). Per un critico militante come Jacobbi, sempre e comunque azionato, agito da un imperativo civile e dall'obbligo morale di stanare ogni forma recidiva di «stalinismo culturale» (II, p. 88), la lotta dell'uomo con la vita può benissimo trovare il suo oggetto antagonista, mantenendo la sua vocazione *engagée*, nella natura o nel fato, nel toro della corrida, nel pesc spada cubano o nei leoni dei safari che tornano in sogno al vecchio esausto dopo che ha perduto la sua preda. Si è detto che da noi Hemingway fu tenacemente avversato dal regime nel corso di quella stagione 'mitica' del romanzo americano durante la quale si importò letteratura straniera anche per sovvenzionare un sotterraneo moto di protesta, con occhi rivolti cioè a un altrove migliore ed esemplare, o della fantasia, terra promessa e lontana percorsa da ansie di rinnovamento e di libertà: causa ne furono alcuni articoli di giornale non proprio benevoli con il fascismo e certamente la pubblicazione di *Addio alle armi* (1929), che aveva gettato ombre e discredito sull'esercito italiano (anche se il romanzo era ambientato nel corso della Grande Guerra, quando il Duce era al massimo un interventista). Non stupisce perciò che nel momento in cui (1945-1946) comincia a essere pubblicato in Italia *Per chi suona la campana* – il romanzo sulla guerra civile spagnola che ai sempre più impegnati intellettuali italiani (adesso delusi dall'America) pare biasimevole e deficitario – si prenda a ripercorre l'intera carriera letteraria di Hemingway muniti di questa lente deformata dall'ansia di *engagement*; col rischio però di travisare i confini e i termini della questione (celebre in questo senso la polemica tra Vittorini e Togliatti, con il primo impegnato a riportare la

grandezza di Hemingway a delle motivazioni esclusivamente stilistiche) nonché i possibili travestimenti, alternativi e temporanei, assunti dall'artista:

La poesia vive di questo moto pendolare: quando i più si annegano nella solitudine dell'egoismo, essa chiama istintivamente i pochi a risvegliare gli altri perché non vi sia più solitudine, perché l'umanità diventi ecumenicamente attiva. Quando il moto collettivo diventa prevaricazione, inganno e retorica, la poesia si richiude su se stessa, viene a ricordarci il valore della solitudine, affronta il paragone del nulla e dell'assurdo. Ed è sempre poesia: è un moto che si svolge non tra fase e fase della sua storia, ma nel cuore di uno stesso poeta lungo le fasi della sua vita (ivi, p. 223).

Il volume dedicato a Hemingway, che ottiene il premio Nobel per la letteratura quattro anni dopo Faulkner (a dispetto dell'immediata e straordinaria diffusione dentro e fuor d'America, con l'eccezione già spiegata dell'Italia), viene pubblicato nel 1968 ed è ripetutamente attraversato da riflessioni di questo genere e tenore. Anche qui Jacobbi ricostruisce in maniera completa la biografia e la bibliografia del e sull'autore, la partecipazione alla prima guerra mondiale, la frenetica attività di giornalista, le pubblicazioni, i viaggi, il presunto (a suo dire indimostrato) suicidio: come nel precedente volume spazia insomma dall'analisi del lessico a quella dei contenuti tematici, dalla fisicità del testo all'agonia della sua gestazione, passando di nuovo in rassegna le dichiarazioni d'autore (che nella monografia su Faulkner erano montate in un capitolo a parte) e la storia della sua ricezione critica – nel caso specifico prevalentemente scandita dai nomi di Philip Young (*Ernest Hemingway*, 1952) e di Earl Rovit (stesso titolo, nel 1963)¹². Ripercorrere i contenuti dei loro interventi è naturalmente un modo per accogliere spunti interpretativi e per sgombrare il campo da equivoci sedimentati, dunque anche per rintracciare gli influssi e i modelli, secondo un'aspirazione costante di Jacobbi, o addirittura alcune filiazioni dirette – e qui il contributo di Young risulta decisivo – che da certi racconti di Anderson e di Bierce conducono a quelli del più giovane scrittore, la cui originalità viene dunque almeno in parte ridimensionata (senza che questo segni necessariamente un punto a suo sfavore). La questione, su più larga scala, aveva appassionato a lungo la critica italiana, indecisa se riconoscere al romanzo americano del primo Novecento una atipicità pressoché assoluta o viceversa una sostanziale dipendenza dalla storia delle letterature europee¹³, laddove almeno per quel che riguarda Hemingway Jacobbi, pur prendendo le mosse dall'agnizione della sua palese discendenza

¹² Lo stesso Rovit pubblicherà nel 2005, con Arthur Waldhorn, un volume intitolato *Hemingway and Faulkner in Their Time. As Seen by Others, as Seen by Themselves* (New York, Continuum).

¹³ È soprattutto Mario Praz (nel secondo volume delle *Cronache letterarie anglosassoni*) a proporre questo tipo di paragoni, avvicinando Dreiser a Zola e a Hardy, Dos Passos a Petronio, l'*Hemingway* di *Winner Take nothing* (1934) a Maupassant.

europea (complici i viaggi, e prova schiacciante l'amore dichiarato per i classici stranieri), non può fare a meno di snocciolare, accanto a quelli già chiamati in causa di Twain, Crane e Stendhal, i nomi di Cooper, di Melville, di Whitman e poi, per quanto strano possa sembrare, di Henry James e «del poeta Vachel Lindsay, primo vero *manager* estetico del jazz» (ivi, p. 180).

I debiti contratti da Jacobbi nei confronti di Rovit si fondano invece sul riconoscimento di alcuni aspetti della prosa di Hemingway assolutamente necessari per comprendere l'uomo e la sua opera: il tentativo dell'autore di restare enigma, mistero mai del tutto decifrabile (in questo pari quasi a un Faulkner, che «rimane uno scrittore da leggere all'infinito, nel sospetto continuo dell'enigma, e nell'inevitabile riconoscimento del genio»: I, p. 79); quindi l'ossessiva iterazione, nella sua opera, di un confronto a due tra un discepolo (sempre in cerca di emozioni) e un Maestro (guardiano dell'autocontrollo), i quali si sfidano al *gioco della vita* riflesso un po' ovunque, mille le prove e le immagini e gli attimi fatali che il quotidiano rimanda rivestendosi di un significato etico e morale; e poi ancora, confutando in questo modo un diffuso e durevole *misunderstanding*, il copioso sostrato filosofico che sarebbe nutrimento principale della sua prosa. Ma quello che conta, al di là delle osservazioni contingenti, sono l'umiltà e l'onestà intellettuale di Jacobbi nei confronti di chi lo ha preceduto, se è vero che spesso e volentieri chi si occupa di questioni letterarie tende a fare *tabula rasa* delle interpretazioni precedenti, o tutt'al più a prenderne le distanze condannandole senza appello, occultando così gli eventuali prestiti, spacciandoli per idee originali. Niente a che vedere col *modus operandi* di Jacobbi, il quale allo stesso Cecchi riconosce il merito di aver individuato il tema (fondamentale) del *nada* a partire dal racconto *Un luogo pulito, illuminato bene*, dove più che altrove si palesa quella lotta contro il vuoto che contrassegna l'opera di Hemingway e più in generale tutta un'epoca in cui «nessuno crede più al Bello: si crede alla parte del fuoco, al demone che ci permette di strappare un'unghia, un capello al nulla» (II, p. 163). E siamo giunti di nuovo, seppure sotto mentite spoglie, al crocevia dove convergono, legati assieme come intricato gnommero, i concetti (vitali) di impegno, resistenza e consapevolezza. Qui, tra l'altro, le parole di Jacobbi trovano uno di quei momenti (non rari) in cui la forza semantica del discorso critico trova perfetta sintonia con la sua carica emozionale, fondata sull'uso sapiente delle metafore oppure, altrove, di accenti mimetici¹⁴ e/o di riferimenti letterari e mitici. Due esempi tra tutti mi sembrano particolarmente significativi: il primo quando Jacobbi descrive la trama di uno dei suoi romanzi di Faulkner prediletti, *Mentre morivo*, in cui «i figli condotti dal vecchio Anse passano attraverso tutte le prove di un Ercole ridevole, attraverso tutti i gironi di un Dante straccione e fetido: pioggia, ponti che crollano, fiumi da passare a guado, e la ferita di Cash, la perdita dei muli, il fuoco, gli stormi

¹⁴ Ma non è comunque attraverso l'«impressionismo mimetico» che «la critica è chiamata [...] a farsi essa stessa letteratura»: così Jacobbi negli appunti per un articolo (dal titolo *Condizione della critica*) conservati all'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' (R. J. 5. 1. 46).

neri dei corvi. Quasi l'itinerario dell'anima *post mortem*, secondo l'antico Libro degli Egizi» (I, p. 81); il secondo quando invece si sofferma a descrivere la Venezia cantata da Hemingway in *Di là dal fiume e tra gli alberi*, che «non è un luogo geografico, è un'ombra della coscienza, la lapide o la stele dell'immaginazione occidentale, l'ago di una bussola che gli antichi avevano tenuta nascosta fra ori e drappi per pietà di noi» (II, p. 68). E le differenze tra i due scrittori, attraverso gli occhi di Jacobbi, si fanno sempre più sfumate...

4. Un punto di contatto

La proposta stilistica di Faulkner, come abbiamo visto (anche noi facendoci dunque mimetici rispetto all'oggetto d'indagine, avanti e indietro tra i molteplici luoghi in cui passa e ripassa Jacobbi) è tanto originale quanto e soprattutto ostica al lettore (e al critico): costruita com'è, verrebbe da dire, sui difetti, naturalmente se pregi e difetti si intendono in relazione a un ideale qualitativo tramandato dalla storia e più o meno avallato dalla reazione dei contemporanei. «Si dovrà ripetere ancora una volta», scrive Jacobbi, «che un grande scrittore ha solo i difetti delle sue qualità» (I, p. 92), ed è un modo per dire come l'urgenza espressiva, e la sfiducia nelle soluzioni stilistiche vigenti, talvolta si facciano complessità *necessaria* della prosa, come se qualsiasi intervento di limatura successiva ne intaccasse il furore, la forza, la profondità, come se la «tragica ipotesi del 'dir tutto' [potesse] perfino coincidere con lo sbaraglio definitivo dell'espressione; con il suo contrario, con la sua morte» (ivi, p. 192; ecco anche una frase d'autore, *en pendant*: «il mio modo di afferrare la realtà [...] deriva dall'urgenza che ho di dire tutto in una frase per paura di non avere il tempo, di non vivere abbastanza, per scrivere due frasi. O forse deriva solo dall'ignoranza, dalla mancanza di una cultura organizzata»: ivi, p. 139). Ma rilevare questa coincidenza tra difetti e qualità è anche un modo per suggerire che le grandi imprese possano essere costituzionalmente votate al fallimento, e che forse proprio in questa propensione all'*inachevé* risieda la loro grandezza, secondo una delle regole estetiche tanto care a Faulkner (per cui *L'urlo e il furore* sarebbe stata la sua «migliore maniera di fallire»: ivi, p. 124)¹⁵ – palesemente vivificata, per esempio, nel romanzo *Oggi si vola (Pylon)*, nel suo

[...] linguaggio torrenziale, quasi infantile, del *reporter* che vorrebbe spiegare a tutto il mondo il diluvio di cose che sta imparando e vivendo, e continuamente travolge se stesso in un mare di parole. Talvolta uno stato d'animo simile s'impadronisce pericolosamente dello stesso Faulkner, nella sua smania di dir tutto, e allora vengono fuori quelle pagine-formicaio, brulicanti di segni come un quadro di Pollock, con la disperazione delle parentesi e della sintassi che si sfascia a forza di riprese narrative (ivi, pp. 94-95).

¹⁵ «Le intenzioni contano quanto la cosiddetta forma, e a volte contano di più, perché sono formali esse stesse» (*ibidem*).

L'esito precario di questo diluvio, che dovrà infine rinunciare alla propria ambizione di intrappolare l'intero esistente, non basta a ridimensionarne l'efficacia, a ridurre l'ampiezza evocativa che è in grado di stimolare caricando di forte valenza artistica dati problematici e messaggi di incertezza (tratto caratteristico anche di Jacobbi, probabilmente: Franco Contorbia ha parlato di un amore della «superba imperfezione» a proposito dell'*Avventura del Novecento*¹⁶). Tutto il contrario di Hemingway, che inseguiva l'essenzialità, la semplicità dello stile attraverso un lavoro continuo di limatura (anche per rispetto dei propri limiti: ciò che Faulkner gli rimproverò più volte), e che più in generale si distingueva dall'autore dell'*Urlo e il furore* per carattere, immaginario e patrimonio filosofico-culturale. Eppure anche in uno scrittore errante che parla di Europa e di Cuba invece che dei suoi luoghi natali, che vive e ripercorre sulla pagina le grandi guerre dell'occidente e che è tutto azione e sentimenti esplicitati (così dissimili dal torbido magma dell'inespresso che grava sulle famiglie di Yoknapatawpha), Jacobbi è in grado di rintracciare quasi le stesse motivazioni, affini obiettivi artistici e una consimile profondità narrativa. La sua riflessione estetica – contenuta come un solo discorso nelle due monografie 'americane' – nasce infatti dalla profonda convinzione, solo apparentemente banale, che movenze a prima vista discordi derivino talvolta da urgenze comuni (in alcuni casi anche da *esperienze* comuni, ugualmente decisive, come fu la partecipazione alla prima guerra mondiale oppure l'incontro con Sherwood Anderson). «Ogni Cuba, ogni Venezia è un paese dell'anima, e ogni Yoknapatawpha, ogni Winesburg è remota quanto Parigi o bianca e inesplorata come la luna dove esterrefatti uomini sbarcheranno domani» (II, p. 33): come a dire che da un piccolo borgo, da un gruppo ridotto e scarno di case oppure attraverso un peregrinare *bohémien* tra Pamplona e Parigi è comunque possibile giungere a toccare e descrivere l'umano nella sua essenza più vera, a patto di possedere uno stile, un linguaggio costantemente attraversato dalla fedeltà all'impegno intrapreso, esente da ripensamenti e travestimenti: la prima regola di Jacobbi è in fondo l'assenza di regole («l'estetica non ha regole», appunto: *ivi*, p. 145), o per meglio dire il rifiuto di comode equazioni tra valore artistico e cifra stilistica, nello sforzo di ravvisare piuttosto nelle ragioni profonde della scrittura (nel caso specifico il conflitto irrisolto tra essere e dover essere, tra destino e fatalità) la grandezza di uno scrittore. Prenderebbero così spunto dallo stesso *humus* psicologico ed esistenziale l'ansia stilistica di Faulkner e la frenesia vitale di Hemingway, il necessario fallimento della prosa del primo e le sconfitte pratiche narrate dal secondo (che sono poi delle vittorie morali perché contengono delle rivelazioni: «la religione del successo è la madre delle più grosse

¹⁶ Lo ha fatto in occasione di un altro convegno in memoria di Jacobbi che si è tenuto a Firenze nel gennaio del 2002: gli atti di quella giornata sono stati poi raccolti (privi però della testimonianza scritta di Contorbia) in *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003.

disgrazie»¹⁷). Sia in Faulkner che in Hemingway Jacobbi può infatti ravvisare uno stato di contraddizione permanente che è sempre della grande letteratura, computabile sulla scorta di «due misure non scientifiche e non verificabili» (II, p. 170) quali sono la poesia e la filosofia, «le sole che aiutino a vedere la parte del diavolo, l'irrazionale, con armi non prese a prestito altrove, ma radicate nella sostanza del suo essere» (*ibidem*). E infatti entrambi gli scrittori «vivono, senza tensioni unilaterali (tranne episodi particolarissimi), questa lacerazione dialettica e sanno che essa è appena la realtà, la complessità del nostro esserci. Un poeta della morte che approda a un aggrovigliato e feroce amore della vita; un amante della vita che si consuma nell'ossessione di reggere, attraverso la poesia e la dignità, il ferreo confronto con la morte» (ivi, pp. 90-91).

Un'ostinazione comune, in effetti, sembra sostenere la loro prosa e i loro personaggi: è quella che Jacobbi chiama *centralità dell'elemento uomo* e che può pure abitare la bestia, l'*orso* o il titanico pesce, simboli di una grandezza e di una dignità che ci interessano in quanto qualità umane ivi riflesse. Faulkner accompagna sempre al noto fatalismo (che spinge uomini e donne incontro a un dramma previsto: e come non scorgere qui, domanda Jacobbi, l'azione di sedimentazioni profonde che sono di solito appannaggio della psicoanalisi?) un incrollabile moto di resistenza, specie nella produzione narrativa del dopoguerra, meno conosciuta, dove non di rado prevale una superiore saggezza alimentata dalla speranza e dalla fiducia. «L'uomo», ha affermato una volta, «è indistruttibile perché in lui c'è la volontà di essere libero» (I, p. 130), il che non significa che possa modificare il corso implacabile del destino ma che almeno ci proverà («irrazionale puro e imperativo categorico [...] si intrecciano in modo inestricabile»: ivi, pp. 104-105), riprendendo la stessa storia ogni volta da un altro, nuovo punto d'avvio (come ha sapientemente descritto Rabi in *Faulkner et la génération de l'exil*, 1951), anche se poi i fatti continueranno ad accadere «fuori scena, [e] il testo consiste[rà] in un eccitato o funebre commento dell'irreparabile» (I, p. 97; non a caso il verso del *Macbeth* da cui Faulkner, anticipando l'abitudine di uno scrittore a noi contemporaneo come Javier Marías, ha tratto il titolo per il suo *The Sound and the Fury*, allude proprio all'idiosincrasia tra azione e comprensione). E quasi la stessa ostinazione ritroviamo anche in Hemingway, o almeno un ostinato appetito vitale che spinge alla ricerca del piacere in mezzo al dolore, in virtù di quella disciplina già descritta che consiste nello svolgimento severo del proprio dovere, esistenziale e letterario: solo così può giungere – d'un tratto, inaspettata – una rivelazione, un suono fesso che si faccia poesia o sentimento trascendente («vedere l'invisibile, dormire su un letto di chiodi senza perdere una goccia di sangue»: II, p. 167). E anche qui, nell'*esoterico* Hemingway (così Cecchi), poco importa che il destino compia intero il suo corso e che un qualsiasi Cantwell (*Di là dal fiume e tra gli*

¹⁷ Così in un brano contenuto in *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, a cura di Eleonora Pancani, Firenze University Press, 2007, p. 163 (con esplicito riferimento, tra l'altro, alla «letteratura Nordamericana»).

alberi) corra incontro alla morte *precipitando*, poiché a spingerlo è una raggiunta saggezza, ostinatamente perseguita, che si fa quindi accelerazione improvvisa e progressiva, quasi che solo la fine – come direbbe, come dirà Pasolini – possa operare il montaggio, conferire un senso compiuto all'esistente precedente (e non è in fondo un furore affine che condusse Hemingway ad una morte?). *Cosa amerò se non la metafisica delle cose?*... Ancora una volta ritorna un interrogativo *leit-motiv* che proviene da lontano (da Plinio il Giovane, passando per Giorgio De Chirico), che serve a Jacobbi per parlare indifferentemente di Faulkner o di Strindberg¹⁸, e che più in generale è pertinente epigrafe al suo gusto di poeta e lettore, critico e scrittore impegnato a odorare nei testi di una vita questo anelito trascendente che di volta in volta chiama simbolismo oppure mistero, eco sotterranea, magia, ma è sempre comunque coscienza interrogativa di uno scontro indecifrabile tra ragione e arcano, tra dedizione e fatalità, inutilità e valore, realtà e dimensione *outré*; la stessa che Faulkner raggiunge avvolgendo di mistero ed evocazione il proprio talento innato nel cogliere la voce delle cose e delle persone che fanno il racconto, nel creare (di nuovo) uno *stile*:

Faulkner sembra attendere dalla prosa, continuamente, la rivelazione di una verità occulta agli stessi personaggi e a lui medesimo [...]. Non si tratta più di riprodurre e, nei casi estremi, non si tratta più neppure di evocare. Si tratta piuttosto di provocare un limite doloroso e pericoloso della materia (come consistenza prima, oggetto della vita) e della psicologia (come intrico di moti irrazionali sfuggenti alle elementari determinazioni della realtà). Questo lavoro è 'stilistico' nella misura in cui ogni parola superflua o inesatta può risultare, drammaticamente, non un errore artigianale, ma una menzogna etica [...]. Questo senso del rischio, questo buttarsi a capofitto in un mare dove pullulano i mostri del *lapsus* freudiano, dell'iterazione retorica, della falsa argomentazione logica, è il dato principale del lavoro stilistico nel più maturo Faulkner, e si trasmette al lettore avveduto come una sorta di *suspense*, che genera infiniti timori e stimolanti scommesse (I, p. 188).

5. Per un'estetica à la Jacobbi

Esiste dunque una maniera, più maniere attraverso le quali questa *metaphysica rerum* prende forma, e che Vittorini – anch'egli negando l'abissale distanza ravvisata da altri – rintracciava sia per Faulkner che per Hemingway in una comune inclinazione al simbolo. Qui siamo davvero al centro dell'estetica secondo Jacobbi, il quale nel gennaio 1968, mista al disappunto per aver dovuto terminare in fretta il proprio lavoro senza possibilità di correggere le numerose ripetizioni, appuntava sul diario personale la soddisfazione per essere comunque riuscito a fissare – specie

¹⁸ In un testo del 1968 pubblicato col titolo *Discendiamo tutti dalla costola di Strindberg* sulla rivista «Il dramma» nel marzo 1969 e poi (*La lezione di Strindberg*) nelle *Rondini di Spoleto* (1977, ma ristampato in anastatica nel 2001 dall'editrice trentina La Finestra).

nel capitolo finale del volume faulkneriano – il nucleo delle proprie convinzioni estetiche¹⁹. Aveva finalmente trovato le parole, in effetti, per riannodare il filo di un percorso (critico e creativo) che aveva attraversato i decenni, fondato sul profondo convincimento che dall'avanguardia e per l'avanguardia – dopo l'atto fondativo del romanticismo – nascesse l'arte moderna, apice il surrealismo (pur con le dovute differenze tra una linea e l'altra) e obiettivo supremo l'accordo tra «realismo secondo storia e simbolismo secondo natura, cioè l'atto morale che si riconosce un compito fra gli uomini e l'atto magico che isola nel cosmo un individuo assoluto» (II, p. 94)²⁰. È proprio della capacità di immergersi in una sorta di *realismo metafisico*, in effetti, che Jacobbi va in cerca mentre percorre l'opera dei due più importanti scrittori statunitensi del primo Novecento, elevando a episodio impareggiabile della prosa di Faulkner quello in cui Joe abbandona il collegio nel cuore della notte (in *Luce d'Agosto*), e poi – sempre più chiara in mente la propria poetica – indagando da vicino l'apparente realismo di Hemingway (stare sulle cose per parlare di quanto sta sotto), il suo afflato metafisico (che progressivamente lo avvicinerebbe ai grandi nomi della letteratura occidentale liberandolo dall'imperativo interiore di partire dalla cronaca), la conclusione da 'libro segreto' di *Morte nel pomeriggio*, nonché la sua fedeltà al vero quale strumento per *creare* prospettive inedite sull'esistenza umana; perché

[...] narrare è mettere in scena un mondo conosciuto, poi ridurlo al ritmo della fantasia, stancarlo a forza di musica. Perché diventi 'un altro'? Perché diventi più reale, risponde sempre Hemingway: tangibile e perpetuo come il sangue e il ricordo. Tanti intervalli si aprono in quella musica che una falsa astrazione è sempre in agguato per inserirvisi. Perciò bisogna adottare un duro partito di 'forma', essendo questa per definizione il potere di astrarre. La sola astrazione lecita, la sola che chiama a raccolta le forze disperse della parola, le quali permettono finalmente di non restituire soltanto il mondo, ma di crearlo. Nella scienza del simbolo non c'è posto per le piccole scienze che credono di sapere tutto della natura. Anch'esse fanno parte di ciò che è necessario conoscere per omettere (ivi, pp. 104-105).

Per Jacobbi coincide dunque con la sapiente fusione di accenti realistici e metafisici, di naturalismo e simbolismo (termine, quest'ultimo, che coincideva con quello di poesia già per Viélé-Griffin²¹) il senso ultimo dell'arte moderna. Se ne potrebbe cercare conferma un po' dappertutto nella sua opera critica, prima e dopo questa parentesi americana, e finiremmo per trovarne innumerevoli

¹⁹ Cfr. l'appunto conservato presso l'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' del gabinetto G.P. Viessesux di Firenze (RJ 1.5.154).

²⁰ La definizione – qui tratta dalla monografia su Hemingway – piacque talmente al suo autore che fu ricopiata poi, ancora in bozze il volume, nei *Quaderni dell'insonnia* (contenuti nel citato *Leclittico Jacobbi*) e poi riutilizzata per l'intervento radiofonico del 19 dicembre 1975 contenuto in *Ruggero Jacobbi alla radio* cit., p. 146.

²¹ Cfr. in proposito *L'avventura del Novecento*, cit., pp. 262-263.

riprove, per quanto solo raramente applicate alla prosa (purtroppo incompleto il suo apporto in questo settore, come dimostra il progetto dell'*Avventura*). Ma è specialmente nel capitolo finale su Faulkner, come detto, che Jacobbi, assumendo sotto la capiente egida del romanticismo autori così diversi come Beckett e Robbe-Grillet, Mallarmé e Thomas, Whitman e Neruda, si mostra pienamente convinto di assistere, nella letteratura contemporanea, «a un incontro fra retaggio simbolista e retaggio naturalista, quasi in cerca, non più di un realismo assoluto che in sé riassorba e superi ambedue le modalità [...], ma proprio di una *realtà*, la quale condizioni e l'affannoso volgersi delle immagini in simboli e il loro cristallizzarsi in azioni esemplari» (I, p. 209). Ne deriva, per conseguenza, una precisa affermazione storiografica, secondo la quale «il Novecento è uno solo, senza spezzature, e continua fino a oggi; esso anzi forma una cosa sola, abbastanza unitaria, con l'Ottocento più avanzato e meno schiavo di nostalgie o d'illusioni» (ivi, p. 210). Vi rientrano a buon diritto, per l'appunto, sia Faulkner che Hemingway, il quale è sempre

[...] in attesa di un momento fatale in cui tutto coincida. Per i poeti simbolisti, tale è il momento in cui la parola esclamata fa scattare dalla tenebra un lume in qualche modo assoluto. Per il naturalista-simbolista Hemingway ci vuole un assoluto *hic et nunc*, da pagare ingenuamente di persona: persona fisica. Sono le vie di quello che una sciocca mitologia letteraria chiama ancora, da noi, decadentismo, e che è solamente la letteratura moderna. Ma non vi sono altre vie. Il resto è piccolo realismo, sociologia spicciola, illuminismo parascientifico da rotocalco (II, p. 165).

Non a caso, diversamente da quanto avviene nel volume precedente, la rassegna della critica hemingwayana è attraversata non tanto dal rilevamento della sua (magari insoddisfacente) qualità, bensì dalla rassegnata constatazione, da parte di Jacobbi, che certe impostazioni culturali siano del tutto inconciliabili con le sue: su tutte quella che guida la polemica di Moravia in morte di Hemingway (*Niente e così sia*, sull'«Espresso» del luglio 1961), senz'altro coerente e motivata ma proveniente da un'area culturale impregnata di «neoilluminismo o razionalismo assoluto» (ivi, p. 170), all'interno della quale la chiarezza (maniera diffusa di esorcizzare l'insicurezza) risulta privilegiata rispetto al simbolo, alle forme del decadentismo. E visto che quest'ultimo termine è «sempre ambigu[o] e assurd[o]» (*ibidem*), forse il nome da fare – per tirare le somme e non generare equivoci – è un nome proprio ovvero quello di Reiner Maria Rilke, che meglio di tutti sembra poter incarnare la funzione *princeps* (produrre simboli) dello scrittore e più in generale dell'artista, se per definire un percorso creativo niente pare a Jacobbi illuminante – pur presenti le differenze tra un codice e l'altro – quanto il ricorso e il confronto con altri linguaggi, secondo la lezione dell'Alain del *Sistema delle arti* (assunto a maestro e termine di riferimento per ogni discorso di natura estetica). L'opera d'arte è un marchingegno complesso che si alimenta di vita e di finzione, di prestiti e contaminazioni, perfino di riflessi indipendenti

dalla sua fattura (cosicché la ricezione di Hemingway dipende nel tempo anche dalle interpretazioni di Gary Cooper, di Humphrey Bogart o di Burt Lancaster). «*Il vecchio è il mare* è opera di scultura, come *Oltre il fiume* è opera di musica», aggiunge altrove il critico (ivi, p. 70), ben sapendo che l'assunto di base rimane immutato, che la sostanza non cambia: sia scolpita nel marmo nel verbo oppure nel suono «la poesia ruota nel campo dell'insonnia, fa domande e domande senza posa» (ivi, p. 163).

Nicola Turi

RINGRAZIAMENTI

Si è insistito per ristampare le due monografie che seguono certi che non siano soltanto carta sottratta all'ossigeno del pianeta, confidando piuttosto che siano ossigeno benefico al cervello di chi legge, e speranzosi che queste che hanno fatto da prefazione servano almeno d'aiuto per l'orientamento. Se così fosse, il merito sarebbe anche di coloro che mi hanno fornito suggerimenti, materiali e supporto tecnico (che sempre è anche sostegno morale): non solo Anna Dolfi e Mara Jacobbi, che ringrazio di cuore, ma anche Eleonora ed Elisabetta, generose e indispensabili, alle quali devo ancora offrire (almeno) una cena.

PARTE I

WILLIAM FAULKNER:
PREMIO NOBEL PER LA LETTERATURA 1949

 *William Faulkner*
Premio Nobel per la Letteratura 1949

Ideatore della collana

CRISTOBAL DE ACEVEDO

*Diritti mondiali di riproduzione in tutte le lingue
della presente collana*

EDITIONS ROMBALDI, PARIS

Per la presente edizione in lingua italiana

copyright © 1967 - Milano

COLLANA PREMI NOBEL DI LETTERATURA

FRATELLI FABBRI EDITORI

I PREMI NOBEL
PER LA LETTERATURA



INDICE

PRESENTAZIONE

Il conferimento del premio Nobel a William Faulkner	pg. 5
Discorso ufficiale di G. Hellström per il conferimento del premio Nobel a William Faulkner »	15
La vita e l'opera di William Faulkner . . . »	23
BIBLIOGRAFIA »	215







presentazione

per i testi di K. STRÖMBERG

G. HELLSTRÖM

© *by Presses du Compagnonnage, Paris, 1964*



traduzione di FRANCA GAMBINO

IL CONFERIMENTO
DEL PREMIO NOBEL
A WILLIAM FAULKNER
di KJELL STRÖMBERG



NEL 1949 l'Accademia Svedese si trovò nell'impossibilità di raccogliere la maggioranza richiesta per decretare a chi dovesse andare il premio Nobel per la Letteratura. Essa dovette dunque rimandare la sua decisione all'anno seguente. Non è che mancassero i candidati; soltanto non si riusciva a mettersi d'accordo su un solo nome, fra tutti quelli che erano stati lanciati da diverse parti e dei quali alcuni — se non la maggior parte — dovevano figurare nella lista degli accettabili.

Questa volta, nonostante il caso si fosse presentato più volte nel passato, la stampa sollevò, in Svezia e altrove, una vera tempesta, che ebbe perfino ripercussioni parlamentari. Si gridò all'incompetenza dell'Accademia che, si diceva, avrebbe dovuto essere riorganizzata da cima a fondo e provvista di nuovi statuti, oppure essere svincolata dalla necessità di adempire certi obblighi imposti dal testamento Nobel. In America il *Collier's Magazine* fece sapere ai suoi milioni di lettori, per il tramite di un certo Irving Wallace, autore di molti *best-sellers* non altrimenti ricompensati, che il premio Nobel si sarebbe rivelato tanto esplosivo quanto la dinamite inventata dal suo fondatore, e ciò a causa della parzialità scandalosa degli organi esecutivi: ci si sarebbe dimostrati tanto antiamericani in letteratura

che simpatizzanti per i Tedeschi nelle scienze, e tanto antirussi quanto pro-scandinavi in tutte le discipline. È vero che nel 1950, dopo cinquant'anni di attività, le Istituzioni Nobel avevano distribuito circa ventotto milioni di corone svedesi a duecentoquarantadue laureati rappresentanti ventiquattro Paesi differenti. A quell'epoca la Germania aveva ancora il primato con quarantasei laureati contro quarantacinque americani e quaranta britannici. I tre o quattro Paesi scandinavi avevano raccolto tutti insieme ventotto premi Nobel così come la Francia, il che a rigore potrebbe sembrare eccessivo, ma si potrebbe veramente gridare allo scandalo davanti a cifre come queste? Irving Wallace rimase una voce nel deserto.

Nel 1950 l'Accademia Svedese aveva dunque due premi Nobel da assegnare. Senza violare gli istituti in vigore essa avrebbe potuto decidere di non assegnare il premio Nobel del 1949 e versarlo nel fondo generale, ma non era il caso di ricorrere a questa procedura: quel premio fu dunque attribuito al romanziere americano William Faulkner, e quello del 1950 al filosofo inglese Lord Bertrand Russell. Già l'anno precedente Faulkner era stato il candidato più in vista, ma i suffragi degli Accademici, per quanto fossero divisi fra lui, Churchill e Pär Lagerkvist, poeta, drammaturgo e romanziere svedese, non giunsero a una soluzione decisiva. Anche due altri scrittori americani erano in lizza: Ernest Hemingway e John Steinbeck; citiamo pure, fra i candidati ben piazzati, due russi, Boris Pasternak e Michail Šolochov, autore del *Placido Don*, e non meno di una mezza dozzina di francesi, fra cui François Mauriac e Albert Camus, futuri Premi Nobel come la maggior parte degli altri concorrenti citati.

Faulkner — il suo nome veramente era Falkner — si era fatto una reputazione solida nell'Europa occidentale, soprattutto in Francia, già prima della guerra del 1939 e prima ancora sembra che questa reputazione fosse già ben solida negli Stati Uniti. Furono Jean-Paul Sartre e i suoi amici esistenzialisti i primi a farsi propagatori e interpreti del nuovo genio ameri-

cano che veniva presentato — a lato del suo compatriota degli Stati del Sud, John Dos Passos — come lo scrittore più importante e più originale dei nostri giorni. In Svezia la prima traduzione di un libro di Faulkner uscì nel 1944. Si trattava di *Luce d'agosto*, comparso nel 1932 e particolarmente lodato da Sartre, ma subito questo lavoro fu seguito da altre traduzioni, salutate dai critici letterari dei grandi giornali svedesi come la rivelazione di un'arte nuova insieme primitiva e raffinata. Faulkner sembrò aprire delle larghe prospettive sulla condizione dell'uomo nel mondo attuale, a dispetto dei discreti limiti del suo mondo e del carattere particolare delle creature bianche e nere che lo popolavano. La giovane generazione del dopoguerra, che era già andata a scuola da Kafka e da Joyce, si lasciò subito sedurre da questa letteratura, di un romanticismo viscerale e dal gusto un po' molle, che denunciava la fine di una civiltà condannata.

Dostoevskij, Poe e Joyce sono i nomi che vengono generalmente pronunciati per dare al lettore occasionale non preparato un'idea del dominio letterario in cui andò a situarsi William Faulkner. È così che il relatore del Comitato Nobel dell'Accademia Svedese, l'eccellente romanziere Gustav Hellström, da poco eletto membro di quell'Accademia e specializzato nelle lettere anglosassoni, affronta il suo soggetto. Dopo un esame approfondito dell'opera del candidato, Hellström costata che Faulkner è un autore difficilmente accessibile al grande pubblico, e che egli non ha mai conquistato un pubblico esteso come quello di Hemingway o Steinbeck, i suoi principali concorrenti. Con la sua fedeltà a una certa regione ben determinata sulla carta, la piccola città di Jefferson City e i suoi dintorni immediati — alias Oxford, nello Stato del Mississippi, suo paese natale — Faulkner ricorda al relatore due grandi narratori svedesi, Selma Lagerlöf e Hjalmar Bergman che, anch'essi, ognuno a proprio modo, hanno trasformato il loro piccolo angolo familiare in un vasto teatro dell'universo, magicamente rischiarato, in cui si agita un'umanità brulicante di esseri straordinari. Naturalmente, il clima è più cupo, i drammi sono più violenti

nel mondo esotico di Faulkner, in cui l'antagonismo delle razze si aggiunge al gioco crudele delle passioni erotiche scatenate, e Hellström non insiste. Anche la tecnica della narrazione di Faulkner è particolarmente complicata e la sua lingua estremamente ricca, sperimentando tutti i modi del linguaggio sia del passato sia del presente, ivi compreso il miserabile *pidgin-english* degli antichi schiavi negri e della loro progenie. Agli occhi del relatore, Faulkner appare come uno degli scrittori più notevoli non soltanto dell'America del Nord ma di tutti i Paesi anglosassoni. A lato di questo romanziere nato, perfino Hemingway apparirebbe, afferma egli, nient'altro che un cronista al servizio dell'attualità, anche se estremamente abile e di gran classe per lo stile. Insomma: non ci sarebbero dubbi sul fatto che Faulkner meriti ampiamente un premio Nobel.

L'Accademia Svedese si lasciò convincere da questi argomenti, e il premio Nobel fu attribuito senza bisogno di lunghe discussioni a William Faulkner « per il suo apporto artistico vigoroso e originale al nuovo romanzo americano ».

Se la critica svedese esultava, entusiasta di una scelta che corrispondeva alle sue vedute, espresse già l'anno precedente, la stampa angloamericana fu molto più reticente nei suoi commenti, d'altronde rari e molto sommarî.

Il *New York Times* costata che « la rinomanza di William Faulkner si accresce in proporzione diretta al suo allontanarsi dal paese natale, quello stato del Mississippi che è servito di sfondo alle sue pitture cupe e intense di una struttura sociale in piena disintegrazione », e dove la sua opera sembra però destinata a rimanere sconosciuta e poco apprezzata. Tuttavia, con i suoi primi romanzi, e soprattutto *Santuario* (1931), il più conosciuto e più popolare, egli avrebbe fondato una scuola di letteratura regionalista « impregnata di storie violente e sanguinose e di depravazione morale ».

Il *New York Herald Tribune* insiste sullo stesso tono, rallegrandosi del fatto che con Faulkner gli Stati Uniti d'America abbiano guadagnato

un quarto premio Nobel di Letteratura — dopo quelli di Sinclair Lewis, di Eugene O'Neill e di Pearl Buck. In ogni modo il nuovo laureato sarebbe più conosciuto e apprezzato in Europa che presso i suoi compatrioti, meno sensibili al fascino degli incubi che riempiono le pagine dei suoi romanzi, pagine che molto spesso appaiono « brillanti precisamente per la intensità della loro atmosfera di tempesta e perfino per la loro stessa oscurità verbale ». « Niente » conclude quel giornale nel suo editoriale consacrato al premio Nobel di Faulkner « potrebbe giustificare una contestazione a proposito di questo Premio, anche se si sarebbe preferita la scelta di un laureato più sorridente, in un mondo che sta assumendo tinte così cupe. »

La stampa inglese fu generalmente meno tiepida nelle sue lodi, ma il *Times*, riconoscendo l'immaginazione creatrice del laureato, romanziere del *deep South*, fece le sue serie riserve sul suo « stile d'oracolo », che troppo spesso rendeva difficile la lettura. « Nessun romanziere di lingua inglese » sostiene il grande organo della città di Londra « sembra oggi disposto a maltrattare le parole del vocabolario con più indifferenza », la qual cosa non impedisce che precisamente « per la sua maniera ellittica di raccontare ogni sorta di orrori egli sappia ben incidere sui nervi del lettore e tenerlo in sospenso. »

Faulkner apprese la notizia della designazione, trasmessa per radio, dalla viva voce di un amico incontrato per strada; lì per lì egli non voleva prestargli fede. Ma le telefonate provenienti da tutte le parti d'America e anche dall'Europa, alle quali egli dovette rispondere al suo ritorno a casa, gli tolsero ogni dubbio. A tutti egli fece sapere che ci teneva a rimanere un semplice agricoltore, un *farmer*, e che non aveva intenzione di abbandonare i suoi campi di cotone e il suo bell'ovile per andare a ricevere il suo Premio in un Paese lontano di cui conosceva a malapena la posizione, sulla carta geografica. Il rialzo subito dalla sua quotazione in libreria e le numerose proposte di traduzioni in tutte le lingue dovettero fargli cambiare

idea, perché all'ultimo minuto egli decise di farsi confezionare un abito e di andare a Stoccolma in aereo.

A Stoccolma, la cerimonia per la consegna del Nobel si svolse nel 1950, anno del cinquantenario della distribuzione di questo Premio, in forma più solenne del solito. Sul palco fiorito e pavesato, nella grande sala del Palazzo dei Concerti, avevano preso posto non soltanto i neolaureati dell'anno, ma anche una trentina di antichi laureati, in mezzo alle duecento persone circa invitate per questa occasione. Quando Faulkner, piccolo e tozzo, apparve accanto al gigante inglese Bertrand Russell, ascetico, violento, ma molto distinto, venne in mente per un attimo a tutti la famosa coppia di Don Chisciotte e Sancio Pancia. Ma per un attimo soltanto — perché non si poteva immaginare niente di più dignitoso del piccolo 'Faulkner del Mississippi', come egli sottolineava sempre di volersi chiamare, quando egli si inchinò davanti al re Gustavo Adolfo per un'ultima volta, prima di ricevere le insegne del suo Premio. In piedi in cima alla scala, simile a una statua di legno, egli fece fronte agli applausi nutriti dell'elegantissimo pubblico, senza esitazioni e senza traccia di emozione apparente sul viso abbronzato.

Prima, Gustav Hellström, suo fervente sostenitore all'Accademia Svedese, l'aveva salutato pressappoco negli stessi termini del suo rapporto precitato, aggiungendo un vibrante omaggio all'antico combattente della Royal Air Force del Canada nella quale in effetti il giovanissimo Faulkner era entrato come volontario nel 1918.

Al banchetto tradizionale offerto al Palazzo comunale, dopo la cerimonia, Faulkner aveva come vicina di tavola madame Irene Joliot Curie, Premio Nobel per la Chimica del 1935, con la quale egli parve intendersi a meraviglia. Nel suo discorso di ringraziamento, il primo che egli pronunciava in pubblico, egli espresse la sua fede ritrovata nella resistenza dell'Uomo, nonostante le minacce che gli pesano sul capo, finché egli resta cosciente della sua dignità, cosa in cui il poeta potrebbe venirgli in aiuto. Ed

ecco la conclusione di questo bel discorso, che sorprese da parte di uno scrittore che fino a quel momento in tutte le sue opere aveva posto l'accento sulla visione infernale di un mondo decaduto e ne aveva ricavato delle conclusioni piuttosto nihiliste: « È un privilegio aiutare l'uomo a sopportare il suo destino elevando la sua anima, ricordandogli il coraggio, l'onore, la fierezza, la compassione, lo spirito di sacrificio che hanno fatto la grandezza del suo passato [...] Io credo che l'uomo non si accontenterà semplicemente di sopportare. Egli prevarrà. Egli è immortale non perché, solo in mezzo alle creature, ha una voce inestinguibile, ma perché ha un'anima, cioè il senso della compassione, del sacrificio e della tolleranza ».



DISCORSO UFFICIALE
DI GUSTAV HELLSTRÖM
PER IL CONFERIMENTO
DEL PREMIO NOBEL
A WILLIAM FAULKNER



Sire,
Eccellenze,
Signore,
Signori,

William Faulkner è essenzialmente uno scrittore regionalista e, come tale, ricorda ai lettori svedesi due dei loro romanzieri più importanti: Selma Lagerlöf e Hjalmar Bergman. Il W ärmland di Faulkner è la parte settentrionale dello Stato del Mississippi, e il suo Vadköping si chiama Jefferson. Il parallelismo fra lui e i nostri due compatrioti può essere sviluppato e approfondito, ma il tempo di cui disponiamo non ci permette di abbandonarci a investigazioni di questo genere. La differenza — la grande differenza — fra lo scrittore americano e i due svedesi è che lo scenario di Faulkner è più fosco e più insanguinato di quello in cui si muovono i cavalieri della Lagerlöf e gli strani personaggi di Bergman. Faulkner è il grande romanziere dell'epopea degli Stati del Sud, ed ecco il suo sfondo: un passato glorioso, edificato sullo sfruttamento degli schiavi negri; una guerra civile, seguita da una disfatta che distrusse la base economica necessaria alla struttura sociale di allora; un lungo periodo, prolungato ed estremamente difficile, di rancori e, finalmente, un avvenire industriale e commerciale accompagnato da una meccanizzazione e da una standardizzazione della vita ostici al sudista, il quale non ha potuto adattarsi a esse che pro-

gressivamente. I romanzi di Faulkner sono la descrizione permanente e sempre più approfondita di quei dolorosi avvenimenti, che egli conosce intimamente e sente con intensità, discendendo lui stesso da una famiglia che fu costretta ad assaporare fino in fondo il calice amaro della disfatta: miseria, decadenza, sfaldamento sotto molti aspetti. C'è stato chi ha voluto definirlo reazionario. Ma questo termine, anche se è giustificato in certa misura, è però attenuato dal sentimento di colpa che compare sempre più chiaramente all'interno del fosco edificio al quale egli lavora instancabilmente. Il prezzo della distinzione, della nobiltà, del coraggio e spesso dell'individualismo spinto all'estremo era inumano. In breve, il dilemma di Faulkner può essere espresso così: egli rimpiange, con l'ardore di uno scrittore, un genere di vita che lui stesso, con il suo senso di umanità e di giustizia, non potrebbe mai sopportare. È questo che rende universale il suo "regionalismo". Quattro sanguinosi anni di guerra hanno apportato alla struttura sociale cambiamenti pari a quelli che in Europa si sono verificati durante un mezzo secolo di storia, fatta eccezione della Russia.

È su un fondo di guerra e di violenza che questo scrittore di cinquantadue anni ha edificato i suoi romanzi più importanti. Suo nonno aveva l'incarico di un alto comando durante la Guerra di Secessione. Egli stesso è cresciuto nell'atmosfera creata dalle imprese di guerra e nell'amaressa e nella miseria che seguivano una disfatta ormai palese. All'età di vent'anni entrò nella Royal Air Force; fu abbattuto due volte, e tornò a casa non come un miles gloriosus ma come un giovane ferito di guerra, colpito sia nel corpo sia nell'anima, con di fronte a sé un avvenire incerto e costretto, per parecchi anni, ad affrontare un'esistenza precaria. Egli era andato in guerra — come afferma il suo alter ego in uno dei suoi primi romanzi — « perché non si deve desiderare di perdere una guerra ».

Ma dal giovane reduce assetato di sensazioni e di lotte a poco a poco si sviluppò un uomo la cui avversione per la violenza si esprime sempre più appassionatamente, conformemente d'altronde al quinto Comanda-

mento: 'Non ammazzare'. D'altro canto, ci sono delle cose che bisogna sempre dimostrarsi incapaci di sopportare. « Delle cose » dice uno dei personaggi del suo ultimo romanzo « che voi dovete sempre essere incapaci di sopportare: l'ingiustizia e l'oltraggio, il disonore e l'onta. Né a credito né in contanti. Ma soltanto rifiutare di sopportarle. » Ci si può domandare se queste due massime possono conciliarsi, o come lui stesso intenda conciliarle, con questa nostra epoca di illegalità internazionale. È una questione che egli lascia in sospeso.

Il fatto è che come scrittore Faulkner non è più interessato a risolvere i problemi di quanto non sia tentato di abbandonarsi a uno studio sociologico dei cambiamenti bruschi sopravvenuti nella posizione economica degli Stati del Sud. La disfatta e le sue conseguenze sono proprio il terreno sul quale cresce la sua epopea. Lo scrittore non è sedotto dall'uomo come comunità ma dall'uomo nella comunità, l'individuo come unità suprema in sé, stranamente insensibile alle condizioni esteriori. Il dramma di questi individui non ha niente in comune con la tragedia greca: essi sono trascinati verso la loro fine inesorabile da passioni dovute all'eredità, alle tradizioni e all'ambiente, passioni che si esprimono con esplosioni improvvise o con una lenta liberazione di contrasti che risalgono forse a parecchie generazioni addietro. Quasi in ogni nuova opera, Faulkner penetra più profondamente nell'anima umana, nella grandezza dell'uomo e nelle forze del sacrificio di sé, nella sete di potere, nella cupidigia, nella povertà spirituale, nella ristrettezza di spirito, nell'ostinazione comica, nell'angoscia, nel terrore e nelle aberrazioni degenerate. La sua profonda psicologia ne fa il maestro incontestato di tutti i romanzieri britannici e americani attualmente viventi. Nessuno dei suoi colleghi possiede la sua prodigiosa forza d'immaginazione né la sua facoltà creatrice. I suoi personaggi di uomini mediocri e di supermen tragici o comici con una sfumatura macabra escono dal suo crogiolo dipinti con un realismo intenso e si muovono in un'atmosfera impregnata di odori tropicali: profumi femminili, sudori dei negri, dei ca-

valli e dei muli penetranti in una casa scandinava, soffice e calda. Pittore di paesaggi, egli possiede la scienza che ha il cacciatore sulla propria terra, l'esattezza del topografo e la sensibilità dell'impressionista. Inoltre — come Joyce e forse anche di più — Faulkner appare come un grande dissodatore fra i romanzieri del XX secolo. Egli non ha senz'altro mai scritto due romanzi tecnicamente simili. Con questo perpetuo rinnovarsi egli vuole probabilmente superare i limiti del suo universo. Lo stesso desiderio di esperienza si indovina nella sua ineguagliabile padronanza — fra i romanzieri britannici e americani — della lingua inglese, la cui ricchezza è fatta di elementi linguistici tanto vari e dalla diversità degli stili, dallo spirito degli elisabettiani fino al vocabolario ristretto ma espressivo dei negri degli Stati del Sud. Nessuno come lui, dopo Meredith — eccettuato forse Joyce — è riuscito a cesellare delle sentenze immortali come i flutti del mare. Nello stesso tempo, pochi scrittori della sua età possono uguagliarlo per esprimere il corso degli avvenimenti in una serie di pensieri concisi, essendo simile ciascuno di questi al colpo di martello che conficca il chiodo nella tavola fino alla capocchia e ve lo fissa solidamente. La sua perfetta padronanza del linguaggio può — e deve, sovente — condurlo ad accumulare delle parole e delle associazioni di idee che mettono a dura prova la pazienza del lettore per la tensione e la complessità che caratterizzano il suo modo di sviluppare l'azione. Ma questa prodigalità non ha nulla a che vedere con l'effetto letterario, non più di quanto testimoni di una folle agilità della sua immaginazione; ogni aggettivo nuovo, ogni nuova associazione di idee, in tutta la loro ricchezza, hanno per fine di penetrare più profondamente in questa realtà che la sua forza di immaginazione ha evocato.

Faulkner è stato sovente tacciato di determinismo. Tuttavia egli non ha mai rivendicato personalmente una particolare filosofia della vita. In breve, la sua concezione dell'esistenza potrebbe riassumersi con le sue stesse parole: « Il tutto non ha (forse?) alcun senso. Se non fosse così, Lui o Essi, che hanno costruito tutto l'edificio, avrebbero sistemato le cose in

modo diverso. Ma nonostante tutto, ciò deve significare qualcosa, perché l'uomo prosegue la sua lotta e deve continuare a lottare finché un giorno tutto sia finito». Si astiene, tuttavia, dal trarre qualsiasi conclusione trascendente. Eppure ha una fede, o piuttosto una speranza: ogni uomo riceve presto o tardi la punizione che merita e il sacrificio di sé non deve portare con sé soltanto una gioia personale ma anche aggiungersi alla somma delle buone azioni di tutta l'umanità. È una speranza la cui ultima parte ci ricorda la ferma convinzione espressa dal poeta svedese Viktor Rydberg nel Recitativo della Cantata interpretata al Giubileo delle promozioni dottorali all'università di Uppsala, nel 1877.

L'oratore si rivolge allora in inglese al laureato:

Signor Faulkner,

il nome dello Stato sudista nel quale voi siete nato e siete stato allevato ci è noto da lungo tempo, in Svezia, grazie a due amici molto vicini e molto cari della nostra infanzia: Tom Sawyer e Huckleberry Finn. In più, Mark Twain ha messo il Mississippi sulla carta letteraria del mondo. Cinquant'anni dopo voi avete iniziato una serie di romanzi con la quale avete creato, a partire dallo Stato del Mississippi, uno dei capisaldi della letteratura mondiale del XX secolo; dei romanzi che, per la loro forma sempre varia, la loro psicologia sempre più profonda e più intensa, e i loro personaggi monumentali — buoni o cattivi — occupano un posto unico nella letteratura immaginativa americana e britannica moderna.

Signor Faulkner, ho adesso il privilegio di pregarvi di ricevere, dalle mani di Sua Maestà il Re, il premio Nobel di Letteratura per il 1949, che l'Accademia Svedese vi ha assegnato.



LA VITA E L'OPERA
DI WILLIAM FAULKNER
di RUGGERO JACOBBI





I - Notizie elementari	pg.	27
II - Profeta in patria	»	37
III - Yoknapatawpha	»	45
IV - Il mito e la storia	»	52
V - L'inferno del Sud	»	62
VI - La condizione poetica	»	73
VII - Mistero e destino	»	80
VIII - Cronaca e rapsodia	»	91
IX - Il gioco della morte	»	96
X - L'epos biblico	»	102
XI - Le figure del labirinto	»	111
XII - Testimonianza d'autore	»	118
XIII - La ragione sociale	»	142
XIV - Un requiem e una favola	»	149
XV - America vecchia e nuova	»	157
XVI - Due parabole quotidiane	»	164
XVII - L'ipotesi stilistica	»	174
XVIII - Trasfigurazione	»	208



I - NOTIZIE ELEMENTARI

*« C'è sempre un amore che cerca il suo nome
Nella solitudine del libro dei tempi. »*

MURILO MENDES

A SOLI CINQUE ANNI dalla scomparsa dello scrittore, l'opera di William Faulkner rimane come una presenza insostituibile non solo nella riflessione critica, ma nell'atto stesso della creazione letteraria, in tutti i Paesi e a tutti i livelli. La sua figura, sempre un po' buia e sfuggente, continua a sollecitare l'attenzione di psicologi e linguisti (o quell'incontro fra psicologia e linguistica che è la più fruttuosa critica dello stile). Il suo ruolo nella letteratura americana, e nel vasto processo di assorbimento-espansione che essa svolge rispetto all'Europa, resta un tema centrale per gli storici. Inoltre il suo rapporto con la regione (il Sud) e con il complesso dei fattori etnici o di classe che ne condizionano la struttura,

AVVERTENZA - Per non appesantire inutilmente il testo con note a piè di pagina, tutti i riferimenti a scritti critici su Faulkner sono rinviati alla bibliografia, che figura alla fine del volume, dove le fonti sono scrupolosamente annotate.

Le citazioni di frasi e pagine faulkneriane sono tradotte direttamente dall'originale. Nella bibliografia si troveranno indicate tutte le traduzioni italiane delle opere, dovute a eccellenti specialisti.

chiede cifre e chiavi ai sociologi, perché se ne possa dedurre una misura non soltanto tipica, ma universale. Siamo chiamati — infine — a rispondere a un quesito tecnico, che riguarda la natura stessa dell'arte narrativa, e che s'incentra sulla più volte costatata (e drammaticamente vissuta da tanti scrittori) 'crisi del romanzo'. Crisi interna, cioè disgregazione e rinascita continua di un gesto di creazione poetica la cui ipotesi coincide all'infinito con la stessa possibilità espressiva dei moderni; la quale viene in tal modo, ogni volta, rimessa in questione.

« La crisi del personaggio è cominciata non appena il romanziere ha creduto di poter intervenire nell'azione stessa della sua invenzione e di seguire le due grandi strade, la strada della dimostrazione e la strada della fedeltà a un modello della realtà. » È lo schema tracciato da Carlo Bo (in *Riflessioni critiche*, Firenze, ed. di Paragone, 1953). Che luogo può avere, in esso, un Faulkner? Egli ha spesso seguito l'una o l'altra di quelle strade, ma più spesso si è accanito a trovarne un'altra, tutta sua, particolarmente tortuosa e nella quale non è certo facile camminare. Non era facile per lui, non lo è per i suoi lettori. Perché Faulkner non ha sciolto i nodi, i viluppi della sua esperienza, nella distensione dello stile, anzi l'ha volutamente addipanato e attorto, perché quei nodi si vedessero, e perché il senso tragico della loro necessità risultasse evidente a ognuno.

Rispetto alla questione strutturale, chi ha veduto più chiaramente la posizione di Faulkner nel processo di crisi della narrativa è forse Robbe-Grillet: « Le esigenze dell'intreccio sono senza alcun dubbio meno costringenti per Proust che per Balzac, per Faulkner che per Proust, per Beckett che per Faulkner. Si tratta ormai di un'altra cosa. Proust raccontava ancora qualche storia, ma non temeva di annegarla e dissolverla. Quando Faulkner si impadronisce di una storia, è spesso per distruggerla, mai per raccontarla. In Beckett, gli aneddoti non appaiono che per derisione » (*Una via per il romanzo futuro*, trad. Barilli, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961). Ma va detto che questa lucida costatazione significa, al

limite, una dura verità estetica: che Faulkner è ancora un narratore, mentre con Beckett tutto si riduce ancora una volta alla posizione lirica (sia pure d'una particolare liricità, estranea al gioco tradizionale dei sentimenti, ridotta all'oggetto, priva d'elegia e di memoria). Tanto è vero che Beckett, quando affronta il teatro — forma sempre, a suo modo, narrativa — non può rifiutare il supporto di una successione di fatti; a meno che non si restringa a mero gesto (lirico, appunto) come nei 'drammi senza parole' o a coro (ancora lirico) come nell'esercizio polifonico di *Play*. Del resto, valga come testimonianza attualissima il fatto che il solo fra i rappresentanti del *nouveau roman* che si pretenda e si voglia ancora romanziera è un faulkneriano della più bell'acqua, ossia Claude Simon.

Ci sia consentita una terza citazione: non più storica o tecnica, ma propriamente filosofica. Ché il discorso tecnico o storico su Faulkner come puro scrittore non si può fondare né svolgere senza un riferimento al suo particolare senso del tragico. Proprio del tragico tradizionale, secondo la formulazione esatta di Karl Lemcke: « O rimaniamo muti dinanzi alla sorte tragica, fissando la notte e il mistero, se non scopriamo in essa alcun fondamento, o la comprendiamo; e allora essa ci ammonisce, ci previene, ci purifica e ci rafforza nel proposito d'innalzare il nostro spirito sopra la terrestrità. Attraverso la tristezza ci viene a colmare l'espiazione, se vediamo che il colpevole espia: castigo, pace, salvezza. O, attraverso la morte, la vittoria: la fenice va in fiamme, ma per tornare a rinascere dalle sue ceneri con nuovo splendore ». (E qui, in mancanza dell'introvabile palinsesto germanico, non ci resta che ritradurre dalla versione spagnola del grande Unamuno: *Estetica*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1945.)

Servano questi pochi riferimenti come semplicissime e magari generiche *positions de thèse*. Prima di ritrovarle sul cammino d'una lettura dei testi e dei temi, giova sapere qualcosa dell'uomo e dei tempi in cui successivamente si è svolto il suo lavoro.

Il 25 settembre 1897 William Faulkner nasce a New Albany, Missis-

sippi, da Murry C. Falkner (*sic*), commerciante, e da Maud Butler. Nel 1902 la famiglia si trasferisce a Oxford, sede dell'Università Statale del Mississippi. Dal 1903 al 1913 il giovane William frequenta regolarmente le scuole fino alla decima classe, con pochissimo entusiasmo e risultati minimi; rivela tuttavia una tendenza naturale per il disegno, una particolare sensibilità poetica e soprattutto una sete insaziabile di letture, appassionate e disordinate. Nel 1914 egli si lega d'amicizia con un giovane avvocato, Phil Stone; sarà questi a finanziare i suoi primi lavori letterari, e inoltre a metterlo in contatto con alcuni grandi nomi americani (Sherwood Anderson, Ezra Pound, Robert Frost, Conrad Aiken). Nel 1918 Faulkner fa di tutto per arruolarsi nel corpo di spedizione degli USA sul fronte occidentale europeo; viene riformato, alla visita medica, per insufficienza toracica. Ma riesce a farsi prendere in forza dall'aviazione canadese. Nel corso d'una missione di guerra nei cieli di Francia Faulkner rimane ferito in seguito a un incidente di volo; ed è costretto a rimanere in territorio francese fino al giorno dell'armistizio. Quando ritorna in patria, ha il grado di tenente della RAF.

L'epoca decisiva della sua maturazione è il periodo 1919-1923. Faulkner studia lingue all'Università del Mississippi (vi si è iscritto secondo le particolari facilitazioni concesse ai reduci di guerra). Poi va a Nuova York, quale commesso di libreria. Infine torna a Oxford dove esercita svariati e anche umili mestieri (su questa fase vedremo più oltre diverse testimonianze). Nel 1924, grazie a Stone, viene alla luce il suo volumetto di versi *The Marble Faun*: è il primo libro. Non si sa se per errore del tipografo, o per deliberazione dell'autore, il suo nome sulla copertina è, non più Falkner, ma Faulkner.

Vorrebbe andarsene in Europa; ed eccolo a New Orleans, per sei mesi, collaboratore di giornale (*Times-Picayune* e *Double Dealer*). Finalmente riesce a imbarcarsi su una nave da carico, che lo porterà a Genova. Di qui egli parte per lunghi pellegrinaggi a piedi, prima in Italia,

poi in Francia. Così trascorre gran parte dell'anno 1925, ma al ritorno in patria porta con sé, già quasi ultimato, il suo primo romanzo, *Soldier's Pay*. (Lo aveva scritto in gran parte a New Orleans, poi rielaborato durante il viaggio.) Il romanzo uscirà nel 1926, per raccomandazione di Sherwood Anderson, e in tale occasione lo scrittore farà ritorno a Nuova York.

La critica è in gran parte favorevole, e l'editore stipula un contratto, per cui nel 1927 rapidissimamente Faulkner scrive *Mosquitoes*, una satira del mondo di artisti, vagabondi e falliti di New Orleans: romanzo che non trova né lettori né un rigo di recensione. Ma la macchina narrativa di Faulkner è ormai in moto: anzi, è già divenuta inarrestabile. Scrive contemporaneamente (1928) due libri, *Sartoris* e *The Sound and the Fury*, e li pubblica a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro. Il primo cade anch'esso nell'indifferenza; il secondo desta l'interesse della critica d'avanguardia, ma riesce ostico al gran pubblico.

Nel 1929 Faulkner prende moglie: Estelle Oldham Franklin, amica d'infanzia. Al momento delle nozze ella è vedova, madre di due bambini. Per provvedere alla famiglia lo scrittore lavora nottetempo quale scaricatore di carbone in una centrale elettrica. Vedremo in seguito il suo racconto di questa esperienza, durante la quale fu scritto *As I Lay Dying*, libro estremamente nuovo, nutrito dallo spirito di uno strenuo sperimentalismo, e dunque destinato alla medesima sorte di *The Sound and the Fury*: all'assenza dei lettori e alle fervide discussioni dei critici.

È dunque necessario far quattrini. Faulkner riesce a convincere l'editore a pubblicare *Sanctuary*, che era stato rifiutato nel 1929: la nuova versione del manoscritto contiene diverse modificazioni. La scabrosità della materia trattata desta nel pubblico uno strepitoso interesse. Nella critica, invece, cominciano a manifestarsi opposizioni moralistiche, dalle quali Faulkner sarà poi a lungo perseguitato. Ma ora egli può dirsi uno scrittore di professione; il tempo delle difficoltà economiche è finito.

Nel decennio 1932-1942 vengono alla luce le opere maggiori del ciclo dedicato alla immaginaria contea di Yoknapatawpha, che si può far coincidere con la realmente esistente contea di Lafayette (la capitale in Faulkner è Jefferson, nella realtà è Oxford). Escono fra l'altro: *Light in August*, *The Unvanquished*, *Absalom, Absalom!* e *The Hamlet*. Il capostipite di questo ciclo rimane il giovanile *Sartoris*. Sempre dello stesso periodo è la collaborazione di Faulkner al cinema hollywoodiano, con riduzioni delle proprie opere e altre sceneggiature.

Il periodo della seconda guerra mondiale sembra segnare un declino della popolarità di Faulkner. Ma di colpo, intorno al 1946, si verifica un definitivo risveglio, il cui segno più importante è la pubblicazione del *Portable Faulkner* di Malcolm Cowley (la cui traduzione italiana, tanti anni più tardi, s'intitolerà *664 pagine di William Faulkner*). Al rinnovato interesse critico si aggiunge subito una lunga serie di riedizioni e di traduzioni. Nel 1949 lo scrittore riceve il premio Nobel. Viaggia per il mondo (particolarmente importante il suo soggiorno in Giappone) e viene anche in Italia.

Continua a produrre, sia pure con ritmo meno affannoso (l'ultimo suo libro, *The Reivers*, uscirà postumo). Si spegne all'improvviso, per collasso cardiaco, il 6 luglio 1962.

Accanto alla storia dell'uomo seguiamo la storia dei testi.

Il primo libro, come s'è detto, è *The Marble Faun*, poesie (Boston, The Four Seas Co., 1924) con una prefazione di Phil Stone. Il romanzo *Soldier's Pay* esce a Nuova York (Boni and Liveright, 1926) e presso gli stessi editori nel 1927 appare *Mosquitoes*.

Seguono: *Sartoris* (Nuova York, Harcourt Brace and Co., 1929),

The Sound and the Fury (Nuova York, J. Cape and H. Smith, 1929), *As I Lay Dying* (id., id., 1930) e *Sanctuary* (id., id., 1931).

Ancora presso Cape and Smith appare, nel 1931, la prima raccolta faulkneriana di racconti: *These Thirteen*. Essa contiene i seguenti testi: *Victory*, *All the Dead Pilots*, *Crevasse*, *A Justice*, *Mistral*, *Ad Astra*, *Red Leaves*, *Divorce in Naples*, *Carcassone*, *A Rose for Emily*, *Hair*, *That Evening Sun*, *Dry September*.

A tale raccolta vanno aggiunti, più che altro come curiosità, due libriccini pubblicati in edizioni limitate e mai più ristampati: *Idyll in the Desert* (Nuova York, Random House, 1931 — è il primo contatto di Faulkner con quella che sarà la sua definitiva casa editrice) e *Miss Zilphia Gant* (The Book Club of Texas, 1932).

Il complesso delle opere fin qui elencate costituisce un blocco unico: la fase iniziale e più fortemente lirico-simbolica dell'opera di Faulkner, il suo passaggio dal verso alla prosa sperimentale e da questa alla prosa prosa, in una continua fermentazione di temi destinati ad altri sviluppi, e di proposte stilistiche talora irripetibili.

La fase centrale dell'opera ha inizio con *Light in August* (Nuova York, H. Smith and R. Haas, 1932). Quasi intermezzo, vengono altri tre libri minori: i saggi e poemi di *Salmagundi* (Milwaukee, The Casanova Press, 1932), *A Green Bough* (Nuova York, H. Smith and R. Haas, 1933) e finalmente *Doctor Martino and Other Stories* (id., id., 1934) che contiene questi racconti: *Black Music*, *Doctor Martino*, *Fox Hunt*, *Death Drag*, *There Was a Queen*, *Smoke*, *Turn about*, *Beyond*, *Wash*, *Elly*, *Mountain Victory*, *Honor*.

Continua la serie dei grandi romanzi: *Pylon* (Nuova York, H. Smith and R. Haas, 1935); *Absalom, Absalom!* (ib., Random House, 1936); *The Unvanquished* (id., id., 1938); *The Wild Palms* (id., id., 1939); *The Hamlet* (id., id., 1940).

Questa fase si conclude con *Go Down, Moses and Other Stories* (id.,

id., 1942). Nelle edizioni successive la locuzione *other stories* verrà omessa, quasi a significare che non si tratta d'una silloge di racconti, ma di un'opera a suo modo unitaria. (I titoli dei diversi episodi sono: *Was, The Fire and the Earth, Pantaloon in Black, The Old People, The Bear, Delta Autumn* e *Go Down, Moses*.)

Dopo un silenzio di sei anni viene *Intruder in the Dust* (Nuova York, Random House, 1948). È l'inizio dell'ultima fase faulkneriana, caratterizzata dalla presenza di vive inquietudini morali. Segue un volume di racconti polizieschi o quasi, *Knight's Gambit* (id., id., 1949), che contiene, oltre al vecchio *Smoke*, tutte pagine nuove: *Monk, Hand upon the Waters, Tomorrow, An Error in Chemistry, Knight's Gambit*. Ma la grande raccolta delle *short stories* di Faulkner viene l'anno dopo: *Collected Stories of William Faulkner* (id., id., 1950), dove ritroviamo la maggior parte dei testi riuniti nei precedenti volumi, e inoltre: *Artist at Home, The Brooch, Centaur in Brass, A Courtship, Golden Land, Lo!, Mule in the Yard, My Grandmother Millard and General Bedford Forrest and the Battle of Harrykin Creek, Pennsylvania Station, Shall Not Perish, Shingles for the Lord, The Tall Men, That Will Be Fine, Two Soldiers, Uncle Willy*. Accanto a questi testi possiamo mettere, quale testimonianza personale e sussidio storico, le *Notes on a Horsethief* (Greenville, The Levee Press, 1951).

Nel 1951 viene pubblicato *Requiem for a Nun* (Nuova York, Random House) di cui sono ben note le vicende, che interessano in modo particolare la storia del teatro in questo dopoguerra, e nelle quali si vide coinvolto, come primo adattatore per le scene, Albert Camus. Un'evidente suggestione di carattere drammaturgico è presente anche in *A Fable* (id., id., 1954), il più complesso tentativo di messaggio universalistico — fuori dei limiti di Yoknapatawpha — dell'ultimo Faulkner.

Nei *Big Woods* del 1955 (sempre Random House), troviamo un racconto nuovo, *Race at Morning*, oltre alle pagine già note. In Giappone

escono due 'curiosità' di grande interesse: la raccolta dei *New Orleans Sketches* (Tokio, The Hokuseido Press, 1955), dove possiamo leggere *Mirrors of Chartres Street*, originariamente uscito sulle colonne del *Times-Picayune*; e *Faulkner at Nagano* (Tokio, The Kenkyusha Press, 1956), con le interviste, le dichiarazioni, i discorsi — tutti veramente preziosi — effettuati durante la permanenza in Estremo Oriente.

Gli ultimi romanzi pubblicati in vita sono *The Town* (Nuova York, Random House, 1957) e *The Mansion* (id., id., 1959). Postumo, come abbiamo detto, uscirà *The Reivers* (id., id., 1962).

Una vita a senso unico; un'opera in continuo movimento, ma sempre nella stessa direzione: un uomo che si accanisce a definire il proprio mondo, e il mondo. Con varianti e risvolti talora imprevedibili; ma sempre nel senso d'una ricerca mossa dall'amore terrestre, dalla più aspra pietà. Con l'incubo, dietro, di una unità religiosa e cosmica inafferrabile, che tuttavia deve essere assunta quale misura, istintiva o cosciente, dell'azione morale, del giudizio.

Resta un buio nucleo, il dato originario, irripetibile, che Faulkner porta con sé e che lo rende scontento dinanzi al fenomeno stesso dell'espressione. Di questo *fatum* — e forse di questo trauma — nulla si può sapere, se non per esempi, spiragli e illuminazioni. A investigarne il segreto, vien voglia talora, irresistibilmente, d'interrogare il viso dell'uomo Faulkner, il suo sguardo, nella numerosa iconografia.

Guardatelo di profilo, con l'occhio dell'uccello da preda, stretto, diminuito dall'attenzione; guardatelo di fronte, con l'aria immalinconita, quasi ottusa se non fosse anche sardonica, dell'uomo di campagna; guardatelo in figura intera, piccolo e muscoloso, un po' troppo chiuso nel proprio corpo. Porta con sé un dolore che può diventare pazienza, ma anche una

impazienza quando si tratta di alzare le spalle, di dare una rispostaccia, per significare la verità.

« Anche geograficamente » ha scritto Emilio Cecchi « un talento di cotesta statura nasce dove conviene che nasca. Il Faulkner non nasce nell'*East* troppo europeizzato ed intellettualizzato. Non nella California, cattolica, cosmopolita e tòcca dall'Oriente. Il suo clima etnico e fantastico è nel mezzogiorno, non completamente isolato dalle zone industriali dei laghi, folto di memorie della guerra civile e dei vecchi coloni, e dove il puritanismo s'inasprisce nell'attrito con le comunità di colore. » Certo; e partiamo pure da questo sfondo, dal paese; ma ricordando che anzitutto questo paese è America.

II - PROFETA IN PATRIA

« Guizza il bisturi del chirurgo, stridono gli acri
[denti della sega,
Rantoli ansanti, gorgoglio, stroscia del sangue che
[cade,
Urli brevi e selvaggi, sordi gemiti lunghi che si
[spengono,
Questi così, questi irrevocabili. »

WALT WHITMAN

IL ROMANZO americano è giunto nel mondo della letteratura in un momento predestinato. Lo stesso era accaduto alla fine del secolo scorso con la narrativa russa e la drammaturgia scandinava. Lo stesso sta accadendo oggi con la poesia sud-americana e africana. E forse la seconda metà del secolo XX assisterà al fecondo contributo recato alla Letteratura — questo rito occidentale — dai popoli asiatici. Del resto, fin dal tempo in cui i Romani ereditarono dai Greci le regole di questo gioco, esso si è manifestato secondo un ritmo triadico che farebbe la felicità di Hegel: a) letteratura primitiva; b) letteratura coloniale, cioè d'imitazione; c) letteratura indipendente, cioè ricupero dei fermenti primitivi attraverso le forme rese adulte dall'imitazione. La prosa americana non sfugge a questo schema, nella sua evoluzione, più di quanto lo abbiano fatto la poesia e il teatro degli stessi Stati Uniti; ma è certo che nel romanzo il genio creativo del Nuovo Mondo ha trovato il suo passo più giusto, ed è per questa via che nel nostro tempo Hemingway e Faulkner hanno rappresentato per gli europei, presso cui il 'genere' romanzo stava entrando in crisi, quello stimolo forte di novità, quella proposta di altre dimensioni

e di altre cadenze, che alla fine dell'Ottocento avevano esercitato Tolstoj e Dostoevskij.

Eppure William Faulkner ha dovuto aspettare lunghi anni, fin quasi al premio Nobel aggiudicatogli nel 1950, per ottenere dai suoi compatrioti un giusto riconoscimento; e va detto che, quando tale riconoscimento è venuto, esso si è operato quasi a malincuore. Del resto i Brasiliani non amano Machado de Assis, e gli Argentini considerano Jorge Luis Borges estraneo al loro spirito; mentre una gran parte dei russi continua a sostenere che Dostoevskij non era altro che un fumoso ideologo, il quale oltretutto scriveva malissimo. E noi Italiani, che cosa abbiamo fatto, per molto e molto tempo, con Verga, con Pirandello, con Svevo? E che cosa facciamo oggi con D'Annunzio? (Ho nominato i quattro scrittori universali prodotti dal nostro Paese nei tempi moderni.) Davvero va ripetuto l'adagio secondo il quale nessuno è profeta nella sua patria.

Frederick J. Hoffmann ha compiuto un suggestivo catalogo delle false o preconcepite interpretazioni di Faulkner, messe in circolazione dai suoi compatrioti. Essi non perdonarono mai allo scrittore di aver raggiunto le grandi tirature con un romanzo, *Santuario*, che in seguito — nella prefazione, volutamente sprezzante e istrionica, del 1932 — Faulkner dichiarò d'aver scritto per sfruttare un certo tipo di oscenità allo scopo di far quattrini. Non era vero; ma bastò perché si continuasse a dire, per anni, che Faulkner si compiaceva eccessivamente di situazioni crudeli o torbide. Inoltre le interpretazioni più o meno positive delle storie ambientate da Faulkner nel profondo Sud erano quasi sempre ispirate a un marxismo superficiale; anche ciò falsava abbastanza la verità, e soprattutto contribuiva ad allontanare i buoni liberali o i sottili umanisti, per non parlare dei cattolici.

Per Alan Reynolds Thompson, in un saggio del 1932, Faulkner non era altro che il detestabile sacerdote di un 'culto della crudeltà'. Per Granville Hicks, già dal 1931, lo scrittore si compiaceva di soggetti lascivi o

laidi, non senza risultati letterari notevoli (venivano enucleati soprattutto i modi joyciani di *Mentre io muoio* e dell'*Urlo e il furore*), ma era sprovvisto di idee generali; la sua riflessione sul mondo era frutto di abilità più che di sentimento. Conrad Aiken per primo, nel 1939, metteva l'accento sullo stile di Faulkner, invitando a ritrovare lo scrittore sulla pagina, e questo rimane il suo merito; ma anch'egli era pieno di dubbi. Da parte cattolica l'attacco più duro era venuto nel 1936, a firma di Camille J. McCole, che metteva in dubbio la stessa onestà delle intenzioni di Faulkner, gli negava qualunque preoccupazione morale e salvava appena, e in parte, il romanzo giovanile *Sartoris*. Per Harlan Hatcher (1935) lo scrittore di Oxford non usciva dai limiti del naturalismo. Per Philip Henderson (1936) egli era infinitamente inferiore a Erskine Caldwell sul piano della verità sociale. Halford E. Luccock (1940) salvava, anche lui, solo un'opera giovanile, *La paga del soldato*. Percy Boynton, nello stesso anno, costatava con certa soddisfazione il progressivo 'semplificarsi' della forma, ma continuava ad asserire che la sostanza filosofica era nulla. Ugual ragionamento svolgeva Oscar Cargill (1941), traendo però qualche speranza dalle pagine del *Borgo*. A sua volta Herbert Muller (1937) metteva in risalto le doti stilistiche e immaginative dello scrittore, negandogli però qualità psicologiche. George Snell (1946) ammirava Faulkner come un notevole poeta decadente, un *diabolique* in ritardo. Qualche consolazione (ma soltanto apparente) veniva da sinistra. Contro i fautori del 'realismo socialista', che avrebbero voluto, nel quadro sociale dipinto da Faulkner, la presenza dell'eroe positivo, V. F. Calverton (1938) diceva che la colpa non era di Faulkner, bensì del Sud, così arretrato e feudale, che non vi poteva allignare neppure la lotta di classe... Edwin Berry Burgum, nel 1947, interpretava la decadenza del Sud, descritta da Faulkner, come una confessione simbolica della decadenza di tutta la borghesia americana... Ma Barbara Giles (1950), con decisivo stalinismo, tornava a condannare tutto: come pote-

va Faulkner parlare dei negri senza menzionare le lotte combattute dall'America radicale per l'integrazione della gente di colore? come poteva attardarsi a descrivere i sentimenti malinconici d'una classe in decadenza? — e così via.

Il meno che si possa dire di tutte queste critiche è che esse non avevano nulla a che fare con la letteratura: che esse erano il frutto, come quasi tutta la critica americana fino a vent'anni fa, di una totale ignoranza estetica, e di un basso contenutismo. Quegli esegeti cercavano una formula a cui ridurre lo scrittore e, non trovandola, se la prendevano con lui. Perfino i migliori analisti, Harry Hartwick nel 1934 (per cui il mondo di Faulkner è « una casa stregata, oscura e fredda, abitata soltanto da ragni e da anormali ») e Maxwell Geismar nel 1942 (che insisteva sui sentimenti passatisti e reazionari dello scrittore, sul suo preteso odio per i negri e per le donne, pur facendo osservazioni assai fini in sede stilistica) finivano per soccombere alla tentazione infausta della tesi.

Sulla scorta delle indicazioni fornite da Conrad Aiken nel 1939, fu Warren Beck, nel 1941, a svolgere un discorso coerente sulla struttura, l'aggettivazione e la sintassi di Faulkner quali sintomi concreti di un complesso mondo morale. E già nel 1939 era apparso un saggio definitivo sul problema dei contenuti: quella 'mitologia di Faulkner' disegnata da George Marion O'Donnell, che, con la dialettica fra i personaggi Sartoris e i personaggi Snopes, fornisce il fondamento a tutta la critica faulkneriana posteriore. Quando uscì *Il borgo* (1940), l'ipotesi di O'Donnell trovò un'importante conferma; e la critica di Robert Penn Warren non fece che svilupparla. Sulla stessa linea si muove il famoso *Faulkner portatile* compilato da Malcolm Cowley nel 1946 e preceduto da un importante studio, le cui linee di forza si ritrovano poi nell'antologia, con tutta la ricostruzione della geografia della contea di Yoknapatawpha (l'immaginaria regione del Sud in cui si svolgono i libri di Faulkner) e della genealogia delle varie famiglie Sartoris, Snopes, Sutpen e Compson. Così il giro d'orizzonte trac-

ciato da O'Donnell si articola e si allarga, con alcune sostanziali varianti.

Tutta questa nuova impostazione critica segnò un grande passo avanti nella comprensione dello scrittore, ma lasciava fuori quasi completamente il problema del linguaggio. Già la recensione di Penn Warren (1946) allo stesso 'portatile' metteva in luce nuove esigenze. Penn Warren invitava a una comprensione « dialettica » di Faulkner (nel quale i temi non sono esposti così linearmente, anzi per continue variazioni e contrapposizioni) da rintracciarsi puntualmente nella struttura dei singoli romanzi, addirittura delle singole frasi. Ma, ripetiamo, è con Warren Beck che una nuova critica della forma faulkneriana ha inizio; e, con essa, un riconoscimento di quel particolare irrazionalismo dell'autore, cui è del tutto inadeguato opporre schemi logici. A sua volta Russel Roth (nel 1949) ampliava e definiva ancor meglio la mappa disegnata da O'Donnell e Cowley.

Nel 1948, la pubblicazione di un romanzo polemico qual è *Non si fruga nella polvere* e di un notevole saggio francese (quello di Claude-Edmond Magny, in *L'Age du roman américain*), che del resto era stato preceduto da uno scritto di Sartre del 1939, sembrano risuscitare un interesse critico in gran parte sopito, o fermamente 'seduto' sulle conquiste di O'Donnell e degli altri. (La Francia era stata il veicolo del successo europeo di Faulkner, a partire dal famoso articolo di André Malraux sulla *Nouvelle Revue Française* del 1933. Poi erano venute le traduzioni italiane di Vittorini e di Pavese, gli studi critici di Cecchi e dello stesso Vittorini.)

Le recensioni di Edmund Wilson e di Malcolm Cowley a *Non si fruga nella polvere*, tutte concentrate sulla speciale novità del personaggio di Gavin Stevens (per la prima volta, in Faulkner, un personaggio che dice le sue idee, invece di semplicemente agire o soffrire!) ma anche attente a certe involuzioni di forma — contro cui Wilson fu particolarmente severo — sono documenti di una critica ormai adulta. Insomma siamo dinanzi al

« considerevole materiale critico di uno scrittore solidamente affermato e molto letto » (Hoffmann). Ma chi ha vinto? Lo scrittore, l'intelligenza degli uomini, o semplicemente il Tempo?

Si è voluto, sulla traccia di Hoffmann, sintetizzare il disegno della fortuna di Faulkner, dal successo scandalistico di *Santuario* alla sua tardiva affermazione (dopo il 1948 e specie dopo il 1950 si parlerà ormai di Faulkner come di un monumento, di un pezzo da museo), per mostrare la estrema difficoltà dello scrittore, e la mutevolezza dell'opinione comune dinanzi a ciò che è nuovo; e anche per dichiarare i nostri debiti critici.

Su tale difficoltà, a volte estenuante, si è espresso con chiarezza J. Warren Beach nel suo saggio *American Fiction* (1941), rivelando la naturale perplessità del lettore comune. A questa ardua formulazione tecnica si è spesso aggiunta la scarsa simpatia destata dalla 'retorica' del passato e della tradizione, sentimento tipico del Sud ed espresso da Faulkner fino ai limiti dell'oratoria.

La condiscendenza di Faulkner verso siffatto sistema elementare di difesa dei principi ancestrali fu spesso definita come un retaggio romantico, come una permanenza del « Sud delle guerre civili » nel cuore indifeso di un individuo. Altre volte i dogmatici vi hanno ravvisato, invece, una indecisione morale, uno stimolo amaro di anarchia. Non può essere dimenticato il parere espresso da un uomo come Wyndham Lewis nel 1934: tutta quella esperienza verbale era pseudo-poesia, prosa di un falso esteta, e sostanzialmente di un retore. Dovette sopraggiungere il sottile e tranquillo Conrad Aiken per chiarire le circostanze di quella poetica nuova. Egli mise gli occhi, con assoluta precisione, sul fattore stilistico (unica spia che ci è data per decifrare l'*animus* autentico di uno scrittore). Per Aiken ciò che ha senso e valore in Faulkner è proprio lo sforzo artigianale, la condizione

intima della forma. Esaminando soprattutto il testo, così illuminante, di *Absalom, Absalom!*, Conrad Aiken vedeva per primo le conquiste della prosa faulkneriana: l'assenza di una presa di possesso strettamente razionale, il senso atrocemente centripeto della vicenda. Riconosciuta l'eccessiva e generica violenza del primo Faulkner, e specie di *Sartoris*, e ne situavano su un'estrema punta dell'eloquenza le ancora discutibili possibilità poetiche. Tuttavia quel catalogo di omissioni o di iperboli non bastava a condannare uno scrittore; liquidato in poche righe, egli rimaneva come un inesplicabile rimorso. Un'idea tutta falsa, estremamente convenzionale, di ciò che doveva essere un romanzo (parallela a quella che oggi predomina nei critici teatrali, in ogni parte del mondo) creava un falso conflitto fra verità e struttura. Warren Beck rovesciò il giudizio sul perpetuo oscillare di Faulkner fra narrazione oggettiva e soggettivo lirismo; per quale superstizione estetica, alla fine dei conti, tale intervento doveva poi essere considerato un peccato? Insomma, se nel modulo narrativo faulkneriano la costruzione e lo stile non si adeguassero, se non fossero in fondo la medesima cosa, lo slancio verbale della medesima necessità interiore, nessuno avrebbe avuto più facile gioco dei detrattori e dei cacciatori di contraddizioni. Ma Nietzsche non ci ha insegnato per sempre che la contraddizione è la dote specifica dell'uomo, addirittura la sua dignità?

D'altra parte, come vedremo, Faulkner ha sempre opposto a questo vasto e tumultuoso interesse per la sua opera la propria enigmatica indifferenza (almeno fino al tempo del premio Nobel, in occasione del quale, e anche dopo, cominciò a fornire dichiarazioni su problemi generali, dove è sempre incluso qualche brusco riferimento al suo lavoro). E c'è chi, fra i suoi paladini, si è molto lamentato della distanza interposta da Faulkner fra se stesso e gli ambienti letterari; Malcolm Cowley in special modo, che forse si aspettava una particolare riconoscenza.

Dopo il 1948 la critica faulkneriana ha preso un assennato atteggiamento di indagini stilistica, spesso soffermandosi su un unico testo, da sot-

toporre alla lente dell'analisi (e in questo senso una fortuna particolare si può dire sia toccata a *Mentre io muoio*). Sono venuti così, uno dopo l'altro, gli studi di Sumner Powell, Philis Hirshleifer, Ray West, Olga Vickery, Richard Chase, William Poirier, Perrin Lowrey, Cleanth Brooks, Karl E. Zink, Philip Blair Rice, e ancora i volumi monografici di Campbell-Forster, di Ward L. Miner, di Irving Howe, di William Van O'Connor, e infine di Robert Coughland, che si è occupato specialmente della sua vita, privata e pubblica. E ha cominciato a pubblicarsi una intera rivista specializzata, *Faulkner's Studies*, a partire dal 1952. Oggi c'è addirittura il pericolo che l'istintivo e patetico Faulkner sia coperto, non dagli anatemi di un cronachismo moralistico, ma dall'eccesso di zelo della pedanteria universitaria.

Tutto ciò significa, alla fine, che l'enigma continua a essere vitale. E, se possiede questa vitalità, che importa, dopo tutto, la sua apparenza d'enigma? La parola poetica chiama a sé, spontaneamente, gli oscuri ma invincibili testimoni del tempo.

III - YOKNAPATAWPHA

*« Guarda, io o tu,
O donna, o uomo, o stato, noto o ignoto
Crediamo di costruire solida ricchezza e
[forza e bellezza,
Mentre, in realtà, non fabbrichiamo che
[idoli. »*

WALT WHITMAN

LA CITTÀ di Jefferson prende probabilmente il nome dal presidente sudista del tempo della Guerra di Secessione, Jefferson Davis. Nell'immaginaria (ma non poi tanto) geografia faulkneriana, Jefferson è la capitale della contea di Yoknapatawpha, nel Mississippi del Nord. Nella piazza centrale di Jefferson sta il Palazzo di Giustizia, intorno a cui tutto gravita, interessi e delitti, passioni e semplici curiosità. Ivi si svolgerà il terribile processo di *Santuario*. Nella contea si gioca molto, ci si annoia e si tengono gelosamente custoditi i segreti domestici. Nelle vie che si dipartono dalla piazza, bottegucce d'ogni genere mantengono un commercio costante e abbastanza florido. Jefferson si trova a settantacinque miglia da Memphis, su una strada non asfaltata: ci vogliono cinque ore di treno per andare da una città all'altra, su una linea che corre da Chicago al Golfo del Messico. Per attraversare la contea internamente ci vogliono invece due ore d'automobile, fra il polverone, i fiumi sulle cui rive si attardano sonnolenti pescatori, il bestiame selvaggio che si aggira per i campi, le acque stagnanti e malsane. D'inverno il paesaggio è squallido, plumbeo; a primave-

ra comincia l'odore del sorgo, che poi, macinato nei mulini, si fa dolce e snervante sul finir dell'estate. La contea sorge nel mezzo di uno Stato decaduto, ma di gran dignità apparente, dovuta alle sue tradizioni. La lotta fra il cotone e gli insetti che gli s'avventano sopra per divorarlo sembra però ripetersi sordamente fra gli uomini. Il cotone dà una rendita bassa al proprietario, e un salario di fame al lavoratore. Continuamente si ode il rumore dei pesanti frantoi; continuamente passano carri lenti e primordiali, guidati da negri e zeppi di cotone fino all'inverosimile. Jefferson è circondata da città semiabbandonate, e da altre che si preparano a seguire la medesima sorte. I cimiteri vomitano ogni tanto residui archeologici del dominio inglese, armi e attrezzi della Guerra Civile. La terra è fradicia di umidità, con un lezzo di morte. Nella campagna, interrotta da rocce mille volte lavate o rose dalle inondazioni, si trovano spesso gli antichi rifugi degli Indiani, con i loro simboli di pace e di guerra. Le case dei piantatori hanno un solo piano, e un gran portico che le disegna lateralmente. I grossi proprietari hanno ville a due piani, con colonne e balconate.

Siamo proprio a Oxford, malgrado il nome inventato di Jefferson; e Oxford è la città di Faulkner, anche se egli non vi è nato. Nel 1897, quando William nacque, il padre — Murry T. Falkner — si trovava con tutta la famiglia a New Albany, a occuparsi della ferrovia costruita da suo padre, John W. T. Falkner, e dal bisavolo del nostro romanziere, colonnello William C. Falkner. Costui era stato tenente nella guerra messicana, poi era divenuto colonnello a Harpers Fenny, cioè in pieno conflitto civile. Il 5 novembre 1889 entrò a far parte dell'assemblea legislativa del Mississippi; e in quello stesso giorno fu ucciso per misteriose ragioni da un oscuro personaggio, R. J. Thurmond (che venne inesplicabilmente assolto). Il colonnello Bayard, che troviamo nelle pagine di *Sartoris*, non è altro che la reincarnazione di questo spettro familiare. Ugualmente in John Sartoris si ritrova qualche sua fattezze tipica, o forse un ritratto di suo figlio, il nonno di Faulkner. Il personaggio del colon-

nello Bayard ritorna poi nell'*Urlo e il furore*. Ma la cosa più curiosa è che il suo modello — il vero colonnello William B. Falkner — era anche scrittore: di lui si ricordano alcune opere, come *La bianca rosa di Memphis*, *La piccola chiesa di Brick*, *Un rapido giro per l'Europa*. Il primo di questi libri ebbe un notevole successo: trentacinque edizioni, centosessantamila copie, fino al 1909. È una fantasia truculenta, vagamente misteriosofica, zeppa di citazioni ed echi letterari.

William frequentò le scuole pubbliche a Oxford; poco si sa della sua infanzia e della sua adolescenza. Prima ancora di essere chiamato sotto le armi, si arruolò nell'aeronautica, nel momento in cui era già scoppiata la prima guerra mondiale e l'intervento americano era già praticamente deciso. In Europa egli fu combattente spericolato, e abbatté due aerei nemici. Due volte cadde con l'aereo in territorio inglese, salvandosi miracolosamente. Di ritorno al Mississippi, lasciò esterrefatta la brava gente di Oxford camminando scalzo o sedendosi per terra, nei bar, a leggere il giornale. Un bel giorno comprò una specie di marsina, l'adornò di fantastiche decorazioni, e se ne andò in giro in questa tenuta, con un monocolo incastrato nell'orbita; forse fu questa l'origine del nomignolo ch'ebbe per molto tempo a Oxford, 'il conte'. Il 19 settembre 1919 va a studiare letterature neolatine (francese e spagnola) all'Università del Mississippi. Si classifica fra i migliori allievi; ma nel corso d'inglese rimane agli ultimi posti. Nel novembre 1920 Faulkner interrompe gli studi, come l'Horace di *Sartoris*, e da allora non perde occasione di mostrare il suo fastidio, talvolta addirittura il suo disprezzo, per l'educazione universitaria; ne parla esplicitamente in *Zanzare*, nella *Paga del soldato*, e altrove.

Ma all'Università del Mississippi rimase in qualche modo legato, perché, fra i molti mestieri esercitati in questa fase, quello in cui durò più a lungo fu l'incarico di ufficiale postale, e l'ufficio postale aveva sede nell'università stessa. Nel 1924 perse il posto in seguito a una serie incredi-

bile ed esilarante di distrazioni e di trascuratezze, che misero a repentaglio il buon nome delle poste di quello Stato. Dello stesso 1924 è il suo primo libro di poesie, *Il fauno di marmo*, dove in forme ancora tradizionali Faulkner manifesta una forte ascendenza simbolista, nel trattamento analogico dei temi della natura. Un'altra e migliore raccolta di liriche pubblicherà nel 1933.

Ma non poteva star fermo. E in uno dei suoi viaggi, precisamente a New Orleans, avviene l'incontro fondamentale della sua vita di scrittore: l'incontro con Sherwood Anderson, lo straordinario narratore di *Winesburg, Ohio*. Diventano amici: Anderson gli trova un impiego nella redazione del *Times-Picayune*, e lo spinge a dedicarsi al romanzo, sfruttando la vasta materia autobiografica che via via Faulkner gli veniva rievocando oralmente. È questa l'origine della *Paga del soldato*, prima opera narrativa di Faulkner, pubblicata nel 1926. Stilisticamente ancorato ai moduli correnti dell'epoca (un realismo psicologico senza particolare attenzione al linguaggio), questo romanzo è tuttavia una delle cose più vive e sincere del suo autore; tutta la sequenza della morte di Donald (un aviatore, in cui non è difficile riconoscere elementi della personalità di Faulkner) esprime con emozione ed energia quel sentimento del destino che sarà una delle chiavi per le sue opere più note.

Del 1927 è *Zanzare*, dove una prima ricerca di linguaggio si aggroviglia in modo ancora indeciso sopra una materia naturalistica. Del 1929 è *Sartoris*, dove la tematica faulkneriana più caratteristica (il Sud, il passato di famiglia, gli echi della Guerra di Secessione) è già pienamente enucleata. Ma la vera e definitiva nascita dello scrittore avviene con *L'urlo e il furore*, romanzo intrepidamente sperimentale, tutto fondato sulle ipotesi del linguaggio, pubblicato nello stesso anno. Specialmente la sua penetrazione nei meandri mentali dell'idiota Benjy rivela in Faulkner la scoperta del senso poetico e drammatico della parola; ma non si possono dimenticare il negro Luster, la ragazza Quentin, il tradizionalista Compson,

tutti esemplari di una nuova famiglia narrativa, destinata a ramificarsi per irresistibile impulso. Il 1929 è veramente l'anno decisivo di Faulkner; non solo escono i due romanzi, ma nello stesso anno avviene anche il matrimonio dello scrittore con Estelle Oldham Franklin.

Continua a lavorare freneticamente: sta già componendo *Santuario*, quando esce il secondo dei suoi libri sperimentali, fondato sull'esperienza del monologo interiore alla Joyce: *Mentre io muoio* (1930).

Forse dall'inconscia memoria di una lontana lettura dell'*Adam Bede* di George Eliot, Faulkner ha tratto l'idea della donna che ancora in vita si fa costruire la propria bara; ma subito vediamo come questa premonizione della morte, con il suo valore di implicito processo all'esistenza, si adatti alla più tipica fantasia faulkneriana. La bara, durante una piena, precipita nell'acqua; su di essa svolacchiano sinistramente i corvi. Le onde limacciose trasportano la bara verso il cimitero. Sulla bara, con una gamba spezzata, si trova Cash, mentre suo fratello Darl è braccato e infine vinto dalla pazzia. Altro personaggio sintomatico, nel senso della rivelazione di un essenziale e tragico disordine dell'esistenza, è Dewey Dell, la ragazza che ha da poco perduto la sua verginità, in squallide circostanze. Darl viene finalmente spedito al manicomio di Jackson. Accanto a queste figure d'orrendo risalto umano, sta quella più vaga e sottile di Anse Bundren, uomo infingardo ma nutrito di un suo stralunato misticismo; vile, opportunista ma ancora in segreta comunicazione con quell'idea dell'Eterno che nutrive la gente tradizionale del paese. Ogni capitolo è un monologo, e i personaggi si avvicinano, come in un rudimentale e potente dramma (infatti Jean-Louis Barrault ne ha tratto uno dei suoi più suggestivi spettacoli, *Autour d'une mère*), e inoltre nel romanzo si ritrova uno dei dati fondamentali della grande drammaturgia moderna a partire da Shakespeare, ovvero la sapiente mescolanza di tragico e comico.

La protagonista di *Santuario*, pubblicato nel 1931, e che subito destò grande scandalo, è una studentessa dell'Università di Virginia; accanto a lei

è un laureato della medesima università. Ma su questo pallido eroe e sulla stessa scatenata Temple Drake si estende l'ombra del demoniaco Popeye, il quale non è solo un *gangster*, ma un impotente degenerato, un simbolo vivente del male del mondo.

Si tratta dunque di un'ipotesi negativa dell'esistenza: di un mondo chiuso, basso, sfornito d'aria e di luce. Sono i 'demoni' dostoevskiani, ma sprovvisti della prospettiva politica; i Karamazov, ma senza lo spiraglio dell'ansia religiosa. Mille volte gli Americani, così volutamente ottimisti, hanno rimproverato a Faulkner questa sua regia così nera. Ma nella *Paga del soldato* egli si era chiesto, a proposito del protagonista Donald: « Come si potrebbe vestire un fauno in smoking? » Ecco, l'immagine faunesca di Faulkner è un'immagine dell'uomo ricondotta non tanto al puro male, al definitivo non-essere, ma alla forza cieca della natura. Il suo sguardo, benché spietato, ha lume di pietà, e guizzi d'ironia. Lo stesso mondo sudista di cui si è fatto poeta è un mondo ch'egli non può vedere con occhi velati; la sua coscienza critica e il suo senso di *humour* lo impediscono. E qui può scattare, nella memoria di chi lo ha conosciuto, la figura dell'uomo Faulkner: con i suoi baffetti, i suoi abiti da cacciatore o da coltivatore, le sue pose da orco o da ignorante, che poi non corrispondevano interamente a verità; la sua casa tanto simile a quella dei vari Sartoris, con le colonne bianche e il recinto delle magnolie, al centro della quale era la cella monastica del suo lavoro — pareti lisce, un tavolo, una sedia, una macchina per scrivere. Ivi risultava evidente la sua operazione tipica: la sua trasformazione della provincia in cosmo, secondo il detto tolstojano: 'Descrivi il tuo villaggio e sarai universale'. Tutto il regionalismo della miglior narrativa americana del secolo vi prende spazio e dignità di grande letteratura, per un dono d'istinto, per una singolare caparbietà di meditazione e di stile.

Nelle sue primé opere vi era un evidente squilibrio fra determinazioni

intellettuali e visione plastica del mondo; poi vi fu ancora squilibrio fra concretezza narrativa e libertà formale. Ma alla lunga Faulkner ha vinto la sua battaglia, meglio di ogni altro scrittore del suo Paese, e proprio nella misura in cui ha violentemente demistificato la rispettabilità esteriore degli uomini del Sud, a cominciare da se stesso. In tal modo l'opera sua assume una duplice dimensione, storico-sociale e lirico-personale; è una lunga confessione, che però coinvolge drammaticamente lo stato psicologico dell'umanità e la sua struttura. Ereditando da Proust e da Joyce lo *stream of consciousness*, gli ha dato un corso diverso: frenetico, minaccioso, senza soste. Così ha portato alla luce i detriti delle anime: di quei 'poveri bianchi' travolti dai miti del passato e dal falso sentimentalismo sudista, e di quei risolti o rassegnati negri. Queste narrazioni sembrano incamminate verso un 'no' totale, o almeno verso una non-soluzione; ma sarebbe più giusto dire che esse rassomigliano alla vita, esprimendo soprattutto la cognizione del dolore e il dovere della misericordia.

Ci sono due frasi, nei suoi due primi e ingenui romanzi, che raffigurano la dialettica di questa ultima verità. In *Zanzare* è scritto che solo un idiota non prova il dolore, e solo un pazzo può dimenticarlo. Nella *Paga del soldato*, viceversa, è detto che, nel mondo d'oggi, perfino il dolore è divenuto una finzione. Ecco perché questa battaglia furibonda non conosce vincitori; tutti sono vinti, al livello più sincero della coscienza. È questa la vera nozione faulkneriana del destino. « Immobilità fatale e fatalità immobile » come proclama Bayard Sartoris parlando della guerra a cui ha preso parte. E il grande miracolo è che su questa materia — limacciosa e buia come la terra alluvionale del Sud — Faulkner riesca il più delle volte a « scrivere come un angelo », secondo la formula famosa di Arnold Bennett. Come un angelo nero, naturalmente.

I nuovi arrivati non hanno né la forza interiore né la capacità comunitaria dei Sartoris, che bene o male continuano a costituire un blocco. Ma le mutate circostanze introducono anche un terzo personaggio, una terza forza: quello che è stato chiamato il 'povero bianco'. Sono coloro che non possiedono terre: prima miseri braccianti, poi mercanti di cavalli dall'alterna fortuna. Ab Snopes, furbo e senza scrupoli, è il primo esempio del momento ascensionale di questa nuova classe, e di quel che sarà il suo titanismo demoniaco. Le difficoltà economiche originate dalla guerra gli danno modo di render qualche servizio alle famiglie Sartoris, e da una di esse egli estrarrà la sua vittima e il suo strumento, Rosa Millard, da lui spinta ad agire contro ogni tradizione morale, e a morire in seguito al suo atto. Sartoris e Snopes sono d'ora innanzi le forze motrici della contea di Yoknapatawpha, nella trasfigurata realtà e nella concreta mente di Faulkner; e assurgono a termini di un'opposizione universale. Lo scrittore ne disegnerà tutte le infinite varianti, ne proietterà tutte le ombre e le mezze ombre sulla sua pagina fremente. L'azione dei Sartoris sarà sempre caratterizzata da necessità intima, da spirito di responsabilità; dinanzi a tale punto di vista ogni gesto degli Snopes apparirà come fondamentalmente immorale. Ma negli Snopes avviene un drammatico sdoppiamento fra movente economico e ragione etica; essi tenderanno a porsi quali esempi di un'altra e meno astratta forma di necessità, che assomiglia addirittura alle forze naturali. Faulkner innesta questa lotta, fra uno 'spirito' ormai esangue e una 'materia' scatenata, dentro una prospettiva tutta storica, ma secondo le cadenze emotive della propria memoria di uomo legato alla tradizione. Si veda già in *Sartoris* come la tensione drammatica avvenga fra Bayard — nipote dell'altro Bayard degli *Invincibili* — e la « canaglia Snopes », negli anni Venti del nostro secolo. Ragioni di bassa politica regionale conducono Flem Snopes al posto di vicepresidente della banca del vecchio Bayard, il cui fratello, John Sartoris, muore nella prima guerra mondiale (una tipica guerra Snopes, non comparabile con quella mitica

cui i Sartoris diedero sangue ed eroismo). Bayard pian piano prende coscienza della propria incapacità a ricostruire, in sé e intorno a sé, il mito dei Sartoris, e finisce per uccidersi, cadendo in fiamme con un aeroplano ch'egli stesso sapeva malsicuro; una forma ambigua di suicidio. Il mondo dei Sartoris insomma avverte l'odore di decadenza e il ritmo di catastrofe che aumentano intorno; gli Snopes li hanno vinti non solo esternamente, ma nell'intimo, come dimostra la storia di Rosa Millard. I Sartoris son divenuti amletici, solitari, stravaganti; preda di un'insicurezza dell'animo, che è peggio di qualunque crisi finanziaria. Bayard Sartoris non può agire secondo le leggi degli Snopes, per non contravvenire alla propria coscienza; non gli resta che distruggersi. Né diversa è la prospettiva (sebbene un po' meno evidente a prima vista) che si delinea nella *Paga del soldato*.

Infatti nulla è più estraneo — e inizialmente ignoto — al ministro episcopale Mahon del turbine di peccati e di sregolatezze che il secolo nuovo gli ha scatenato intorno. Egli pensa che a tutto si possa andare incontro con una dolce carica di psicologia elementare e di antica tolleranza. Ma è il ritorno di suo figlio, l'aviatore Donald, che rincasa agonizzante dalla seconda guerra mondiale, a recare il messaggio del novissimo inferno. Donald si salva, e il contrasto fra le due forze storiche si fa aspro nelle persone di Mahon e di Cecily, che era la fidanzata di Donald prima della sua partenza per il fronte di combattimento. La stessa famiglia di Cecily, e peggio ancora i suoi amici, sono tipici rappresentanti dei *Twenties*, di quella 'era del jazz' cantata in modo così struggente da Fitzgerald. Ebbene, questo mondo di capelli e sottane cortissimi, di charleston e di alcool, è sostanzialmente un mondo Snopes. Né a esso arride un successo diverso da quello che toccò a Flem; né in esso maturano drammi interiori diversi da quelli che esplodono in ogni creatura della sfera Snopes.

O si veda ancora *L'urlo e il furore*, questo canto fermo della dismisura vitale, questo perpetuo addio della ragione. Quentin Compson è l'estremo residuo, starei per dire l'estremo relitto, della razza Sartoris. I suoi fami-

liari, o sono ormai travolti dalla mentalità Snopes (è il caso di Jason) o si buttano a diversivi, a stupefacenti dell'anima. Mr Compson si appaga di una posa da filosofo, zio Maury venera l'whisky, Mrs Compson trova rifugio nella sua condizione di malata e nel bigottismo, Benjy ha dalla sua la splendida fuga dell'imbecillità. Ma Quentin sente danzare e urlare nel proprio cranio, nel proprio petto, i fantasmi; ovunque, intorno a lui, è il peso incumbente dei morti, con i loro valori e la loro grandezza. Che può egli opporre se non il suo fiacco amletismo? Scopre che Candace, sua sorella, si è oscenamente concessa a diversi uomini di Jefferson, e ora è incinta. Cerca, da pseudoeroe, di salvare la situazione con un'atroce menzogna: inventa rapporti incestuosi fra se stesso e Candace, e ne fa la confessione al padre. In altre parole, 'esorcizza' una profanazione alla Snopes, riconducendola a un delitto segreto che rientra nella sfera dei Sartoris. Ma egli utilizza non la fierezza, la dignità della tradizione, bensì il lacrimoso e fragoroso appello ai sentimenti che è proprio della sua decadenza; e perciò sbaglia. Non ottenendo quella grandezza di tragedia che si era prefissato, ricadendo anzi nella meschinità del quotidiano, con in più il senso d'una sconfitta personale, Quentin uccide simbolicamente il tempo distruggendo l'orologio, e poi distrugge materialmente se stesso. Ma è evidente in lui una coscienza critica degli eventi storici, del loro trapasso, che è il solo — e puro — rispecchiamento della coscienza dell'autore.

Ormai la condizione dei Sartoris è ridotta a questo: sapere che si decade, che si muore, ma sperare e volere che ciò avvenga con alta dignità, nella gloria enigmatica del Destino. Ma ciò era possibile soltanto al tempo in cui si svolge, per esempio, *Absalom, Absalom!*; dove, sì, vediamo la tradizione campeggiare ed evolversi, e poi scadere, e poi corrompersi, ma sempre con il passo della grandezza. Quel finale in cui tutto viene purificato dalle fiamme riporta veramente al sogno ellenico della tragedia.

Al mondo moderno, viceversa, la tragedia è negata, perché la sua condizione ultima — la catarsi — è divenuta impossibile.

Ecco ormai definito e chiarificato il conflitto-base: i Sartoris da una parte, con la loro unità, gli Snopes dall'altra, con la loro dispersione. E Quentin vuole combattere la dispersione in sé, ma anche nella memoria. Si veda il valore che ha per lui il ricostruire la vicenda leggendaria del pioniere Sutpen; e non è senza ragione che proprio sotto gli occhi di Quentin avvenga l'incendio della casa di Sutpen. La tradizione di costui non era puramente morale, alla maniera dei Sartoris, ma non si era neppure mai irrigidita nel formalismo ipocrita; in essa poteva aver luogo un barlume di vera tragedia, un'estrema prova di grandezza.

Neppure nel delirio sperimentale di *Mentre io muoio* manca l'opposizione tematica e dialettica, nel senso fin qui indicato. Questa gente che vive sulle alture arenose di Yoknapatawpha è senza dubbio sottosviluppata, a un livello infimo. La loro stessa vita sessuale, da vere bestie, lo prova. Ma la religiosità di Anse Bundren che promette alla moglie di seppellirla a Jefferson non è mera superstizione, è un impulso etico. Mille volte egli vorrà, per le più pratiche ragioni, abbandonare il suo compito; ma quell'impulso elementare resiste, ed è la ragion d'essere dell'opera d'arte. Il viaggio degli straccioni che recano il fetido cadavere sotto il volo dei corvi è un'allegoria di stampo esoterico, antica quanto il più nudo e intransigente cristianesimo. Eppure questi orridi Bundren sono più vicini ai Sartoris di qualsiasi Snopes; essi compiono un rito, l'antica funzione magica, e se sono contaminati dal peccato, esso è un peccato tutto fisico e naturale, non la distorsione cosciente dei valori, quale la praticano i nuovi venuti. In questi mostri, in questi spettri, è ancora possibile il gioco degli eroi, sia pure in una misura ridevole o detestabile.

Questo schema dialettico non rimane quasi mai astratto, ma vive nel concreto degli accadimenti umani e della parola che li evoca; anzi, viene il sospetto che lo si possa estrarre dall'opera faulkneriana solo criti-

camente, *a posteriori*, e non in obbedienza ad alcuno schema preordinato.

Ogni romanzo ha la sua coerenza formale, eppure rimanda alla generalità di un mito che tocca tutti i romanzi e i racconti. Faulkner cerca di comporre una sua 'commedia', nel duplice senso di Dante e di Balzac, ma la sua immaginazione scatta ogni volta al contatto di occasioni particolari, per poi rituffarsi nel grande circolo.

Resta però da notare che una disparità espressiva serve da contrappasso, in Faulkner, al suo fondamentale conflitto psicologico-sociale. Può capitare anche a lui di essere uno scrittore Sartoris che di questa condizione conserva soltanto l'esteriorità; o uno scrittore Snopes velleitario, con troppe nostalgie della forma Sartoris. Ma quando egli trova la sfumatura giusta (il punto di frizione, l'assoluto formale che fa delle suggestioni tradizionali del mito, allo stesso tempo, una forza e una crisi vitale), allora tutta la complessità del suo stile narrativo emerge e travolge.

Un esempio negativo di tensione fra gli elementi discordanti è in gran parte quel *Santuario* che ragioni estrinseche hanno reso il più noto fra i romanzi di Faulkner, e che fu anche la chiave attraverso la quale egli riuscì a penetrare trionfalmente in Europa. Lo schema ideologico è assai brillantemente riassunto da George Marion O'Donnell:

« La Femminilità Sudista Corrotta, ma non Profanata (Temple Drake), in compagnia della Tradizione Corrotta (Gowan Stevens, un laureato dell'Università di Virginia), cade in preda al Modernismo Amorale (Popeye), impotente egli stesso, ma che con l'aiuto del suo forte alleato, la Libidine Naturale (Red), viola in maniera innaturale la Femminilità Sudista e quindi la tiene sotto il fascino della propria seduzione, corrompendola a tal segno che essa diventa la tacita alleata del Modernismo. Nel frattempo il Povero Bianco del Sud (Godwin) è stato accusato di un delitto che, con l'aiuto dell'Ingenua Lealtà (Tawmmy), aveva in realtà tentato d'impedire. La Tradizione Formalista (Horace Benbow), intuendo

la verità, si sforza invano di difendere il Povero Bianco. Essa infine viene spazzata via dalla Ricchezza (il giudice Drake) per rifugiarsi negli agi europei. La Modernità, che porta in sé fin dalla nascita la propria impotenza e il proprio fato, si sottomette con masochistico piacere al proprio annientamento, per l'unico delitto che ancora non ha commesso: la Distruzione Rivoluzionaria dell'Ordine (l'assassinio del poliziotto dell'Alabama, per cui Popeye è condannato a morte pur essendo innocente) ».

La descrizione allegorica di O'Donnell può anche essere eccessiva in qualche punto, ma è sostanzialmente giustissima. Segno che l'opera non nasce dalla fantasia poetico-mitica, ma da un calcolo in gran parte ambiguo. Lo stesso Faulkner, nella prefazione a un'edizione successiva, dice che quella di *Santuario* è un'idea da pochi soldi. Si dovrebbe dire piuttosto che essa ha il solo ma grave difetto di essere uno schema. I personaggi sono tutti programmaticamente atroci, una galleria di mostri. È ben vero che accanto al 'fantasma' Temple intervengono proposte e venature umane, da parte per esempio di Benbow o della stessa Miss Reba, padrona del lupanare; è ben vero che la violenza narrativa e il senso del linguaggio parlato vi campeggiano da cima a fondo, con tutto il polso del grande scrittore. Ma nell'insieme si ha una sensazione di artificio, di solenne *Grand Guignol*, come in certo teatro espressionista.

A una misura in qualche modo programmatica e allegorica si è voluto talora ricondurre anche il gran quadro di *Luce d'agosto*. Se così fosse, il pastore Hightower e Byron Bunch starebbero a raffigurare due aspetti del modo tradizionale di considerare la vita: quello formale e quello ingenuo; e ambedue si affannerebbero a salvare Lena Grove non solo dal suo seduttore Lucas Burch ma anche dal mulatto Christmas e in genere da tutti i portatori del demonismo alla Snopes. Ma in verità il romanzo non è allegorico, è tutto realistico, in un senso molto largo della parola, quale può essere consentito dall'infrenabile liricità di Faulkner. E chi incarna questa liricità, e dà al romanzo una colonna vertebrale d'incrollabile forza, è pro-

prio lo scuro e tremendo Christmas. Tanto che, anche a voler sostenere lo schema allegorico di cui sopra, resta chiaro che questa forza non-tradizionale ha preso il sopravvento su ogni Conservazione, con la stessa imperiosità con cui l'ha preso nella storia, e quasi a dispetto dello scrittore. Così che egli sarà sempre incerto fra una moralità che tende solo a ribadire 'l'autentico' del passato e un'altra che, pur riconoscendo nel presente 'l'inautentico', lo considera come irrimediabile. Si è detto spesso che il suo punto di vista più congeniale e poetico è quello di Sartoris; e in parte ciò è vero; ma basta esaminare *Luce d'agosto* per vedere come questa verità sia limitata. Hightower, tipica figura della sfera dei Sartoris, è abbastanza schematico, mentre Christmas, il più tipico personaggio Snopes, illumina tutto il libro con la sua contraddittoria ricerca di un *ubi consistam* morale, vivissima pur nella sua abiezione. Ecco che il mondo Snopes prende il posto di quello propugnato dai Sartoris, per violenta necessità storica, ed è questa necessità che ora Faulkner si sente chiamato a esprimere. Non diversamente, in *Oggi si vola*, il tema essenziale è la confusione creata nelle anime dalla crisi moderna dei valori; qui siamo lontani dal mondo agricolo e ancestrale: fra aviatori e giornalisti, ugualmente ubriachi e ugualmente disperati, si sente il clima degli Snopes arrivare di colpo al massimo del grottesco tragico. E quell'ultimo giorno di carnevale « nel vecchio quartiere » di una città che forse è New Orleans, è davvero il sabbato romantico, equivale alla notte nel postribolo dell'*Ulysses* di Joyce. I personaggi qui ricevono continuamente l'illuminazione di un'aspra pietà che è allo stesso tempo una condanna. Siamo ben lontani dalla satira forzata e goliardica dell'atmosfera Snopes già tentata in *Zanzare*, il libro meno felice dell'autore. Là il senso della tradizione, o il sospetto del suo decadere, rimanevano futili o crepuscolari. Il dramma non scoppiava; e la ironia non aveva quell'incisività che nasce dall'indignazione.

Quasi a conclusione di un primo ciclo, *Palme selvagge* è un romanzo formato di due romanzi paralleli che si alternano senza comunicare l'uno

con l'altro. Ma certamente il filo, il legame, esiste, ed è d'ordine poetico-morale, volutamente segreto. Questo legame sta in quella tensione dialettica fra sentimenti naturali e organizzazione sociale che regna in ambedue le storie narrate. Il giovane medico Harry e la sua amante Charlotte, una donna che ha abbandonato il marito, considerano la morale sociale come un mero impedimento, come un'ipocrisia alla Snopes; e cercano la libertà nell'obbedienza ai sentimenti naturali. Tanto che, quando cominciano a sospettare che la loro convivenza stia somigliando troppo a un matrimonio, se ne vanno in una remota e inospitale miniera. Ma il destino li colpirà proprio nel sesso, cioè nel fulcro della loro 'naturalità' e del rapporto che su di essa hanno fondato: Harry cerca di far abortire Charlotte, ed ella muore. La storia parallela è quella di un ergastolano che si trova in una imprevista e tragica libertà, navigando su una barca durante l'inondazione del Mississippi. La sua condizione è dunque tutta 'naturale': alle prese con forze scatenate, e dovendo contare solo sulla propria forza, il fuggitivo potrebbe ritrovare una dimensione esistenziale fuori delle costrizioni societarie. Egli invece sente la necessità morale, legale, di ritornare alla prigione, nonché di portare in salvo la donna incinta che ha sottratto al flagello delle acque. Il suo ritorno all'ergastolo, ritorno incompreso, schernito e perfino ostacolato, è un atto di pacificazione interiore, di conciliazione religiosa.

Ambedue le storie sono bellissime; in quella dei due amanti è il Faulkner di città, il Faulkner psicologo e sociologo di *Santuario*, che tocca un risultato puro e sintetico, finalmente, nel vertiginoso succedersi degli avvenimenti segnati da una sorta di oscura e preordinata vanità; in quella del negro fuggiasco è invece il grande Faulkner lirico e contadino, che si esprime a un livello di pienezza verbale, e di semplicità, veramente omerico. Ma senza dubbio la condanna che perseguita Charlotte e Harry non è la rivolta dello spirito Snopes su due persone che ne hanno infranto le regole; è dovuta al fatto che essi non possiedono neppure la gamma ele-

mentare di valori che avrebbero se appartenessero all'orbita dei Sartoris. Non si può vivere in una pura assenza, sia pur illudendosi di riempirla di passione.

Del resto, alla scoperta di una coscienza critica, che non manca in Faulkner, e che ben presto dovrà dare frutti anche più maturi, basterebbero non solo la sintesi epica del racconto della fuga del detenuto, o ancor più la complessa verità psicologica di *Mentre io muoio*; ma la presenza di certi elementi di *humour*, che hanno un senso di distorsione della prospettiva, di implicito e malizioso giudizio. Il funerale del *gangster* in *Santuario*; il ricevimento che Miss Reba offre alle amiche, dove il tè è sostituito da birra e gin; e tanti altri momenti (nelle stesse *Palme selvagge* la caccia al coccodrillo) che sottolineano ironicamente la materia lirica o tragica.

In sostanza la mitologia faulkneriana si esprime in forme barocche o romantiche, secondo una tradizione che potremmo definire elisabettiana. Forme sempre al limite del turgore o dell'esplosione, ma dense di continuità e di elettricità. Egli rischia la retorica e vive sul crinale dell'impossibile; a lui, come a Balzac e a Dostoevskij, riesce quella torrenziale impresa di conversione del melodramma in poema, che qualunque esteta sconsiglierebbe. Ma spesso la maggiore o minore chiarezza dell'espressione deriva, com'è ovvio, da dubbi e contraddizioni relativi alla materia narrata. Non si può confondere il mondo epico degli *Invincibili* con quello tortuoso e viscerale di *Oggi si vola*. Il fondo di questo conflitto interiore sta ancora e sempre nella contrapposizione fra mondo tradizionale e crisi dei valori, cioè mondo contemporaneo. L'eredità si fa sempre più oscura, la condizione presente sempre più convulsa. Per intenderne le complesse vicende, e i culmini espressivi, occorrerà anzitutto prenderne coscienza in sede sociale e storica; ma alla fine sarà la pura virtù evocatrice della parola a riportare la vittoria, secondo una misura nuovamente metafisica.

V - L'INFERNO DEL SUD

*« Così strisciai, strisciai come una lumaca,
Attraverso i giorni della mia vita. »*

EDGAR LEE MASTERS

RIPRENDIAMO Faulkner al punto cruciale della sua giovinezza di uomo e di scrittore. Eccolo di ritorno dalla prima guerra mondiale, dove ha servito come pilota da combattimento nella Royal Air Force. A Oxford egli non si sente più a suo agio, le dimensioni antiche della vita non corrispondono allo spazio della sua libertà interiore. La frenesia esistenziale del dopoguerra gli è estranea, anzi nemica: Faulkner non è Fitzgerald, è un uomo di dure nostalgie e di molto difficili speranze. Scrive poesie d'incerto simbolismo, scrive racconti aspramente naturalistici; né l'una né l'altra poetica gli sono veramente congeniali, anche se dell'una e dell'altra egli più tardi assumerà gli aspetti salienti, anzi ne tenterà una sintesi. Il suo pensiero va alla storia e al fato del Sud, che gli si confondono nella mente con la sua stessa vicenda, con il suo stesso destino personale, essendo egli un frammento di quel *corpus* compatto e in parte cadaverico. Le suggestioni della memoria, i pettegolezzi di paese, i casi della cronaca nera, tutto entra in combustione nella sua fantasia. E così nasce la mappa stregata di Yoknapatawpha, con i corsi d'acqua che segnano i vagabondaggi della vio-

lenza e della vendetta, con i punti rossi dove sono segnati i fatti di sangue e quelli neri dove spiccano le dimore degli atroci, spiritati personaggi. Ci arriva per istinto, o con l'aiuto di una cultura specifica? Certo ogni scrittore ha la propria cultura, che è sempre qualcosa di diverso dall'erudizione scolastica, è una specie di 'dotta ignoranza'; e Faulkner ha nascosto anche troppo la propria, per una sorta di rustica civetteria. Ma non v'è dubbio che la parte dell'istinto è enorme, predominante. Vediamo, ricostruendo. Quest'uomo nato a New Albany il 25 settembre 1897, trasferitosi a Oxford ancora bambino con i genitori e tre fratelli piccoli, non aveva preso il diploma della High School; al ritorno dal fronte, aveva frequentato per un solo anno i corsi dell'università locale, abbandonandoli e rinunciando alla laurea. Non conosce le lingue straniere, e legge nel maggior disordine Balzac e Flaubert, Keats e Swinburne, Mallarmé e Housman, Eliot e Joyce, Sherwood Anderson e E. E. Cummings. Non ha viaggiato molto, tranne l'esperienza della guerra; non conosce il resto degli Stati Uniti fuori del suo Sud. A New Orleans, il suo maestro Sherwood Anderson lo introduce in una comunità letteraria, di cui ritroveremo le caratteristiche principali in *Zanzare*. Ha fatto, a Oxford, bizzarri mestieri, e sempre per poco tempo. Finalmente va a Nuova York, dove vive miseramente per pochi mesi, garzone di libraio. Nel 1925 va in Europa, seguendo un misterioso itinerario, e sprezzando Parigi con i suoi letterati e con i suoi pittori (anche americani). Dopo il matrimonio non si muoverà più di casa, fino al premio Nobel, tranne qualche puntata a Hollywood per affari cinematografici. Il premio Nobel lo porterà prima a Stoccolma, naturalmente, poi a Tokio, in Italia e altrove; ma è la fine, la sua opera è già compiuta, la morte bussa alla sua porta.

Oxford è sempre stato un luogo di basso livello culturale, e Faulkner d'altra parte ha evitato ogni contatto con gli ambienti intellettuali; la sua riflessione sui compiti e sui modi della letteratura è affatto solitaria, come quella di Hawthorne, a proposito del quale Malcolm Cowley cita un signi-

ficativo passo di Henry James, per applicarlo proprio a Faulkner: « Le cose migliori provengono generalmente da quegli ingegni che fanno parte di un gruppo. Ogni uomo lavora meglio quando ha dei compagni che agiscono nella stessa direzione. Ognuno è, così, spinto dallo stimolo del suggerimento altrui, del confronto, dell'emulazione. Senza dubbio alcuni lavoratori solitari hanno compiuto cose eccelse, ma in genere ciò è costato fatiche ben più gravi di quanto sarebbe stato necessario in circostanze più comode. A chi lavora solo, mancano i vantaggi dell'esempio e della discussione. Egli si trova a essere, per così dire, un empirico. E il mondo può pur considerare l'empirico come un esperto; ma i dubbi e gli inconvenienti rimangono, anzi sono aumentati da un sospetto che in lui si mescola alla gratitudine: che il pubblico non abbia gusto, che non abbia senso di proporzione ». Ebbene, Faulkner ha scelto proprio questa via, questa *porta stretta*. Perciò Faulkner è stato spesso paragonato a Hawthorne, a Melville, a tutti i titanici creatori solitari della letteratura americana, lontani dalle mode e dalla critica, dalle università e dai cenacoli. Ha avuto successo prima presso il pubblico che presso i letterati, e non sempre per le sue opere migliori. Quando poi queste l'hanno consacrato presso una critica meno irrigidita su posizioni preconette, Faulkner ha pagato caro anche questo riconoscimento. I libri successivi, infatti, sono stati accolti con freddezza o pressoché ignorati: gli si è sempre continuato a rinfacciare qualche esito precedente. Certo la critica aveva gioco facile quando rimproverava a Faulkner un'aggettivazione catastrofica di tipo vittorughiano (immemorabile, fatale, imponderabile ecc.) e lo prendeva alla lettera nelle sue altezzose dichiarazioni: di scrivere in fretta e di non rileggersi; di non dare importanza all'opinione altrui. Ma egli perseguiva un piano, una caotica eppur conseguente organizzazione del cosmo mentale e poetico che era suo; e che andava ripreso e aggrovigliato continuamente a quel modo, per poter rivelarsi in ogni suo aspetto. Di questo piano non ha quasi mai fornito informazioni, le sue mappe son rimaste segrete o sono apparse troppo tar-

di. Non c'è stato nessun rapporto fisico fra Faulkner e i suoi lettori; i manoscritti li ha sempre spediti in una bottiglia, messaggi di naufragio o di morte, e se quella bottiglia è divenuta rilegatura, cellofane, premio Nobel, si può dire davvero che Faulkner non l'ha fatto apposta. E così è toccato alla critica, con lenta riluttanza ma anche con esasperato rovello di minuzie, decifrare la sua carta magica, scoprirne i rivoli e le coste. Faulkner non ha mai detto se questa ricostruzione del suo mondo riusciva qualche volta a essere esatta; spesso ha sogghignato lasciando intendere, senza molto approfondire, che avevano sbagliato tutto.

Dunque il dominio di Faulkner, la sua geografia, è una contea del Mississippi del Nord, a mezza via fra le alture arenose dove crescono i pini nani, e la zona del fiume, lutulenta e cupa d'alluvioni. Nella capitale, Jefferson, vivono i bottegai, i meccanici, i professionisti. Tutti gli altri abitanti della contea sono agricoltori e boscaioli. La contea produce una piccola quantità di legname, ma la sua sola fonte di ricchezza è il cotone, che si va a vendere sul mercato di Memphis. Alcuni rari piantatori vivono in grandi case di pietra, antiche di due secoli; gli altri risiedono in dimore coloniche di legno; la gran maggioranza però è quella degli affittuari, alloggiati non molto meglio degli schiavi di prima della Guerra Civile. Faulkner ha calcolato che la contea di Yoknapatawpha deve avere quindicimilaseicento abitanti distribuiti su un'estensione di duemilaquattrocento migliaia di quadre. Il primo libro dell'epos di questa contea è stato *Sartoris*, nel 1929, la cui eloquenza non sempre riesce a essere poesia, ma dove la materia già rivela la sua indiscutibile forza. Né vi mancano brani di straordinaria efficacia, come quello della visita del protagonista a una famiglia di piccoli proprietari, simboli di libertà, sulle colline coperte di pini. Soprattutto, *Sartoris* contiene l'annuncio tematico di ciò che Faulkner vorrà esprimere in segui-

to. *L'urlo e il furore*, scritto prima e pubblicato sei mesi dopo, drammatizza in furiosi monologhi la decadenza della famiglia Compson. Ancora al ciclo di Yoknapatawpha appartiene *Mentre io muoio* del 1930, tutto costruito intorno all'agonia e alla sepoltura della vecchia Addie Bundren. Vennero poi *Santuario* (1931), primo e chiassoso successo di pubblico; *Luce d'agosto* (1932), primo e pieno riconoscimento della critica; *Absalom, Absalom!* (1936), storia del titanismo del pioniere colonnello Sutpen; *Gli invincibili* (1938), sequenza di racconti incatenati dal comune riferimento alle vicende dei Sartoris; *Palme selvagge* (1939), narrazione parallela di due disastrosi destini umani, quello di un medico innamorato e quello di un ergastolano in fuga durante un'inondazione; *Il borgo* (1940), che viceversa si rifà principalmente alla storia della famiglia Snopes; *Scendi, Mosè* (1942), altra catena di racconti, dove famiglie e nomi ritornano frequentemente, ma tutto vi è assunto dal punto di vista dei negri. Anche nelle due raccolte di novelle, *Questi tredici* (1931) e *Dottor Martino* (1934), i riferimenti alla mappa generale (e genealogica) della contea non mancano. Siamo dinanzi a una vera 'commedia umana' nel senso inaugurato da Balzac, con le sue varianti scenografiche: le storie dei coltivatori e delle loro famiglie, le storie della gente di Jefferson, quelle di alcuni miserabili gruppi di bianchi, quelle degli indios, quelle dei negri. E già nel primo gruppo di 'scene' bisognerebbe distinguere fra il filone che riguarda i Compson-Sartoris, quello che narra degli Snopes, quello sui discendenti di Carother Mc Caslin, senza parlare dei Ratliff-Bundren. D'altra parte ognuno di questi raggruppamenti ha un'intricata connessione con tutti gli altri; Faulkner torna continuamente al suo territorio, lo fotografa da un altro lato, lo va a vangare in un punto ancora non sfruttato, gli gira intorno con passo sempre diverso, ma come se mirasse maniacamente sempre a un medesimo, occulto nucleo centrale. La negra che teme la morte nel racconto *Il sole di quella sera* (tanto per fare un esempio) sarà assassinata dal marito in due righe frettolose dell'*Urlo e il furore*. Il capitolo finale del

Borgo racconta la frenetica ricerca di un tesoro in un luogo del quale Faulkner ci aveva parlato, alludendo già a tale ricerca, in *Santuario*.

Né mancano, in queste trasposizioni da una vicenda all'altra, errori e capricci, volontari e involontari. Quel piazzista di macchine da cucire che in *Sartoris* e in qualche racconto si chiama V. K. Suratt, cambia nome nel *Borgo*, diventando Ratliff, ma è sempre la stessa persona. Il tranquillo e corretto Henry Armstid di *Mentre io muoio* e di *Luce d'agosto*, diventa ossessivamente meschino, e fundamentalmente insensato, sempre nel *Borgo*. Sua moglie si chiama ora Lula ora Martha. Il pellirossa Doom, da padre di Issetibeha, diventa nipote. All'inizio di *Absalom, Absalom!* la casa denominata Sutpen's Hundred è di mattoni, ma all'ultimo capitolo diventa di legno, per rendere più evidente e più epico l'episodio simbolico dell'incendio. E tuttavia nessuno di questi dettagli incide veramente sulla compattezza del mondo di Yoknapatawpha, costruito progressivamente di narrazione in narrazione. Ogni testo si riferisce a un'idea centrale abbastanza misteriosa ma onnipresente.

Quando un collega di Quentin Compson gli chiede di dargli un'idea del Sud, egli dapprima risponde che tale idea in ogni caso non sarebbe capita (« bisogna nascerci ») e poi si lascia andare a una lunga narrazione o leggenda; è l'ossatura di *Absalom, Absalom!* Il figlio di un bracciante della Virginia arriva con la famiglia a Yoknapatawpha; si chiama Thomas Sutpen, è un adolescente ambizioso, e quando i suoi si mettono a servizio di un potente piantatore della regione, la vita dei padroni diventa la sua ossessione, il suo punto costante di riferimento. Inviato dal padre alla casa del potente signore per una commissione, viene messo alla porta da un negro gallonato. Allora matura nell'animo di Thomas Sutpen il progetto. Diventerà come quei signori, avrà una casa grande, servi negri, e trasmetterà a un figlio il patrimonio, fondando una dinastia di potenti. Saltiamo a dodici anni dopo: Sutpen riappare in Jefferson, compra un grosso terreno da una tribù di pellirosse, e mette al lavoro, agli ordini di un architetto

francese, venti schiavi provenienti dal Tropico, che cuociono i mattoni e trasportano i tronchi d'albero per la costruzione dell'imponente magione.

Così è nata la sua dimora di padrone, Sutpen's Hundred. Per saperne la storia bisognerebbe interrogare a Jefferson una sola persona, il generale Compson, che è il nonno di Quentin. Quegli schiavi che Sutpen si è portato dietro sono il risarcimento di un matrimonio fallito per intolleranza razziale. In Haiti egli aveva infatti lavorato la canna da zucchero per conto di un facoltoso proprietario, e aveva sposato la figlia di costui. Ma poi aveva scoperto che la moglie portava in sé una buona dose di sangue negro; l'aveva abbandonata, e con lei il bambino nato da quelle nozze. Ma s'era preso quei venti negri come liquidazione. Ora, a Jefferson, si trova un'altra moglie; e questa gli dà due figli, Judith e Henry. Sutpen trae dalle sue piantagioni di cotone una ricchezza e un potere quale nessun altro del suo mestiere aveva raggiunto in Yoknapatawpha. Ma, secondo un moto classico (della tragedia di Sofocle come del romanzo di Alexandre Dumas), il verme destinato a rodere tanta felicità appare proprio quando essa è al colmo; e appare nella tipica forma di una coincidenza. Henry, tornando dagli studi universitari, si porta dietro un collega, Charles Bon: agile, estroverso, attivo, che si fida con Judith; ma egli non è altro che il figlio di primo letto di Sutpen. Questi lo scaccia, ma Henry non crede a quella leggenda d'incesto, e segue il fratellastro a New Orleans. Nel 1865, dopo che tutti i Sutpen han preso parte con varie avventure alla Guerra di Secessione, Charles decide di sposarsi con Judith pur sapendo che essa è sua sorella. Henry, finalmente convinto, e ovviamente terrorizzato, fa di tutto per impedirlo, finché non gli resta altra via che l'uccisione di Charles. Compiuto il delitto, rivela a Judith la verità, e s'alfontana per chissà dove. Tremendo è il ritorno di Sutpen, ora colonnello Sutpen, a casa. La moglie è morta, del figlio non s'hanno notizie, i negri della piantagione sono volati via sulle ali della nuova libertà, la proprietà stessa rischia di ridursi a ben poco. Gli sforzi di Sutpen per valorizzare la piantagione e riconquistarla

intera si risolvono in un fallimento. Ed ecco l'orgoglioso colonnello divenuto gerente di un emporio. Ma il suo titanismo, individuale e di razza, persiste e delira. Si accosta alla sorella della moglie morta, Miss Rosa Coldfield, e le propone assurdamente di giacersi con lui al solo scopo di rimanere incinta: se il figlio sarà maschio, lui se la sposterà.

Naturalmente ella rifiuta, e allora Sutpen allaccia una relazione con Milly Jones, da cui ha una bambina. Furioso, egli sfida il nonno di Milly, e questi lo uccide. Gli unici superstiti sono ormai la figlia di Sutpen e Milly, e un figlio meticcio di Charles. La febbre gialla li toglie di mezzo. Nella famosa magione non abita ormai, simile a un fantasma, che una vecchia mulatta, figlia anch'essa di Sutpen e di una schiava negra. Ed ecco ritornare Henry, gravemente malato; ma la vecchia crede che vogliono arrestarlo per il suo crimine, e dà fuoco a Sutpen's Hundred. Dall'incendio si salva solamente uno scemo, nipote di Charles Bon. Finito di narrare questa storia, Quentin chiede al suo collega se odia ancora il Sud, ed egli asserisce appassionatamente di no. Dunque per Quentin e — più ancora per Faulkner — tale materia romanzesca e avventurosa costituisce un simbolo probante della Storia, cioè contiene in sé la propria giustificazione umana. E questo ha potuto anche incoraggiare nella critica qualche spiegazione allegorica, in cui ogni tipo, ogni evento, abbia il suo secondo senso, il suo ruolo da svolgere in una dimostrazione ideale. Ma Cowley ha ragione quando parla di 'leggenda'; qui la meditazione storico-sociale è evidente, ma è tutta fatta 'a caldo', senza nulla di matematico da dimostrare, sulle ali di un'ispirazione da rapsodia o da ballata.

All'origine del mito di Yoknapatawpha sta pertanto la spoliazione dei pellirosse, antichi possessori della terra, da parte di due successive ondate di uomini bianchi: gli aristocratici alla Sartoris e gli avventurieri alla Sutpen. Ambedue questi gruppi hanno in comune l'aspirazione a rendere duraturo nel tempo il proprio modo di vita e il proprio potere economico-politico. Pensano, come si è già detto, in termini di dinastia. Il codice mo-

rale è quello dei Sartoris, a cui i diversi Sutpen fanno di tutto per adeguarsi, fino a diventare essi stessi aristocrazia e cancellare col tempo qualsiasi differenza. Tutto questo complesso chiamiamo 'tradizione'. Ma la conquista e il mantenimento del potere erano avvenuti a costo di un crimine, contrario a ogni eticità: il traffico degli schiavi; e questo peccato aveva originato la prima grossa catastrofe, la Guerra Civile, in cui comunque gli uomini del Sud si erano battuti come eroi, dando prova della forza di quella tradizione. Sconfitti, essi cercarono di riprendere l'antica struttura e la antica autorità, prima allontanando dal paese i diversi speculatori che si erano affacciati al seguito degli *yankees*, poi combattendo quegli elementi dello stesso Sud che, senza alcuno scrupolo, trattavano i loro affari in maniera affatto nuova ed 'eretica'. Di questi ultimi, nella narrativa faulkneriana, i massimi rappresentanti sono i diabolici Snopes. Ma in questa lotta i Sartoris combattono nelle condizioni della più pura inferiorità, perché il codice morale vieta loro di far uso delle stesse armi sleali che gli Snopes adottano. Questi ultimi, a loro volta, non promulgano un sistema etico indipendente, bensì un mero asservimento — in condizioni diverse e pertanto impossibili — alle ideologie del mondo *yankee*, che attraverso gli Snopes penetrano nel profondo Sud e ne corrompono l'anima.

L'esempio di *Santuario* mostra quel che diventa questo schema mitico se adattato al mondo contemporaneo. Popeye è un'ultima propaggine del mondo feroce degli Snopes, anzi in lui la razza si è corrotta e degenerata all'estremo. Tutto in lui è frutto di un mondo meccanizzato, inumano, privo di valori, e Faulkner fa di tutto per mostrarcelo come riflesso dell'ambiente, aggiungendo particolari fisiologici sull'ereditarietà che farebbero invidia a Zola. (Siamo in pieno naturalismo, e anche nei paraggi del marxismo, ma con un eccesso di colore, con una deformazione espressionistica, tipicamente faulkneriana.) Gli ultimi rampolli del mondo tradizionale sono sconfitti da Popeye, come Horace Benbow, oppure rinunciano a lot-

tare per la propria morale, come Gowan Stevens. E in *Luce d'agosto* ritroveremo esempi dei diversi, più o meno nobili, ma sempre infruttiferi atteggiamenti della vecchia classe dirigente: Hightower, tipicamente, si rifugia nell'elegia solitaria e patetica della memoria.

Ma questi personaggi, dall'una e dall'altra sponda, hanno qualcosa in comune: quel senso di essere trascinati dalle proprie azioni, più che di determinarle e di controllarle con la propria volontà. Qui siamo nella sfera del personaggio tragico in senso greco, ma corretto attraverso una nebulosa sfumatura simbolista, alla Maeterlinck, alla Andréev, alla Wedekind. Nulla però dell'astrattezza compositiva di questi scrittori rimane in Faulkner, che ha pur sempre i piedi solidamente piantati sul reale, e sul regionale. Ma certo un sonnambulismo, un grigio onirismo, governa i gesti e sfuma i volti.

Armstid, nel *Borgo*, scava come un pazzo la terra, pur sapendo che il tesoro non c'è. Il forzato di *Palme selvagge* lotta furiosamente contro tutta la natura scatenata, non per la propria libertà, ma per ribadire la propria prigionia. I cenciosi stralunati Bundren di *Mentre io muoio* scendono il fiume con il loro carico funebre. Joe Christmas ritorna sui suoi passi, pur sapendo che sarà massacrato, in *Luce d'agosto*. Sutpen parla del suo progetto come di un obbligo trascendentale, non di una decisione cosciente. Ebbene, Faulkner scrittore è un personaggio di Faulkner: i suoi famosi errori di struttura, il suo preteso frammentismo, la sua sovrabbondanza, derivano tutti da un disperato *amor fati*. Anch'egli obbedisce, anch'egli ha un obbligo di ordine superiore, e così facendo si esprime. Di qui nascono insieme la sua liricità e il suo sentore di tragedia; e quel realismo che viene sempre fecondato dall'immaginazione. Intorno a tutto ciò, aleggia il disperato amore della terra, quell'attenzione accigliata ed estrosa al mutar delle ore, al ciclo delle stagioni, alle vegetazioni, alle bestie, alle paludi e alle verminaie, ogni cosa uguagliata nel sentimento del paese, nella geografia dell'anima. Così, accanto ai mostri del crimine o della decaden-

za, sorgono piccole e quasi immote figure umane, siedono fuor delle porte, bevono, fumano, raccontano le favole d'altri tempi. E nei campi scorrazzano gl'implacabili bambini che, poi, porteranno nella vita un cuore per sempre esiliato da quella fiera libertà. La famiglia torna a essere il centro dei soli affetti possibili, come al tempo dei patriarchi; ogni altra passione è falsa o disastrosa. Faulkner conosce i limiti di un mondo siffatto, ne verga addirittura la condanna, ma il suo gesto è di struggente amore. Accanto al quale spunta anche, specie dal *Borgo* in poi, il sorriso dell'ironia.

Il segreto dell'arte di Faulkner, come sempre accade nei grandi narratori che sono insieme poeti, sta nel suo paesaggio e nella sua memoria. Quando essi cantano in lui, non v'è convenzione letteraria che gli resista; Faulkner affonda le mani in una materia che è soltanto sua, e dalla quale egli solo è capace di estrarre l'oro della parola.

VI - LA CONDIZIONE POETICA

« *Quanto può giungere,
Quanto può andarsene,
In un mondo che non si muove!* »

EMILY DICKINSON

QUELLA che abbiamo fin qui disegnato è più o meno l'interpretazione dei contenuti faulkneriani — specialmente del primo Faulkner — dettata dalle intuizioni di O'Donnell e poi corretta, anzi ampliata, da Malcolm Cowley. Ma fu Robert Penn Warren a spezzare il concetto rigido di ' poeta della natura ' e anche quello di ' scrittore regionale '. Al primo punto Penn Warren risponde: « Natura e società, geografia fisica e geografia umana sono scrupolosamente studiate, e presentate con naturalezza, nell'opera di Faulkner. Il loro significato è molto grande, nella sua opera; tuttavia rimane di ordine condizionato perché sono aspetti del *fato* dell'uomo — parola molto cara a Faulkner — ma ciò che veramente importa è la qualità virile dell'uomo in cospetto del *fato* ». (Questa centralità dell'elemento uomo andava rivendicata; e aggiungiamo che è essa, essa sola, a parte qualche vaga assonanza generazionale, a creare una parentela fra Faulkner e Hemingway, specialmente lo Hemingway del *Francis Macomber* e del *Vecchio e il mare*.) Quanto al secondo punto, cioè la tendenza a circoscrivere Faulkner nella mera orbita del Sud, Penn Warren

contesta: « Penso che nell'opera di Faulkner non si debba vedere un contrasto fra il Nord e il Sud, ma che piuttosto si debbano tener presenti i problemi comuni al nostro mondo moderno. La sua leggenda non è soltanto una leggenda del Sud, ma è anche una leggenda della nostra condizione umana e del nostro problema generale ». Oggi, tale prospettiva è chiara a chiunque, e noi stessi l'abbiamo più volte ribadita, ma quando Penn Warren la adottò, aveva tutti i caratteri della novità e della necessità.

Faulkner insomma condanna un mondo dispersivo, governato soltanto dagli interessi materiali, e quando sembra esprimere nostalgia per il passato si riferisce in verità a un mondo di compatti valori, non importa quali, ma chiari, nitidi, come uno specchio in cui ciascun individuo poteva riconoscersi a colpo sicuro. Gli uomini erano ingenui e crudeli, ma erano uomini interi. È facile insinuare che se quel mondo tradizionale è caduto, vuol dire che non conteneva in sé tanta verità universale quanto appariva a prima vista; e che quindi probabilmente non è vero che esso sia stato distrutto dal sopravvenire di elementi esterni, bensì che portava in se stesso la propria tabe e la propria morte. Faulkner risponderrebbe che questa stessa ipotesi egli l'ha detta ed espressa mille volte, anzi è una delle sue coordinate fondamentali. Che significa infatti l'idea che la schiavitù dei negri pesasse come peccato originale su tutta Yoknapatawpha? Significa, in termini più semplici e più generali, che il mondo della tradizione era fondato sull'ingiustizia. Ma lo sapeva, non inventava diversivi, non faceva professione di cinismo; conosceva i propri peccati, ed era pronto a scontrarli. Sapeva in che luogo magico e puro abitasse la verità, quella verità che è « una e non cambia », secondo le parole di Mc Caslin nell'*Orso*. Sembra di udire un'eco della grande frase di Plinio il Giovane che nel nostro secolo Giorgio De Chirico ha trascritto in calce ai suoi autoritratti: « *Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?* »

Così Penn Warren può affermare con piena giustizia: « A chi dica, come spesso avviene, che l'opera di Faulkner *guarda indietro*, si può ri-

spondere che il centro etico costante della sua opera si trova nella glorificazione dello sforzo e della sopportazione dell'uomo, qualità che non appartengono al tempo, anche se nell'età moderna sembrano perdurare più fermamente fra i disprezzati e i reietti ». Ed ecco in che modo il nucleo dell'anima faulkneriana è teso all'intemporale, ma l'onda del suo sentimento lambisce continuamente la Storia e la Rivoluzione. E infatti, che ne sarà del futuro? Continuerà sulla scia di questo anarchico e feroce secolo Snopes, o troverà un ordine analogo a quello Sartoris in gente disperata e nuova? Non lo sappiamo. « Bisogna attendere » dice Mc Caslin alla ragazza meticcina che spasima di amore per un uomo bianco.

Del resto nessuna tematica centrale, per quanto acutamente enucleata dalla critica, può esaurire il senso dell'arte faulkneriana, che subito verrebbe a smentirla con altri particolari, nella sua inesauribile ricchezza. Si vedano le molte varianti del sentimento della natura. Prima, la concezione del paradiso terrestre: « Dio ha creato l'uomo, e ha creato il mondo perché l'uomo ci viva, e io riconosco che ha creato quella specie di mondo nel quale Egli avrebbe voluto vivere se fosse stato uomo » (*Autunno sul Delta*). Ma subito viene un secondo impulso, nato dalla stessa finitezza umana: quello di violentare e usurpare ettari ed ettari di paradiso. Ma perfino (terzo momento) questa violenza e profanazione può essere sacra e redentrice, se è compiuta con vero amore. E si veda, come massimo esempio, il rapporto cacciatore-preda nell'*Orso*, che anticipa di dieci anni quello pescatore-pesce nel *Vecchio e il mare* di Hemingway. La bestia da uccidere, in ambedue i casi, è piena di dignità e di grandezza, s'impone all'ammirazione e al rispetto di 'chi sa' cos'è la vita nella natura. Il vero nemico dell'uomo, è anche il suo amico più vero.

Ecco perché Flem Snopes non riesce a possedere per primo e completamente Eula, in cui si riassume lo spirito della terra, mentre lui appartiene alla specie dei ciechi usurpatori. Ecco perché Benbow, la vittima di

Popeye, può dire al suo carnefice che egli sarà perduto per il semplice fatto che non conosce il nome degli uccelli. La natura in fondo non può essere veramente violentata, la violazione è apparente, chi la possiede vuol dire che ha trovato un accordo con lei.

Sentire sanamente il legame con la natura è adottare, con il medesimo impulso, una vera comunicazione con gli uomini: parimenti, voler soggiogare bestialmente, a scopo di lucro, le forze naturali non è che un preludio allo stesso gesto compiuto su creature umane. In un lungo e ispirato passo del racconto *L'orso* Faulkner proclama in tutte lettere che Dio ci ha dato la terra perché essa sia possesso comune, e perché nell'esercizio di tale possesso noi s'impari pietà e tolleranza. L'assenza di ogni *pietas* significa anatema, definitiva condanna: la terra allora diventa 'dannata', sfruttarla senza amore è come servirsi degli schiavi (questa colpa originaria del Sud). Da ognuna di queste colpe nasce poi il contrappeso della vendetta; e questa darà inizio, a sua volta, a una catena ininterrotta di crimini. Si ripensi alla « vendetta dei boschi » apocalitticamente invocata alla fine di *Autunno sul Delta*. Tuttavia non si tratta di panteismo, bensì di un amplificato umanesimo: in Faulkner non avviene l'affogamento dello spirito individuale della natura, bensì il sogno di una giusta 'sovranità' su di essa, esercizio per mezzo del quale apprendiamo la solidarietà e la profonda pazienza che ci rendono degnamente umani. Perfino il demente Snopes, che nel *Borgo* è ossessionato dalla vacca, non riesce a mostrarci una discesa nell'inferno dell'animalità, ma al contrario ci fa compiere (grazie alla particolare liricità dello scrittore) un'elevazione del senso più animalesco fino a dimensioni singolarmente umane. Così anche il famoso umorismo paesano, alla Mark Twain, che Cowley e altri hanno riscontrato nella prosa di Faulkner, non può fare a meno di mescolarsi con i temi di spasimo e di tregenda, fino a quel capolavoro di grottesco che è il finale dell'*Urlo e il furore*. Né il destino del 'povero bianco', di cui si è tanto parlato, manca

di trovare il suo appello, almeno sul piano della giustizia poetica. Gli irregolari che avevano cercato di cavare un profitto dai disordini della Guerra Civile non generano solo l'orrore degli Snopes, ma la delicatezza magari vana, però pungente, di tanti altri personaggi, fino a raggiungere il singolare sentimento magico e rituale dei poveri Bundren di *Mentre io muoio*.

Addirittura un personaggio di estrema miseria morale come Wash Jones trova un riscatto nella sua dedizione a Snopes, e il suo confuso cercare incomprensibili valori viene alla fine ripagato da una luce di grazia virile. Nel *Borgo*, poi, dove assistiamo all'assalto sferrato dagli Snopes (e da tutto lo spirito Snopes) a un mondo sano e solidale, nessuna figura di corruttore raggiunge l'orrore del Jason dell'*Urlo e il furore* (un Compson che dalla concezione Snopes della vita è giunto alla propria mostruosità). Né Popeye né Flem Snopes, com'è stato giustamente osservato, possono rivaleggiare con Jason in abiezione.

E qui sorge la vecchia domanda: qual è il posto del negro nell'universo morale e poetico di Faulkner. La risposta è sempre la stessa: non il negro, ma l'antica presenza dei negri come schiavi, e la loro oppressione, stanno all'origine della rovina della contea e del Sud, sono il loro peccato originale. Il negro è dunque una presenza intollerabile, la presenza del male compiuto, il fantasma della colpa da scacciare.

Perciò il negro risulta sempre come un personaggio eroico o almeno commovente, anche se Faulkner trascrive con straordinaria furia verbale l'odio che i bianchi hanno per lui (ed è stata questa furia, molte volte, a trarre in inganno una critica troppo facilmente settaria). « Un vecchio negro senza figli, con lo spirito selvaggio e indomabile di un vecchio orso » è quel Sam Fathers che l'autore propone come esempio di un'immemorabile saggezza. Il terribile manigoldo Christmas è in fondo un mite, un indifeso (*Luce d'agosto*). Mink Snopes, che nel *Borgo* commette un omici-

dio per stupido orgoglio, è pur qualcosa di meglio degli Snopes bianchi. L'uomo primitivo era libero, ricorda e suggerisce mille volte Faulkner, e il negro, che ha conosciuto più duramente di tutti la privazione della libertà, ne ha un senso particolarmente acuto. Ma tutto ciò Faulkner lo mostra in mille sfaccettature, non ne fa un concetto, e se un concetto si affaccia, subito viene dialettizzato, finché possa mostrare quello che è: contraddizione vitale, sangue e carne del personaggio.

Né diversamente vengono proposti i 'fatti' narrativi: quello che Conrad Aiken chiamò il sistema 'a spirale' di Faulkner ci obbliga in effetti a riconsiderare diverse volte il medesimo fatto da un angolo nuovo di visuale. Il particolarissimo realismo, il gioco non furbesco ma naturale di *suspense*, dell'opera faulkneriana, derivano da questa operazione tecnica, che a sua volta corrisponde a un suo fondamento psicologico. Ma non dobbiamo, in omaggio a questa complessa unità dell'opera dello scrittore, vista nel suo aspetto generale, dimenticare che altrettanto sottili e istintive operazioni avvengono nel campo d'ogni singolo romanzo o racconto. Così per esempio *Il borgo*, che a Cowley parve frammentario, in verità ha una forte coesione tematica; le diramazioni sono apparentemente frondose e tendono a spingersi lontano, magari a isolarsi, ma il tenace resistere del nucleo poetico è la loro vera ragione di struttura. Nucleo, aggiungeremo, di natura simbolica; e qui la critica si è sbizzarrita variamente a definire le forme del simbolo faulkneriano. Prima fra tutte, quella che ha origine nel ben noto rapporto uomo-terra; poi, quella frequentissima della fuga, della caccia all'uomo, dell'inseguimento (*Palme selvagge*, *Luce d'agosto*, *L'orso*, *Autunno sul Delta*, *Gli invincibili*); e ancora, per limitarci al catalogo minimo, le serie di metafore riguardanti l'oppressione, contrapposte a quelle riguardanti la liberazione delle coscienze.

Ugualmente si è insistito, e non senza ragione, sul gioco delle antitesi, sul meccanismo dialettico. Faulkner ha un suo piacere (estheticamente; ma

moralmente diremmo: una sua necessità) di rovesciare a suo modo ogni prospettiva pragmatica. E anche questo elemento rende impossibili le interpretazioni facili (realista, conservatore, puro lirico) che la maggior parte della critica ha messo in circolazione. Egli rimane uno scrittore da leggere all'infinito, nel sospetto continuo dell'enigma, e nell'inevitabile riconoscimento del genio.

VII - MISTERO E DESTINO

« *Poter tornare là dove son nato,
 Udir gli uccelli cantare, ancora una volta,
 Errare intorno alla casa, alla stalla, pei campi,
 [ancora una volta,
 E nel verziere e per gli antichi sentieri, ancora una
 [volta. »*

WALT WHITMAN

« **L**A VITA o si vive o si scrive. » La perentoria affermazione, come si sa, è di Luigi Pirandello, e colpisce sul vivo, sul punto davvero nevralgico, la situazione dell'artista nel suo destino di contemporaneo. Anche Faulkner l'ha detto una volta, esplicitamente, che chi può agisce, e chi non può scrive; l'ha detto nel bel mezzo degli *Invincibili*, romanzo in cui il narratore dice insolitamente 'io'. Sfugge dunque a Faulkner la illuministica pretesa di far della letteratura una conquista di durata metastorica; il flusso del quotidiano è qualcosa che la pagina può seguire ma non fermare; non esiste una forma, o una logica della forma, capace di renderlo chiaro ed eterno. Il romanziere può al massimo fornirci un alfabeto del caos, l'odore della sua luttolenza, la sua vischiosità incomprensibile, ma costellata di riferimenti a religioni, a profezie, a poesie di ogni stagione. Ché l'uomo è ancora confitto, qualsiasi cosa egli ne pensi, nello stesso suolo in cui stava al tempo della lettura magica del mondo appena scoperto. Sta ancora aggirandosi in una foresta, in un limbo, e vuol fare lo sforzo di nominare le cose, di costituirsi un linguaggio per poter comunicare. Le più sporche parole quotidiane assumono così un senso sacrale. Ma poi la comunicazione

si rivela impossibile, anzi sono proprio i nomi e i linguaggi a determinare ogni equivoco, a scatenare male e solitudine. Ai personaggi non resta che il mondo durissimo dell'azione; le parole saranno dette dagli spettatori dei loro atti, in qualche tribunale ultimo e perso della coscienza sociale, ma il loro giudizio sarà anch'esso un equivoco. Pallida ombra di ciò che dovrebbe essere, e forse è, il giudizio divino. Si veda in *Mentre io muoio* come tutto ciò che vien detto ad alta voce è faticoso e balbettante, quasi fosse appena emerso dal pozzo dell'inesprimibile, da un'infanzia mentale che somiglia all'idiozia.

Ma questo lento, confuso riemergere è anche la conquista del proprio senso umano, della propria dignità. Ecco Addie Bundren dinanzi alla morte, in ore interminabili, nell'immoto strazio della sua coscienza ferita e quasi dimenticata: là fuori Cash le prepara il cassone dove sarà rinchiuso il suo corpo per il viaggio sul buio Acheronte. Il suono del martello e della sega fa da contrappunto a tutte le varianti della situazione, tante quanti sono i personaggi e tutte riferite allo stesso centro, allo stesso fulcro. A questo prologo 'a spicchi', che ruota sul proprio dolore e sull'indecifrabile molteplicità delle sorti, fa seguito l'epos disteso, il racconto del lungo funerale, in cui i figli condotti dal vecchio Anse passano attraverso tutte le prove di un Ercole ridevole, attraverso tutti i gironi di un Dante straccione e fetido: pioggia, ponti che crollano, fiumi da passare a guado, e la ferita di Cash, la perdita dei muli, il fuoco, gli stormi neri dei corvi. Quasi l'itinerario dell'anima *post mortem*, secondo l'antico Libro degli Egizi; grazie al quale essa poteva giungere alla ferma pace di Hermòpolis. La Hermòpolis di questa mitologia è Jefferson, centro cosmico del mondo di Faulkner, capitale di Yoknapatawpha. Ivi la povera Addie troverà la sua pace in seno alla terra.

In tanta sagra della morte, Dewey Dell, che porta in sé, nel grembo, una vita, esplose all'improvviso: « Sento il mio corpo, le mie ossa, la mia carne che incominciano ad aprirsi per dare il passo alla solitudine ». È un

raro momento di coscienza, in questa ricostruzione del tumulto interiore, del nulla in divenire, dell'arido caos. Tanto che Darl, il solo che riesca a vedere e a comprendere, finirà pazzo: la chiarezza è un lusso che si paga. Di Darl è la battuta più lucidamente shakespeariana della tragedia: « Non so quello che sono. Non so se sono o non sono ». Ma è la stessa Addie, già nella bruma e nella distanza della morte, a definire la distanza fra le parole (che salgono « in linea retta, rapida ») e le azioni (che « strisciano terribili sulla terra »). Il messaggio ultimo di Addie Bundren è esplicito: « Allora ho appreso che le parole non significano niente; che non corrispondono mai a ciò che tentano di esprimere ».

Di questa fatica della parola, e della sua sostanziale vanità, la forma narrativa faulkneriana è il fedele ritratto, con le sue riprese, le sue spirali, le sue parentesi, la sua continua consapevolezza di star facendo qualcosa di non definitivo, di non liberatorio, una fatica di Sisifo, un lavoro brutto e orrendo, tuttavia necessario come la stessa vita.

L'unità globale del mondo c'è, pare sempre che ci sia, lì, a portata di mano, e invece no, è sparita, ci ha lasciato un frammento, un barlume, e a partire da quello dovremmo esprimerla tutta, con la disperazione di esprimere ciò che non si conosce. Perciò Faulkner riprende continuamente i suoi personaggi; non è mai sicuro di aver detto tutto su di essi. Lo ha ben notato il francese Rabi, nel suo saggio del 1951 su *Faulkner e la generazione dell'esilio*, esemplificando assai giustamente con la continua superfetazione di intrecci maggiori e minori in *Luce d'agosto*, e con l'aggiunta della biografia retrospettiva di Popeye proprio al momento in cui *Santuario* sta per concludersi.

L'elemento che unifica queste immagini frammentarie, sempre in attesa di qualcosa di più, mosse da un loro continuo movimento, è prima di tutto il paesaggio. Si pensi a ciò che significa in *Luce d'agosto*, fin dal titolo, la presenza del sole, il tremendo mezzogiorno in cui le buie e grondan-

ti coscienze non possono più nascondere nulla: l'ora che secca e che spolpa. « *Inerte, tout brûle dans l'heure fauve* » aveva cantato Mallarmé.

Non è senza significato storico che questa incombenza della luce, questa assenza di misericordia, sia divenuta evidente e terribile da quando i costruttori della linea telefonica e della rete elettrica hanno abbattuto gli alberi che davano ombra e frescura alle vie di Jefferson. Ma anche in *Santuario*, che si svolge in un più tipico ambiente moderno, la violazione di Temple avverrà in pieno giorno; le tenebre della notte serviranno al suo lungo e sacrificale preludio.

Il mondo nuovo e quello antico si alternano o si mescolano, nella topografia di Jefferson e degli altri centri della contea (Mottson, o l'infernale Memphis, ieri città degli schiavi, oggi dei bordelli; patria dell'abiezione umana). Ma essi sono pietrosamente, eternamente, uniti nel Palazzo di Giustizia, che sta alla fine di tutte le strade dei personaggi: là le loro storie si sdipaneranno a lungo e diventeranno i polverosi archivi di una memoria senza poesia, finché Faulkner venga a riscattarla. Quel Palazzo di Giustizia con il suo odore: « un odore ammuffito di desideri, di brame, di rancori e di sfrenati conflitti, cristallizzati finalmente lì, in mancanza di meglio, in una forma grave e immutabile ».

Là si va a finire per tutti i peccati delle generazioni; per la terra strappata agli indios, per la schiavitù degli africani, e per la vicenda che pesa sul cuore di tutti, quei quattro anni della Guerra Civile che hanno spaccato in due la storia degli uomini. Non è rimasta che la contemplazione del passato, con il suo strascico di beghe e di vendette; l'ordine puro, l'innocenza, è diventato puritanesimo, un peccato nuovo, un peccato di parole.

Ma l'antico peccato, quello vero, è radicato nel sesso. Caddy, nell'*Urlo e il furore*, viene sorpresa dalla madre a baciare un ragazzo. E allora sua madre piangendo la dichiara morta, si veste a lutto, improvvisa un suo rito. Dunque non solo le parole mentono, ma le stesse azioni contengono una

fondamentale ambiguità che permette loro di trasformarsi in maledette parole. Solo un oscuro dio conosce il senso di tutto.

E il protagonista segreto della Guerra Civile, il negro, è lì intorno al mondo dei bianchi, intorno alle stanche parole e alle azioni distorte. Negli *Invincibili* vediamo gli schiavi al momento in cui sta per giungere la loro liberazione civile. Marciano giorno e notte, cantando gli inni sacri: « ancora un passo prima del Giordano », come da un vecchio *spiritual* ha echeggiato il Dos Passos di *Manhattan Transfer*. Dicono: « Non appartengo più a John Sartoris, appartengo a me stesso e al Signore ».

Faulkner sa che quella liberazione sarà falsa, è già falsa. E così i negri continueranno a essere disordine e rimorso per la contea, per l'America; continueranno a essere « l'ombra nera » che si proietta sul bambino bianco appena egli nasce, come dice (e maledice) Miss Burden in *Luce d'agosto*.

Così Faulkner compie la sua opera di penetrazione nel vasto baratro del dolore umano, in quella notte che dal tempo di Cristo ci rabbuia nel nostro minimo orizzonte. Ma questo buio è anche miraggio, attrazione, sentiamo che in esso risiede un principio della nostra libertà. Nell'*Origine della tragedia* è detto, memorabilmente, che il finale d'ogni spettacolo greco portava con sé l'odore, il presagio, di una riappacificazione generale, anzi trascendentale. Versione moderna della catarsi, cioè della ragion d'essere di ogni tragedia. Di questa natura del tragico partecipa radicalmente la narrativa faulkneriana. Non solo per la sua tematica ossessivamente voltata verso gli estremi di natura; non solo per l'ingenua, ma ricorrente, evocazione della mitologia primitiva ed ellenica; ma addirittura, e direi soprattutto, per le sue complesse ragioni strutturali. Faulkner non solo crede che il materiale esoterico e leggendario abbia un senso che non si può dimenticare se non si vuol rinunciare al deciframento della convulsa verità umana, ma non crede che la riflessione logica possa dipanare in modo plausibile tale verità. Più ancora: non ammette che la parola, quale elemento logico significante, sia degna di credito. Bisogna riportarla fuori

dell'usura del tempo storico, renderle l'immediatezza emozionale, farla vivere in un tempo particolare, perché se essa rimane in 'questo' tempo non può non veicolare inganni e luoghi comuni al servizio dei nemici dell'uomo.

E si è anche osservato che, come appunto nei tragici greci, il nome dell'Ananke, il ricorrente Destino, figura nell'opera dello scrittore americano con significativa insistenza. Sia nel suo senso originario, di cosa nera e incombente al di sopra degli Dei, sia nel suo senso già cristiano di esilio da un eden. Il personaggio di Faulkner ricostituisce nel proprio corpo la storia di Adamo ed Eva, o più comunemente quella della ribellione degli angeli. Il mito della purità originaria vi campeggia con sinistro splendore. Dello junghiano 'inconscio collettivo' Faulkner è un portatore naturale, un messaggero ineffabile. Perciò la dimensione mitologica è una sua norma costante, addirittura istintiva.

Sotto *Mentre io muoio* c'è pure, c'è sempre, un romanzo naturalista, d'accordo; ma Faulkner l'ha frantumato fino ai limiti del possibile, fino ai limiti di un'altra ipotesi romanzesca. Non è la storia della 'roba', e tuttavia potrebbe esserlo. È il 'basso continuo' dell'epos a negarle questa dimensione minima; oscuramente il senso della morte v'insinua un moto metafisico. Addie ha sempre chiesto ai viventi che le concedessero almeno questo favore, questo meschino atto di rispetto: inumarla nella città che la vide nascere. È questo il nucleo della fantasia narrativa che affabula le povere storie degli altri e le coinvolge. Si ricordi il senso tutto simbolico che ha la fabbricazione della bara. Jefferson, unicamente Jefferson, è il punto di riferimento, il porto e l'estasi di un'inaridita esistenza umana. L'agonizzante ha verificato legno per legno le tavole della sua nave per il regno egiziano dei morti. E allora comincia la peregrinazione, che è poi un regresso: ai fondamenti, agl'ipogei. Siamo dinanzi a una sorta di *macumba* animistica, di rito assurdamente occidentale. Nel *Libro dei morti* di quegli antichi mediterranei è pure descritto questo itinerario senza pace,

verso un impero dello Spirito che non ha senso né misura. Con tutti gli ostacoli e i soccorsi: acque e traghetti sulle acque, porte vigilate da draghi, incontri con i mostri profetici. L'egizio doveva sbarcare al luogo segreto di Ammon, sul margine destro del Nilo: in mezzo a questo disperato viaggio stava un intero deserto.

L'orologio del Palazzo di Giustizia batte e ritma continuamente il tempo; e il Tempo è l'altro nemico dell'uomo, cioè l'altro suo dato inevitabile. Per chi giunge ai nodi vitali, ai gangli della condizione terrena, il presente è valido in quanto contiene tutto il passato, e la misera vicenda di un istante può provocare l'intera distanza della storia o addirittura del mito. Perciò la memoria è tanto importante nella narrazione di Faulkner, la memoria con le sue congestioni e le sue distensioni; quella che nell'*Urlo e il furore* è addirittura assunta al ruolo di esemplare protagonista. In una mattina di giugno vediamo Quentin destarsi ed essere subito colpito dalla presenza di un orologio regalatogli dal suo avo. Ne nasconde la faccia, per non vedere i numeri. Ma non basta: vi è pur sempre il rumore, quel ticchettio che l'uomo in pace con se stesso s'abituava a non sentire, ma l'uomo giunto al vertice della propria tragedia riscopre finché esso fa tutt'uno con il battito delle sue tempie, con il fluire del suo stesso sangue. La distruzione dell'orologio, ovvero del tempo minore, permette a Quentin di accorgersi fisicamente dell'esistenza del Tempo, di 'realizzarlo'; e di andargli incontro, con il passo preciso della morte.

Questa ricerca dell'eternità al di sopra di ore e di stagioni è uno spasimo di purezza primitiva: « *Cerco / un paese / innocente* » ha cantato Ungaretti, in tutt'altra dimensione, ma in questo medesimo secolo. L'eterno è la condizione di tutti i miti dell'eden, dell'età dell'oro, degli angeli caduti e dello stesso *principium individuationis* sentito come peccato. Non è scritto nella prima riga del Tao-te-King (Il libro della Via e della Virtù) dell'antichissimo Lao-tze, questo nostro fondamento d'angoscia? « La Via fu perduta; e allora sorse il giudicare. » L'ideogramma cinese vuol dire allo

stesso tempo giudicare, ragionare, parlare. In quante cose s'è spezzato il Tao; di quanti surrogati ha bisogno. E l'uomo non è più libero: il tempo, questo tempo di quaggiù, lo raggira e lo travolge a suo modo, e quando egli se ne avvede, è troppo tardi. Non c'è che da rimettersi, come Quentin, a una misteriosa speranza di eternità.

Ma l'ossessione mitologica della purezza la risentiamo, in Faulkner, anche a livelli più terrestri: in ogni riferimento alla carne, al sesso, al sangue. Si veda il significato che ha per lui l'incesto, o la tentazione d'incesto. Siamo agli antipodi della concezione greca. Per Quentin, per esempio, l'incesto sarebbe un modo di rimanere 'in casa', in un territorio conosciuto ove l'orrore e il perdono sono ugualmente possibili, per taciute e fortissime norme; ove si parla lo stesso linguaggio. Non vi sarebbe più bisogno di 'uscire', e di affrontare volti interroganti, proposte continue d'azione, dialetti incomprensibili, necessità fitte e prementi.

Tuttavia neppure il ricordo dell'incestuoso ma innocente eden familiare e infantile impedirà a Quentin di uccidersi. Qui interviene lo stesso giustiziere che anche Benjy, Goodwin, Christmas, Miss Burden conosceranno: l'antico nume dei Greci, con una piega di determinismo storico, ma sostanzialmente assurdo, pieno di ironia e nemico della nostra libertà; quello che in *Sartoris* si chiama « il destino, la strizzata d'occhi del Fato, che vi sta ad aspettare sul ciglio di uno stradone, anche se voi non riuscite a ravvisarlo ».

Nella stessa misura il Christmas di *Luce d'agosto* conosce il proprio crimine prima ancora di averne maturato l'esecuzione. Quel rasoio gli cade nella mano da pianeti incredibili; ma cade. È lì. Egli lo avverte grazie allo sgomento degli altri: « Io sto per commettere qualche cosa ». E non è ancora giunto ai tempi essenziali dell'azione, che già esclama: « Qualcosa m'ha costretto a farlo ». Dunque non è possibile decifrare i messaggi, scoprire il gioco dei segni, o questa possibilità si verifica troppo tardi. « I sogni si prendon per segni » e viceversa, canta Eliot. Vi è sempre un lampo

di premonizione; ma in che misura esso potrebbe influenzare il corso degli avvenimenti reali?

Si veda la grande saga moderna (del primo dopoguerra) che sta racchiusa in *Santuario*, nelle sue pagine convulse e un po' improvvisate. La sposa di Goodwin ha suggerito a Temple per quali vie ella potrebbe evadere: liberarsi di se stessa e disconoscere l'ultima tragedia che le viene preparata. Ma Temple non ascolta; un fatalismo senza pensieri, un 'bianco' della mente riscaldato vanamente dai sensi, la trattiene al luogo del suo supplizio. Esso del resto le era presagito da tempo, ogni ideogramma pornografico su un muro di latrina del *college* glielo istoriava. « Disposta a tutto » ella si dichiara, in stanchezza e in tensione insieme. E quando ogni contaminazione è già effettuata di là dalla stessa fantasia e dai suoi mostri, Temple dirà e ripeterà, da pazza: « Ve l'avevo detto, ve l'avevo detto ». Qualcuno o qualcosa ha invocato la sua partecipazione a un rito dell'Erebo precristiano, e Temple non ha potuto fare a meno di accorrere.

Questa chirografia di deliri mentali si moltiplica in ogni creazione faulkneriana. Diciamo che il colonnello Sartoris 'non sa' che la sua uccisione avverrà il giorno dopo. Ma noi lettori lo sappiamo, e ciò appartiene a un ordine del 'sapere' che tocca anche lui, anzi soprattutto lui. Egli va in città inerme e solo. Ma nel suo orecchio è stato tracciato quel segno della civetta di cui parla Rilke nelle *Duinesi*. E ancora, ancora: nelle sbaragliate pagine degli *Invincibili* non è forse Bayard, figlio di quel Sartoris, che non riuscirà a far fuoco su chi gli uccise il padre? C'è in lui un'impossibilità (come in Amleto) a compiere ciò che purtroppo ha deciso di compiere. Ringo gli ha dato la notizia dell'omicidio meglio di un fedelissimo Orazio. E di qui comincia il *combat spirituel*, il duello interiore. « Ci pensavo, me ne ricordo; avrò almeno l'opportunità di conoscermi: se io sono ciò che ritengo d'essere, o se appena lo suppongo e lo desidero. Se eseguirò ciò che mi è dato come obbligo, o se davvero avrò l'impulso di fare. » La lunga marcia, a cavallo, verso Jefferson, questa volta gli sembra un

soffio. Compare spiriticamente a Drusilla, a zia Jenny, ai militari della truppa paterna, a gente desiderosa di capire la portata della sua determinazione pratica. E anche lui, infinitamente diviso nella sua stessa sostanza, fa il calcolo di Amleto sul tema dell'azione, della propria azione futura. Drusilla prima gli consegna la pistola e lo illude di essere un purissimo, fiammeggiante eroe; ma poi gli ride in faccia perché ha decifrato la sua incapacità di uccidere. Effettivamente, dinanzi a Ben Richmond, e malgrado la attesa di tutti coloro che vegliano sulla gloria del suo gesto possibile, egli si comporterà come Amleto dinanzi al re Claudio inginocchiato in preghiera. Chi si è chiesto una volta « Ma a cosa servirà? » è tagliato fuori per sempre dal mondo dell'azione.

Bisogna ancora tornare al Christmas di *Luce d'agosto*, per vedere fino in fondo questa crisi, questa paralisi dell'azione. Christmas ha vissuto sia come bianco, sia come nero, e perciò conosce una parte di verità più grande di quella dei suoi conterranei. Chi conosce troppo, non agisce più: verità e vanità delle cose coincidono, al limite. Il mondo è davvero la storia assurda di cui si parla nel *Macbeth*, proprio nella battuta da cui Faulkner ha tratto il titolo dell'*Urlo e il furore*. Meglio vivere l'assurdo, sopportarlo, che impegnarsi a capirlo: altrimenti si finisce come il Darl di *Mentre io muoio*, che ha visto e capito troppo: si finisce, con la bava alla bocca, nel manicomio di Jackson. Il destino non permette questi giochi. Guai a chi tenta d'intervenire: Horace Benbow manda alla rovina Goodwin, in *Santuario*, proprio cercando di modificare a suo favore il corso delle cose. Perciò si è parlato di tragedia nel senso individuato da Nietzsche; e anche per ragioni tecniche, il gusto dei colpi di scena lungamente preparati, gli atteggiamenti statuari dei personaggi nelle ore decisive. E il coro: che a volte è vera folla, almeno una comunità familiare, e a volte è uno sparuto, patetico individuo, affascinato dall'inevitabile caduta dei suoi eroi, che segue passo per passo, lasciandovisi coinvolgere; come il giornalista di *Oggi si vola*.

Eppure quell'assurdo non è assurdo: la fatalità è anche razionalità, non può non esserlo; ma certo lo è in un Ordine di cui ci sfuggono i termini. Ce li suggerisce la religione, ma allontanandoli e sfumandoli nel presentimento dell'aldilà; ce li propone dialetticamente la storia, ma privando il mistero di ogni trascendenza. No, il vero centro della struttura generale va ricercato altrove, è un punto fuori delle nostre abitudini quotidiane, che contiene in sé tutto il male, fin da principio, accanto a tutto il bene, secondo una lezione che già fu della Gnosi, dei Manichei, di Jakob Boehme, di tutti i più tetri e funesti profeti dell'Occidente.

Come sfuggirà Faulkner a questa determinazione? Vi sarà, nell'opera sua, uno spiraglio offerto alle limpide e coraggiose decisioni dell'uomo?

VIII - CRONACA E RAPSODIA

*« La mente vede il mondo come una cosa
 [staccata,
 E l'anima rende il mondo una cosa sola
 [con se stessa.
 Uno specchio graffiato non riflette
 [immagini:
 E questo è il silenzio della saggezza. »*

EDGAR LEE MASTERS

LA FORMULAZIONE stilistica, la 'prosa' insomma di Faulkner, è riuscita ostica a molti. Chi l'accusa di essere ellittica, per voluta oscurità o per confusione d'idee: chi, viceversa, di concedere troppo all'eloquenza. Basterebbero queste contrastanti obiezioni per vedere come subito, a ogni avvertito lettore, la pagina faulkneriana imponga il problema del proprio essere fisico, della propria qualità come 'parola'. E in effetti una critica tutta contenutistica, qual era quella americana fino a non troppo tempo fa, divenne di colpo esigente sul piano del gusto, del linguaggio e della struttura, dinanzi al fenomeno Faulkner. Segno che essa sentiva di trovarsi dinanzi alla più singolare e inattesa proposta tecnica che la letteratura del Nuovo Mondo avesse avanzato, almeno dal tempo di Melville. Del resto non è affatto vero che Faulkner abbia lavorato solo manieristicamente, su una serie di scoperte iniziali (anche se questo c'è stato, ma per una sorta di ostinazione interiore, e per la mania di rifinire sempre la stessa tematica, che porta a precise conseguenze formali), o che la sua opera sia, in sostanza, 'improgressiva'. Basta confrontare *Sartoris* con l'immediatamente suc-

cessivo *L'urlo e il furore* per vedere con quale accanimento Faulkner fin da principio s'accani, non a imparare l'arte del romanzo, bensì a scoprire la propria via (naturale, originale) al romanzo. Basta vedere quello che diventa la sua tecnica, talora fastidiosa, dell'iterazione, in un libro epico qual è *Absalom, Absalom!*. Si dovrà ripetere ancora una volta che un grande scrittore ha solo i difetti delle sue qualità. Si sa, spesso è stato osservato (e, dapprima e meglio, da Warren Beck) di che lunga serie d'incrostazioni sia fatta la delirante aggettivazione faulkneriana. Famosa è la citazione del « lungo immoto caldo stanco e morto pomeriggio di settembre ». Ma, anche lì, si deve badare alla motivazione interiore, prima di tutto. Negli orecchi di Quentin scende come miele amarissimo il referto di Miss Rosa. Così non è senza ragione che il colonnello Feinman, gonfio di dollari, corrotto di giovani aviatori poveri, abbia quel suo occhialuto e troppo soave segretario. Un eunuco, un ciarlatano: queste sono le parole definitorie di Faulkner. Il suo trascendentalismo cala furiosamente nello stile. Quando egli dice « caldi tragici transitori amori dell'adolescenza » pronuncia una sequenza di parole che è già una sintesi, grondante di sentimenti vissuti.

Con il tempo lo scrittore ha imparato a sfuggire l'eccesso di cadenze oratorie del remoto *Zanzare*, e i pezzi di bravura come quello della mula in *Sartoris*. Era il temperamento, il 'di più' vitalistico, a scatenargli simili intemperanze. A mano a mano che la sua carriera di narratore procede, il senso di ciò che può essere o non essere funzionale aumenta vivissimamente in lui: questione di mestiere. Si veda il terzo libro del *Borgo*, il suo attaccarsi sottilmente o solennemente ai prodigi quotidiani (campestri) della natura. L'alba indecisa, lo scoppio della pioggia d'aprile, servono a disegnare le difformità interne ed esterne di Ike Snopes, ma anche a determinare quel raggio d'elegia, quel prolungamento melodico, che la prosa desiderava come un'acqua senza la quale si può inaridire per secoli.

Il calcolo formale di Faulkner, il suo essere tenacemente e malgrado tutto 'un letterato', ci conquistano in *Luce d'agosto* piano piano, sotto la

scorza d'una appassionata spregiudicatezza, che altrimenti nessuna censura del mondo perdonerebbe (né avvierebbe ai monarchici costitutori del Nobel). Parlo degli ultimi capitoli dell'assolato romanzo. Prima assistiamo alla patetica morte di Joe Christmas, poi alle visioni di Hightower; ne segue un gioco di *humour* e poesia, imbastito verso la fine, non senza buffe reminiscenze byroniane. (Il *pastiche* è lì, a un passo: basta coglierlo.) Già fu osservato che per ravvisare la miglior pulizia, la miglior fedeltà del nostro romanziere, si può andare analiticamente in cerca dei capitoli e paragrafi conclusivi. Quei finalini parlano chiaro: in mera documentazione (ma con la lacrimuccia lirica) nella *Paga del soldato*, in *Sartoris*, in *Sanctuario*; o nell'ampiezza delle perorazioni, implicite o esplicite, dell'*Urlo e il furore*, e anche degli *Invincibili*. Tali testi dovrebbero condurre, non a una predilezione per i finali concreti, effettivi, gestuali, per esempio del *Borgo* o di *Luce d'agosto*, ma proprio a farci vedere com'è ricco il campo di scelta, come sono numerose le soluzioni adottate dallo scrittore secondo le diverse cadenze della sua psicologia e della sua eticità. Lo ha notato benissimo, appunto, Warren Beck, non solo studiando la serie d'aggettivi o la tecnica degli epiloghi, ma facendo una precisa esemplificazione dei brani descrittivi, d'una esattezza fisica sorprendente e tutt'altro che sconvolta dalla tentazione dell'evasivo, del retorico. Faulkner sa essere 'oggettivo' quanto e più di ogni naturalista, ma solo quando e quanto gli serve. Si veda un'opera composita come *Il borgo*; vi sono vere e proprie scene di teatro, tragiche e comiche, dove il dialogo risolve tutto, e a lungo; ma vi è anche il descrittivo lirico, applicato alla natura, accanto al monologo interiore, al referto storico e addirittura all'allegoria di tipo medievale (Snopes nell'aldilà). Tutto concorre alla colorita e tumultuosa immagine della vita complessa, della vita totale. Faulkner riesce a integrarsi con furia nel singolo pezzo, ma anche a manovrare con straordinaria freddezza la materia connettiva incaricata di tenerli poi tutti insieme, e il filo che guida i passaggi. *Il borgo*, in questo senso, è un libro magistrale, perché

accanto al sapore di 'creazione' mantiene quello di 'esercizio' con una rara ricchezza di mezzi linguistici e tattici. Ma sopra a tutto questo rimane la qualità lirica, che sempre in Faulkner fornisce l'ultimo impasto: il suo slancio verso una 'verità' dinanzi alla quale la parola si sa impotente e perciò eroica. L'inserimento — in questo lirismo di ampia suggestione, talora addirittura vertiginoso — del linguaggio parlato (precipualemente sotto forma di dialoghi, esatti come in un magnetofono, ma 'montati' con tempi imprevedibili) dà la misura di ciò che egli intendesse per vero realismo, e per superamento del realismo stesso. Quando poi, come negli *Invincibili*, il personaggio dice 'io', arriviamo a un tale distacco — a una lirica, cioè, sorgente dai fatti — che veramente l'antico problema del 'naturale e verosimile' ci si ripropone in termini interamente nuovi. Quanto agli interventi dell'autore, sono numerosi, ma sono messi in bocca ai personaggi; non a un personaggio-portavoce ogni volta, ma a tutti, a turno; quasi Faulkner volesse ricordarci che la sua attenzione alla varietà dell'uomo nasconde effettivamente la sua convinzione dell'estrema dialetticità del reale. Qui, come in Shakespeare, 'tutti hanno ragione', ferma restando un'ultima dimensione trascendentale; ma questa, in certo modo, non appartiene più all'uomo. E lì, infatti, la poesia parla allo stato puro, in una nudità che pare materializzata, di là dai limiti stessi della ragione.

Ma anche al livello della cronaca, il dinamismo della prosa cerca sempre di creare un senso più alto. È il ritmo che provoca questa forzatura violenta nell'ordine dei significati. Stupendo in questo senso è *Oggi si vola*, con il linguaggio convulso, torrenziale, quasi infantile, del *reporter* che vorrebbe spiegare a tutto il mondo il diluvio di cose che sta imparando e vivendo, e continuamente travolge se stesso in un mare di parole. Talvolta uno stato d'animo simile s'impadronisce pericolosamente dello stesso Faulkner, nella sua smania di dir tutto, e allora vengono fuori quelle pagine-formicaio, brulicanti di segni come un quadro di Pollock, con la disperazione delle parentesi e la sintassi che si sfascia a forza di riprese narra-

tive. Ma in moltissimi altri casi anche questa congestione di nomi e di tempi verbali ha una profonda ragion d'essere, ed è proprio quando Faulkner s'impegna nelle regioni dell'onirico, degli impulsi, della memoria oscura, della sessualità; allora è l'irrazionale che trova il suo moto giusto, i suoi echi, con perfetto mimetismo (musicale e plastico). Siamo nello stile del labirinto.

Così la famosa lentezza faulkneriana non è la lentezza pacata, ultradescrittiva, analitica, di un Proust, ma è proprio la serie di assaggi — sotto sotto, tutti impazienti e rapidi — che si accumula nel tentativo di cogliere il fluire del reale mentre diviene e mentre si fa coscienza, o rimane semicoscienza; tanto che questi blocchi 'lenti' di prosa vengono sempre interrotti da decisioni brusche, da lampi ottenuti di scorcio, dove il *fatto* che vuole emergere nella sua fatalità diventa semplice e pulito come un sasso. Così Faulkner si è servito di Joyce, ma senza infrangere il primitivo realismo e rispettando il vocabolario; così ha potuto giungere a determinazioni narrative asciuttissime, tutte in terza persona, come quelle di Dos Passos o meglio di Hemingway, ma questo è stato solo un mezzo espressivo fra cento altri. Certo egli tende a riportarsi al canto, alla ricchezza dei poeti-profeti del Barocco, dell'Età Elisabettiana, o addirittura della tragedia greca; ma questa è la sua scommessa di rapsodo universale contro il gusto cinematografico del suo Paese e della sua epoca.

IX - IL GIOCO DELLA MORTE

« Non avviarti mite in quella buona notte,
 La vecchiaia dovrebbe ardere e urlare al termine
 [del giorno;
 Infuriare, infuriare al morire della luce. »

DYLAN THOMAS

F AULKNER ha più volte, come vedremo, ribadito la propria convinzione secondo la quale *L'urlo e il furore* rimarrebbe il più tipico e il più elaborato fra i suoi libri. Seguendo forse un'uguale convinzione, Jean-Paul Sartre ha disegnato, sul solo esempio di questo romanzo, nel primo tomo di *Situations*, tutta una fenomenologia dell'idea di tempo nell'opera faulkneriana. Egli si domanda prima di tutto perché l'autore abbia spezzato il tempo del racconto e abbia mescolato, in modo apparentemente arbitrario, gli spezzoni così ottenuti. Inoltre osserva che nessuno dei possibili nuclei dell'opera (la castrazione di Benjy, la disavventura amorosa di Caddy, il suicidio di Quentin, l'avversione di Jason per la nipote) riesce a esserne veramente il perno, il punto funzionalmente centrale.

I fatti, tutti i fatti, accumulati nelle pagine dell'*Urlo e il furore*, non sono — secondo Sartre — se non altrettanti rinvii a una concezione metafisica; e questa concezione riguarda la temporalità. La prima citazione scelta dallo scrittore francese è assai illuminante: « Un uomo è la somma delle proprie sfortune. Potreste pensare che un giorno la fortuna finisca per

stancarsi, ma allora è il tempo che diviene la vostra sfortuna ». La deliberata confusione dei tempi del romanzo sta proprio a indicare che altro è il tempo puro, il tempo metafisico, sinonimo del destino, altro è la banale e illusoria cronologia degli eventi.

Ma se sfuggiamo alla cronologia (se facciamo a pezzi l'orologio, come Quentin; se non sappiamo decifrarne le lancette, come l'idiota Benjy) allora siamo sempre di fronte a un 'presente': l'evento colpisce sempre come un martello, come una folgore, dando un senso impreveduto al passato e privandoci di ogni futuro. Perciò la tecnica narrativa di Faulkner ha sostituito al senso classico della progressione il senso della accumulazione: ogni caso umano si somma all'altro, senza nessuna prova di casualità, o solo — al massimo — con il sospetto di una Causa remota e buia, ugualmente immobile. La concatenazione è assente. *Ventilabrum in manu eius*.

Sartre parla, a questo proposito, di « velocità congelata ». Tuttavia al pensiero, e soltanto al pensiero, è dato d'intervenire sull'azione compiuta, e in qualche modo di svolgerla. Ecco perché i fatti più gravi e decisivi, nell'*Urlo e il furore*, diventano materia di discorso quando sono già accaduti. Come nella tragedia greca (si dirà ancora una volta) dove essi accadono fuori scena, e il testo consiste in un eccitato o funebre commento dell'irreparabile.

Il passato emerge, dinanzi a siffatto pensare, come una roccia irta e dura; il presente è una savana, un trabocchetto. E appena l'hai visto, ecco, è trascorso: prende forma, cioè si fa passato. Ma ciò che rende questa condizione temporale singolarmente drammatica è il fatto che questo stesso inoppugnabile passato si rifiuta a un pensiero 'ordinato' e, insomma, a una successione.

Perciò il tempo apparente, l'ordine delle ore e dei giorni, sembra al romanziere fondamentalmente assurdo. La regola della memoria sta tutta *in interiore homine* e confonde sempre le carte, le mescola, fa uno sbaraglio. Il trasformarsi dei ricordi in una misura dell'esistenza è condizionato

da questa misteriosa scelta di particolari, che lascia supporre un intero sistema di valori, del quale abbiamo perduto o non abbiamo mai avuto la chiave. È questo, nel romanzo faulkneriano, il sentimento del tempo. E siamo sempre nel presente; ma è un presente aperto a ogni vento; lo invadono le ossessioni di ieri. Gli oggetti di qui e di oggi sembrano forme di una geografia già vissuta o almeno sognata. Si aprono parentesi su interi episodi di chissà quando, o di « quella volta », proprio quella, e chissà perché proprio quella. Ma non sono le *intermittences du cœur* del bergsoniano Proust: nessuna ragione, nemmeno psicologica, vigila queste andate e questi ritorni. Proust vuole ritrovarsi, vuole ritrovare il suo tempo: insegue simbolicamente il segno che dà il titolo al volume finale (e davvero finale) del suo ciclo, *Le Temps retrouvé*. Faulkner il suo tempo non lo ha mai 'perduto': il presente convoglia ogni cosa, in un mare ruggente senza intervalli. Come se ne esce? Nel gesto inconfondibile dell'io, dell'Individuo Assoluto che la conoscenza esoterica ci consiglia di rintracciare in noi? Ma Faulkner sfiora la materia del misticismo, non ne assume la dimensione culturale; anzi, essa gli ripugna.

« Le battaglie non si vincono mai. Non si combatte nemmeno. Il campo di battaglia rivela all'uomo unicamente la sua stessa pazzia, la sua stessa disperazione; la vittoria è una illusione dei filosofi e degli imbecilli. » Anche questa citazione di Sartre, sempre dall'*Urlo e il furore*, è estremamente significativa. Il gesto, l'atto, non sono che illustrazioni del nulla; ma sono inevitabili.

In un punto Sartre, dopo aver sottolineato le radicali divergenze fra Proust e Faulkner, sembra accomunarli; ed è quando parla della mutilazione del tempo operata da ambedue sopprimendo il futuro, sia pure sotto la minima forma di semplice previsione. Nulla è preveduto; tutto si compie. Il prefissato non è prevedibile, è esistente; non gli resta che inverarsi. Ciò che svela questa verità, in Proust, è il soprassalto della memoria;

ciò che la svela in Faulkner (ma è la medesima verità) è il soprassalto del fatto compiuto. Quentin non va verso il suicidio, cioè verso una cosa che spetta a lui prevedere o no, allontanare o no; va verso qualcosa d'ignoto e d'irreparabile, che d'un tratto si scopre essere il suicidio. Perciò la memoria in Faulkner non ha la funzione vitale — anzi, di unico stimolo alla vita — che ha nella *Recherche* proustiana; essa ha piuttosto il valore di riepilogo caotico e assurdo che si dice avvenga nella mente dei moribondi, quando tutta l'esistenza flagra in un sol punto, per poi sommergersi. La vicenda narrata da Armand Salacrou nella *Sconosciuta di Arras*. L'uomo, non possedendo la dimensione del futuro, si vede così privato della facoltà di far storia, che è una razionalizzazione del tempo. Il tempo di Faulkner è pienamente irrazionale. La storia in lui interviene come passato, non come tensione e costruzione dell'uomo futuro: essa è solamente l'epifania, la trasparente immagine, del caos che l'ha condotto a questo amaro, invarcabile presente. Non per nulla Faulkner ha tratto il titolo del suo romanzo più significativo dalla già ricordata battuta del V atto del *Macbeth*: quella per cui la vita « è il racconto narrato da un idiota, pieno di urlo e di furore, e che non significa nulla ». Ma, qui, obietta Sartre, si finisce per applicare all'uomo, essere storico, una misura e un ritmo che sono viceversa propri delle cose di natura. La coscienza, per essere coscienza (e qui il grande esistenzialista francese si rifà a uno dei padri della sua corrente filosofica, a Heidegger), deve diventare tempo. Quindi l'uomo non può essere bloccato sul solo punto dell'oggi. Ha un disperato bisogno del futuro; è anzi, tutto esso, slancio verso il futuro, tuffo nelle sue acque ignote ma previste. L'assurdo di cui Faulkner parla è per Sartre un deliberato proposito, una mania; il concetto di assurdo dell'esistenzialismo è un altro, è addirittura il contrario. E qui si avrebbe voglia di chiedere a Sartre che rispetti l'autonomia estetica dello scrittore che sta esaminando; il quale non ha propriamente una filosofia, ma ha una concezione del mondo, accettabile o no dalla nostra razionalità. Ed è quella che a lui spetta di espi-

mere; così come a noi spetta di capirne le ragioni storiche, e di valutarne l'esito formale. Lo stesso Sartre ci aiuta subito a rispondere, almeno sul primo punto, quello delle ragioni storiche. Faulkner non è diverso da altri scrittori contemporanei: « la sua disperazione [è] anteriore alla sua metafisica ». In altre parole, egli vive in un mondo di « rivoluzioni impossibili », nel quale « l'avvenire è sbarrato »; questo è il mondo che egli esprime, costituendo anzi uno dei monumenti poetici della non-speranza o, se volete, dell'alienazione contemporanea.

Ci siamo indugiati sull'interpretazione sartriana, per la straordinaria importanza che essa ha agli effetti non solo di una corretta lettura dell'*Urlo e il furore*, ma di tutta la posizione del romanziere di Oxford verso il mondo, l'individuo e la società; anche se, deliberatamente, Sartre sembra ignorare quella dimensione ' religiosa ' (non mistica: in ciò egli ha ragione) che spesso è più utile, a commisurare Faulkner, di qualsiasi ipotesi filosofica o politica. Ma, certamente, fra gli interpreti europei di Faulkner (così utili per noi, perché essi formano per così dire l'*élite* o l'avanguardia del nostro modo di leggerlo, della nostra reazione di spettatori non americani di questa convulsa tragedia), altri meritano ricordo, e due italiani in particolar modo.

Emilio Cecchi si oppone alla formula proposta da André Malraux quando presentò *Santuario* (« l'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco ») e anzi la considera « una francesata ». Per Cecchi, quelli che importano sono i « segni della violenza d'impegno del Faulkner, il suo continuo sperimentare in profondità; lo spezzare e liquefare il metallo delle vecchie statue in nuove forme; il suo considerare la propria opera, in ogni minima parte, come una massa unitaria e in perpetua gestazione. Ed è perciò che, anche ai momenti dubbi, non è mai nulla in lui che smen-

tisca le sue più alte virtù. E che spesso la sua pagina più ansante di fatica ci introduce a quella dove la sua ispirazione è più rapinosa ». Insomma lo sguardo di Cecchi tende, crocianamente, a enucleare nello scrittore la pura liricità; ma egli è tutt'altro che estraneo alla complessa tematica sociale e morale di Faulkner, e della letteratura americana in genere; anzi ne dà una prova concretissima analizzando ad alto livello quel *Requiem per una monaca* su cui dovremo tornare.

Assai interessante è il parallelo Faulkner-Picasso tracciato da Elio Vittorini; egli starebbe a Hemingway come Picasso sta a Matisse. Da questa intuizione di poetica comparata Vittorini estrae una serie di considerazioni nervose, rapide, sottili, che spesso graffiano davvero. « Lo stile di Faulkner, che il lettore impaziente non può non giudicare monotono, ha perfino nel periodo, nella sua unità minima, una coesistenza continua di reale e di possibile »; questa è la sua prima e centrale intuizione. « Ogni personaggio di cui Faulkner ci racconti, essendo una cosa concreta, terrena, e insieme un'apparizione, finisce per grandeggiare con l'imponenza di un Convitato di Pietra. » Così, con Vittorini e con Pavese, ha avuto inizio quella storia dei rapporti fra l'Italia e lo scrittore americano, le cui conseguenze pratiche sono visibili in tanti aspetti della nostra narrativa recente, neorealistica e non, e il cui compimento filologico sta nell'amorosa edizione di tutte le opere curata da Fernanda Pivano, secondo un piano di ordinamento e divisione dei singoli blocchi tracciato dallo stesso Faulkner nei suoi ultimi giorni.

primo luogo, perché quell'autore-rapsodo, ove ne fosse dimostrata l'esistenza, sarebbe nientemeno che lo Spirito del Sud; in secondo luogo, perché ciò ci permetterebbe di investigare fino a quale misura Faulkner è capace di simpatizzare con i suoi personaggi o addirittura di identificarsi con essi.

Dal punto di vista di una simile investigazione, *L'urlo e il furore* non può non frustrarci completamente. Ivi Faulkner assume a contenuto del romanzo, prima di tutto, il romanzo stesso; e lo dimostra con lo stravolgimento della forma. Il suo sforzo, la sua capacità di esprimersi, si sono quasi sempre trasferiti sul piano strutturale. Benjy, Quentin e Jason operano una specie di reciproco annullamento, attraverso un gioco di specchi; in questo moto corale la situazione di protagonista-contemplatore di Dilsey come potrebbe emergere se non grazie a tutta la macchina che è *L'urlo e il furore*, a tutto il suo istintivo-sapiente montaggio? Non è difficile vedere un'operazione analoga, e forse più adulta, in *Absalom, Absalom!* dove Faulkner inoltre fa un uso sussidiario, ma sottile, d'una filosofia della storia. Ciò gli serve a esorcizzare il fascino irrazionale di Rosa Coldfield, e a far ricuperare il filo del labirinto a Quentin attraverso la rievocazione della vita di Sutpen. Non è solo la ricerca di un retaggio, è un tentativo di dominare il disordine, di trarne alla luce il senso centrale. Sutpen diventa per Quentin l'immagine stessa dell'abnorme, l'anello « che non tiene » della sequenza storica, l'oscura giustificazione di quanto di diabolico accade intorno a Rosa Coldfield. E ciò gli conferisce una tipica inflessione di stanchezza, di vecchiaia: ma senza rassegnazione, senza pace.

Quentin, per esempio, non può ascoltare dalla bocca di Rosa la storia successiva all'uccisione di Charles Bon, altrimenti ne saprebbe un po' troppo quanto ai precedenti ancestrali dell'incesto immaginario fra se stesso e la sorella Caddy. Così Quentin (il rapsodo di *Absalom, Absalom!*, non colui che vivrà quella vicenda con Caddy nell'*Urlo e il furore*) si identifica volta a volta con l'incestuoso Bon, o con Henry che per orrore dell'incesto

— e della mistura razziale — si avvia all'omicidio. Ma non è qui il vero senso della centralità rapsodica di Quentin. In verità ciò che gl'importa (ciò che egli vuole che importi al suo ascoltatore, e dunque anche a noi lettori) è la rivelazione contenuta nella leggenda di Sutpen, il suo messaggio storico.

Egli ha saputo dai suoi vecchi che i tempi antichi erano semplici e naturali; ha appreso il mito della Tradizione. Ma, ecco, a mano a mano che si sdipana la biografia del pioniere Sutpen, lui e noi veniamo a sapere, a capire, che quella semplicità leggendaria non corrisponde a una precisa realtà. Certo il sentimento di decadenza, dall'età mitica alla cronaca grigia dei nostri giorni, è fortissimo in lui; ma le ragioni gli appaiono meno astratte, meno romantiche. La violenza e la frode che hanno interrotto il filo dei tempi d'oro non vengono da fuori, hanno la loro radice in se stesse. Per scoprire questo fatto è necessario snodare tutto l'epos dei giorni passati e soffrirne la constatazione, o la scoperta.

Sutpen è condannato in partenza proprio dal suo progetto, il quale non è altro che una battaglia contro un complesso di inferiorità e contro quelle strutture che paiono interessate a mantenerlo e alimentarlo. Già da ragazzo la rivelazione del mondo dei bianchi e dei negri, per lui che è disceso con la famiglia dai monti, è meraviglia e dolore; ma il tono del fascino predomina. L'incidente con il negro che lo mette alla porta ha l'unico valore di fargli bruciare in fretta le tappe di una possibile vendetta individuale, per dargli la vertigine della rivalsa sociale; per mettere in moto, nella sua mente, il *progetto*.

Tale accadimento vien riferito molto più tardi da Quentin all'avo di Sutpen, con l'aggiunta d'un commento psicologico: Sutpen dice infatti che mai come allora sentì il bisogno di fare qualcosa. Qualcosa di effettivo, qualcosa che lo riguardasse e che lo impegnasse per il futuro. Al generale Compson egli dichiarerà che il progetto non era qualcosa che *voleva* fare, ma qualcosa che *doveva*. Irrazionale puro e imperativo categorico qui si

intrecciano in modo inestricabile. E resta il fatto che Sutpen passerà poi la esistenza a esaltare il ragazzo che fu, il ragazzo sulla soglia, il ragazzo-simbolo. Di qui sorge l'altro tema psicologico (e narrativo) che consiste nella sua smania di avere un figlio. A questi dovrà toccare in sorte — anzi, in necessario compenso — tutto ciò che Sutpen non ebbe. Non solo il denaro e l'autorità, ma una fama pulita, il rispetto senza condizioni. In cerca di questa continuità (e di questo riscatto) Sutpen va ad Haiti, e ben presto trova il primo ostacolo, il sangue nero della moglie, che l'induce a ripudiarla. E quando costruirà nel Mississippi l'impero di Sutpen's Hundred, sceglierà contro l'opinione di tutti Ellen Coldfield, simbolo non di denaro o potere (tutto ciò egli già possiede) ma di immacolata chiarezza e tradizione agli occhi di Dio. È il suo aggancio con la storia; è ciò che gli permette di pensare tranquillamente a ciò che davvero egli sente, a ciò che unicamente gli preme: il figlio, l'avvenire. Henry sarà la proiezione del ragazzo-simbolo. Ma, come uomo senza tradizione, senza vero sentimento del passato, Sutpen ha dovuto corrompere gli incorrotti Coldfield per soggiogarli e conquistare Ellen. E questo peccato si paga: è la condanna del progetto.

Naturalmente Sutpen non se ne rende conto, e il progetto viene perseguito con accanimento, anzi coincide con la sua stessa vita. Ma non è senza ragione che egli, tanti anni dopo, narrandola al generale Compson, la narri appunto come un rapsodo, cioè a distanza, impersonalmente, e quasi senza avvertire i trapassi logici di cui è intessuta tutta la trama. Essi gli sfuggono, nella luce del passato, come gli sfuggirono nel gioco stretto, spietato, dell'azione. Perciò Quentin può giungere alla singolare conclusione secondo cui il vero male che Sutpen portava con sé era proprio quell'innocenza originaria di uomo venuto dalle montagne. Sutpen può affermare quanto vuole che la sua vita è cominciata a Jefferson, che l'antefatto non conta; in verità egli è stato marcato a fuoco da ciò che egli fu allora: dal bambino montanaro, poi dal ragazzo-simbolo, poi dall'uomo che tentò

improvvisamente di applicare il progetto, senza intenderne la natura e la portata, quando ripudiò la moglie mulatta ad Haiti. Praticamente, al suo ritorno a Jefferson per costruire Sutpen's Hundred, egli è già segnato, non ha più scampo. E qui siamo davvero alla dimensione epica, se è vero che non sempre l'eroe determina il mondo, ma è grande proprio nella misura in cui lotta con un mondo già determinato, e da cui viene determinato egli stesso. Ettore all'ultima difesa della sua gloria in campo aperto, Orlando in Roncisvalle, hanno insegnato questa fierissima lezione agli uomini che più limpidamente ascoltano la voce della poesia, la narrazione elementare e patetica.

Il primo colpo all'ingenuità di Sutpen lo dà proprio suo figlio Charles Bon, sopraggiungendo a Sutpen's Hundred come annunciatore del Fato. Così Sutpen è costretto a ripetere simbolicamente, nei riguardi del figlio, il gesto che il negro scimmiesco aveva compiuto contro di lui ragazzo. Qui storia e metafisica s'intrecciano strettissimamente, perché il destino che così lo induce ad agire è sì un destino, ma è tutto intrecciato di motivazioni ambientali o, propriamente, sociali.

La vera vittima del progetto, anzi del suo fallimento, è Judith, l'infelice figlia di Sutpen. Ed è dinanzi a lei che Quentin si sente colpito dall'inesprimibile, dal sospetto del nulla o, peggio, dalla cieca volontà delle cose. Ma il romanzo allude anche, lucidamente, a quanto di sinistro e di deleterio è già connesso, radicalmente, al sistema di proprietà e di produzione caratteristico del ciclo agricolo in cui questi personaggi si aggirano come in una bolgia senza via d'uscita. Il giudizio del generale Compson sulla Guerra Civile e sulle sue cause è spaventosamente biblico, ma anche obiettivo: lo stesso istituto della famiglia, cardine di questo gioco esistenziale, è chiamato aspramente in causa.

Sutpen dunque appartiene alla serie dei primi e più gravi corruttori del vecchio Sud, ma (primo paradosso) per la sua innocenza, e (secondo paradosso) perché il sistema era già corrotto. Questi paradossi della logica

sono puri e durissimi fatti nella realtà. Come non rimettersi all'irrazionale, quando si proviene da una storia simile? L'angoscia di Faulkner, il suo sentimento dell'assurdo, e anche la grandezza epica, la fatalità epica, del suo canto di rapsodo — che in *Absalom, Absalom!* sale fino a una vera potenza sinfonica — vengono di qui. (Né si può dimenticare la serie impressionante di precisazioni e di arricchimenti di questa vicenda e di queste figure che ci viene fornita nel libro di racconti *Scendi, Mosè*.)

Al centro della storia, strutturalmente, fungendo da intermezzo fra due blocchi epici, sta il monologo lirico-naturalistico di Rosa. Prima di esso assistiamo, sì, alla storia originaria di Sutpen, ma soprattutto alla ricerca che Quentin fa di se medesimo attraverso tale storia. L'ultima parte, a sua volta, dà a questa ricerca un ritmo più convulso di memoria, di confusione vitale, di contraddizione aperta. Qui l'epos rischia di perdersi nelle secche della psicologia; ma rimane epos, cioè distanza, perché i fatti non sono così visceralmente collegati ai loro protagonisti come lo erano nell'infinito monologo, nella delirante autobiografia, dell'*Urlo e il furore*. Soltanto Rosa interviene a spostare questa prospettiva: coinvolta, e insieme giudice, ella evoca il superuomo Sutpen in forma sottilmente demoniaca, perché risulti chiaro a Quentin, e perché questi ne possa diventare, per noi, il rapsodo; e allo stesso tempo lo condanna. Già la raffigurazione che di Sutpen ci offre il generale Compson sposta sensibilmente la prospettiva, e ciò non deriva soltanto da immagini diverse nel tempo, ma si applica anche a eventi che sono fra loro pienamente contemporanei. Il fatto è che ciascun narratore dispone di dati diversi, spesso ignoti all'altro, e che ciò deforma gli angoli visuali molto più della loro stessa psicologia. Si veda l'idealizzazione di Judith che traspare a tratti nella memoria di Rosa e che diventa quasi dogmatica per Quentin. Questi a sua volta dà a Charles Bon, al suo impulso d'incesto, un'importanza che, malgrado tutto, non può non annettergli un senso eroico, un sospetto di grandezza. Certo, tutto il suo discorso è messo in crisi dal soliloquio di Rosa, ma è proprio

questo fatto a determinare la tecnica volutamente frammentaria — e tumultuaria — dell'ultima parte del romanzo.

La memoria di Quentin finisce per essere il solo elemento determinante; la memoria, e la sua volontà di capire. Rosa in questo senso non può servirgli, perché ella nega o ignora qualsiasi condizionamento storico, limitandosi a sottolineare la buia costanza del Fato. Così ella stessa non afferra il senso di trasposizione della propria vicenda che vi era nell'amore Judith-Bon, né quindi il vero bersaglio dell'offesa che la colpisce così profondamente quando Sutpen le chiede un figlio. (Questo è uno dei momenti in cui Faulkner sembra più vicino a certi risultati e a certi metodi della psicanalisi.)

Anche Rosa, cioè, ha avuto un suo progetto: dalle parole di Ellen ha tratto il mito dell'unione fra Judith e Charles Bon, ne ha fatto una ragionevole a forza di immaginazione. Quando giunge la notizia dell'uccisione di Bon, il precipitarsi di Rosa verso la camera di Judith, e il fatto che sbarrarle la strada sia proprio Clytie (cioè la figlia meticcica di Sutpen e di una schiava), sono gesti simbolici, e subiscono infatti un simbolico arresto, una sorta di pietrificazione, oltre la quale non si può andare più avanti.

Rosa è, così, respinta dal reale; ma anche il mito non le è più possibile. Tutto in lei si riduce a sconfitta, a isterismo, per sempre. Per questa via ella diventa uguale a colui che voleva giudicare e combattere, al demone Sutpen. Se così è, Quentin non ha più nulla da imparare da lei. Ma Rosa ha accettato, in un primo tempo, la proposta di matrimonio di Sutpen, proprio perché riconosceva in lui il solo essere comparabile a lei. L'ha respinta poi con orrore quando ha visto che questa considerazione non era reciproca, che cioè Sutpen la stimava soltanto uno strumento. Alla fine falliti ambedue, continuano ad addossare le colpe della sconfitta a qualcosa di esterno: Rosa a Sutpen, e questi al negro che lo mise alla porta da ragazzo. Non sanno o non vogliono sapere che la radice del male sta in loro.

solo in loro, fin dall'origine. In fondo danno ancora uno straordinario valore ai rispettivi progetti, benché ne conoscano ormai l'esito negativo.

Rosa, proprio nel suo sfogo lirico-naturalistico, indica in modo indiretto ma terribile l'importanza del fattore storico-sociale, senza il quale la sua vicenda sarebbe incomprendibile a noi come lo è rimasta a lei. Diventa una condizione dell'epos. Questo si costituirà come giudizio, pur attraverso mille risvolti dialettici, e pur negandosi ogni via d'uscita capace d'illuminare l'azione. Per sollevarlo alla sua funzione di canto, basterà alleggerirlo del peso bieco del sesso.

Ma è per questa via che Faulkner si libera dalla tortuosità, dalla convulsione dei suoi personaggi, e si rifiuta, alla fine, di identificarsi con essi. Quentin al termine del soliloquio di Rosa rimane con un pugno di mosche in mano, malgrado la somma d'informazioni ricevute e la loro grossa carica emotiva. Il destino del Sud, il senso vero della tradizione e della sua crisi, sono ancora da capire; ma è chiaro che il cammino è un altro, ed è questo che Quentin intravede, perché è questo che Faulkner profondamente sa. Così gli ultimi quattro capitoli sono la storia di un immane sforzo di conoscenza.

In quest'ultima parte vediamo finalmente come Charles Bon abbia offerto a suo padre mille possibilità di evadere dal suo progetto e di dargli un senso non superumano, bensì semplicemente e pietosamente umano. Ma anche lui, Charles Bon, ha sbagliato, perché non ha compreso di essere egli stesso un frammento del progetto, una pedina essenziale. Chi lo comprenderà, sia pure oscuramente e dopo lunghi travagli interiori, sarà suo fratello Henry: ma perché questa nozione d'umanità si avveri, egli dovrà uccidere. Di qui, attraverso le confuse e precipitose vicende che Quentin e il suo compagno Shreve ricostruiscono, si corre a ciò che importa a Faulkner: all'incendio finale, alla sacrale distruzione di Sutpen's Hundred. Nella traiettoria occorrente per giungere a questa catastrofe, particolare importanza assume la posizione di Valery, che 'decide' di essere un negro

per un singularissimo sentimento di espiazione. Ecco l'ultimo balzo della coscienza storica: incapace di trovare un esito logico, diventa allusione ad Altro, diventa coscienza religiosa.

Tuttavia l'epos esclude anche questa conclusione, come ogni altra: Quentin e Shreve non si accorgono di quella esigenza etica, di cui pure Faulkner ha voluto che ci accorgessimo. A loro interessa il disastro finale: la fine di Bon, l'incendio della casa. Il centro della narrazione torna a essere la *voluntas* di comprensione di Quentin, che riesce ad assumere un valore soltanto se è alle prese con una materia volutamente dura, enigmatica, ambigua. Shreve sembra accettare la conclusione tragica come la prova di un destino insito nella natura del Sud, e chiede a Quentin perché egli odi la sua terra. Allora Quentin è forzato, da qualcosa d'imperioso ch'è in lui, a gridare che no, non la odia. E in questo grido Faulkner esprime tutto l'amore che il suo complesso ricordare, la sua aggrovigliata rapsodia, possono concedere al mondo. Un amore straziante, ma che non vuol negare né le motivazioni della Storia né lo sguardo incomprensibile di Dio; e che certamente rimette l'uomo al centro delle sue responsabilità, salvandone la dignità possibile.

XI - LE FIGURE DEL LABIRINTO

« *Apparizioni di volti nella folla:
Petalì sull'acqua, rami neri.* »

EZRA POUND

LA STESSA ATTENZIONE che abbiamo dato, sulla scorta di autorevoli giudizi critici, all'*Urlo e il furore* e ad *Absalom, Absalom!* va senza dubbio allargata ad almeno due testi della fase faulkneriana anteriore alla seconda guerra mondiale: e cioè a *Mentre io muoio*, il testo più apprezzato dai lettori che diremo d'avanguardia, e a *Luce d'agosto*, il romanzo più amato dal lettore comune, e specialmente dal lettore italiano, che ha potuto valersi di una traduzione realmente eccezionale: quella di Elio Vittorini.

Mentre io muoio è nato tutto d'un getto, secondo quel tipo di ispirazione unitaria e inarrestabile che è proprio della poesia lirica. Non per nulla è il libro di Faulkner che più si avvicina alle strutture (o alle anti-strutture) del poema, e dove — come appunto nella lirica — è il sapore dei nomi, il loro suono, il flusso del linguaggio (si potrebbe dire: la metrica) a determinare non solo la qualità dello stile, ma la natura delle emozioni.

Malgrado la tecnica apparentemente frammentaria, pochi testi hanno dunque la compattezza di questo: anzi quella tecnica è solo la prova di un

estro inarrestabile, di una capacità d'invenzione e quasi d'improvvisazione che viene dal pieno e totale dominio della materia narrata. I Bundren di *Mentre io muoio* non hanno rapporti (non ne hanno bisogno) con tutti i Sartoris, gli Snopes e gli altri capisaldi della geografia storica di Yoknapatawpha; stanno a sé, in vittoriosa e feroce solitudine.

L'unica parentela del romanzo (strutturale, e anche linguistica) è con il suo assoluto contemporaneo, *Mentre io muoio*; e consiste soprattutto nella frenetica variazione dei punti di vista, degli angoli in cui è collocata la macchina da presa. Olga Vickery ha osservato che i personaggi vengono affrontati su quattro piani differenti: quello dell'azione, quello delle parole, quello del pensiero cosciente, e quello dell'inconscio. Ma la stessa autrice si affretta a dire che il « personaggio più complesso », Darl, partecipa di tutti questi piani contemporaneamente, mentre altri si trovano su uno solo di essi.

Il centro religioso del romanzo è Addie, la sua incancellabile presenza in coloro che debbono mantenere il suo voto: la sepoltura a Jefferson. La morte di Addie costringe tutti a mettersi a confronto con l'idea della morte, e cioè con l'idea stessa del valore della loro vita. E così tutti scoprono che, sì, l'esistenza è fatta di violenze e di tensioni, ma che tali manifestazioni sovrecitate del vivere trovano un senso solo nella non-eccitazione, nell'ultimo riposo. Che va conquistato con dignità e ricondotto a una misura di giustizia.

Basta pensare al senso che hanno Anse, e poi Cash, e poi Darl, nel passato di Addie: ogni incontro, ogni nascita ha segnato la frattura esistenziale, la violenza pura, interrompendo il corso dei giorni e la sua ipotesi di grigiore o di calma. Sempre c'è stata una 'morte', ovvero un confronto, un *redde rationem*, e un addio. E ancor più si pensi alla vicenda di Addie con Whitfield: egli può rappresentare per se stesso la parte di una morale caduca, tutta ridotta a parole, ma per Addie no, per Addie si tratta di assurgere a una misura interamente personale, dove il confronto sarà

fra individuo e natura, fra individuo e Dio. La nascita di Jewel ha questo senso di sfida, o di fondazione d'una libertà ruvida, mortificante, assurda.

Dewey Dell e Vardaman sono i tributi offerti al vecchio ordine, che pure ha la sua oscura necessità di essere, la sua indecifrabile parentela con la natura e con i suoi profondi disegni. Anse Bundren non interviene in questo complesso rito matriarcale se non come pretesto, o come antagonista.

Il secondo matrimonio di Anse è la conclusione quasi farsesca, ma estremamente logica, della sua sostanziale fedeltà al fantasma e al monito di Addie. Anse può così riassumere il suo ruolo di pura Forma, per dirla in termini pirandelliani, dinanzi al quale per esempio il figlio Cash s'impegna tutto a rappresentare la Vita. Cash è l'esecutore materiale del misterioso testamento etico di Addie: costruisce la bara, e fa da guida nel gran viaggio fra Acheronte e Lete. Perciò egli rimane spesso estraneo al gioco degli altri Bundren: ha altro da fare, o semplicemente 'ha da fare'. Riconosce solo nel *fare* la sua presenza e la sua sostanza.

Cash ha una segreta predilezione per Darl, e gli consente un atto — l'incendio del pagliaio — in cui riconosce una particolare evidenza, quasi una necessità. Darl a sua volta agisce fino al punto d'intorbidire in modo intollerabile e struttura e linguaggio del romanzo: è una prova estrema di Faulkner, una discesa all'inferno della creazione poetica, e del suo rapporto oscuro con il reale.

Darl viceversa conosce, teme e giudica le origini di Jewel, e ciò crea un conflitto di permanente validità, destinato a rimanere irrisolto sul piano psicologico. Già con Dewey Dell un rapporto inizialmente simile si colora d'una ferocia carica di simboli sessuali. È un colloquio buio con la madre, quello che Darl persegue, e in ciò somiglia perfino a Vardaman, cioè a colui che pratica i fori nella bara: atto di liberazione d'un corpo, d'uno spirito? Oppure atto feroce, inconfessabile, di possesso fisico? O, ancora, necessità ultima di dialogo?

Jewel però sa, o sente, di essere ' il salvatore ' proclamato da Addie al momento della sua nascita. E così egli è il generatore di ogni atto generoso, di ogni catastrofe, nel corso della leggendaria navigazione. Violento e bestemmiatore, torna alla propria intimità, al proprio nero silenzio, solo quando la missione è compiuta.

Per Dewey Dell il messaggio materno non esiste: per lei c'è solo, e solo vale, il suo dramma singolo di donna. Non fa che ripetersi, che insistere. È ridotta alla mania di se stessa. Infine, Vardaman vive nel mondo larvale dell'immaginazione, che, quando si traduce in atto, rivela un fondamento onirico, si bagna nell'acqua di un'altra morte.

L'intrico di queste figure porta alla luce, lentissimamente, una verità insostenibile; e Anse Bundren, il padre, esercitato da sempre nell'arte di coprire la verità per salvare la mera sopravvivenza, trova un modo, un gesto, capace di superare l'eccessivo rigore dell'imperativo morale, pur rispettando la lettera del suo comando, e prestandole una paziente, faticosa obbedienza.

Tutto ciò coinvolge in maniera estremamente sottile, ma qualche volta aspra e contundente, il mondo esterno, il mondo che veleggia fuori della Isola Bundren. Ma, tranne forse Peabody, nessuno degli estranei è capace di fare dei puri nomi della mitologia Bundren una luce capace di vincere davvero la tenebra della morte. Essi servono tuttavia a ridimensionare dialetticamente la vicenda; e ciò è provato dal fatto che i loro interventi generano episodi di *humour*, che sarebbero stati impossibili nel cerchio stretto dell'Isola; episodi che riequilibrano il faticoso e indistruttibile tessuto della realtà.

In *Luce d'agosto* siamo colpiti da una serie di fattori simbolici, come del resto ha osservato con profonda capacità analitica Richard Chase. Da

una parte numerosi simboli indicano la discontinuità dell'esistenza abbandonata a se stessa e sempre pronta a esprimersi attraverso impulsi violenti; dall'altra, diverse figurazioni (come quella, tipicissima, del ' filo di perle ') additano proprio la continuità, cioè l'ipotesi razionale, organizzata, del vivere. Stasi e dinamismo si pongono quali contrasti fra disordine individuale e ordine sociale.

Lena, Joe e Hightower conoscono, ognuno a suo modo, le suggestioni della stasi e la portano quasi fino alla ragione dell'estasi. Basta pensare alla freddezza, alla calma, che regnano nel volto di Joe. Ma anche negli altri lo stesso muoversi è un permanere, un confermarsi.

Per Byron Bunch ogni contatto con Hightower è viceversa inquietudine, moto, delirio, e sarà Lena a significargli la pace. Una pace che a sua volta è mero dinamismo, un altro moto, ma folle, sempre uguale a se stesso. D'altra parte Joe, quando si stacca dal mondo di Lena e si porge inerme alla ferocia di Grimm, trova l'annullamento del vivere fisico, del sesso, una proposta tremenda di ordine, dell'ordine di cui ha definitivo bisogno.

Siamo sempre alla più profonda ragione sociale e storica del mondo faulkneriano: l'ordine degli antichi, sia pur fondato sul peccato, chiudeva molte porte all'inquietudine; il disordine moderno si offre degli argini, si costruisce delle strutture apparenti, ma non impedisce alla fine il fluire, anzi il dilagare, degli stati di coscienza più remoti, che contengono in sé il disastro, il seme d'un male cosmico.

Byron e Hightower, l'uno accanto all'altro — e uno è perfino condizionato dalla sua professione di religioso — si sono prestati dei valori, delle norme. Ma che significa questo dinanzi alla presenza di Bunch, e al fatto che egli introduce nel loro cerchio tutto il giuoco delle possibili valutazioni di Lena, cioè della donna, del sesso e dell'amore? Il rapporto psicologico-etico, fondato su una formula, cioè su una vanità, si spezza, svanisce.

Allora Hightower rimane fedele alle regole precostituite, mentre

Byron si mette sulla via della rottura, e delle conseguenti, difficili responsabilità. Altra prova, se fosse necessario, del come la nozione di destino, di fato antico, in Faulkner, vada sempre accettata *cum grano salis*: una scappatoia all'uomo, alla libertà, egli la lascia sempre, anzi è proprio su questo punto che lo scrittore gioca la sua più acuta scommessa.

Joe Christmas porta con sé un duro condizionamento autobiografico; proviene da un'istituzione caritatevole, che non tien luogo di famiglia, né costituisce base per un'educazione radicalmente libera, anzi fomenta risentimenti, furori, complessi d'ogni genere. La sorvegliante del refettorio, in quell'orfanotrofio squallido come un limbo, ha tenuto ambigualmente il ruolo di madre per lui. Il portiere dello stesso grigio istituto — che poi è il nonno di Joe — porta con sé non la calma del sentimento paterno, bensì tutta l'inquietudine virile, quell'agitazione che rende incerto il senso delle cose. Quando Joe scopre gli oscuri amori della sua pseudo-madre, atroce è per lui la mancanza di punizione, anzi il vile premio che gli viene concesso perché taccia. Una simile infanzia traumatizza all'infinito l'individuo e gli comunica il sospetto di una vera e propria impossibilità di vivere. Come, in che colloquio, s'incontrerà con gli altri? Dinanzi ai durissimi fatti, che valore potranno avere le povere parole? Se Joe è sostanzialmente omosessuale, lo deve in parte al condizionamento rigido dell'ambiente, ma anche a questa insicurezza, che diventa a suo modo — distorto modo — una rivolta. Così egli può perfino accettare come cosa logica, naturale, il rapporto sado-masochista con il proprio tutore. (La moglie di costui, con la sua facile pietà, gli appare ripugnante, perché estranea e contraria a tale regola 'assoluta'.)

Ha ragione Richard Chase nell'asserire che tutte le avventure amorose di Joe con diverse donne sono soltanto una maschera di questa inclinazione radicale verso il proprio sesso. E infatti ognuna di esse termina in un completo fallimento interiore. Insomma Joe è una vittima della regola, della formula; tutto il contrario di Lena, che porta in sé il drammatico di-

sordine della vita, o di Burch che dello stesso disordine rappresenta l'irresponsabile allegria. Ed essi sono in qualche modo i personaggi 'positivi' di questo romanzo, la maglia rotta attraverso la quale si può evadere verso una libertà, un domani.

Questi personaggi, perduti nel loro labirinto o ansiosamente in cerca di un filo d'Arianna strappato al tessuto stesso della natura, sono aggrediti da Faulkner con una particolare veemenza. Non si tratta più del Sud, ma proprio del genere umano, che prende gli aspetti della gente del Sud per fingerci la sua saga, per raccontarci la sua storia più ampia e occulta.

Naturalmente la presa di coscienza è faticosa, è incompleta: Faulkner conosce a fondo la ragione storica del suo mondo, e non può fare a meno di allargarla a tutta la sua nozione dell'uomo; o, viceversa, conosce perfettamente la natura dell'uomo e lo riflette nel suo microcosmo sudista. Dialetticamente, il senso dell'operazione è il medesimo: operazione della più ardua e disperata poesia.

XII - TESTIMONIANZA D'AUTORE

« Fosforo e fosforo nell'oscurità,
Lacrima e lacrima nel vento di polvere. »

CÉSAR VALLEJO

ALCUNI TESTI personali e confessionali di Faulkner illuminano in modo decisivo la sua posizione dinanzi al mondo e la sua concezione della letteratura. Fra essi assumono particolare importanza il discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Nobel, nel 1950; l'intervista concessa a Jean Stein, per la *Paris Review*, nel 1956; l'altra intervista con Cinthia Grenier, per *La Table Ronde*, del gennaio 1957; e il prezioso volume *Faulkner at Nagano*, a cura di Robert A. Jelliffe, pubblicato dal Kenkyusha di Tokio nel 1956, nel quale sono trascritti i dibattiti fra lo scrittore e gli studenti universitari giapponesi (tanto più ricco di spunti dell'altro *Faulkner at the University*, a cura della Virginia University, che nelle parti più interessanti non fa che ripetere le prese di posizione già chiaramente enunciate a Nagano, e per il resto rimane abbastanza futile o evasivo).

Faulkner non ha mai amato le interviste. Il perché, egli lo dice chiaramente: « Perché non mi piacciono le domande di carattere personale. Se le domande riguardano il mio lavoro, io cerco di rispondere come posso.

Ma quando riguardano me, la mia vita privata, può darsi che io risponda e può darsi che non mi vada di farlo. Ma anche quando lo faccio non bisogna credermi troppo; potrei domani rispondere in modo completamente diverso alla stessa domanda »¹.

Non che egli neghi importanza alla figura individuale di uno scrittore, alla sua personalità concreta: esse sono « molto importanti, ma per lo scrittore, solo per lo scrittore stesso. Tutti gli altri dovrebbero essere troppo occupati con le sue opere per preoccuparsi di lui in quanto persona ».

Ciò naturalmente si applica principalmente a lui: « Se non fossi mai esistito, qualcun altro avrebbe scritto quello che ho scritto io, un Dostoevskij, un Hemingway, qualcuno dei miei contemporanei. Insomma voglio dire che vi sono per lo meno tre candidati che si disputano la paternità delle opere di Shakespeare, ma ciò che conta è *l'Amleto* o *il Sogno di una notte di mezza estate*. Non chi li scrisse, ma il fatto che qualcuno li abbia scritti. Non ha importanza l'artista ma quello che l'artista crea ».

Questa affermazione, che riporta apparentemente ai termini della più rigorosa estetica romantica e ottocentesca, esclude anche le prospettive sociologiche care a un altro versante di quello stesso Ottocento e oggi tornate in onore, specie nel mondo anglosassone: « L'arte non ha niente a che fare con l'ambiente, la cosa è trascurabile. Se domandate a me, il miglior lavoro che mi sia mai stato offerto fu quello di diventare proprietario di una casa di tolleranza. A pensarci bene, questo dev'essere il migliore ambiente che un artista può desiderare per lavorare. Gli consente l'indipendenza economica, lo libera dalla paura e dalla fame, gli procura un tetto e niente altro da fare che tenere la contabilità e andare ogni mese a

¹ Per tutti questi brani delle dichiarazioni di Faulkner ci serviamo dell'ottima scelta e traduzione di Raffaele La Capria, nel suo programma « Faulkner raccontato da lui stesso » trasmesso dal Terzo Programma della RAI e poi pubblicato in *Tempo presente*, gennaio 1961.

pagare la tassa alla polizia. Il posto è tranquillo al mattino, che è il momento migliore per lavorare; alla sera c'è una vita sociale abbastanza animata, se egli vuol parteciparvi [...] abbastanza per tener lontana la noia. Egli godrebbe di una certa considerazione nell'ambiente, la tenutaria si occuperebbe delle riscossioni, le pensionanti si rivolgerebbero a lui chiamandolo 'signore', tutti i *gangsters* dei dintorni lo chiamerebbero 'dottore', e lui potrebbe dare del tu a quelli della polizia [...] Concludendo, l'unico ambiente adatto per un artista è quello che gli offre quanta pace, piacere, solitudine o altro gli serve, e a un costo non molto alto. Un ambiente disadatto può solo fargli aumentare la pressione e fargli perdere tempo. A mia esperienza, quel che mi serve per lavorare è un po' di carta, tabacco, cibo e qualche dose di whisky ».

Il tema dell'indipendenza economica prende anche aspetti meno scherzosi, che incidono sulla positiva realtà e diremmo fatalità della condizione di scrittore: « No, lo scrittore non ha bisogno dell'indipendenza economica. Gli occorre solo carta e penna. Niente può distruggere un vero scrittore. L'unica cosa che può distruggerlo è la morte. I veri scrittori non possono perdere tempo a preoccuparsi della ricchezza o del successo. Il successo è di natura femminile: se ti ci attacchi ti sfugge. L'unico modo di trattenerlo è tener duro. Allora forse striscerà nella tua direzione ».

Umorose e patetiche sono le sue evocazioni dei primi passi da lui compiuti nel dominio della letteratura: « Vivevo a New Orleans e facevo qualunque lavoro, quello che mi capitava e che serviva a procurarmi un po' di denaro quando ne avevo bisogno. Fu allora che incontrai Sherwood Anderson. Andavamo insieme in giro per la città e attaccavamo discorso con chi ci capitava, nel pomeriggio. La sera ci incontravamo di nuovo davanti a una bottiglia, lui parlava e io lo stavo a sentire. La mattina non lo vedevo mai. Se ne stava per conto suo a lavorare. Così ogni giorno. Decisi che, se questa era la vita di uno scrittore, allora diventare scrittore era quello che ci voleva per me. Così cominciai a scrivere il mio primo libro.

Subito scoprii che scrivere era divertente. Avevo perfino dimenticato Anderson, non lo vedevo da tre settimane. Così per la prima volta venne lui a cercare me: “ Be’, che ti succede? Ce l’hai con me? ” mi disse. Io risposi che stavo scrivendo un libro. “ Santo cielo! ” disse lui, e se ne andò. Quando ebbi finito il libro, che era *La paga del soldato*, incontrai in strada la signora Anderson. Mi domandò che ne era del libro che stavo scrivendo. “ L’ho finito ” dissi. “ Sherwood vuol fare un patto con te ” disse lei. “ Se gli farai leggere il manoscritto, scriverà all’editore raccomandandolo. ” “ Accettato ” dissi. Ecco come divenni scrittore ».

Ma quel periodo di New Orleans, prima dell’incontro con l’autore di *Winesburg, Ohio*, presenta altri e curiosi aspetti: « Lavoravo, per così dire, con un contrabbandiere. Era l’epoca del proibizionismo in America, e capitava che dalle Indie Occidentali arrivasse uno speciale tipo di rum allo stato puro, pronto per essere trasformato in whisky, in gin, in quello che si voleva. Io avevo una barca che faceva i viaggi nel Golfo del Messico e trasportava il rum che poi veniva trattato e imbottigliato come whisky. Non avevamo bisogno di molto denaro a quell’epoca, e per ogni viaggio mi pagavano cento dollari, che erano un mucchio di soldi nel 1921: così mi bastavano per parecchio tempo, e io non facevo niente. L’ultima volta che i soldi finirono, incontrai Sherwood Anderson e cominciai a scrivere ».

Faulkner però veniva da un’esperienza meno pittoresca e ben più impegnativa, la guerra sul fronte europeo. Da essa infatti nasceva l’ispirazione del suo primo romanzo. La guerra come aveva agito su di lui? Aveva modificato la sua struttura morale, la sua psicologia? « Certo mi fece una grande impressione, come ogni forte esperienza. Quando partii per la prima guerra mondiale ero più o meno un ragazzino, e tutto ciò che impressiona la mente di un ragazzino rimane indelebile. La guerra, poi, lascia tracce in ogni uomo che l’ha vissuta. Ma non so se abbia fatto in me più di questo che ho detto. Non so se mi abbia cambiato molto da come sarei stato se non avessi fatto la guerra. Forse sì, ma è una risposta che non po-

trei controllare. Preferisco pensare che io sarei stato più o meno quello che sono, con o senza la guerra, sebbene non possa dirlo con certezza. »

In quella guerra Faulkner era stato aviatore; e per qualche tempo aveva pensato di fare della sua capacità di pilota una professione. È da questa esperienza che nasce lo squallido mondo aviatorio di *Oggi si vola*: « Ho fatto parecchi mestieri. Quando è morto mio padre mi sono trovato capofamiglia. In un primo tempo accettavo qualsiasi lavoro, purché mi fruttasse del denaro quando ne avevo voglia o necessità. Subito dopo la guerra del 1915 l'aviazione era appena agli inizi e la gente pagava fino a cento dollari per fare un giro in aeroplano. Per fare il pilota non c'era bisogno di nessun permesso o brevetto speciale. Quando hanno cominciato a regolare tutta la materia, quando il numero degli aeroplani è aumentato, il mio mestiere di pilota è diventato meno redditizio; e così l'ho messo da parte ».

Il libro che rivelò Faulkner al grande pubblico — lo conferma egli stesso — fu proprio *Santuario*. Quando fu scritto? « Una prima versione, che non fu accettata dall'editore, nel 1929; la versione definitiva, che fu poi pubblicata, uscì nel 1931. » *Santuario* è dunque la sua terza opera, dopo *La paga del soldato* del 1926, anno del suo incontro con Anderson, e *Zanzare* del 1927. Ma Faulkner preferisce ricordare i suoi esordi letterari in un'altra prospettiva, assai importante per comprendere il suo destino di scrittore segnato a fuoco da una sua particolare liricità.

« Veramente, avevo prima scritto alcune poesie [...] Sì, io mi considero un poeta fallito. Forse ogni narratore vuole prima scrivere poesie, vede che non ce la fa e allora prova a scrivere racconti, che è il genere più impegnativo dopo la poesia. E quando fallisce anche come scrittore di racconti, solo allora comincia a scrivere romanzi. Così è accaduto anche a me. »

Questa sorta di dialettica elementare dei generi letterari forse non è

esatta in senso generale, ma è spaventosamente vera nel fondo più sincero della coscienza critica di Faulkner. Coscienza critica che viene largamente documentata nelle sue dichiarazioni a proposito delle già ricordate due versioni di *Santuario*:

« Ho scritto un'introduzione a *Santuario* che spiegava tutta la faccenda, ma non ho niente in contrario a ripeterla. Avevo già scritto due libri e avevo scoperto che scrivere era per me un divertimento, ma un giorno pensai che se ne poteva cavare anche un po' di quattrini. Così pensai alla storia che mi pareva più adatta e nella quale riponevo più fiducia, e la scrissi. Qualcuno me la pagherà, pensai. La mandai all'editore, e quello mi rispose: " Buon Dio, come facciamo a pubblicare roba del genere? Andremmo in galera tutt'e due! " Così dimenticai quella storia e scrissi altri tre libri: *Sartoris*, *L'urlo e il furore*, e infine *Mentre io muoio*, che furono pubblicati il primo nel 1929 e gli altri due nel 1930. Un giorno ricevo per posta le bozze di *Santuario*. Questo fu nel 1931. Leggo le bozze ed era un disastro: il libro era scritto male, la storia era narrata male. Era così chiaro, in ogni parola, che quel libro lo avevo scritto per far soldi, che mi dissi: non posso farlo uscire così. Ma l'editore aveva già preparato gli stampi di piombo, e l'unica maniera per riparare al mal fatto era quella di distruggere quegli stampi. A quell'epoca il mio editore era un giovanotto che aveva appena iniziato il suo mestiere, e mi disse: " Non posso distruggere gli stampi, non ho soldi e non posso permettermi questi scherzi ". E io gli dissi: " Non puoi stampare il libro com'è; è un libro sbagliato ". Ci mettemmo d'accordo che avremmo pagato a metà i nuovi stampi, metà per uno. Dovevo perciò sborsare duecentosettanta dollari, che a quel tempo non avevo. E fu questa la prima lezione che ne ricavai: non scrivere pensando al successo di cassetta, ma scrivi come meglio puoi. Il libro completamente rifatto fu pubblicato nel 1931 ed ebbe un grande successo di pubblico, fece un sacco di soldi, e quello che ora si legge è il meglio che

ho potuto cavare da quella storia. Volevo esprimere in *Santuario* il terrore e l'ingiustizia che ogni uomo deve fronteggiare, che ogni uomo deve combattere. Ciascuno ha il proprio destino; ma questo destino non è mai fatto di ciò che l'uomo ha progettato, deciso o compiuto, non è mai la somma della sua vita su questa terra con le sue aspirazioni e i suoi atti. Ciò che accade è sempre fatale, nel senso che l'uomo è predeterminato e non dispone di alcun margine di libertà. Temple, per esempio, potrebbe fuggire dalla baracca dei *gangsters*, con l'aiuto della moglie di Goodwin, e così il dramma che incombe verrebbe evitato. Ma la ragazza rimane, immobile, muta, affascinata dalla violenza che l'aspetta, che sente intorno a sé nella notte, quella violenza che ella aspetta da anni, che merita, che è stata annunciata a lei da tanti segni ».

Si sa che l'opinione di Faulkner su *Santuario*, malgrado il rifacimento e tutte queste precisazioni, è rimasta negativa. Ma qual è il libro che egli predilige? La sua risposta è d'una singolare lucidità: « A mio giudizio, nessuno dei miei romanzi è abbastanza buono; perciò ho passato trentacinque anni a scriverne sempre un altro, sperando che quest'altro fosse buono abbastanza. E così posso solo dire che provo una specie di tenerezza per il libro che mi costò più tormenti, proprio come la madre per il figlio, e quello che mi diede più tormenti, e che a mio parere è stata la mia migliore maniera di fallire, è ancora *L'urlo e il furore* ».

Ma le vie del successo sono sempre diverse da quelle tracciate dall'autocritica: fu proprio il trionfo del libro spregiato a rendere noto il romanzo prediletto. « Dopo *Santuario* si parlò anche dell'*Urlo e il furore* che quando uscì era passato sotto silenzio, come tutti gli altri libri che avevo scritto prima. » È il tempo della formazione dello scrittore Faulkner, ma anche della nascita della contea di Yoknapatawpha, e del suo primo tipico eroe, Sartoris: « Un giovane appena tornato dalla prima guerra mondiale, che può intendere il Sud delle sue origini soltanto nei termini della violenza

che egli ha sperimentato nella squadra aerea durante la guerra ». Tuttavia, per molti critici, Sartoris non è ancora un tipico personaggio faulkneriano. Proprio nell'*Urlo e il furore* si sono ricercati gli archetipi più sicuri, Quentin Compson e suo fratello Jason. Inoltre questo romanzo è il primo incontro di Faulkner con uno specifico (e tremendo) problema tecnico, di composizione e di linguaggio. La genesi dell'*Urlo e il furore* è narrata da Faulkner con minuziosa precisione:

« All'inizio questo libro doveva essere solo un racconto senza un vero intreccio, e la scena che mi veniva in mente era quella di una bambina arrampicata sopra un albero che raccontava ai fratellini di sotto tutto quello che vedeva. E quello che vedeva era il seppellimento della nonna, la cui morte era stata appunto tenuta nascosta a loro per non turbarli. Poi ho immaginato che, per rendere meglio l'egocentrica innocenza dei bambini, uno dei fratellini della ragazza arrampicata sull'albero doveva essere un vero innocente, cioè un idiota. Questi sarebbe stato poi Benjy. Mi è accaduto in seguito quello che accade a molti romanzieri: mi sono affezionato a uno dei personaggi, a quella ragazza arrampicata sull'albero, e l'ho tanto amata che non mi è bastato più lo spazio di un racconto per parlare della sua storia. Così è nato il personaggio di Caddy. Poi vennero fuori i fratelli di lei, e cioè Jason, che secondo me è il personaggio più malvagio di tutti quelli da me creati, e Quentin. Trovati i personaggi, avevo bisogno di un protagonista, di qualcuno che raccontasse la storia in prima persona. Credetti che potesse essere Quentin, lui solo, e scrissi una storia dal suo punto di vista. Invece non bastava. Allora pensai di far raccontare l'esperienza di quel giorno a Benjy, l'idiota, e scrissi la stessa storia dal punto di vista di Benjy. Ma neanche questo bastava, perché Benjy non poteva in nessun modo sapere o dire quello che accadeva. Mi accorsi ancora che era necessario un contrappunto alla storia raccontata da Quentin, e così venne fuori il monologo di Jason, che è sempre la stessa storia raccontata per

la terza volta. Arrivato a questo punto, tutto era abbastanza confuso e sentii la necessità di scrivere un'altra parte del libro, in cui gli avvenimenti erano narrati non più, come nelle precedenti sezioni, da punti di vista soggettivi, ma in modo oggettivo. E così il romanzo ha preso la sua forma definitiva. È dunque come se avessi scritto sempre la stessa storia quattro volte: una volta dal punto di vista di Quentin, un'altra da quello di Benjy, l'idiota, un'altra dal punto di vista di Jason, infine dal punto di vista dell'autore; nessuna mi soddisfaceva, allora le ho stampate tutt'e quattro. Sicché non è stato un *tour de force*, come si è detto, bensì il libro si è sviluppato naturalmente in questa forma. Insomma io ho tentato ogni volta di raccontare la stessa storia, e ogni volta sentivo di aver fallito, ma ci avevo messo tanta sofferenza ogni volta che, alla fine, non mi son sentito di gettar via neppure una delle quattro storie, e le ho riunite tutte in un libro. E la ragione per cui questo libro mi è più caro degli altri è appunto il fatto che per scriverlo sento di aver fallito quattro volte di seguito ».

Si sarà notato come questa sincera (o sorniona?) storia della genesi del romanzo, non coincida interamente con le conclusioni che Sartre estrae dalla lettura dell'opera compiuta. Ciò risulterà ancora evidente dalle altre dichiarazioni di Faulkner sull'*Urlo e il furore*. Per esempio, il monologo di Benjy « è stato scritto tutto di seguito. Capisco le difficoltà del lettore, tanto che avevo pensato di stampare questa prima parte in diversi colori, ma questo sarebbe costato troppo all'editore. Eravamo nel 1930, e a quel tempo la tecnica della stampa a colori non era progredita come è oggi. Ma se fossi riuscito a stampare questa prima sezione in colori diversi, ognuno leggendo avrebbe potuto meglio ricordare i vari temi, i vari gruppi di ricordi che passano nella mente di Benjy e le varie epoche della sua vita cui questi ricordi fanno riferimento. Per Benjy infatti il tempo non era una successione ma un istante, non c'era per lui ieri e domani, ma solo ora, solo questo momento. Benjy non potrebbe dire se le cose che gli passano nel

cervello le ha sognate o le ha viste ». E che sentimento prova Faulkner per il povero idiota, suo personaggio? « L'unico sentimento che posso provare è un senso di accorata pietà per tutto il genere umano. Non si può provare altro per Benjy, perché lui stesso non ha sentimenti. L'unica cosa che io possa provare per lui, per quanto mi riguarda, è se sia o no credibile nella maniera in cui l'ho creato. Egli ha la funzione di un prologo, come il becchino nei drammi elisabettiani. Assolta questa funzione, egli scompare. Benjy è incapace sia di bene che di male, perché non ha nessuna idea di che cosa sia il bene o il male. »

Alla domanda, se Benjy sia capace di provare in sé qualche cosa che in un modo o nell'altro si possa chiamare amore, Faulkner risponde: « Benjy non ha neppure quel tanto di razionalità che occorre per essere egoisti. È un animale. Riconosce la tenerezza e l'amore, ma non potrebbe mai dare a essi un nome, e quando avverte il cambiamento di Caddy perché Caddy si è innamorata e si è data a un uomo, Benjy comincia a lamentarsi perché vede minacciata questa tenerezza e questo amore. Quando Caddy scappa via di casa, lui non ha, essendo un idiota, neppure la sensazione dell'assenza di lei. Sa solo che qualcosa non va, qualcosa che ha prodotto il vuoto di cui lui soffre. Lui cerca di riempire questo vuoto come può, e la unica cosa che gli è rimasta per riempirlo è una vecchia pantofola di Caddy. La pantofola era la sua tenerezza e il suo amore, che lui non avrebbe saputo nominare, ma di cui sentiva il bisogno e la mancanza. La pantofola gli dà un certo conforto, anche se lui non ricorda più a chi sia appartenuta, così come non ricorda neppure la causa della sua sofferenza. Se Caddy gli fosse ricomparsa davanti, forse non l'avrebbe neppure riconosciuta ».

Un romanzo come *L'urlo e il furore* porta a galla, evidentemente, il problema della tecnica: non solo della specialissima tecnica di questo caleidoscopio di punti di vista successivi, ma del ruolo della tecnica, in genere, nell'opera di Faulkner. Al che egli risponde proclamando bruscamente: « Se lo scrittore s'interessa alla tecnica, meglio sarebbe per lui darsi

alla chirurgia, oppure fare il mastro muratore. Non c'è nessuna maniera meccanica per riuscire nello scrivere, nessuna scorciatoia. Lo scrittore giovane che seguisse una teoria sarebbe un pazzo ». Una dichiarazione che sarebbe piaciuta a Benedetto Croce. Ma subito dopo Faulkner corregge e chiarisce così la sua visione del problema:

« Talvolta la tecnica interviene e conduce ciò che lo scrittore ha in mente prima ancora che lui sappia bene di che si tratta. Questo si chiama *tour de force*, e finire il lavoro significa semplicemente mettere con precisione un mattone sull'altro, poiché lo scrittore conosce già ogni parola del suo libro, dalla prima all'ultima, ancor prima di metterlo sulla carta. Così mi accadde quando scrissi *Mentre io muoio*, il romanzo che pubblicai nello stesso anno dell'*Urlo e il furore*, cioè nel 1930. Non dico che fu facile: nessun lavoro onesto lo è. Era semplice nel senso che tutto il materiale era già a portata di mano. Ma ci vollero circa sei settimane, e lavoravo nei momenti liberi da un lavoro manuale che mi teneva occupato dodici ore al giorno ».

Questo lavoro manuale costituisce una rivelazione di fatti che i biografi di Faulkner non conoscevano: « Avevo perduto ogni speranza di vivere con la penna e così mi misi a lavorare in una centrale elettrica. Dovevo trasportare il carbone dal deposito alle caldaie, e la notte scrivevo su un tavolo improvvisato: il piano di una carriola. Con il rumore della dinamo nelle orecchie. Scrivevo da mezzanotte alle quattro del mattino, e in sei settimane, senza una sola cancellatura, portai a termine *Mentre io muoio* ».

Ma, certo, fra queste elucidazioni sulle sue prime opere, cui la memoria di Faulkner ritorna con particolare predilezione, la più significativa rimane quella che indica nell'*Urlo e il furore* non tanto il libro migliore, quanto il miglior fallimento. Su questa formula, richiesto di una precisazione, Faulkner dice: « Volevo dire che tutti noi, tutti gli scrittori contem-

poranei, abbiamo fallito nel realizzare il nostro sogno di perfezione, così l'unica maniera di giudicarci è di valutare l'importanza del nostro fallimento. Io penso che potrei ricominciare a scrivere daccapo tutti i miei libri, e sono convinto che li scriverei meglio: questo è già molto per un artista. Perciò ogni artista continua a scrivere, a riprovare. Egli crede ogni volta di farcela, di arrivare al fondo. Naturalmente non può, e da questa sua condizione deriva anche la sua forza. Perché, se riuscisse davvero nell'intento, non gli rimarrebbe più niente da dire e l'unica cosa che potrebbe fare sarebbe di precipitarsi a testa in giù da quel vertice di perfezione, il suicidio ». Il che quasi equivale a una dichiarazione di poetica, oltre a illuminare certa particolare psicologia dell'uomo Faulkner, e certa inclinazione del suo determinismo.

Dopo il successo di *Santuario*, Faulkner fu chiamato più volte a Hollywood per lavorare come sceneggiatore cinematografico. A chi gli chiedeva se questa attività non fosse nociva per uno scrittore, rispondeva: « Niente può nuocere al lavoro di uno scrittore, se questi è un vero scrittore. Se uno non lo è, niente può aiutarlo. Il problema non esiste dunque se si parla di uno che non è un vero scrittore, perché questi si è già venduta l'anima per una villa con piscina ». Quanto agli attori con cui ebbe contatti di lavoro, Faulkner — in spontanea e involontaria concordanza con Hemingway — affermava: « Humphrey Bogart è quello con cui ho lavorato meglio. Abbiamo lavorato insieme nei film *Avere e non avere* e *Il grande sonno* ». ¹ Diceva anche che gli sarebbe piaciuto trarre un film dal romanzo *1984* di George Orwell: « Ho pensato un finale che proverebbe la tesi sulla quale batto continuamente, e cioè che l'uomo è indi-

¹*To Have and to Have Not*, da un romanzo di Hemingway, e *The Big Sleep*, da un 'giallo' di Raymond Chandler, furono ambedue diretti da Howard Hawks e prodotti dalla Warner Bros.

struttibile solo perché in lui c'è la volontà di essere libero ». Questa frase è importante, perché ci mostra in quale senso vada inteso il famoso fatalismo faulkneriano, e per quali vie lo scrittore rimanga legato all'umanesimo della sua cultura di occidentale.

Intorno alle sue esperienze nel cinema, Faulkner ha anche raccontato aneddoti assai divertenti, come quello di quando egli fu chiamato improvvisamente e urgentemente dalla Metro Goldwyn Mayer. Si recò a Hollywood e piombò nel bel mezzo di un *party*. Riuscì a trovare uno degli autori del soggetto, in una stanza isolata, ma non ne ricavò che frasi sibilline. Il regista Browning gli disse di andare a dormire, avrebbero cominciato a lavorare la mattina dopo. Ma Faulkner non si era ancora avviato alla sua camera, che giunse un telegramma della Metro: « Faulkner licenziato ». Browning si precipitò a fargli le sue scuse, assicurandogli che la mattina dopo tutto sarebbe stato messo a posto, ma nello stesso istante arrivava un secondo telegramma: « Browning licenziato ».

Per questi e altri motivi Faulkner giunse a una drastica conclusione: « Io non prendo troppo sul serio il cinema americano ». Ma, su un piano più alto e teorico, ribadì più volte la sua fiducia in un possibile *cinema d'autore*, fatto da un uomo solo, operazione espressiva individuale, pari all'atto dello scrivere.

Ma anche la vita dello scrittore, nel senso convenzionale del termine, non è quella che Faulkner ama, anzi non è quella che egli ha vissuto: « La mia vita aveva una sua forma prima ancora che io cominciassi a scrivere. Io sono un contadino. La mia vita vera è fra i campi, mi piace allevare i cavalli, e a queste cose dedico la maggior parte del tempo. Cominciai a scrivere semplicemente perché mi piaceva, e ora ho raggiunto l'età in cui lavoro solo quando il tempo è cattivo. Se c'è il sole me ne vado fuori, se invece piove entro in casa e mi metto a tavolino. Così la mia giornata è divisa fra i campi e lo scrivere, e quando ho qualche cosa da scrivere il

tempo lo trovo sempre. Comunque, fare lo scrittore non è tutta la mia vita. Scrivere per me non viene prima di tutto il resto ».

Da questa prospettiva personale, come si potrebbe estrarre un'ipotesi etica, una considerazione assoluta del bene e del male nella vita? Faulkner qui scende al fondo della sua *Weltanschauung*: « La vita non è interessata al bene e al male. Don Chisciotte si trovava continuamente nella condizione di scegliere fra il bene e il male, ma questo gli accadeva soltanto quando sognava. Quando entrava nella realtà, era troppo occupato a lottare, a prendersela con questo e con quello, per avere il tempo di distinguere fra il bene e il male. Finché ci muoviamo nella semplice dimensione della vita, dobbiamo dedicare il nostro tempo semplicemente a essere vivi. La vita è movimento, e il movimento è riferibile solo a quelle cose che danno una spinta all'uomo, e cioè il potere, l'ambizione, il piacere. Tutto il tempo che l'uomo dedica alla morale dev'essere per forza sottratto da quel movimento di cui egli è parte. Presto o tardi egli è obbligato a scegliere fra il bene e il male, perché la sua coscienza lo pretende per permettergli di vivere con se stesso. Così la morale diventa la maledizione che egli è obbligato ad accettare dagli Dei per poter avere da essi il diritto di sognare ».

In questa formulazione filosofica, che risente di Nietzsche e di Bergson, particolarmente notevole è il concetto di *movimento*: « Lo scopo di ogni artista è di fermare il movimento, che è la vita stessa, come è, indifferente al bene e al male. Deve farlo con mezzi artificiali e fermarlo in modo che cent'anni dopo, quando un altro uomo vi getti uno sguardo, il moto riprenda poiché quel moto è la vita. L'uomo è mortale, l'unica possibile immortalità per lui è lasciare dietro di sé qualcosa che sia immortale, immortale nel senso che ha un movimento possibile ». Dove si vede chiaramente come la posizione metafisica sia tutt'uno con le sue implicazioni estetiche.

Le preferenze letterarie di Faulkner si rivolgono a opere che contengono un pieno, universale sentimento dell'esistenza. Infatti: « Io non se-

guo molto la letteratura contemporanea, preferisco rileggere alcuni libri che mi sembrano importanti. Così rileggo *Don Chisciotte* almeno una volta all'anno, rileggo *Moby Dick*, *Madame Bovary* e *I fratelli Karamazov* ogni quattro o cinque anni, ogni dieci anni rileggo il Vecchio Testamento. Porto sempre con me uno Shakespeare tascabile e lo leggo quando posso. Leggo un po' di Dickens almeno una volta all'anno, e lo stesso faccio con Conrad ».

Questa scelta fondamentale limita un po', e condiziona, i famosi riferimenti faulkneriani a Proust e Joyce, così familiari alla critica: « Per me Joyce era toccato dalla grazia divina. Anche Proust ho letto, ma quelli che ho detto prima sono i nomi degli autori sui quali mi sono formato. Quando ho letto Joyce e Proust la mia carriera di artista era forse già fissata, e forse era difficile che restassi influenzato da queste letture. Ma i libri che ho nominato prima sono stati per me fondamentali, e sento verso i loro autori la stessa devozione che il giovane discepolo sente per i maestri. Per Proust e Joyce provo molta ammirazione, ma i miei maestri sono quelli che ho nominato prima ».

Di qui si ritorna al tasto della poesia: Faulkner preferisce « i poeti inglesi, soprattutto gli elisabettiani. Ho letto con piacere Pope e Milton, ma i miei prediletti sono Shakespeare, Beaumont, Fletcher e Marlowe; Marlowe forse più ancora di Shakespeare. Un altro poeta che amo molto è Thomas Campion ». O spaziando più in là: « Anche Orazio ho letto, è un poeta che ammiro molto. Per leggere i poeti latini ho imparato un po' di latino. Ho imparato allo stesso modo un po' di francese per leggere nell'originale Flaubert, Laforgue, Verlaine, Balzac ». Il nome di Balzac è un altro punto fisso della critica, quando si tratta della contea di Yoknapatawpha e della sua organizzazione fantastica. Infatti, qual è l'aspetto dell'opera di Balzac che più impressiona Faulkner? « Questo, che lui abbia creato un universo tutto suo. I suoi personaggi non vivono solo nella du-

rata di un libro, da pagina uno a pagina trecento, ma attraversano in continuazione tutta la sua opera, da pagina uno a pagina ventimila, come i membri di una stessa famiglia, uniti dai legami del sangue e della carne. »

Quanto agli scrittori americani, un interlocutore chiede a Faulkner di enumerare cinque nomi. La risposta è assai rivelatrice: « Mark Twain, Hermann Melville, Theodor Dreiser ... Mi è difficile fare il nome degli altri due: potrei citare le opere di diversi scrittori di primo piano. Ricorderò solo quelli che mi hanno fatto più impressione, che forse hanno avuto qualche influenza sulla mia formazione e che ancora mi piace rileggere: intendo dire Willa Cather, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis. Invece, a mio parere, Hawthorne e James non possono essere considerati veri scrittori americani: essi si riallacciano, come Poe, a una tradizione europea. Non sono americani, nel senso che non furono nutriti e non si svilupparono in una cultura completamente indigena, come per esempio avvenne per Whitman, per Mark Twain e per il poeta Carl Sandburg ».

Sintomatico è che il nome di Mark Twain sia collocato, spontaneamente, prima di ogni altro. « Secondo me Mark Twain fu il primo vero scrittore americano, e tutti noi che siamo venuti dopo siamo suoi eredi e discendenti. Prima di lui non esisteva una letteratura che potesse davvero chiamarsi americana, anche se molti erano gli scrittori che si dicevano americani. In realtà la cultura, la tradizione di questi scrittori era di origine europea. Solo con Twain e con Whitman furono gettate le basi di una vera, originale cultura americana. Naturalmente Whitman venne prima, cronologicamente, ma Whitman era uno sperimentatore, il quale aveva intuito che poteva esserci una vera letteratura americana. Twain fu il primo che sviluppò la sua opera nella certezza che c'era una cultura americana, e si trovò lui stesso a esserne parte. Perciò egli è per me il padre della letteratura americana, anche se cronologicamente non viene per primo. »

La teoria del *necessario fallimento* torna a galla quando Faulkner deve spiegare perché fra i suoi compatrioti e contemporanei ha collocato, in una

conferenza, al primo posto Thomas Wolfe, l'autore di *On Time and the River* e di *Look Homeward, Angel*:

« Io penso che il lavoro da me finora compiuto non è stato mai pari a quello che speravo, e per questa ragione ho sempre cominciato a scrivere un altro libro. Se uno scrittore potesse scrivere un libro pari alle sue preferenze, forse smetterebbe di scrivere. Ma ciò non accade mai, ed egli prova sempre di nuovo, e comincia a pensare al suo lavoro come a una lunga serie di fallimenti; voglio dire che ogni suo libro è il meglio ch'egli possa dare, ma nessuno raggiunge la perfezione sperata, e tutto ciò che resta al di qua della perfezione può essere considerato, in vario grado, un fallimento. Mi fu domandato, in occasione di quella conferenza, di esprimere un giudizio sui miei contemporanei, e precisamente su Hemingway, Dos Passos, Caldwell, Thomas Wolfe, e io risposi che l'unico metro era quello dell'importanza del loro fallimento. Così dissi che collocavo al primo posto Thomas Wolfe, perché egli aveva tentato più arditamente d'ogni altro di portare a termine un'impresa che sembrava, ed era, impossibile; che mi collocavo io stesso al secondo posto, perché dopo Wolfe ero io quello che aveva tentato con più coraggio di fare ciò che era superiore alle mie forze; che per ultimo collocavo Hemingway, perché egli aveva trovato abbastanza presto quello che era in suo potere di fare, ma era rimasto dentro quei limiti senza tentare di superarli. Questo mio giudizio, evidentemente, non aveva nulla a che vedere con il valore intrinseco dell'opera degli scrittori, ma era solo relativo a ciò che ho chiamato la grandezza, lo splendore del fallimento ».

Il giudizio su Hemingway è diventato classico, proprio in ordine a questa singolarissima e acuta prospettiva critica: Hemingway è « uno scrittore di prim'ordine, un uomo che sa molto bene come deve fare ciò che vuole e può fare. Il suo stile è perfetto nel senso che è perfettamente adeguato a

quello cui deve servire. Hemingway può sempre controllarlo, non gli prende mai la mano. A mio parere, può essere chiamato perfetto quello stile appunto che un uomo può usare con esattezza, senza mai fallire. Ed è proprio quel che avviene con Hemingway ». Significa ciò che il mondo di Hemingway è piccolo, senza orizzonti, senza respiro? « Significa che Hemingway non ha mai osato uscir fuori dai confini di quello che poteva sicuramente fare, per rischiare il fallimento. Quello che poteva fare lo ha fatto meravigliosamente bene, ma stando al mio metro questo non significa il successo [...] Per me fallire è più importante. Tentare qualcosa che è superiore alle proprie forze perché è impossibile, e nonostante ciò tentare ugualmente e fallire, e riprovare ancora. Questo è importante per me, questo è il vero successo di un artista. »

Il nome di Hemingway fa sorgere il ricordo del passaggio di Faulkner per Parigi nel 1925; quella Parigi dove tanti scrittori americani si riunivano intorno a Gertrude Stein. Faulkner nega l'importanza della formula *generazione perduta*, che per lui è soltanto un'etichetta inventata appunto dalla Stein:

« Non credo che Fitzgerald o lo stesso Hemingway si considerassero davvero appartenenti a una generazione perduta. Accettavano questa etichetta perché sonava bene, era ben trovata, ma non credo che qualsiasi scrittore possa mai considerarsi appartenente a una generazione perduta. Egli si considera appartenente alla razza umana, forse potrebbe desiderare di vivere in un'altra epoca se la scelta dipendesse da lui, ma questo in fondo non è importante. Dunque non c'è nessuna ragione di dire: " Questa è un'epoca triste, siamo passati attraverso un'orribile guerra e non resta più niente da sperare per un giovane, più niente a cui credere ". Io penso che questo sia un errore, perché l'uomo è abbastanza resistente per passare attraverso il disastro e sopportare quel che viene dopo il disastro. L'uomo è la cosa più resistente dell'universo. L'uomo sopravvive al disastro, a tutti

i disastri, e chi vuole scrivere non deve preoccuparsi se i tempi sono buoni o cattivi: deve scrivere, e basta ».

Sul suo primo maestro, Sherwood Anderson, Faulkner ha parole di grande ammirazione e gentilezza umana, ma limita la sua portata letteraria a un solo libro: *Winesburg, Ohio*. Lo stesso caso di Caldwell, altro scrittore del Sud, che non ha mai più ripetuto l'esito della *Via del tabacco*. Steinbeck viceversa sembra a Faulkner « un *reporter*, un giornalista, non un vero scrittore ».

Faulkner inoltre ha detto e ripetuto che le coincidenze fra la psicanalisi freudiana, o junghiana, e il suo metodo di psicologia narrativa, sono puramente casuali, e una volta ha anzi lasciato cadere, in proposito, una battuta di spirito: « Tutti parlavano di Freud quando ero a New Orleans, ma io non l'ho mai letto. Neppure Shakespeare l'aveva letto. Credo che neppure Melville lo conoscesse, e certamente Moby Dick lo ignorava del tutto ».

Fondamentale è anche questo passo, dove sono affrontati due temi di grande momento (il rapporto fra il romanziere e l'esperienza personale, la nostalgia della musica quale arte svincolata e sommamente espressiva): « Uno scrittore ha bisogno di tre cose: esperienza, osservazione e immaginazione. A volte bastano due di queste qualità, e certe volte anche una sola può colmare la mancanza delle altre. Di solito per me una storia comincia con un'idea, un ricordo, una scena. E scrivere una storia significa per me soltanto arrivare a quel momento, spiegare come e perché avvenne in quel modo, e che cosa determinò in seguito. Uno scrittore, a mio parere, deve creare personaggi credibili che si muovono entro situazioni credibili, ed esprimere tutto questo con un forte grado di emotività. Uno degli strumenti di cui può servirsi, ovviamente, è l'ambiente che conosce meglio, per esserci vissuto o per averne fatto esperienza. Forse la musica è la maniera più facile per esprimersi, ma poiché io ho a che fare con le parole,

debbo usare le parole per esprimere quello che forse la musica avrebbe detto meglio ».

I personaggi di Faulkner, giudicati da lui stesso, ci si presentano in una luce alquanto diversa da quella determinata dalla critica e dalla polemica letteraria. A chi gli domanda perché essi cadono così spesso nella perdizione, nell'obbrobrio, nella violenza, nel fango, Faulkner risponde: « Credo che la ragione sia da ricercarsi soprattutto nell'amore che porto al mio Paese, al Sud dove sono nato. Lo amo abbastanza per voler indagare il male che lo mina e curarlo. E l'unica maniera che ho per far questo, nei limiti delle mie capacità e della mia vocazione di scrittore, è di portare il male alla luce, di stanarlo, e mostrandolo alla gente provocare un senso di vergogna. D'altra parte, insieme con il male, la bassezza e la degenerazione, ho anche cercato di mostrare i momenti di onestà, di integrità e di orgoglio che pure hanno reso gloriosa questa terra ». Ugualmente, alla descrizione dei personaggi stessi fatta da Malcolm Cowley, per cui essi porterebbero rassegnati il fardello del loro destino, Faulkner replica, con una alzata di spalle: « Questa è la sua opinione. Io direi che alcuni di loro sono sottomessi e altri no, come capita appunto ai personaggi di ogni libro ». E sfodera una serie di esempi assai calzanti.

Sulla struttura e il senso del microcosmo di Yoknapatawpha (che egli dice d'aver cominciato a scoprire a partire da *Sartoris*), Faulkner si è soffermato a lungo, concludendo con un'affermazione di fiducia quasi religiosa: « Mi piace pensare che il mondo da me creato sia una specie di chiave di volta nell'universo: la quale, per piccola che sia, se fosse tolta, farebbe crollare l'universo stesso ». E definisce il significato etimologico della parola india Yoknapatawpha: « acqua che scorre lenta lungo la pianura ». La immaginaria contea gli serve a riassumere e scaricare tutto il suo ambivalente sentimento per il Sud: « Lo amo e lo odio. Alcune cose non mi piacciono affatto, ma sono nato lì, è lì che si trova la mia casa, e dunque anche se lo odio lo difenderò sempre ». Quanto alla tensione fra bianchi e

negri, Faulkner ne definisce l'origine « puramente economica » e la descrive come il più rigido dei marxisti, eliminando qualsiasi trascendentalismo, ridotto a mera sovrastruttura. Faulkner cita deliberatamente i diversi episodi dei suoi libri in cui fra bambini bianchi e bambini negri si sviluppa una tenera amicizia: « Non esistono ragioni religiose né istintive o naturali che determinino il conflitto fra bianchi e negri, ma solo ragioni economiche ». Tuttavia Faulkner, lo sappiamo, non è un materialista. Si lascia chiedere se crede in Dio, e risponde perentoriamente: « Sì, credo in Dio. Credo che l'uomo ha un'anima che continuamente aspira a Dio ». Sulla scorta di questa affermazione egli analizza il senso che ha il simbolismo della Trinità, nel suo tardo romanzo *Una favola*, su cui torneremo; e lo mette in rapporto con l'analoga operazione allegorica effettuata da Melville in *Moby Dick*.

Ma forse le rivelazioni più acute sono quelle che Faulkner fa quando viene spinto dagli interlocutori ad addentrarsi nel groviglio misterioso del suo stile. Ascoltiamolo: « Io credo che, se uno scrittore perde il suo tempo a preoccuparsi troppo del suo stile, nelle sue storie non resterà altro che lo stile. Se invece quello che deve dire merita di essere detto, egli vorrà dirlo in ogni modo, e proverà e riproverà a dirlo, e in questi continui tentativi non si proporrà deliberatamente di essere oscuro o complicato, ma cercherà di mettere nei suoi libri tutto quello che può, tutto quello che non è riuscito a mettere nei libri scritti precedentemente. Ora può anche accadere che venga uno come Hemingway, che attraverso l'istinto e lo studio riesca a sviluppare uno stile fluido e inalterabile e si proponga non di essere uno stilista, ma di raccontare ciò che a lui interessa secondo questo metodo che può dare buoni risultati. Forse fa bene a far così, perché nel caso di Hemingway quello che lui ha scritto meritava di essere scritto. Ma può anche accadere che venga uno come Wolfe (o come io stesso, per esempio) che senza alcun metodo o premeditazione cerchi di afferrare, ammassare e comprimere tutto — l'intera somma di tutte le cose che sa e che

ha vissuto — in ogni singola frase che scrive. E allora ecco che vien fuori quel che si dice uno stile oscuro o complicato, insomma difficile a leggersi. Non è che noi abbiamo voluto intenzionalmente farlo complicato, semplicemente non potevamo fare altrimenti. Per quanto mi riguarda, io non sono un letterato e non sono nemmeno quel che si dice un uomo colto. Non mi piaceva studiare, a scuola, e ho lasciato presto gli studi. Così non so niente del logico e razionale processo del pensiero. Non ho studiato abbastanza la matematica per avere una mente disciplinata e organizzata. D'altra parte non nego, come ho detto, che si possa riuscire a fare grandi cose con un metodo diverso. Mozart, per esempio, sapeva sempre quel che faceva, e usava la sua musica come il matematico usa le sue formule. Ma io non possiedo le qualità di un Mozart o di un Hemingway. Il mio modo di afferrare la realtà è diverso, come ho detto: deriva dall'urgenza che ho di dire tutto in una frase per paura di non avere il tempo, di non vivere abbastanza, per scrivere due frasi. O forse deriva solo dall'ignoranza, dalla mancanza di una cultura organizzata ».

E ancora: « Sul linguaggio potrei dire le stesse cose che ho detto sullo stile. Il particolare momento, la situazione, il personaggio, il ritmo del discorso, sono essi a creare il proprio linguaggio. In un determinato momento e in una determinata situazione un personaggio può parlare come un contadino, poi, quando ne nasca la necessità, parlerà come un poeta, ma sempre entro i limiti della sua cultura. Io credo che decidere di scrivere in lingua oppure di adoperare il dialetto è altrettanto inutile che decidere di avere uno stile. Voglio dire che, se lo scrittore è occupato a creare su un foglio bianco persone che vivono, non ha il tempo di decidere, prima, quale sarà lo stile o il linguaggio ».

Di una questione, però, strettamente linguistica, quale è la frequente presenza di espressioni del dialetto scozzese nei dialoghi dei suoi libri, Faulkner fornisce una precisa spiegazione storico-ambientale. « La gente che vive nel mio paese è per la maggior parte di origine scozzese. Fino a

pochi anni fa essi sono vissuti lontano dalle vie di comunicazione, appartati, in una specie di isolamento, e così il nostro modo di parlare e di esprimerci è rimasto piuttosto simile a quello dei primi immigrati, dai quali discendiamo. » E tuttavia la ripugnanza a ogni spiegazione sociologica della letteratura sulla base dei condizionamenti d'ambiente torna a scattare con forza, appena dalla lingua si passa ai contenuti, allo spirito generale dell'opera: « Io non scrivo in realtà *su* questo ambiente, racconto le mie storie nell'unica maniera che mi è possibile, negli unici termini che mi sono familiari: *servendomi* cioè dell'ambiente che conosco meglio, utilizzandolo come meglio so ».

Faulkner fa di tutto per non dire qual è l'idea direttiva, l'idea centrale, del suo lavoro: da una parte afferma che in esso si è veduto più di quanto lui avesse voluto, dall'altra parte ammette che non sempre uno scrittore è cosciente di tutto quello che ha inteso dire; lui, poi, che è un mero rapsodo, un contatore di storie! Ma alla fine si lascia scappare: strettamente non c'è nessuna idea centrale, « ma, se a tutti i costi se ne volesse scoprire una, diciamo che è una certa fede nell'essere umano per la sua capacità di aver sempre la meglio, di vincere le circostanze e il proprio destino ». Ma la maggior parte dei suoi eroi non sembra soccombere alla fatalità? « C'è n'è sempre uno » risponde Faulkner « che sopravvive e trionfa del suo destino. » Un tale pensiero può essere ingenuo, inattuale nell'era atomica, con i suoi sfaceli, i suoi mostri, di ieri e di domani? Ebbene, Faulkner si sente autorizzato a concludere:

« L'uomo ha sempre più a sua disposizione i mezzi per distruggersi fisicamente, ma forse da centinaia e centinaia di anni non ha trovato niente di nuovo per distruggersi spiritualmente. Solo il mondo esterno si modifica. L'uomo deve adattarvisi, arrangiarsi, ma saranno sempre le stesse cose che dovrà affrontare. A volte l'uomo commette azioni che lo fanno sembrare indegno di sopravvivere, ma in altri momenti si riscatta e con sorpresa

scopre di essere più coraggioso e più degno di quanto credesse. Perciò sopravvivrà. Io mi rifiuto di accettare la fine dell'uomo. È troppo facile dire che l'uomo è eterno perché durerà; che, quando l'estremo rintocco del destino avrà suonato e si sarà spento, e le cime più alte avranno inutilmente raccolto l'ultimo riflesso del morente crepuscolo, perfino allora un altro suono si udrà: quello della esile e inestinguibile voce dell'uomo che continua a parlare. Io mi rifiuto di accettare tutto questo. Io credo che l'uomo non solo sopravvivrà: l'uomo prevarrà. È immortale non perché egli solo fra tutte le creature ha una voce che non si spegne, ma perché ha un'anima, uno spirito capace di compassione, di sacrificio e di sopportazione. Il dovere dello scrittore, del poeta, è di parlare di queste cose. È suo privilegio poter aiutare l'uomo a resistere ricordandogli il coraggio, l'onore, la speranza, l'orgoglio, la pietà, la compassione e il sacrificio che furono sempre la gloria del suo passato. La voce del poeta non deve solo registrare l'effimero passaggio dell'uomo: deve essere una molla, una spinta che lo aiuti a sopportare e a prevalere ».

Questa estrema testimonianza d'autore, offerta ai venti di uno dei più tempestosi e incerti periodi della storia, suona alta, amara, lucida: è improntata a quella durezza, a quella capacità di resistenza interiore, che nelle ultime opere di Faulkner ha dato, come vedremo, la più accanita e commovente prova di sé, per un contrasto definitivo con la morte, con la parte dell'ombra ormai presente, in agguato.

XIII - LA RAGIONE SOCIALE

«Loro e i favori della sorte disperdono
La ragione dei mortali, e trascinano
La potenza, già, verso l'ingiustizia.»

EURIPIDE

LA CONDIZIONE esistenziale evocata da Faulkner è dunque una vittoria dello spirito vitale contro le minacce della fantasia subcosciente, della memoria atavica; in ogni punto della terra che egli descrive, delimitata e allo stesso tempo immensa, si scatena questo conflitto, ma il luogo più tipico di esso, il vero campo di battaglia, è pur sempre il cuore dell'uomo.

Una particolare inclinazione moralistica (che diremmo, e si vedrà in quale senso, storico-religiosa) ha dato Faulkner a questa sua vena fondamentale, nel romanzo con cui ha inizio la sua ultima fase, *Non si fruga nella polvere* (1948). Romanzo che ha destato divergenze profonde fra i lettori e i critici, come documentano fra l'altro l'analisi marxisteggiante di Elizabeth Hardwick e quella concepita in termini di maggior rigore estetico da Andrew Lytle.

Al momento in cui inizia la composizione di *Non si fruga nella polvere*, Faulkner ha ormai raggiunto la piena identificazione con il suo mondo immaginario, che — partito dalla realtà — alla realtà ritorna, diventando concreto, abitabile, qualcosa di cui conosciamo i mille rivoli e le

mille scorciatoie. Ma Faulkner ne sa sempre di più, e vi si muove con una vertiginosa familiarità; sicché in questi suoi ultimi romanzi i continui riferimenti alle parentele, ai maritaggi, a episodi passati riguardanti ogni personaggio o la sua famiglia, ai luoghi in cui essi si svolsero e alle trasformazioni che tali luoghi hanno sofferto, tutto, insomma, diventa, nella mappa di Yoknapatawpha, così intricato e complesso, che il lettore non può non rimanere sgomento. E non perché Faulkner lo privi di strumenti di conoscenza, ma perché gliene porge troppi, e tutti insieme, e capricciosamente, o secondo una logica interiore che è soltanto sua.

Con questa spaventosa disinvoltura (di cui taluni critici hanno sottolineato il carattere 'sprezzante' mentre altri vi ravvisano addirittura una 'follia' poetica) Faulkner stavolta alza volutamente il tono, e vuol far risalire quella ribollente materia al livello del giudizio, addirittura della proclamazione. Non solo il passato gli preme, in *Non si fruga nella polvere*, ma il presente, la cui contemplazione desta aridità e amarezza, provocando di conseguenza un processo di revisione etica, in parte implicito (com'è proprio del narratore) in parte fieramente esplicito (e ciò è abbastanza nuovo per lui).

Lucas Beauchamp, vecchio negro, trascorre i suoi giorni in una dura e distaccata solitudine, finché assume su se stesso la colpa di un assassinio commesso da altri, e invoca sul proprio corpo la punizione antica del linciaggio; vuole che la sua morte aumenti il novero dei crimini e delle ingiustizie di Yoknapatawpha, perché il calice sia colmo, perché il dolore e il disordine gridino vendetta dinanzi a Dio.

Questo singolare tipo di asceta negro non raggiunge quanto si era proposto. Un certo numero di uomini bianchi si affanna a intralciare la sua vocazione di martire. Non vogliono che Lucas perisca ingiustamente; ma soprattutto non vogliono che si aggravi in modo così clamoroso la maledizione che ormai dai tempi dei tempi grava sul loro capo di oppressori. Il negro, insomma, si pone quale possibile vincitore morale nel con-

flitto in cui ha sempre sostenuto la parte di vittima; ora egli pesa sulla coscienza degli altri in modo insostenibile, e se ne fa padrone.

La vera schiavitù, ormai, è quella dei bianchi; così si opera il contrappasso, nell'anima di coloro per cui lo schiavismo tenne luogo di peccato originale. L'alta dignità, la fierezza di negri come Lucas Beauchamp li allontanano da ogni misura comune e vile, li rendono inattingibili. Ma la innocenza di Lucas Beauchamp viene dimostrata, alla fine, da un ragazzo sedicenne, Charles Mallison (lo stesso nome che ritroveremo, in altra prospettiva, nella *Città*). Il debito di Charles con il vecchio negro risale all'infanzia, e ha un valore simbolico, quasi a indicare tutto il complesso dei debiti assunti dai bianchi nel corso della loro storia, e che non potranno mai essere interamente pagati.

Charles, infatti, da bambino ha mangiato la colazione di Lucas, e questi non ha voluto del denaro in cambio. A Natale, Charles gli manda, per sdebitarsi, un regalo; ma subito ne riceve uno da Lucas. Il debito rimane intatto. Come intatta rimane — a mano a mano che il ragazzo cresce — la necessità di affermazione del bianco. Dimostrando l'innocenza del negro, Charles avrà il suo punto di vantaggio; ma non vi riesce, perché Lucas Beauchamp intende pagare all'avvocato — che è lo zio del ragazzo — il servizio ricevuto. È insomma impossibile far sì che il negro dia per chiusa la partita, se non nel suo solo senso.

A sua volta, la figura dello zio — accanito anch'egli a effettuare la sua azione di salvezza democratica e legalitaria — prende uno speciale risalto a mano a mano che l'azione procede. (Azione singolarmente romanzesca, e anche umoristica, con tutto quel viavai di cadaveri e di tombe scoperte.) L'avvocato parla interminabilmente della collettività negra, a cui dà il nome di Sambo, e della sua situazione rispetto al Sud, e agli Stati Uniti in generale, ma negando a chi non sia del Sud il diritto di assumersi il compito di riscattare l'ingiustizia atavica, perché essa può solo

essere assunta e pagata da chi veramente l'ha commessa, da chi profondamente la conosce, fino ad averne fatto una parte di sé.

Alla fine Faulkner profetizza il giorno della liberazione di tutti i Lucas Beauchamp, liberazione pratica, ma che nell'intimo della coscienza è già stata raggiunta da tutti loro, per una sorta di purificazione religiosa; spetta agli altri, ai bianchi, riconoscerla, e ratificarla. Ma Faulkner sottolinea la necessità che ciò non accada se non nel luogo e per le vie che la storia ha segnato; nessun intervento esterno, straniero, di gente che metterebbe in pratica solo un'astratta ideologia giustizialista, o — peggio — che ha ancora bisogno delle sofferenze dei negri come stimolo demagogico per il proprio radicalismo.

È questa la prospettiva che è parsa insostenibile a Elizabeth Hardwick, la quale non può fare a meno di considerarla incoerente con la realtà dell'America nel XX secolo; realtà in cui la separazione 'mistica' fra Nord e Sud non sarebbe più proclamabile. Donde la condanna del romanzo; che sarebbe un frustrato tentativo di epos, riguardo a una materia che non si può più considerare leggendaria, ma che è *in progress*, nel moto delle cose che fanno la storia futura e non solo la catalogazione deterministica del passato.

Resta da vedere quanto deterministica sia quest'altra prospettiva, a suo modo; la quale, in fondo, crede nel progresso, ma pochissimo nella Storia, intesa in senso più segreto e forse più completo. Proprio quel senso che Faulkner, sia pure con amplificazioni trascendentali che sfiorano la retorica, ha voluto provocare sul ciglio irritato e dolente della parola lirico-epica.

Perciò, se è acuto osservare che una molla d'ispirazione del romanzo è forse la constatazione da parte di Faulkner della fine del suo mondo tipico, altrettanto è giusto osservare nei suoi critici paramarxisti un'analoga preoccupazione, quella di vedersi togliere di mano, con il problema razziale, uno dei loro principali cavalli di battaglia. Meglio, dunque, ricon-

durre questo tema sul piano dell'espressione, e dell'espressione di Faulkner; il che significa, non eludere la portata sociale di esso, ma trasferirla sul vero problema sociale che qui è in questione, cioè quello della natura e della funzione degli scrittori in mezzo al generale mondo umano.

In *Non si fruga nella polvere*, Faulkner parte dalla lucidissima narrazione di un delitto. Lo spargersi della notizia, l'arresto di Beauchamp, servono a dilatare questo momento unico e limpido nella solita e ampia (e torbida) materia faulkneriana: collettiva, torrenziale, epica (malgrado l'estrema attenzione alle componenti individuali). Un procedimento simile a quello dei cerchi sull'acqua. Finché il senso collettivo si vanifica, quando tocca la persona di Charles Mallison; il quale poi a sua volta lo riassumerà in se medesimo, come tema prima personale poi etico-storico. Procedimento contrario, per ricondurci allo stesso nucleo; della cui consistenza filosofica si fa astruso e verboso portavoce lo zio avvocato.

Ma è la sostanziale purezza del ragazzo Charles a condurre il gioco, sul crinale del sentimento, cioè nella matrice d'ogni musica, d'ogni evocazione che si presuppongano di poesia. E, siccome poesia non è evasione, proprio lo stesso filo che fa emozione e stile, fa anche sostanza morale. Il dramma di Charles è tutto etico. Come sempre, in ultima istanza, l'etico e l'estetico coincidono, escludendo quella superfetazione che è, o appare, l'ideologia.

La purezza di Charles e la consumata maturità dello zio costituiscono un insieme dialettico, dove ogni parte illumina l'altra, talora la smentisce, e infine l'assume come propria, come un aspetto di sé, in vista d'una sintesi, che poi è il Sud, o l'America, o il senso universale che Faulkner ravvisa nell'uno e nell'altra, a compatimento e ammonimento dell'intero genere umano.

Charles si prepara così a essere integralmente uomo, a sfuggire le maschere ingannevoli che la società si fabbrica, a integrarsi nei soli valori che egli sarà capace di conquistare da sé; quelli che rendono un uomo capace

(qui l'accento biblico di Faulkner) di meritarsi la terra, il possesso di ciò che altrimenti sarebbe soltanto violato. Questa dimensione di vera libertà, presente all'infinito nella 'educazione sentimentale' di Charles, non può essere così limpida e totale nel già vissuto e logoro zio, malgrado la funzione positiva che egli ha indubbiamente nella formazione del ragazzo e nel compiersi della sua missione.

Gli altri personaggi illuminano tutti i vari gradi dell'essere nel Sud, dell'essere 'del Sud'. Lo sceriffo, che considera la sua funzione puramente provvisoria e burocratica; il carceriere, che finirà per rischiare la vita pur avendo sempre negato questa ipotesi in base a un calcolo economico; Gowrie, il padre dell'uomo assassinato; la signorina Habersham, decaduta nell'ordine sociale ma perciò stesso enormemente evoluta in quello interiore (quasi nella stessa mistica direzione del negro); — tutte le figure, i tipi anche minimi, suggeriscono la vasta dialettica di un mondo parte in decomposizione, parte in faticosa rigenerazione.

Così Lucas Beauchamp rimane al centro della vicenda non come un protagonista, non come un personaggio, ma come una statua, un idolo, un talismano. Protagonista è il ragazzo, ma nella misura in cui ha questo punto di riferimento; che a sua volta è il perno simbolico di tutta la condizione, di tutta la 'rissa cristiana', della contea di Yoknapatawpha.

Duro, implacabile simbolo, ma dinanzi al quale bisogna agire, se si vuol raggiungere la propria dignità; « non ti fermare », dice al ragazzo lo zio, e sono le stesse parole di Gide nelle *Nourritures* (« *Ne demeure jamais, Nathanäel* ») ma riproposte non nel senso della gioia panica ed estetizzante, bensì nell'accezione più eroica e insieme evangelica.

Tutti gli incontri fra il ragazzo e Lucas, dal primissimo fino ai dialoghi in cui il negro ostenta una distaccata indifferenza, sono incontro fra la coscienza cristiana (rivoluzionaria) e la Grande Tentazione o il Grande Riscatto. L'intero sentimento finale (cioè, non tanto il sentimento ispiratore, quanto ciò che il libro ispira) di *Non si fruga nella polvere* può essere rias-

sunto come la via ritualistica di una purificazione. Ognuno di noi può essere, nella purezza naturale e conquistata, l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo.

Ma questi peccati sono dell'uomo, non del Fato: sono questa società e questo dato storico, questi mali operanti nello stesso intrico del quotidiano. Il Nord può anche maledire il Sud, astrattamente, per i suoi mali; ma non sarà il Nord a punirlo, perché ogni colpevole può e deve condannarsi da sé, per poi iniziare il solenne, difficile cammino della propria assoluzione interiore.

Ancora una volta un processo storico ha preso, nella forma narrativa, le strutture della tragedia: una serrata unità di tempo, la dialetticità dei conflitti, e l'avvento luminoso della catarsi. Da secoli l'Occidente si propone questo modello; ma immerterlo nell'onda fragorosa delle contraddizioni sociali, è rischiare un inferno non soltanto allegorico: l'usura atroce del tempo, la *via negationis* in cui talora ci sentiamo irreparabilmente perduti.

XIV- UN REQUIEM E UNA FAVOLA

« *Il Sud riversa rose di fuoco incarnato*
 [d'intorno:
Oh vanità del sonno, speranza, brama
 [infinita!
I cavalli della sventura sprofondano in
 [fango pesante. »

W. B. YEATS

IL TEMPO, dunque, ci consuma: è favola corrente; ma è pur vero che il tempo si consuma in noi, ovvero che le vicende e il lavoro costante degli uomini perdono via via il significato, il valore, e ne acquistano un altro, elegiacamente o sinistramente strutturato dalla memoria. E questa, la memoria, è notoriamente categoria fondamentale d'ogni operazione artistica moderna; ma in una dimensione che non è più quella del mero ricordo, della stretta psicologia, anzi implica un tempo maggiore, un sentimento in qualche modo cosmico:

« Sembra [...] che da più di un secolo l'ansia metafisica sia passata in eredità d'orgoglio e pena agli artisti, poi che la filosofia mostra di rassegnarsi a una funzione descrittiva e catalogatrice delle attività umane, quasi per una fatalistica premessa che tutto sia giusto quanto accade né il mondo sia lecito pensare diverso da quel che appare. Se i poeti per prima costituzione e prima esigenza della loro arte tendono ad accumulare nell'oggetto e nel momento la carica di mondi nel tempo senza fine, mai come oggi soggetto e cosa si sono stretti più intimamente. I limiti chiari e rigidi delle epoche classiche sono abbattuti non solo fra gli aspetti del mondo, ma fra

gli elementi stessi del linguaggio. Le parole non colpiscono più vittoriosamente via via dall'esterno le cose quasi poste su un'altra riva, ma le avvolgono nell'interno già tutte fluidificate e fuse con l'uomo stesso, da una sorta di onda lavica. Un intenso misticismo (laico) ripiega sulla sfera dell'uomo-mondo i raggi che un tempo si drizzavano verso una divinità superna. La visione, nell'immediata vicinanza, resta abbagliata; gli oggetti non solo perdono le proporzioni per difetto di stacco e quindi di prospettiva, ma il rilievo stesso e — dopo un rapido bagno di luce folgorata — si rifugiano nel buio delle matrici originarie ».¹

Di tale discesa alle Madri, moralmente e stilisticamente, il lavoro dell'ultimo Faulkner costituisce un esempio, un tracciato esemplare. Si veda quel complesso e serrato disegno che è la storia di *Una favola*, romanzo pubblicato nel 1954, il cui tema poetico essenziale è la guerra come rivelazione della natura segreta dell'uomo.

Ecco l'inizio, con le trombe delle caserme e degli accampamenti che ridestano la gente fino allora accomunata, nella notte, in una 'fraternità di paura', e il riprendere (fra lento e affannoso) della vita intorno al Palazzo comunale dove sventolano le tre bandiere alleate: francese, inglese, americana. Passa un reggimento a cavallo; e Faulkner s'indugia per un momento sulla figura d'una donna che ha perso i sensi per la fame, e alla quale un ufficiale di cavalleria fa portare del pane. La donna dapprima rifiuta, poi mangia con sacrale avidità. Tutt'intorno c'è un'atmosfera di vigilia, l'inquietudine che prepara i sommovimenti di popolo. Ora avanza per le vie gremite di folla un'automobile aperta, che trasporta i tre comandanti alleati; e dietro a essa un autocarro con tredici soldati ammanettati, dall'uniforme francese. Ma subito apprendiamo che non sono francesi:

¹ Leone Traverso, *Poesia straniera moderna*, Roma, ed. Prospettive, 1942.

sono stranieri, gente della montagna; e uno specialmente colpisce la nostra attenzione, a ribadire quel sentimento sacrificale che già ci aveva invaso nell'episodio della donna affamata. Costei, a sua volta, si avvia dietro lo autocarro, e si ferma davanti all'Hôtel de Ville. Una serie di simboli cristiani s'intreccia deliberatamente a questi eventi, suggerendo l'idea della Passione, della Crocifissione e della Pasqua.

Faulkner dunque si è distaccato per una volta da Yoknapatawpha, e volendo mostrare apertamente il senso universale del suo drammatico messaggio è andato in cerca dell'altro paesaggio della memoria: l'Europa, la prima guerra mondiale, da lui vissuta quale giovane aviatore. Il fatto principale del romanzo è l'ammutinamento di un battaglione francese al fronte, nel maggio del 1918. Ben tremila uomini si sottraggono a un ordine di attacco; ordine che appare insensato, o per lo meno incomprensibile, al loro stesso generale. Il battaglione depone le armi. Non essendosi verificato l'attacco francese, anche la controffensiva tedesca non ha luogo. Avviene una sorta di singolare armistizio, una pausa della guerra. Quest'odore di pace terrorizza i generali alleati, come qualcosa d'innaturale, di non voluto da loro, e soprattutto di non controllabile: è un fatto totalmente estraneo alla logica della guerra. Allora i generali alleati si mettono in contatto con i loro avversari tedeschi, e scoprono che anche dall'altra parte il comando è in crisi, per gli stessi motivi. Bisogna riprendere le ostilità a ogni costo. Un battaglione inglese e uno tedesco si rifiutano, allo stesso tempo, di combattere. Le artiglierie, con sincronizzata unanimità, li massacrano. E così, finalmente, la guerra può riprendere il suo corso.

Questo avvenimento principale si complica e s'intreccia in una rete di figure e vicende secondarie; e tutto avviene secondo il ritmo trasognato, antinaturalistico, suggerito dal titolo del libro. È una favola, un apologo essenziale, il simbolo nebbioso e pauroso d'una tragedia tuttavia vera.

Il capo della rivolta, colui che avevamo subito notato sul carrozzone dei contadini, non è altri che un figlio naturale del generale in capo; un

giovane d'origine balcanica, che ha gli anni di Cristo, e che da lungo tempo vive in Francia, dove ha riscattato dalla prostituzione una giovane donna, sposandola; ed è proprio colei che moriva di fame nel primo episodio.

L'azione di questo caporale e del suo gruppetto di dodici uomini (tanti quanti gli Apostoli) ha promosso il primo ammutinamento. In seguito un altro *leader* si affianca al primo, con i suoi seguaci; ed è un vecchio negro, capo d'un singolare ordine massonico, internazionalista e pacifista, a cui ha iniziato gran parte dei suoi compagni; ed è da questo movimento che nasce la sedizione nelle file inglesi. Inoltre Faulkner, con una delle sue lunghe parentesi, ci riporta indietro, all'episodio liricissimo del furto d'un cavallo, avvenuto prima della guerra, dove al solito il cavallo — tema prediletto dello scrittore — rappresenta la scatenata purezza e vitalità della Natura.

La serie dei parallelismi evangelici continua: fra i tredici v'è Pietro, e vi è Giuda; non mancano le tre Marie; né l'Ultima Cena; né la tentazione estrema del Cristo, quando il generale offre al figlio bastardo il potere e la gloria. Il profeta verrà fucilato fra due comparse che figurano i ladroni; il filo spinato dei reticolati conerà il suo capo. La Resurrezione è rappresentata con sarcastica allegoria, quando proprio il corpo del traditore viene portato all'Arco di Trionfo, per esservi inumato quale Milite Ignoto.

Tutta questa simbologia cristiana serve allo scrittore per ribadire la sua fede nella coscienza e nella costanza dell'uomo, in tutto ciò che gli permette di superare le avversità materiali, le contraddizioni del mondo, per realizzare la propria fedeltà interiore, e per avvicinarsi all'unità misteriosa dell'Essere. È una sorta di fede umanistica che qui si leva sopra la scepsi storica e prende, nella rappresentazione, un colore volutamente religioso. « Testimone di Dio » si autodefinisce il negro, e aggiunge che se qualche forza estranea potrà un giorno sconfiggere l'uomo, essa « non sarà Satana ».

D'altra parte non sfugge a Faulkner il senso del potere temporale, l'alleanza fra Chiesa e Cesarismo; tanto che egli assegna al generalissimo francese il ruolo di Ponzio Pilato. Non per nulla costui proviene da una famiglia aristocratica; ma allo stesso tempo sappiamo della sua misteriosa vicenda balcanica, e — cosa ancor più indicativa — d'un suo soggiorno fra i lama del Tibet. Anche lui, a suo modo, dall'altra parte della barricata, afferma e difende l'uomo. Lo dice chiaramente nel suo colloquio con il figlio; ma crede che per l'uomo la guerra sia una prova inevitabile. Il suo umanesimo è apocalittico. « L'uomo e la sua follia » egli dice « dureranno », anzi « prevarranno ». Ed è anche l'ultima esplicita parola di Faulkner. Ma l'assunzione del caporale a Milite Ignoto è poi una sarcastica profezia del ritorno di Cristo, un ammonimento sottile a Cesare. Insomma vi sono due modi di affermare l'uomo, e fra i due si stabilisce una (forse necessaria) tensione dialettica: per il primo, l'uomo vincerà grazie a orgoglio e follia, per il secondo egli prevarrà grazie a pietà e pazienza. Una tematica del genere era stata adombrata più volte da Dostoevskij, specialmente nei *Demoni*.

Qui il problema morale sconfinava prima nel politico, infine nel teologico; ma non è su questa via che Faulkner vuole che seguiamo il suo discorso, bensì — come sempre — sul cammino di una totale identificazione poetica alla complessità della vita. Tanto più che egli non esclude una attenzione agli elementi più precisamente storici, anzi materialistico-storici: per lui la *causa prossima* della guerra è interamente di natura economica. Inutile dunque cercare una coerente formulazione filosofica in chi non è filosofo, ma poeta, la cui funzione è appunto infrangere gli schemi e aiutarci a diffidarne.

Il coraggio dell'uomo s'identifica, alla fine, con la *pietas* cristiana: è tutto quanto possiamo dire, giunti al termine di *Una favola*. Piuttosto va sottolineato come il tema centrale di questo romanzo, e anche la sommaria tipologia dei personaggi, non siano tanto lontani dai miti di Yoknapa-

tawpha quanto sembrerebbero. Allegorie e violenze teologiche hanno sempre sorretto le sue storie regionali; e i negri come Lucas Beauchamp hanno sempre rappresentato la tenacia ascetica, così come alcuni 'poveri bianchi' hanno portato innanzi i confusi ideali del riscatto.

Certo schematicismo simbolico, certo diletterantismo culturale, possono compromettere *Una favola* ma non possono toglierle quel senso complesso di elevazione della verità umana fino al massimo delle sue possibilità, che costituisce il suo ultimo valore, e che si esprime con vera bellezza epica negli episodi più legati alla vita fisica, dal furto del cavallo ai combattimenti aviatori; dove il simbolo non rimane separato dai fatti, ma si sottende a essi, e muove paesaggi e gesti secondo la dinamica inimitabile dello stile di Faulkner.

La protagonista di *Requiem per una monaca*, romanzo dialogato del 1956, e apparso in teatro sui palcoscenici di tutto il mondo in due differenti versioni,¹ è la stessa dell'ormai remoto *Santuario*: è quella studentessa Temple Drake, che capitò in mezzo ai *gangsters* nella periferia di Memphis, e che fu violata in modo indicibile dall'impotente e diabolico Popeye; il quale poi la fece rinchiudere in una casa di tolleranza, dove ella rimase in attesa di poter servire da testimone, in tribunale, a favore dello stesso Popeye, accusato di omicidio.

Nel *Requiem* sono passati sei anni da quella torva vicenda. Temple ha sposato Gowan, ma ora ha deciso di abbandonarlo. Da lui ha avuto un bambino, che vive lontano da casa; la sua paternità è dubbia. Ora è nato,

¹Quella di Albert Camus, e quella dello stesso Faulkner. Lo spettacolo italiano fu diretto da Orazio Costa, interpretato da Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi.

da poco, un secondo bambino; ed è questo che viene ucciso dalla balia negra (la *nun* del titolo) mentre Temple sta per lasciare la casa del marito. Il *Requiem* per questo misterioso e sacrale personaggio coincide con il processo penale, e tutta un'atmosfera di azione giudiziaria — del resto siamo in casa di un uomo di legge — circonda severamente la scabrosa sequenza dei fatti e dei ricordi.

Malgrado le opposizioni dello stesso autore a *Santuario*, la rinascita, a vent'anni di distanza, dei suoi personaggi principali non fa che ribadire la loro sostanziale verità, la loro forza. Il debole, ambiguo Gowan e la implacabile Temple, ora sua moglie, prendono un risalto superbo. Temple, quando era prigioniera nella casa di Memphis, divenne l'amante di Red, un uomo portatole da Popeye. Veniamo a sapere che aveva scritto a Red alcune lettere; che Popeye uccise Red; ma che le lettere sono rimaste nelle mani del fratello dell'assassinato, Pete. Questi viene a ricattare Temple; e tanto basta a far scattare nell'anima torbida di lei il vecchio mondo con i suoi odori e le sue suggestioni, malgrado la sua attuale situazione di rispettabile signora. Il peccato e l'orrore la terrorizzano e l'affascinano ancora, anzi sempre più, secondo un suo incancellabile destino. Il ricattatore Pete diventa l'incarnazione di Red, e Temple gli si concede, non solo, ma il denaro e i gioielli, che dovevano servire a tacitare il ricatto, serviranno per la fuga dei due amanti, nuova versione della fuga che Temple studentessa aveva intrapreso lasciando la casa del padre. Ché un destino di fuga la perseguita, la incalza, sempre: fuga dal suo mondo convenzionale, o cieca obbedienza al dolore, all'assillo della sua buia natura.

Nancy Mannigoe, la negra, sta in mezzo a queste figure sbandate e caotiche come una statua arcaica, un enigmatico pilastro della permanenza d'altri valori. Misticamente sacrilega, secondo una contraddizione insita da secoli nella coscienza cristiana, dominata dal problema teologico del Male. 'Monaca' e insieme prostituta, ruffiana; poco prima dell'azione drammatica, sappiamo che ha avuto un aborto, in seguito alle percosse ricevute

da un cliente occasionale. E, tuttavia, augusta, funebre presenza: l'Annunciatrice delle tenebre che circondano il tempio delle nascite e delle morti. In lei v'è, comunque, una fede; ed è in obbedienza a essa — a un incomprendibile ideale di giustizia — che la monaca compie, più che un delitto, una sacra vendetta, il cui scopo sembra essere addirittura la conservazione della famiglia, e sia pure d'una famiglia così lontana da ogni integrità morale. Temple ha fatto di Nancy la sua confidente negli argomenti più segreti, ma ciò non impedisce a Nancy di non reggere alla vista di Temple abbracciata con Pete, e all'annuncio della loro fuga: con la stessa solennità di una Medea, ella s'allontana e strangola il bambino. È un'azione di tipo emblematico, non rapportabile alla logica della società umana, almeno nel senso moderno, bensì soltanto riferibile a una religiosità fondata sul Mito e sull'Essere. E tale gesto serve, inoltre, a mostrarci l'oscura parentela di Temple (dal suo inconscio) con tale mondo ancestrale; perché ella finisce per ammettere che, sì, Nancy, ha compiuto un atto di giustizia.

Accanto alle scene dialogate, Faulkner ha elaborato due straordinari brani in prosa distesa, di tono straziantemente elegiaco. Il primo è all'apertura del rito, dell'oratorio profano; e l'altro ne precede di poco la catastrofe. Qui Faulkner vuole innestare le vicende individuali di Temple, e di coloro che la circondano, nel grande giro del Sud, nel suo fato storico e nel suo paesaggio. Il linguaggio raggiunge le altezze del più frenetico Faulkner lirico-epico; dei suoi momenti di 'ispirazione', parola nient'affatto sprecata per uno scrittore di matrice scopertamente romantica. Tutta la sequenza degli eventi che, dal furto originario della terra agli indios, arriva fino ai nostri giorni di alienazione, di guerra fredda o calda, si coagula in un precipitato verbale di gran forza. Il dialogo dei personaggi emerge da questa materia convulsa come un grido da un incendio o da un naufragio. Il testo del *Requiem*, con questo contrappunto fra voci recitanti e grandi impasti corali, riporta alla struttura tragica che costituisce la più profonda ambizione di Faulkner.

XV - AMERICA VECCHIA E NUOVA

*« L' America era promessa?
— A chi? »*

ARCHIBALD MAC LEISH

QUANDO, nel dicembre 1950, William Faulkner ricevette il premio Nobel per la Letteratura, il suo discorso (di cui abbiamo riportato le affermazioni essenziali) causò grande sensazione fra i letterati americani; non solo apparve quale « un modello di dissertazione morale » (Hoffmann), ma sembrò riassumere tutto il senso che generazioni di romanzieri del Nuovo Mondo avevano impresso al loro lavoro. Fra l'altro Faulkner parlava delle « antiche verità e realtà del cuore: le antiche universali verità senza le quali ogni storia è effimera, condannata; amore, onore, pietà, orgoglio, compassione, sacrificio ». Il romanziere che sfugge a questo cosmo di sentimenti fondamentali « scrive non del cuore ma delle glandole », scrive « senza speranza e, peggio ancora, senza pietà né comprensione ». Parole che venivano, si badi, dall'uomo che per vent'anni era rimasto nella sua dura, sprezzante solitudine, senza concessioni di sorta. Idee generali, Faulkner non ne aveva mai enunciate; si era limitato a sorridere di quelle che i critici gli prestavano.

Con quel discorso egli cominciava a parlare, a rivolgersi a un pubblico,

a un popolo, fra reale e immaginario. Dal 1950 in poi, come abbiamo veduto, tali *positions de thèse* da parte sua si sono moltiplicate. Non solo le numerose interviste rivelano il suo desiderio di chiarirsi al mondo, ma gli stessi suoi libri dell'ultima fase sono intrisi d'un certo spirito di proclamazione. Perciò vi predomina l'elemento simbolico; Faulkner cerca di rivestire allegoricamente di fantasia il suo impegno etico ed ecumenico.

In tutte le sue affermazioni intorno alla forza interiore dell'uomo, alla sua dignità attiva, c'era inoltre un'implicita risposta a tutti coloro che per anni l'avevano dipinto come un creatore di casi abnormi e di figure mostruose: di un mondo sorretto solo dalla ferocia degli istinti e dalla legge del taglione. Ma non bisogna confondere l'ingenua aspirazione borghese del pubblico americano alla positività morale a tutti i costi, al lieto fine obbligatorio, con questa necessità etica sempre presente in Faulkner, fra riga e riga, e tardivamente proclamata in termini espliciti.

Tale moralismo di fondo è lo stesso di tutta una letteratura — la letteratura della sua generazione — anche se in ciascun autore esso ha preso indirizzi e forme diverse. Anche Hemingway, Steinbeck, Dos Passos hanno dovuto intervenire per ristabilire il senso concreto di quella che la *pruderie* americana chiamava la loro negatività. Dal 1940 al 1950, cioè nel periodo in cui gli Stati Uniti diventano protagonisti della storia mondiale, ogni scrittore ha sentito il dovere di chiarire il margine fra critica delle istituzioni o dei consumi e stimolo vitale alla costruzione di un'esistenza secondo ragione, secondo libertà. Nell'opera di Faulkner più volte è toccato a un personaggio, Gavin Stevens, di mostrare i diversi aspetti di questa vocazione umanitaria e liberatrice, perduta e contraddetta dagli angusti limiti sociali, ancor più ferocemente angusti quando si tratta di un uomo del Sud. Così in *Non si fruga nella polvere* Gavin Stevens è l'incitatore del giovane eroe, ma non sfugge alla satira che lo raffigura come un retore; così nella *Città* egli sarà un portatore di buoni sentimenti, ma ingenuo, patetico e buffo; così nel *Requiem* si proietterà più austeramente sul

piano del commento morale e storico, o addirittura della profezia, nel ribadire la sua tesi sull'espiazione del Sud.

Questo schiarirsi di Faulkner, questo rischiare la retorica pur di raggiungere un fine d'impegno e di speranza, è ben diverso dal processo apparentemente simile (ma solo apparentemente) che si è svolto per esempio in Dos Passos. La prima trilogia di questo scrittore, intitolata sintomaticamente *USA*, era una vasta spettroscopia del materialismo economico privo d'ogni luce ideale, e perciò implicitamente condannato; nella seconda, *District of Columbia*, il discorso veniva trasferito dal piano economico a quello politico, senza che ne nascesse un maggiore ottimismo, ma lasciando trapelare pericolose ambiguità; infine, in *Chosen Country*, Dos Passos ripiega su di una sorta di liberalismo conservatore, facilmente sentimentale e pieno di consolazioni per il lettore piccolo-borghese.

Steinbeck, a sua volta, è caduto in una sorta di vitalismo parareligioso, per cui bastano il 'ritorno alla terra' e la sessualità senza ipocrisia per porre fine alle angosce e alle contraddizioni dell'uomo moderno. Siamo sul piano di quelli che a poco a poco sono divenuti i luoghi comuni della mentalità americana, anche se in altri tempi ne furono l'eresia. Anche sul piano ideologico Steinbeck rivela i suoi piccoli limiti di scrittore minore.

Soltanto Hemingway ha saputo mantenere quella fedeltà a se stesso che — al polo opposto, come sappiamo — Faulkner ha mantenuto. Soltanto per loro due non si tratta di ripensamenti o di travestimenti. *Di là dal fiume e fra gli alberi* è una contemplazione della morte, in cui si consuma e si esalta l'importanza primaria che lo scrittore ha sempre dato al mondo fisico, prendendo toni e accenti di lugubre elegia. *Il vecchio e il mare* è un'affermazione di lotta e di serenità 'malgrado tutto', una difesa dell'uomo elementare e delle sue infinite possibilità. Ciò che in Faulkner viene compiuto, cristianamente, dalla coscienza morale, che prima o poi travolge la cecità degli istinti, nel pagano Hemingway avviene proprio per

la purezza degli istinti, che vincono ogni tortuosità mentale e si propongono quale modello di intelligenza nativa e di nativa onestà.

La generazione letteraria che è venuta dopo questi grandi scrittori ha apparentemente rinnegato queste preoccupazioni universali, anzi ne diffida, e tende a relegarle nel limbo dell'incoscienza dialettica; e vuol ritornare all'esame di casi singoli e minuti (dove affiora una sorta di esistenzialismo *sui generis*) o si allarga verso un'altra retorica, di tipo volontaristico-ascetico, che rifiuta ogni aggancio con la Storia, sia nella sua accezione morale (Faulkner) sia nella sua accezione naturale (Hemingway). Tali nuovi atteggiamenti non sono, in fondo, che il riflesso d'una crisi fondamentale dello spirito americano, che dopo essersi trovato al centro di una vicenda mondiale, assumendo pesanti responsabilità, comincia ad analizzarsi, sentendosi immaturo e insufficiente al compito, o scoprendone le cause egoistiche, economiche e di casta, che si trovano in contraddizione con tutta una tradizionale, ingenua sicurezza di valori legalitari e democratici.

Si ricorderà ciò che Faulkner affermava dei suoi predecessori, dei mitici maestri dell'Ottocento americano. Per lui né Poe né Hawthorne sono scrittori veramente nazionali; appartengono a una tradizione europea. Melville e Whitman rappresentano il 'sogno' dell'americanismo, la sua favola biblica e patetica, non commisurata a nessuna realtà quotidiana, non integrata nel corso effettivo del linguaggio. Il vero iniziatore della letteratura americana sarebbe Twain, con la sua semplicità, il suo continuo riferirsi agli oggetti familiari, il suo epos umoresco, la trascrizione della parlata corrente e la sua conseguente stilizzazione poetica.

Ma al lettore europeo l'America interessa proprio come 'seconda Europa', come la terra in cui ogni uomo del vecchio mondo, e della cultura in

cui esso si esprime, vide — fin dalla scoperta — l'annuncio e la possibilità del proprio futuro: dell'Occidente fondato, in nuova purezza e ampiezza, dallo scopritore *christòphoros*, portatore di Cristo. Noi siamo sempre in attesa del ritorno delle tre caravelle.

In tal senso la vicenda dello spirito americano, quale la narra e la canta la sua letteratura, può essere disegnata in modo meno filologico o meno regionale. Quando Archibald Mac Leish mette a confronto, fin dalle prime righe del poema *Conquistador*, il navigatore guerriero e il suo cronista, Bernal Diaz e Padre Guevara, (« ciò che io vidi, i fatti, le leggende »), scatena subito la polemica fra la parte cieca, abitudinaria, della nostra concezione 'europeocentrica' del mondo, e quella attiva, tesa alla fondazione di un Occidente più nuovo e più vasto, dove i semi della storia culturale affondino in un *humus* d'incorrotta natura. Ciò che a sua volta questa terra produrrà sarà un apporto inedito e sostanziale all'Occidente, ne correggerà la fisionomia, ma allo stesso tempo ne sarà la riscoperta (le parole logore dall'uso ridiverranno nuove) e il retaggio (se l'Europa dovesse affondare nella propria decadenza, vi sarebbe pur sempre la seconda Europa, l'America, a testimoniare per essa). Questo sentimento di legame, di continuità, pur nella più fiera indipendenza, pur nella ricerca più strenua delle matrici autoctone, è oggi particolarmente vivo nell'America Latina, per la sua paradossale situazione di essere economicamente 'terzo mondo' e culturalmente Europa. Ma una situazione affine, sia pure con tutte le correzioni che una storia economica diversa vi apportò fin dal Settecento, è stata coscientemente vissuta dall'America del Nord ed espressa, con orgoglio o con dolore, ma sempre in senso affermativo, dai suoi grandi scrittori. Solo oggi che gli Stati Uniti si trovano a essere 'primo mondo' (sfera di influenza, nella terminologia liberale; imperialismo, in quella marxista), le lacerazioni interne si producono, le contraddizioni vengono a galla, l'orgoglio si fa individualismo metafisco, il dolore rivolta anarchica, e la letteratura esprime *altro*. Ma anche questo è un capitolo ben noto alla tradi-

zione dell'Occidente, e che ha i suoi nomi e ricorsi storici nella cultura europea.

In questa prospettiva Poe significa la profezia di una lingua universale e, nel medesimo tempo, dell'impossibilità di vivere dell'uomo isolato nel microcosmo sociale che pure lo condiziona; ossessionato da milioni di spettri, con il suo sogno tremendo d'una purità di parole. Hawthorne racconta a se stesso le favole del quotidiano, scambiando deliberatamente i termini della cronaca con quelli della codificazione formale, per un tenace residuo teologico. Whitman porta sulla pagina (ma più che pagina è 'voce', canto declamato e sfrenato nella sonorità) i furori della democrazia, l'ipotesi romantica che la libertà dell'uomo corrisponda alla libertà di natura: il *brave new world* sarà ampio e limpido come il vento della prateria. Melville fa di più: collegato com'è al mondo spettrale e simbolico degli 'euro-peisti' Poe e Hawthorne (più di quanto si pensi), lo spezza e lo travolge a forza di universalità espressiva; tutta la materia teologica diventa 'americana' nella misura in cui diventa poesia. Un'eloquenza insolita, fondata sullo stupore, assume le cose del mondo americano come simboli tipici del cosmo religiosamente inteso (ed è una religiosità nutrita di amarezza e di mortificazione, ma anche eroica, messianica). Melville è il cuore della letteratura americana, e molto di ciò che a lui si può ascrivere andrebbe ripetuto quasi letteralmente per Faulkner. A sua volta, il plutarchismo moderno e postilluminista di Emerson, la sua galleria degli esempi, presuppongono una gerarchia di valori morali che non può essere soltanto ricavata dalla Bibbia, ma va realizzata e verificata nel contesto del vivere civile.

I grandi poeti, drammaturghi, romanzieri del primo Novecento (Sandburg, O'Neill, Sherwood Anderson, giù giù fino alla triade Faulkner-Hemingway-Dos Passos) prendono i modelli del dramma ibseniano, del salmo claudeliano, del romanzo naturalista, e li forzano alla loro problematica, li sfigurano a forza di sincerità e di polemica, finché ne vengano fuori nuove forme, che a loro volta modificheranno le forme della espres-

sione in Europa. Solo Fitzgerald sfugge a questo destino, con il suo porsi quale scrittore volutamente ' aculturale ', a due passi dal giornalismo, tutto affidato al gusto e alla sensibilità. E sarà poi il suo modello a prevalere, sia pure svisato attraverso infinite varianti, dopo il 1945. Con questa data l'era titanica delle lettere è finita, e anzi su ogni titanismo cade un sospetto di ridicolo.

In questa traiettoria Faulkner si pone come il Melville della sua fase storica, per la stessa smania dell'universale e per lo stesso gusto dell'eloquenza simbolica; ma realizza in se medesimo il processo opposto a quello del suo grande predecessore: invece di far volteggiare l'aquila del suo universalismo (l'aquila, o meglio il condor, è simbolo americano da sempre, e lo si ritrova ancor oggi nei blasoni delle repubbliche) su una realtà amaramente conosciuta, Faulkner fa salire pian piano dal loro povero fango gli uomini e gli animali della sua terra quotidiana in cerca d'un paese di grazia. Questo a volte si configura come innocente e mitico passato; a volte, invece (e sempre più nel tardo Faulkner), come intatto futuro, da conquistarsi a forza di lacrime e di sangue.

XVI - DUE PARABOLE QUOTIDIANE

« Ora tu dormi dietro le grandi porte del
 [mondo,
 Vagando nello strano tuo paradiso. »

RUDOLPH BINDING

UN MOTO tipico dello scrittore arrivato all'estrema stagione è quello della saggezza onnicomprensiva, della volontà di riassumere la propria esperienza, e anche di un certo sprezzo delle categorie prestabilite. Vi è una sostanziale somiglianza fra, poniamo, la *Tempesta* di Shakespeare e l'ultima parte del *Faust* goethiano; fra i *Giganti della montagna* del nostro Pirandello e (*si licet ...*) le *Luci della ribalta* del vecchio Chaplin. (Alla fine, la regia cinematografica, giunta a certe misure d'operazione creativa, è uno 'scrivere'.) Gli autori vogliono dir tutto, ed è questa esigenza a crearsi la propria forma, che sfugge a tutte le strutture note. Il poeta riesce finalmente a ridere delle regole, e anche di quella pretesa isterica che è la lotta contro ogni regola; dice, con la sua maestria acquisita, e con una certa fretta, con un sovrano disordine, quel che ha da dire. Non rifiuta i mezzucci; sa che un pizzico di volgarità è congenito alle opere importanti, e che il buon gusto è il feticcio dei mediocri. Dice, e quello che dice non appartiene a nessun genere. Dice, e gl'importa più il dire che l'essere capito, o almeno l'essere capito subito. Le *Luci della ribalta* sono un puro film,

al lume dell'estetica cinematografica? No, e Chaplin lo sa, e non gl'importa. I *Giganti* veicolano un mito abbastanza rozzo, attraverso un groviglio di figurazioni quasi indecifrabili? Certo, e Pirandello neppure scrivendo il terzo atto avrebbe potuto chiarirsi oltre. Il *Faust* è teatro o poesia, trattato morale o dialogo filosofico? Goethe insinua: potete 'anche' cantarlo, 'anche' metterlo in scena, 'anche' ridurlo a liriche isolate, o a massime, a sentenze; da ogni deformazione scaturirà il suo senso, in ogni brandello splenderà tutta la luce generale. Nella *Tempesta* il margine fra commedia e tragedia, favola metafisica e idillio pastorale, è cancellato tumultuosamente dall'empito che anela al « coraggioso mondo nuovo » e dal gesto che si prepara a spezzare la bacchetta magica, dicendo addio ai fantasmi profani. Inoltre, nello scrittore sapientemente invecchiatosi, l'*humour* aumenta, e non è più l'aggressiva indignazione, la satira, ma piuttosto un desolato sorriso.

Ambedue questi moti (lo spirito testamentario, e l'*humour*) sono presenti nell'ultimo Faulkner. E, se della sua volontà di 'dire' e di riassumersi è alta testimonianza *Una favola*, l'altra, il ripiegamento sull'esile umoresco quotidiano e sulla pietosa memoria, si esemplifica soprattutto nella *Città* e nel romanzo postumo *I saccheggianti*. Opere che apparentemente servono solo a completare il panorama di Yoknapatawpha; ma in ciò sarebbero stanche (e in parte lo sono); vedute in altra prospettiva, si presentano quali opere singolarmente nuove.

La città riprende un vecchio sistema faulkneriano, quello del coro di personaggi collegati da vicende familiari e diremmo tribali, i quali parlano uno alla volta, venendo alla ribalta, scomparendo, ritornandovi; alternandosi, insomma, nel rituale della narrazione, che ognuno porta avanti a suo modo. I narratori qui sono tre, e tutti uomini (giustamente, perché la lunga vicenda si concentra intorno a due donne, che spetta agli uomini mostrarci dal loro angolo visuale): il ragazzo Charles Mallison, suo zio l'avvocato Gavin Stevens, e V.K. Ratliff. Ciascuno riprende la storia nel punto in cui

l'altro l'ha lasciata, addirittura su uno stesso pretesto di parole, e ciò per ventiquattro precipitosi capitoli.

La città di cui si tratta è, naturalmente, Jefferson, capitale della contea. Questa volta la conosciamo nelle sue pieghe di pettegolezzo privato, d'indiscrezione sulla vita sentimentale degli altri, sempre collegata al mutarsi delle strutture economiche e quindi soggetta al giudizio moralistico di ognuno.

Contro questo invadente moralismo reagiscono a loro modo Flem Snopes, Gavin Stevens e Manfred de Spain. Il primo con la sfacciata difesa dei propri interessi, a scapito della propria reputazione; il secondo con lo spirito democratico e umanitario, nutrito d'una vaneggiante sensualità di poeta; il terzo con la spavalderia del vecchio pioniere, del superuomo aristocratico ed europeizzante, destinato alle nobili e vane grandezze della sconfitta. Ma questa loro sfida al mondo circostante non avverrebbe senza il grande pretesto costituito dalla presenza di Eula Varner, donna integrale, donna al di qua di ogni struttura etica, frammento di natura precipitato dall'Eden come una Eva o una Lilith. È lei la molla anticonformista che fa scattare in ciascuno di loro la necessità di opporsi, appunto, al conformismo della provincia. Dei tre, uno solo parla in persona propria: Gavin Stevens, — ma la vicenda è tutta illuminata dal fatto che anche gli altri due interlocutori, per affetto, timore o stupore, si aggrappano a Gavin e cercano di capire ciò ch'egli vede con i suoi stralunati occhi pietosi.

Eula e sua figlia Linda rappresentano la sostanziale libertà della donna, tanto più forte quanto più condannata e repressa dall'organizzazione collettiva. Possedere Eula, intenerirsi su Linda, significa riannodare il contatto con le forze universali, ritrovare la sorgente della vita, e allo stesso tempo perdere la faccia, il nome, le stimmate della rispettabilità sociale, per entrare nel Gran Gioco di cui fanno parte soltanto i sentimenti, il sesso, la maternità, i sogni.

Per questa gente di Jefferson la donna diventa così quella che per i

loro vicini di campagna è la terra: un punto di riferimento angoscioso, temuto, necessario. Intorno a esso si svolge la stessa dialettica della violazione e del riscatto, che nel mondo — poniamo — di *Scendi, Mosè* viene riferita appunto alla terra. Madri e vergini, fecondazioni e spasimi, anatemi e rivalse.

La storia procede per più di diciott'anni, ma tutta a sbalzi, con vertiginosi riassunti nelle parentesi che ogni relatore consente al proprio discorso. I tratti di narrazione distesa sono sempre quelli che riferiscono le catastrofi, i punti di crisi, l'esplosione della violenza o della pietà trattata fino a quel momento. E allora viene alla luce tutta la bravura 'teatrale' di Faulkner, il suo dialogo analogico, volutamente iterativo, e la sua preparazione dei colpi di scena, quando il fatto significativo avviene in poche fulminee righe, e subito su di esse si rovescia il flusso lirico del commento trasfigurante.

Eula ha sposato Flem Snopes, sornione, un po' diabolico nel suo voluto squallore: traffichino e infingardo insieme, per una mescolanza che è della sua razza di 'serpenti'. Flem si lascia tradire sistematicamente dalla moglie: accoglie come sua la figlia, Linda, che ella ha avuto da un amore occasionale; accetta che tutta la città conosca minuziosamente la tenace relazione fra Eula e Manfred de Spain, nonché i vantaggi che lui, Flem Snopes, ne trae, fino a diventare banchiere.

Siamo nel pieno dell'epopea degli Snopes, questa sinistra genia venuta a invadere la contrada per trasformarne la struttura morale ed economica. Ma qui il sinistro cede al patetico o al buffonesco: Faulkner sembra sapere, come non mai, che l'avanzata degli Snopes era qualcosa d'inevitabile, d'irresistibile, e che ugualmente fatale sarà la loro rovina nel tempo. Ne sorride: non s'indigna più.

Gavin Stevens ama Eula da sempre, l'ha sognata tutte le notti a Jefferson, e più disperatamente ancora nelle notti di guerra da lui trascorse in Europa (anche la sua formazione culturale è europea, egli ha studiato a

Heidelberg e si muove nell'area delle filosofie idealistiche e romantiche). È un amore contemplativo, non dichiarato, lontano, eppure stranamente possessivo; a tal punto che, durante una festa da ballo, è proprio Gavin ad azzuffarsi con Manfred, a fare ciò che avrebbe dovuto fare il marito. Allora Eula gli si offre; e Gavin rifiuta. È impotente, o ha paura che l'emozione lo renda tale? Diciamo piuttosto che non vuole commisurare la realtà alla forza dei suoi sogni; e anche che non vuole assumere, per una sorta di puntiglio etico, un ruolo negativo nella vita di lei, un ruolo che egli ha già condannato in partenza negli altri.

Ma non può fare a meno di occuparsi di lei e, diciott'anni dopo, di sua figlia Linda. Forse è proprio Gavin a portare alla luce ciò che non avrebbe mai dovuto essere rivelato; ciò di cui, benché noto, non si deve parlare; e, se così è, Gavin va tenuto responsabile d'ogni tragedia che accadrà. Ma non è forse la funzione di tutti i Gavin del mondo, quella di far da reagente chimico nelle troppo compatte sostanze umane e sociali? E poi, non è il primo lui a soffrirne, a subirne le conseguenze con una vita tutta fatta degli altri, senza felicità personale? Del resto può darsi che la tragedia avvenga, debba avvenire, in ogni caso, anche senza di lui; perché la sua vera origine sta nel lento lavoro di Flem Snopes, nella sua conquista della città e nella sua progressiva vendetta.

Linda è cresciuta, è una bella e procace adolescente, segnata da un lume inconsapevole di grazia, che può anche essere il baleno d'ogni disgrazia, sua o di altri. Gavin vuole sottrarla all'ambiente di Jefferson, vuole che la mandino a studiare altrove, fra gente più libera; e allo stesso tempo s'intorbida e s'intrica in un ambiguo rapporto amoroso-paterno con lei.

A questo punto Flem Snopes compie la manovra che meditava da anni e anni, nel suo silenzio di complice. Con gelida faccia tosta, va a denunciare al suocero l'adulterio di Eula. Questa si reca — per la seconda e ultima volta, in tanto tempo! — da Gavin Stevens, gli dice che fuggirà con Manfred de Spain (ormai rovinato, la sua banca è passata a Snopes) e lo prega

di sposare Linda. Gavin promette, ma la fuga di Eula non ha luogo: ella preferisce uccidersi. Gesto enigmatico, che riapre nelle menti di tutti i cittadini di Jefferson il mistero connesso da sempre a quella donna; e che impegna Gavin a realizzare le sue ultime volontà, tranne una. Infatti egli non sposerà Linda: la manderà a lottare con vari pericoli, perché ne esca stroncata o vittoriosa, ma libera, a Greenwich Village. E darà a Eula onorata sepoltura, promovendo una sorta di postuma consacrazione.

Questa materia drammatica è narrata come una farsa. Non solo per l'abbondanza di particolari comici (l'automobile di Manfred con lo scappamento aperto, l'arrivo finale dei piccoli terribili Snopes, i preparativi della festa da ballo, tutta un'aneddotica regionale) ma proprio per il tono che Faulkner ha volutamente assunto; tono d'indulgenza nei confronti dei meschini uomini di Jefferson, e degli stessi suoi eroi; tono che s'interrompe solo nei momenti in cui l'azione gravita intorno a Eula. Allora prorompe il lirismo, in aggettivazioni accumulanti, in musicalità ansiose e tortuose.

La stessa pazienza antica e umana sorregge la storia dei *Saccheggiatori*. Ma qui i fatti non sono narrati nella distensione del tempo, anzi si coagulano in una sorta di memoria fulminata: sono fatti remoti, sì, e circondati da un'aura di favola; ma dentro quest'aura essi accadono in un presente perpetuo, si accumulano in una precisa e variegata unità di tempo e di figure. La storia s'immagina raccontata dal vecchio Lucius Priest ai suoi nipoti. Già questa formula di 'racconto del nonno' implica un distanziamento affettuoso e ironico, una particolare bonarietà almeno iniziale. Lucius era un ragazzo di undici anni, il maggiore di tre fratelli, e lavorava nella scuderia del padre, Maury Priest. Fra i collaboratori di costui emerge subito la figura atletica, infrenabile, dè Boon Hogganbeck, uomo sensuale e violento, un giovane bianco legato alla famiglia da uno di quei

complessi e segreti rapporti di filiazione così frequenti in Yoknapatawpha. Fin dalle prime pagine è presentata la pistola, nel cui maneggio Boon è maestro, come simbolo di virilità. Intorno al ragazzo e a Boon sentiamo subito circolare un mondo di volti e di nomi che ci è familiare, il dottor Peabody, il giudice Stevens, lo sceriffo Hampton, il maggiore De Spain. A loro volta, i Priest sono il ramo cadetto dei Mac Caslin e degli Edmonds. Boon, di antica ascendenza india, viene allevato da una sorta di 'società anonima'. Assistiamo all'apparizione delle prime automobili, che porteranno alla trasformazione della scuderia in garage. Del resto già nella *Città* l'automobile aveva il ruolo che nei romanzi rurali ha il cavallo; qui, nei *Saccheggiatori*, cavallo e automobile saranno strettamente connessi, ambedue presenti e determinanti.

Approfitando d'un lutto familiare, che allontana momentaneamente gli adulti, il ragazzo si fa complice di Boon che vuol fare una gita in macchina a Memphis (in macchina, cioè nella favolosa automobile del nonno di Lucius). Ma non saranno soli, nella loro avventura: a sorpresa appare il negro Ned, personaggio d'una singolare evidenza psicologica, tutto inteso di furberia e ingenuità, con una sua morale segreta che incute rispetto anche ai bianchi. Dopo aver superato alcuni buffoneschi ostacoli, i tre arrivano impolverati e infangati a Memphis. La città è silenziosa, deserta: è domenica mattina, l'ora che segue le tremende notti del sabato nella Suburra. Ed è in piena Suburra che Boon conduce il ragazzo: nel bordello di cui è tenentario il signor Binford, e dove regna incontrastata la saggia e combattiva Miss Reba. Fra le prostitute emergono Minnie, la negra, fiera del suo dentè d'oro, e la bella, massiccia Corrie, da cui il ragazzo si sente attratto in modo particolare. Il pranzo nel bordello, i discorsi del repubblicano Binford, lo smarrimento e la curiosità del piccolo Lucius dinanzi a persone e a cose che non conosce e non capisce, portano di colpo a una vivace misura di verità l'impostazione lirico-ironica del racconto.

Ed ecco, Ned arriva con una notizia incredibile. Ha barattato l'auto del

nonno con un cavallo, Fulmine, ma se questo cavallo riuscirà a vincere la corsa di Persham i fuggitivi riusciranno ad avere anche la macchina. Con la collaborazione di un funzionario delle ferrovie, che è uno dei clienti di Corrie, il cavallo viene issato su un vagone merci, e trasportato a Persham, dove tutta la comitiva pian piano raggiungerà i protagonisti. Ma nell'ultima notte trascorsa a Memphis assistiamo alla comica gelosia di Boon, che non ammette intimità fra Corrie e il ferroviere Sam, e a un evento ancor più importante: la zuffa fra Otis, vile e ingordo nipote della prostituta, e il ragazzo Lucius che, conosciuta la vera storia di lei (nonché il vero nome: si chiama Everbe), decide di farsene paladino.

Corrie-Everbe viene talmente impressionata da quest'atteggiamento del ragazzo, e dalla sua purezza, che decide di abbandonare per sempre la prostituzione. In quest'atmosfera arriviamo a Persham, presso una famiglia di negri, patriarcalmente governata dallo zio Possum: è il luogo idilliaco, il piccolo paradiso del Sud, precluso ai bianchi per sempre. Ma i bianchi possono contaminarlo, invaderlo, turbarne l'ordine e la pace: questa è, da sempre, la loro vendetta. Ecco infatti apparire l'odioso vicesceriffo Butch, che vuole a tutti i costi Corrie, provoca il violento Boon in ogni modo, e mette a dura prova la pazienza di Ned, il cui unico scopo è che il cavallo Fulmine corra e vinca il premio.

Dinanzi all'armeggiare di Butch intorno a Corrie-Everbe, che resiste con tenace abilità, Lucius può fare il bilancio della domenica di Memphis e di tutto ciò che essa ha significato nella sua vita: « Infanzia e innocenza erano perdute per sempre, svanite da me per sempre ». Butch ricatta gli improvvisati allevatori con ogni sorta di minacce dall'apparenza legale. Assistiamo ai comicissimi tentativi di far correre Fulmine, che non vuol saperne; e dire che il fantino — lo stesso Lucius — è, a detta di tutti, bravissimo. Finalmente il paziente Ned scopre il trucco che permetterà a Fulmine di affrontare la corsa.

Con l'arrivo di Reba e di Minnie (a cui Otis ha rubato il dente d'oro)

l'atmosfera di *vaudeville* giunge al massimo. La corsa ha luogo, ma viene interrotta da Butch, che fa arrestare Boon e Ned. Qui la stessa ingiustizia razziale prende aspetti ironici e patetici: a tutta prima lo sceriffo non vuole che un ragazzo bianco vada a passare la notte presso una famiglia di negri, ma Ned, abile, coraggioso, calmo, riesce a ottenere anche questo. Reba a sua volta è costretta a far passare Minnie per cameriera personale, e se stessa per *lady*, altrimenti non potrebbero restare nello stesso albergo. Corrie lava gli abiti sporchi di Lucius come se eseguisse un atto sacrale.

La mattina dopo, Ned e il cavallo sono liberi: la loro libertà l'ha pagata Corrie, in natura, cioè giacendosi con Butch. Il ragazzo s'inferocisce, rompe ogni rapporto con la sua Dulcinea, vuol picchiare Boon, ma tutto già si avvia a un curioso lieto fine. A tale atmosfera contribuisce l'apparizione dei vecchi, in cui si riassume la saggezza (fatta anche d'astuzia, in un immemorabile e sornione gioco d'interessi) della tradizione. I vecchi sopravvengono come il *deus ex machina* delle tragedie di Euripide, ma in un alone tutt'altro che soprannaturale: primo fra tutti il nonno, il cui arrivo del resto coincide con la vittoria di Fulmine alla corsa, premio della costanza e della pazienza di Ned. Corrie lavorerà per il *constable* di Persham (lo straordinario vecchietto Poleymus, altra faccia — bianca — dello zio Possum, ambedue simboli di una generazione intramontabile). Perfino il dente d'oro di Maggie torna al suo posto. E alla fine il turbolento Boon sposerà l'ex prostituta: anche a ciò il ragazzo dovrà adattarsi come a una giusta conclusione, coronando così la sua educazione sentimentale con amarezza e generosità. I rapporti stessi fra ricchi e poveri, fra negri e bianchi, fra signorotti e prostitute, in questo intricato e colorito balletto finale, hanno il tono di una correttezza, di una pazienza e comprensione reciproche, di cui si sono perdute le tracce: il tono alto del miglior mondo Sartoris, a cui soltanto i vari Butch (degli Snopes, in fondo) possono cercare di far danno, minandone l'antica tolleranza, dovuta del resto alla sicurezza di situazioni socio-economiche che i tempi nuovi renderanno assai più elastiche

e quindi difficili, capaci di generare oscillazioni, irrigidimenti, nevrosi. Tutto il finale del libro riporta al sogno di un'infanzia, che non è soltanto la consolazione della memoria, ma la promessa di un mondo migliore, fondato su ciò che ancora nell'uomo può essere ripreso, salvato, potenziato all'infinito.

Ma l'elemento poetico fondamentale dei *Saccheggianti* sta nella dolcezza di quell'ansioso crescere di una giovane coscienza a contatto con il mondo favoloso della campagna e con quello peccaminoso, turbolento, della città: reagenti necessari, ambedue, all'incontro fecondo fra la natura umana e la sua verità storica, fra la delicatezza dei sentimenti e il fluire inarrestabile della vita. Ogni condizione, anche la più infelice, dell'esistenza comune, trova il suo singolare premio nell'occulta provvidenza delle cose, e nel gesto dello scrittore che l'assume come una *pietas* propria, come il segno della comprensione che non esclude il dramma. Si pensi a ciò che dice Ned al patriarca — al nonno di Lucius — a proposito delle notti vissute dai negri a Memphis: « Non lo potete sapere. Non siete del colore giusto. Se poteste essere un negro il sabato sera, non vorreste mai e poi mai desiderare ancora d'essere bianco per tutta la vostra vita ».

La serenità di Faulkner ha toccato ormai quell'estremo limite, dove spetta ai poeti il compito di Shakespeare, tracciato da Vittorini in *Conversazione in Sicilia*: colui che « i vinti vendica, perdona ai vincitori ».

XVII - L'IPOTESI STILISTICA

« Chi mi conosce diventa,
All'improvviso, visibile. »

MURILO MENDES

IL SISTEMA DELLE ARTI di Alain¹ si chiude con un breve e memorabile 'saggio sullo stile', nel quale è detto, in essenza, quasi tutto ciò che un uomo spassionato può arrivare a dire sull'argomento. Come sempre, il grande pensatore francese insiste sulla fondamentale fisicità di ogni espressione; il che logicamente lo porta a osservare: « Da questo forse s'intende quale sia la vera difficoltà nelle arti che sono quasi senza materia, come la pittura, il disegno e soprattutto l'arte di scrivere ». Dall'ipotesi di una sorta di conversazione assoluta, tutta condotta sul filo dell'invenzione, Alain giunge alla conclusione che « lo stile, come la cortesia, non può mai esser volontario né cercato, ma racchiude una libera improvvisazione che lo studio non imita mai ». E ancora: « Mi piacerebbe che una scuola di belle lettere somigliasse sempre a qualche studio di pittore, dove non si medita mai senza fare ». Ognuno vede come questa concretissima idea di stile si applichi alla prosa faulkneriana, o

¹Citiamo nella traduzione di Beniamino Dal Fabbro, *Sistema delle arti*, Milano, Muggiani, 1947.

almeno al senso costante del suo travaglio in cerca di una prosa, calzante ai propri immediati fantasmi. Infatti, ecco ancora Alain: « Questo metodo di scrittore, di pensare via via che la penna scrive, non si perde più, se lo si è provato abbastanza. Infatti il pensiero senza oggetto è vuoto: e l'oggetto prossimo e conveniente per il genere di pensiero che le parole esprimono è la lingua stessa ». Sembra davvero un ritratto di Faulkner, anche se costui si è mosso in tale dimensione senza *clarté*, anzi nel tumulto e nell'affanno del suo urlo o del suo furore. Ma è sempre stata la parola a portare il suo mondo, non viceversa.

Si veda come nel primo romanzo, *La paga del soldato*, Faulkner renda i suoi pesanti tributi a una 'tecnica', cioè a qualcosa che non gli appartiene. Gran parte dei movimenti narrativi potrebbero essere di un Dreiser meno dimostrativo, di un Sinclair Lewis meno melenso; ma siamo pur sempre in cerca del romanzo, anzi di una misura convenzionale di romanzo, che esige l'intervento continuo dell'autore e la somma delle sue spiegazioni.

Ma ben altra concretezza, con già il segno della forza che sarà sua, assume e svolge Faulkner quando fa parlare direttamente, nella lingua d'ogni giorno, i suoi personaggi. Non tanto, diciamo, nel dialogo spezzettato e banale, da registrazione magnetofonica; ma piuttosto in certi ampi squarci di confessione, di narrazione diretta, dove il riferimento alla persona contribuisce a prosciugare lo stile, lasciando filtrare pudicamente quel tanto di letterario che serve allo scrittore per promulgare i suoi simboli ed evitare l'insidia del basso naturalismo. Si veda il lungo racconto di Emmy alla signora Powers, nel capitolo terzo, paragrafo otto, che in questo senso è esemplare, e che anticipa certe mosse o risoluzioni che saranno dell'ultimo più classico Faulkner (i dialoghi del *Requiem*, certi ritratti e incontri della *Città*):

« Comunque non riuscii a dormire abbastanza in quelle notti, anzi

me ne stavo nel portico, quasi sempre svestita, a pensare a lui e guardare quella luna che notte dopo notte si faceva più grande. Una notte che la luna era quasi piena e ci si poteva vedere quasi come di giorno, vidi uno che scavalcava il cancelletto e si fermò. Vidi che era Donald, e lui vide che ero io, perché disse “vieni qua, Emmy”.

Mi mossi, e tutto fu come una volta, perché dimenticai che lui stava per sposare quell'altra, visto che mi desiderava ancora, e che era venuto da me dopo tanto tempo. Mi prese per la mano e camminammo lungo il sentiero in silenzio. Poco dopo arrivammo a quel punto dove bisogna fare una svolta per raggiungere la nostra piccola piscina. Mentre sgusciammo attraverso lo steccato, la mia camicia da notte vi restò impigliata e lui disse “toglitela”. Così feci, e la lasciammo in un cespuglio di rovi, e proseguimmo. Era così quieta l'acqua al lume di luna che non si poteva individuare il punto pericoloso, e noi nuotammo, e poi Donald nascose anche lui i suoi panni in qualche posto, e andammo su una collina. Tutto era così bello, l'erba solleticava i piedi così gradevolmente, quando di colpo Donald si mise a correre davanti a me. Io quando volevo riuscivo a correre quanto lui, ma quella sera non volevo e mi posi a sedere. Vedevo lui correre lungo la collina — tutto luccicante di luna — e poi giù, verso la rada. Mi stesi a terra. Non vedevo altro che il cielo: non so quanto tempo passò, ma a un tratto vidi contro cielo, sopra di me, la sua testa. Era ancora bagnato, il chiarore di luna gli scorreva per le spalle, per le braccia umide, e mi fissava. Non gli scorgevo gli occhi, ma li sentivo come se mi pungessero. Sì, quando lui ti guarda, ti senti come un uccello: pronta a volare via. Ma adesso era diverso. Perché io lo sentivo ansimare per la corsa, e anche in me qualcosa ansimava. Avevo e non avevo paura. Come se ogni cosa fosse morta, tranne noi due. Allora lui disse “Emmy, Emmy”. O qualcosa di simile. E poi — e allora ... »

« Allora avete fatto l'amore » interruppe sorridendo l'interlocutrice;

e infatti siamo in una classica situazione da romanzo medio americano, perfino con quella punta di dubbio romanticismo (riferito alla natura) che tale esercizio comporta; ma noi sentiamo subito che non di esercizio si tratta, bensì di una calzante adesione della parola all'essere di Emmy, al suo radicarsi personalmente nel mondo degli affetti e delle decisioni. È proprio questo senso di radice, d'impianto, che la fermezza della prosa, pur nel suo moto colloquiale, trasforma in struttura interiore e quindi in sintassi.

Sarà questo il modo più giusto del Faulkner cosiddetto realistico, tutte le volte che l'exasperata violenza o delicatezza verbale sembrerà trascinarlo verso un lirismo di maniera; ma d'altra parte il Faulkner maggiore dovrà anche superare quella bella ma troppo tranquilla oggettività, per correre tutti i rischi dell'espressione lirica. Qui, nelle prime opere, è troppo presto; e in genere lo stile mostra maggior forza e perspicuità quanto più si tiene attaccato alla presenza delle cose e al loro commercio segreto con le persone. Questo segreto ci guadagna, per ora, a non essere sempre sentito ed espresso come mistero.

Sono le prime varianti od oscillazioni di una fondamentale 'dialettica stilistica' di Faulkner.

Già in *Zanzare*, ch'è il libro meno accettabile di Faulkner dal punto di vista formale (tutto diffuso in dialoghi, anzi cicalecci, la cui voluta futilità diventa, alla lunga, futilità letteraria; e tutto pieno di fatterelli minuti, superflui spesso, senza scelta), i toni migliori non sono da ricercare sul versante della satira mimetica, sempre un po' sforzata, né sulle solite (e, qui, incongrue) aperture a un lirismo 'cosmico', bensì nell'esattezza di certa lettura del mondo come ambiente sociale e storico. Questo è davvero il tempo del charleston, evocato nella sua più squallida dimensione provinciale:

« Talliaferro e Jenny stavano ballando, mentre la nipote e Pete con

il suo sinistrato cappello eseguivano un certo passo con un abbandono esperto e asessuato, quasi professionistico, sotto gli occhi di tutti gli altri.

“ Diamine ” strillò Fairchild osservando la nipote e Pete con una crescente puerile ammirazione. In quel momento i due stavano uno di fronte all'altra, a breve distanza i corpi irrigiditi fino alla cintura. Ma di lì in giù parevano due incredibili giocattoli tutti snodati: le gambe era come se volassero allo stesso tempo in tutte le direzioni, poi le ginocchia giunsero quasi a toccare il piancito. Infine si presero per mano e cominciarono a piroettare velocissimamente, senza smettere mai di battere il pavimento con i tacchi, in una continuità che dava le vertigini. “ Ma li guardi, maggiore! Guardi, Julius! Be', credo che ci riuscirei anch'io. ” »

È la cronaca di un avvenimento minore, di cui viene appena accennato in senso simbolico, quel tanto che basta a portare una materia da Fitzgerald verso la massa d'interrogazioni e sospetti che si agita ancora oscuramente in questo primo Faulkner.

D'indimenticabile potenza — quasi rivelazione d'un pauroso destino animale, sempre annidato e presente, sempre possibile all'uomo — è quel finale del diciottesimo capitolo di *Santuario* dove la pena e il furore di Temple si confondono con il pianto di tutto un mondo umiliato, derelitto, violato, cui appartengono prima di tutto i suoi stessi carnefici:

« Lui la toccò con una mano e subito Temple si mise a frignare. “ No, no ” mormorò “ il dottore ha detto che ora non posso, ha detto ” [...] Ma lui con uno strattone le sollevò le coperte e le scagliò dall'altra parte. Lei giaceva immota, le mani levate e aperte, mentre la sua carne sotto le bende che le cingevano i fianchi si ritraeva, via, in furibonda disintegrazione, come in una moltitudine la gente colta dal panico. Quando

la mano di Popeye avanzò verso di lei, la ragazza credette che volesse picchiarla. Gli scrutò il viso e vide che cominciava a torcersi, a fare delle smorfie, come succede ai bambini quando stanno per piangere: e udì che gli sfuggiva un suono, quasi un guaito. Popeye afferrò la camicia in alto. Lei lo strinse ai polsi e prese a divincolarsi, con la bocca già aperta per gridare. Popeye le tappò la bocca con la mano e lei lo morse ai polsi, poi lo vide (a lui la saliva colava fra le dita, il corpo di lei era scosso furiosamente da una coscia all'altra) accucciarsi presso il letto, con la faccia stravolta su quel mento assente, con le labbra viola sporgenti come a soffiare su una minestra troppo calda, mandando una sorta di nitrito, alto, come di cavallo. Di là dalla parete Miss Reba riempiva l'anticamera e l'intera casa di un agro berciare inframezzato di imprecazioni sconce ».

Ma è certo con *L'urlo e il furore* che la prosa, accettando finalmente il suo destino sperimentale, si scatena in territori cupi e selvaggi in cerca del ritmo della poesia.

Talora la nozione del 'flusso di coscienza' si articola in un moto continuo, rammemorante, incalzante, come nel famoso monologo joyciano di Mrs Bloom, ripreso nella sfera di questa ossessione di madre:

« ... che diavolo ho fatto perché mi nascessero dei ragazzi come questi Benjamin era già abbastanza un castigo e adesso lei senza nessun rispetto per me sua madre io che per lei ho patito ho fatto progetti sacrifici sono scesa nella valle e tuttavia mai una volta da quando ha visto la luce mai ha avuto per me un pensiero gentile certe volte mi chiedo è possibile che sia mia figlia Jason è l'unico che non mi ha mai dato un momento di dispiaceri quando lo presi in collo appena nato capii subito che lui sarebbe stato la mia gioia la mia salvezza sì credevo che Benjamin fosse già abbastanza un castigo per tutti i peccati che posso aver commesso credevo che lui fosse la punizione per avere calpestato il mio orgoglio

sposando un uomo che si stimava al di sopra di me ah non me ne pento perché lo amavo più di qualsiasi cosa al mondo proprio per questo e perché era il mio dovere per quanto il mio affetto più vero fosse Jason ma adesso vedo che non ho sofferto abbastanza adesso vedo che devo scontare i tuoi peccati oltre ai miei che diavolo hai commesso quali delitti ha rovesciato su me la tua grande potente famiglia ma è inutile tu starai sempre da quella parte tu hai sempre cercato dei pretesti per vantarti del sangue tuo Jason è il solo che faccia tutto sbagliato perché lui è più un Bascomb che un Compson ma guarda tua figlia la mia bambina guarda quello che vale quando io ero una ragazza ero una disgraziata nient'altro che una Bascomb e mi hanno insegnato che non esiste via di mezzo una donna o è una signora o non lo è ma quando la tenevo piccolina in braccio non mi sarei mai immaginata che una figlia mia potesse arrivare al punto di Non lo sai che mi basta guardarla negli occhi per indovinare Tu immagini che a te forse direbbe ma no non dice niente è così chiusa tu non la conosci io so di certe cose che ha fatto vorrei morire piuttosto che raccontartele sì proprio così avanti parla male di Jason accusa me perché lo mando a spiare quello che fa come se fosse un delitto ma tua figlia lei può Non gli hai mai voluto bene lo so benissimo come ti diverti a credere tutto quando ti dicono qualcosa contro di lui non gli hai mai voluto bene proprio così va' prendilo in giro come hai sempre fatto con Maury non potrai darmi più dolore di quanto m'abbiano dato i tuoi figli e quando io non ci sarò più e Jason non avrà nessuno per amarlo per proteggerlo io tutti i giorni lo guardo con paura che prima o poi cominci a venir fuori anche in lui il sangue dei Compson con quella sorella che scappa di casa per andare Dio sa con chi ma tu non l'hai mai visto non vuoi che cerchi di scoprire chi sia non dico per me non potrei tollerare la sua vista ma dico per te per la tua reputazione ma è inutile lottare contro il sangue corrotto ah tu non vuoi secondo te dovremmo restare seduti con

le mani in mano mentre lei trascina il tuo nome nel fango non solo ma avvelena l'aria stessa che respirano i tuoi figli Jason lasciami andare non sopporto più lasciami portare via Jason e tieni tu gli altri non è carne mia sangue mio come lui sono soltanto degli estranei e mi fanno paura con Jason posso andare in qualche posto dove nessuno mi conosce mi butterò in ginocchio a pregare perché assolvano i miei peccati perché salvino lui da questa maledizione e gli altri dimenticare perfino che sono mai esistiti ».

Il regno dell'irrazionale, regno tipico dei moderni, si è aperto interamente per Faulkner, ma la sua concretezza contadina sa come esorcizzare il pericolo di un automatismo di marca surrealista, che porterebbe troppo lontano da ogni possibilità narrativa il mondo che gli preme, il mondo di Yoknapatawpha. La precisione dei riferimenti realistici con cui è costruito il montaggio apparentemente incongruo, è la sua stessa garanzia di continuità rispetto a personaggi e a fatti; anzi, definitivamente, rispetto al suo assunto morale. Anche se istintivo, questo è un gran gesto 'tecnico'.

Altro accorgimento stilistico per rivelare a foglia a foglia gli strati della mente, della memoria, dell'azione, è il gioco alternato di toni e corsivi in tutta una larga parte del romanzo:

« Ma certo naturalissimo voglio che tutti i miei ragazzi siano più che dei semplici amici fra loro ma certo Candace e Quentin sono più che amici *Papà ho commesso* peccato che tu non abbia fratelli o sorelle *Sorella niente sorella non ha nessuna sorella* Non domandare a Quentin perché lui e Mister Compson rimangono sempre un po' offesi, dico quando ho abbastanza forze da scendere a mangiare ora vivo sui nervi ma dopo dovrò pagare quando mi avrai portato via la bambina *Non era la mia piccola sorella* *Ah se avessi potuto dire mamma. Mamma ...* »

Ma ancora più radicale, nel senso di un'immota e rigida stilizzazio-

ne lirica dei più minuti fatti quotidiani, è l'abolizione finale d'ogni maiuscola e d'ogni segno d'interpunzione, sostituiti da una spaziatura costante, geometrica, di lontana derivazione imagistica, tanto che la pagina prende aspetti (ma soltanto visivi) da poema di Marianne Moore:

« Caddy

sostai davanti ai gradini non potevo più ascoltare i suoi piedi

Caddy

adesso li ascoltavo nuovamente i suoi piedi ed ecco le toccai con
mano né calda né fredda il vestito ancora un po' bagnato

ora gli vuoi bene

un lento respiro come un respiro lontano

Caddy ora gli vuoi bene

non so

fuori una luce grigia ombra di cose simili a cose morte in quell'acqua stagnata

vorrei tu fossi morta

sì entra in casa adesso

stai pensando a lui

non so

dimmi cosa pensi dimmi

basta Quentin basta

silenzio silenzio capito vuoi fare silenzio

e va bene sto zitta facciamo troppo rumore

ti ammazzo capito?

andiamo all'amaca qui possono sentirti

non piango cosa credi che pianga

no zitto così svegliamo Benjy

entra in casa ora entra in casa

sì e non piangere lo so sono cattiva che posso farci

abbiamo una maledizione addosso non è colpa nostra o è colpa nostra

silenzio entra in casa va' a letto

non puoi mica obbligarmi abbiamo una maledizione addosso

finalmente lo vidi entrava nella bottega del barbiere sbirciò fuori io mi avvicinai e aspettai

sono due o tre giorni che ti cerco

volevi parlarmi

voglio parlarti ».

Non troppo diversamente — ma in modo più piattamente legato ai vezzi del gusto e del tempo — accadeva nei migliori 'occhi fotografici' di Dos Passos. Non troppo diversamente — ma in modo più evasivamente ermetico o metafisico — E. E. Cummings e W. Carlos Williams hanno proposto un'equazione fra parola e realtà alla coscienza americana. Faulkner, però, va oltre: perché non esce da se stesso, e vi scava.

Un posto a parte, in questa vicenda della prosa faulkneriana, occupa *Oggi si vola*, l'indimenticabile *Pylon* che appunto sotto quel titolo fu la prima opera dell'autore a raggiungere il lettore italiano. Qui un delirante espressionismo della parola si sposa a una cupa e disperata pietà: il piccolo destino umano del gruppo rappresentato dal pilota Shumann, da sua moglie Laverne, dal loro bambino e dal paracadutista, è veduto attraverso la retina di uno stralunato spilungone idealista, il *reporter* del giornale locale, che via via deve vincere timidezza, preconcezioni e disgusto, fino a identificarsi con una sorta di ruvido amore cristiano a quel viluppo di destini la cui parabola va rapidamente estinguendosi: morte, solitudi-

ne e dispersione incombono, e alla fine giungono puntualmente. Intorno a questo nucleo stanno gli ambienti che propiziano altrettante atmosfere descrittive, d'una nervosa carica poetica: la redazione del giornale, il campo d'aviazione con la sua atmosfera di squallido carnevale, il vecchio quartiere della città che viene percorso di notte nell'abbaglio, nel precipizio dell'ubriachezza. Tutto il libro sembra scritto sotto l'influsso di una bevanda alcoolica ordinaria e bruciante: l'ambiguità dei sentimenti vi esegue una danza sfrenata, fino a che una luce sempre più ferma di coscienza morale snebbia tutto, svelando l'amara e tardiva possibilità della speranza: l'incomprensibile, ma patetica e nobile tenacia dell'uomo su questa terra.

L'alba del povero giornalista, dopo la grande sbornia:

« E adesso vedeva il Mercato — una tettoia larga bassa lucente, piena di ortaggi allineati, scintillanti e apparentemente assurdi come fiori artificiali, fra cui certi uomini in maglietta, certe donne anch'esse in maglia da uomo, qualcuna con il cappello, tutti con visi di razza latina gonfi ancora di sonno, vagamente appannati intorno alla bocca e alle nari dal fiato caldo di letto, rimanevano immobili a guardare quell'uomo in maniche di camicia, dal colletto slacciato, con quel viso simile più che mai al viso d'un cadavere estratto dalla terra, turbato nel suo sonno ultimo e irrimediabile. Lui s'avvicinò al banco del caffè: si sentiva meglio, ora. 'Sì, mi sento meglio' pensava: e infatti il tremore era passato, non barcollava più; quando la tazza piena di liquido caldo e scialbo gli fu messa davanti, ripeté a se stesso di sentirsi bene: ma proprio quell'insistere a convincersi da sé significava che le cose non andavano poi tanto meglio. Allora sedette, assolutamente immobile, fissando la tazza con la stessa acuta attenzione con cui uno contempla la propria anima. 'Gesù,' pensò ' forse ho avuto troppa fretta. Forse dovevo camminare più a lungo. ' Ma ormai era lì, il caffè era davanti a lui in attesa, il garzone già lo guardava

un po' seccato. ' Ma io mi sento bene: quando un uomo ha preso il suo caffè vuol dire che è mattino, dev'essere il mattino. ' Questo provò a gridare senza voce, con la logica e ingenua furberia dei ragazzi. ' Domani è un guaio: niente più sbornia, domani: non si potrà più capire il male, domani. '

Alzò la tazza come aveva fatto con l'ultimo bicchiere, là, prima di lasciare la casa, e sentì che il liquido caldo gli scorreva lungo il mento, scendeva sulla sua carne attraverso la camicia. La gola gli si gonfiava, ed egli cercava di placarla; lo sguardo fissava disperatamente una modanatura bassa sul bricco del caffè, e lui immaginava che la tazza gli scoppiasse dalla bocca, via, in alto, senza traiettoria esatta, come un tappo di bottiglia di champagne. La posò; senza fretta s'incamminò verso la porta e uscì fra le bancarelle scintillanti, trascorrendo da questa a quella con l'aiuto delle mani, come una scimmia, finché urtò contro una di esse, dove c'erano cestini di fragole, e vi si aggrappò (senza sapere quando o perché vi si era fermato) mentre da dietro il banco una donna ravvolta in uno scialle nero ripeteva: " Quante, signore, quante? " »

« La memoria crede prima che la conoscenza ricordi. » Con questa frase ha inizio il capitolo sesto di *Luce d'agosto*, opera centrale fra tutte le opere del Faulkner realistico e paesistico. Ma la frase potrebbe anche essere assunta come indice di tutti i procedimenti segreti, fra intenso spazio onirico e lucido spazio della coscienza, con cui Faulkner ha raggiunto l'umano, l'ha immerso nel flusso storico, l'ha finalmente condotto a un esito metafisico; secondo il processo circolare della sua immaginazione, e del suo esser poeta. Certo quel capitolo sesto rimane un modello di restituzione pura del reale, attraverso un filtro stilistico che lascia prodigio-

samente cadere le scorie. È il capitolo del collegio: il ritorno di Joe Christmas ai suoi anni di bambino, alla notte in cui sorprende la ventisettenne addetta al refettorio in amoroso colloquio notturno con Charley, e ai terribili giorni che seguono, quando tutto un mistero s'addensa progressivamente su lui che non capisce. La donna gli offre il dollaro d'argento (che nella mente del bambino si confonde con il mitico tubetto di dentifricio di quella notte) e comincia a chiamarlo 'bastardo negro'. Ora emerge, come da un buio erebo della coscienza collettiva, il vecchio che legge la Bibbia, colui che sa, colui che attende. E sarà lui a condurre la donna a una vertiginosa follia; sarà lui a fuggire con il bambino prima che questi sia affidato a un orfanotrofio per negri. L'alba della partenza è uno dei più tesi, sottili, limpidi momenti narrativi di tutto Faulkner; d'una perfezione che lascia senza fiato.

« Quando il bambino si svegliò, qualcuno lo portava. Era buio fitto e faceva freddo. Qualcuno lo portava giù per le scale camminando cauto e senza far rumore. Fra lui e il braccio di chi lo portava c'era un fagotto e lui sapeva che erano i suoi panni. Non gridò, anzi non emise suono. Dall'odore dell'aria capiva di essere sulla scala di dietro, quella che conduceva dalla porta laterale alla camerata dove — da quanto poteva ricordare — aveva sempre dormito, in un letto fra altri quaranta letti. E sempre dall'odore avvertiva che colui che lo portava era un uomo. Non emise suono, restò tranquillo e abbandonato quasi dormisse ancora, avanzando, scendendo ma rimanendo là in alto, fra quelle invisibili braccia, verso la porta laterale che s'apriva sul cortile dei giochi.

Non sapeva chi fosse colui che lo portava, e non se ne preoccupava perché credeva di sapere quale fosse la sua destinazione: o almeno il motivo. La destinazione non lo inquietava, e il motivo lo conosceva da due anni prima, quando lui ne aveva tre. Un giorno una bambina di dodici anni, di nome Alice, era scomparsa. Lui le aveva voluto bene, ta!

che le aveva permesso di fare un po' la mamma con lui, o proprio per questo. A lui Alice sembrava una 'grande', alta perfino di statura come le donne che gli davano da mangiare, lo lavavano e lo mettevano a letto; ma, a differenza di costoro, lei non gli sarebbe mai diventata nemica. Una notte era stato svegliato ed era lei che gli diceva 'addio', ma lui non sapeva, era intontito dal sonno e un po' irritato: mezzo dormendo la lasciò fare perché era stata sempre buona con lui, ma non capì che lei stava piangendo, non sapeva ancora che i grandi piangono e quando più tardi venne a saperlo si era già dimenticato di lei. La lasciò fare e si riaddormentò e la mattina dopo lei era scomparsa. Proprio svanita, senza lasciare alcuna traccia, neanche un indumento, neanche il letto in cui aveva dormito, perché dentro c'era già un altro bambino, un nuovo. Non seppe mai dove fosse andata a finire. Quel giorno ascoltò i discorsi di alcune 'grandi' che avevano aiutato Alice nei preparativi della partenza in quello stesso sussurrante modo, tutto segretezza e affanno, in cui sei ragazze riescono a preparare una settimana per le nozze: le ascoltò raccontare, ancora senza fiato, i vestiti nuovi, le scarpe nuove, la vettura che era venuta a prenderla e se l'era portata via. Così seppe che Alice se n'era andata per sempre, oltrepassando il cancello di ferro che s'inghiottiva nel reticolato. E gli parve di vederla come un'eroina nell'atto di oltrepassare quel cancello facendolo sbattere: di impallidire nella distanza senza perdere la sua statura di 'grande' svanendo in qualcosa d'innominato e splendente come un crepuscolo. Un anno più tardi venne a sapere che lei non era stata la prima né sarebbe stata l'ultima, altre come Alice erano sparite oltre il cancello facendolo sbattere, tutte con un vestito nuovo e un fagottino ordinato, grande più o meno come una scatola da scarpe, sotto il braccio. Era la cosa che ora credeva stesse succedendo a lui. Arrivava ora a capire in che modo quegli altri non avessero lasciato alcuna traccia: erano stati portati via in quel modo, come adesso portavano lui, nella calma mortuaria della notte.

Sentì la porta — eccola — lì, vicinissima, e conobbe qual era il numero esatto degli invisibili scalini che bisognava ancora scendere, con muta infinita cautela da parte dell'uomo che lo portava. Sentiva contro la guancia il regolare ma rapido respiro di quell'uomo, sentiva contro il corpo le braccia rigide e tese, quel fagotto che sapeva consistere nei suoi stessi abiti raccolti a casaccio nel buio. E l'uomo si fermò. Si curvò un poco, i piedi del bambino dondolarono nella direzione del pavimento, giunsero a sfiorarlo increspando l'alluce per evitare il freddo metallico delle assi. Fu allora che l'uomo aprì bocca per la prima volta: "Tieniti su" gli disse. E il bambino capì chi era quell'uomo. »

Tenerezza e nostalgia, sentimento delle lontananze in cui ogni individuo si ritrova indifeso, rendono qui dolente e calma l'infanzia; quella stagione dei miracoli (ma anche degli oscuri soprassalti) a cui tanto spesso si volge il Faulkner degli intermezzi, cioè di certi momenti particolarmente effusivi dei grandi romanzi, e soprattutto di numerosi fra i suoi splendidi racconti della prima fase; dove spesso è possibile cogliere il segreto della regione — come mondo morale e come paesaggio — in una sintesi più forte di ogni amplificato discorso sulle ragioni storiche.

Alla più casta evidenza del rapporto realtà-memoria, fino a un risultato di semplicità quasi fiabesca (un modulo poetico che noi italiani abbiamo conosciuto soprattutto attraverso Verga), si riconduce il bellissimo inizio del paragrafo quarto del racconto *Foglie rosse*, dove un personaggio preciso e un intero mondo ci vengono innanzi nel giro di poche righe:

« Per tutta quella giornata il negro, schiavo personale di Issetibeha, nascosto nella stanza, aspettò che Issetibeha morisse. Aveva quarant'anni, era della Guinea. Aveva il naso schiacciato, la testa piccola e stretta; gli angoli degli occhi erano un po' rossi, e le gengive sporgenti di un pallido rosso azzurastro sui larghi denti quadri. Era stato preso a quattordici anni

(nel Camerun, da un mercante) quando i denti non avevano ancora finito di crescergli. Per ventitré anni era stato lo schiavo personale di Issetibeha.

Il giorno prima, il giorno in cui Issetibeha cadde ammalato, egli fece ritorno al quartiere negro verso il tramonto. Nella calma dell'ora, il fumo dei fuochi accesi per il mangiare veniva fuori lento, porta dopo porta, e attraversava la via, portando dall'una all'altra identici odori di pane e carne. A guardia dei fuochi erano le donne; gli uomini stavano aggruppati alla fine del sentiero, e lo guardarono mentre veniva giù per la via, sfiorandola cauto con i piedi in quel bizzarro tramonto. A quegli uomini in attesa i suoi occhi parvero di un lume leggero ».

Né diversa è l'evidenza poetica del paesaggio e dei gesti intorno alla schematica, tremenda storia di linciaggio che ci viene narrata in *Siccità di settembre*; o la favolosa distanza (sempre memoria e infanzia) che cresce, come in onde concentriche, da ogni parola scambiata fra gli estatici personaggi nell'indimenticabile *Il sole di quella sera*. La misura del racconto consente a Faulkner una straordinaria concentrazione stilistica; e non solo nel senso della musica letterale dei singoli rapporti, ma proprio nel senso della struttura.

I due versanti della narrazione di *Palme selvagge* sono poi due versanti della natura stilistica di Faulkner: la storia d'amore sembra richiedere dalla prosa di questo duplice romanzo, o racconto alternato, una particolare precisione realistica, ricca di sfumature psicologiche, mentre la storia della fuga dell'ergastolano negro s'inscrive naturalmente nel margine fra l'epico e l'eroicomico. Ecco un esempio del primo registro — il falso idillio di Charlotte e Harry (falso secondo una morale assoluta, puritana, eppur vero, struggente, nell'ordine quotidiano del vivere):

« Settembre se n'era andato, le mattine e le notti erano ormai decisamente fredde. Lei aveva trasferito i suoi bagni di mare dal periodo dopo il *breakfast* a quello del primo pomeriggio: già fra loro due si cominciava a parlare del momento in cui avrebbero dovuto spostare i loro letti dalla veranda coperta alla sala adorna di un caminetto. Le giornate però non avevano sofferto alcun mutamento; continuava sempre la medesima vicenda di aurei intervalli fra aurora e crepuscolo, i prolungati giorni assolutamente uguali, la persistente candida processione di meriggi gonfi del caldo miele solare in margine ai quali l'anno morente ammucchiava fasci di foglie rosse e gialle, d'ignota origine e d'ignoto arrivo. Tutti i giorni, dopo il bagno di mare e quello di sole, lei s'avviava con l'album da disegno e la scatola di colori, lasciando lui a vagare per la casa deserta eppur sonora della presenza della donna, della violenza del suo echeggiare, — e lui credeva d'esserè angosciato, non proprio dall'inevitabile giorno che il mangiare sarebbe finito, ma dalla propria apparente indifferenza per questo fatto: stato d'animo singolare, che lui aveva già provato altra volta, quando il marito di sua sorella, in una certa estate, l'aveva rimproverato perché non aveva voluto votare. Rammentava ancora la sua esasperazione, divenuta quasi rabbia, quando cercava di convincere il cognato, e allo stesso tempo sentiva di star parlando in modo sempre più frenetico, e non per convincere l'altro, bensì per giustificare dinanzi a se stesso il proprio furore, come se in un vago incubo cercasse di tirarsi su i calzoncini che gli cadevano a terra: sentiva, sì, di non parlare al cognato, ma a se medesimo ».

Ecco il lento scivolare di Harry verso la follia, una lucida malinconica follia generata dal suo stesso patetico gesto di rivolta individuale in seno a una società che solo oggettivamente è spietata, perché da un punto di vista immediato l'immaturo, lo sbagliato è lui, e di tale immaturità, di tale sbaglio sconterà non solo psicologicamente la condanna. La vittima

materiale sarà la donna da lui scelta (o che lo ha scelto?) per un esperimento di verità carnale e di luce interiore. Quella verità risulta ridicola, quella luce si fa opaca finché si spegne; ed è questo lento crepuscolo che lo stile riflette nella sua insolita morbidezza.

La storia del 'vecchio', cioè l'incredibile fuga del forzato sulle acque, con quella donna incinta che sembra portare in sé il peso stesso della terra, fra i serpenti che brulicano al piede dei fuggiaschi come nell'antica maledizione dell'Eden, è invece una storia tutta di gesti, concretissima nella sua dimensione epica:

« E così, ancora una volta, lui si trovò in terraferma, lui che per due volte aveva giocato con la concentrata e sarcastica potenza delle acque, una volta più di quanto potesse accadere alla maggior parte degli uomini in tutta una vita: eppure a lui era riservata un'altra avventura incredibile. Rimasero in piedi sull'argine deserto, il bambino addormentato avvolto nella tunica sbiadita e il tralcio di vite sempre attorcigliato al polso del forzato, a guardare il piroscifo che si allontanava, che ancora una volta slittava sulla deserta distesa delle acque, accesa di un rosso sempre più simile al rame, mentre il fumo si strascicava all'indietro in lenti sbuffi e poi si dissolveva nel pallore, svaniva per l'ampio e tranquillo deserto: il piroscifo impallidì sempre più, fino a un punto in cui non parve più slittare, ma rimanere sospeso, stazionario entro l'aereo incorporeo tramonto, a sciogliersi nel nulla come una bolla di fango galleggiante ».

Faulkner sembra attendere dalla prosa, continuamente, la rivelazione di una verità occulta agli stessi personaggi e a lui medesimo; è questo il punto a cui egli si avvicina nel momento della massima evoluzione del suo dono verbale. Non si tratta più di riprodurre e, nei casi estremi, non si tratta più neppure di evocare. Si tratta piuttosto di provocare un limite doloroso e pericoloso della materia (come consistenza prima, oggetto della

vita) e della psicologia (come intrico di moti irrazionali sfuggenti alle elementari determinazioni della realtà). Questo lavoro è 'stilistico' nella misura in cui ogni parola superflua o inesatta può risultare, drammaticamente, non un errore artigianale, ma una menzogna etica; può far crollare tutto l'edificio della saga faulkneriana, l'epos del Sud, sotto il peso di un'eloquenza che sostituisca sentimenti o preconcetti alla diritta e lucida ricerca del Possibile.

Questo senso del rischio, questo buttarsi a capofitto in un mare dove pullulano i mostri del *lapsus* freudiano, dell'iterazione retorica, della falsa argomentazione logica, è il dato principale del lavoro stilistico nel più maturo Faulkner, e si trasmette al lettore avveduto come una sorta di *suspense*, che genera infiniti timori e stimolanti scommesse. Si comprende ora a quale prezzo Faulkner sia riuscito a comporre i suoi maggiori romanzi; e quale sia il significato profondo di quelle sue dichiarazioni a proposito della famiglia di scrittori che più stima, e a cui sente di appartenere. La famiglia di coloro che non giocano sul tavolo verde della perfezione (« *perfection, c'est paresse* » asseriva Breton), ma puntano tutto sulla tragica ipotesi del 'dir tutto', fin dove il 'tutto' può perfino coincidere con lo sbaraglio definitivo dell'espressione; con il suo contrario, con la sua morte.

Nelle pagine del *Borgo*, e specialmente nel libro terzo, « La lunga estate », le origini simboliste del poeta Faulkner si scoprono nel modo più evidente (e affascinante). Alle prese con una materia ove predomina la cadenza delle stagioni, ritmata in figurazioni animali o modulata in paesaggio, nell'eco di una particolare mitologia panica o cosmica, Faulkner sembra davvero ossessionato da quello che Mallarmé designava come « il demone dell'analogia ». Ogni parvenza della natura diventa una mossa plastica o un'insinuazione musicale. La parola non è mai stata così puntigliosa e fremente, pur nella sua voluta morbidezza. Si tratta d'un

processo tutt'altro che descrittivo, anzi decisamente trasfigurante e lirico:

« Nel pomeriggio venne giù la pioggia. Venne giù di colpo e non durò a lungo. Lui per qualche tempo la contemplò senza preoccuparsene: scherzava a casaccio, malcerta, finché si addensò e si estese, precipitando in minute linee oblique contemporaneamente su due o tre diversi punti dell'orizzonte, come cordoni ombelicali trasparenti penduli dalle nubi gravide, simili a estive greggi risonanti di campanelle solari, a pascolare nel vento di sud-ovest. La pioggia sembrava quasi che inseguisse l'uno e l'altro, che li andasse a scovare sotto l'ombra dov'erano nascosti, che infine li tirasse fuori con splendida implacabile violenza. Il vento che mugghiava fra i pini ebbe una caduta, poi si rialzò: a conflitto con l'assoluto vuoto, il vello irto della terra s'increspò come il peso della giumenta passiva sotto la monta rampante, sotto quella furiosa e veloce fecondazione che, continuando a rampare, eiaculava baleni e fragorosi chiarori d'assalto, fino a cedere, a sparire. Ed ecco la pioggia, giù da un cielo strappato forse dal suo stesso ricco peso di cosa pregna, trascorrere in un pazzo obliquo strepito fra i fogliami sgomenti, non manifestandosi in gocce ma in aghi di ghiaccio ardente, che non pareva volessero cadere bensì, privi di peso, immateriali, fornire solo un accompagnamento al boato del vento che li aveva portati nel ventre e partoriti — e loro ne ricevevano leggeri sfarinati colpi nei capelli, sulla camicia e sul viso rivolto all'alto: ogni minima lancia era già lucida per la promessa della sua fine imminente, come le brevi dolci lucenti lacrime di una fanciulla su un fiore smarrito. E poi anche la pioggia finì, la si vide fuggire verso il nord, verso l'est, di là dall'arco policromo del suo impalpabile armistizio, lasciandosi dietro i coriandoli sparsi del suo carnevale, a riunirsi per stillare di foglia in foglia, di ramo in ramo, di filo d'erba in filo d'erba, addensandosi in ruscelli scroscianti, restituendo a libertà il multiplo rispecchiante cielo

che le timide gocce avevano dapprima imprigionato in uno sfavillio d'oro precipite e d'azzurro ».

È questa grazia, fatta di trasparente melodia (quasi allusione ai passaggi continui della natura nella coscienza, e viceversa), a fare di *Scendi, Mosè* un libro senza confronti nella produzione faulkneriana. Ha ragione l'autore a non considerarlo come una silloge di storie brevi o lunghe; la sua unità è radicale, ed è unità d'ispirazione, quindi di parola. Il dettato insolitamente lieve e vibratile accompagna quella volontà di schema esemplare, di mito, che governa le diverse storie di negri e di 'poveri bianchi', mai come ora coinvolti in un'unica vicenda che li apparenta nel sangue e nel destino.

La più fortemente lirica di queste narrazioni, *Autunno sul Delta*, può dare una definitiva immagine di questo sgomento elegiaco, di questa 'estasi dello sguardo' ridotta a costatazioni essenziali, la cui eco però si prolunga come in una sorta di trascendenza. Il vecchio Ike, al centro del rito della caccia, propizia, con la sua pura presenza, una dolcezza di vita ancestrale che è come il rovescio del tempo, delle sue condanne implacabili:

« Il più della foresta era scomparso, ormai. Adesso bisognava percorrere trecento chilometri da Jefferson per trovare una zona deserta e selvaggia, buona per la caccia. Adesso la terra si stendeva liberamente dalle originarie colline orientali fino agli occidentali bastioni dell'argine, con il suo cotone alto come un uomo a cavallo, pronto per i telai di tutto il mondo: la terra nera e fertile, ampia e incalcolabile, il cui rigoglio giungeva alle soglie stesse delle case di quei negri che la coltivavano e di quei bianchi che ne erano padroni: che esauriva la vita di caccia d'un cane in un anno, la vita di lavoro d'un mulo in cinque anni, in vent'anni quella d'un uomo: la terra dove le luci al neon li salutavano mentre

attraversavano le innumerevoli cittadine, e innumerevoli lucenti automobili nuove di fabbrica li superavano sui rettifili delle ampie strade maestre: dove tuttavia il solo segno stabile del possesso umano parevano essere gli imponenti capannoni per la sfogliatura del cotone, benché costruiti con lastre di zinco, nel giro d'una settimana, perché nessuno, per quanto fosse milionario, avrebbe eretto nulla più che un tetto e quattro pareti per proteggere il materiale agricolo da cui traeva la vita, sapendo che ogni dieci anni all'incirca la casa sarebbe stata allagata fino al secondo piano e tutto sarebbe crollato: la terra lungo la quale adesso non si udiva più l'urlo della pantera ma il fischio prolungato delle locomotive, convogli d'una lunghezza incredibile trainati da una sola macchina per l'assenza di qualsiasi elevazione, di qualsiasi terrapieno, tranne quelli che erano stati costruiti da dimenticate mani di aborigeni a riparo contro le inondazioni d'ogni anno, e poi erano stati usati dagli Indiani, loro successori, per tumularvi le ossa paterne; e tutto ciò che restava di quell'antico tempo erano i nomi indiani delle cittadine o, più generalmente, dei corsi d'acqua — Aluschaskuna, Tillatoba, Homochitto, Yazoo ».

Ormai tutte le batterie del romanzo tradizionale — paesaggio, dialogo, ritratto — sono nelle mani di Faulkner, ed egli può disporne con una frenetica libertà. Il paesaggio (lo si è visto più volte) s'intride sempre di presenza viva, è fatto delle rovine del tempo, degli echi degli uomini, ma osa anche presentarsi nella propria selvaggia preesistenza naturale, quasi minaccia di un dio oscuro, monito alle cose mortali e alle passioni periture. Il dialogo è sempre ridotto alla dura consistenza del quotidiano, mescolando i dialetti e i gerghi, con un gusto infinito della ripetizione, che nasce dalla coscienza della natura casuale, non logica, non organizzata, del nostro parlare. Ché questo parlare è per Faulkner un vano tentativo di spiegazione, da parte di uomini insufficienti, o un mero e funebre accompagnamento dei gesti che scandiscono l'azione. Parliamo a lungo,

con troppe pause, troppo lentamente, usando poche e monotone parole: il lessico di tutti i giorni sembra ricco, perché è carico di storia, ma in verità è povero, perché gli manca la dimensione espressiva. (Il trapasso da cronaca a letteratura è un punto fermo in Faulkner, è la sua stessa coscienza artistica, e nell'orchestrare quella materia morta che è o può essere il dialogo vien fuori con chiarezza il senso rigoroso della sua operazione stilizzatrice.) L'infinito borbottio della vita, le imprecazioni che ne emergono di tanto in tanto, i silenzi che le rare parole servono appena a sottolineare sono tutto un magma 'drammatico' (nel senso anche stretto, cioè teatrale) da cui Faulkner trae alcune delle più dense novità della sua prosa narrativa.

Quanto ai ritratti, ce n'erano molti, e spesso convenzionali, nei primi romanzi; poi, col sopravvenire dell'onda lirica, del poema di paesaggio o di memoria, le facce si sono sconvolte, i lineamenti hanno perso decisione; ognuno tende ad assomigliare all'altro, nell'indistinzione di Yoknapatawpha. Ma col tempo, cessato il tumulto, le figure tornano a delinearci.

Di una straordinaria evidenza realistica è il ritratto di Samuel Worsham Beauchamp, con cui ha inizio *Non si fruga nella polvere*. Lo scrittore dopo la guerra si riaffaccia alla ribalta con questa figurazione densa, precisa, quasi a ricordare chi è, e quanta sia ancora la vitalità del suo mondo:

« La sua faccia era nera, liscia, impenetrabile: gli occhi avevano visto troppe cose. I suoi capelli da negro erano stati conciatati in modo da coprire il cranio come un casco dai bordi in nitido rilievo, anzi pareva che li avessero laccati e aggiustati con il rasoio, e così la testa pareva di resistente, indistruttibile bronzo. Aveva addosso un abito sportivo, di quelli che nelle vetrine dei negozi d'abiti fatti per uomini si chiamano 'un completo': camicia e calzoncini uguali, della stessa flanella e dello stesso

color giallo-bruno, troppo cari di prezzo, troppo attillati di taglio, con la riga troppo segnata. Se ne stava mezzo sdraiato sulla branda metallica della sua metallica cella, dinanzi alla quale, ormai da ventiquattr'ore, una sentinella armata era di guardia; fumava sigarette, dava risposte con una voce che tutto pareva fuorché una voce sudista, tutto fuorché quella di un negro: le domande gliele faceva un bianco, occhialuto, seduto davanti a lui sulla panchetta d'acciaio tenendo aperta sui ginocchi la cartella delle tasse ».

La figura umana diventa sempre più importante nell'ultimo Faulkner, quasi schema visibile della pietà e del dolore. Si pensi alla fitta rete di sguardi, di mani e di passi che costituisce la trama stilistica del *Palazzo*, romanzo in gran parte mancato, per eccesso di precipitazione d'ogni dato minore a danno di un disegno più vasto che appena s'intravede; ma romanzo dove gli avvenimenti del mondo fisico (della fisicità umana, stavolta, più che del paesaggio) sono continuamente portati in primo piano, come se ciascuno di essi avesse un enorme valore che bisogna proclamare e sottolineare. Donde il sapore dispersivo, e allo stesso tempo precisissimo, nei dettagli, di questa prosa.

Nei racconti di *Scacco di cavallo*, così spesso ridotti alla pura meccanica dell'intreccio (tanto che tutti uscirono dapprima in *magazines*, come storie in qualche modo poliziesche, e uno addirittura nello specializzato periodico 'giallo' di Ellery Queen), l'elemento poetico, che travalica le strette misure obbligatorie del genere, coincide, al solito, con il movente morale. Ed esso si riassume nella figura di Gavin Stevens, procuratore della contea; lo zio Gavin, nella cui memoria e nella cui coscienza confluiscono il dramma e la pietà di un mondo in lenta estinzione. Faulkner entra con la complicità dello stupore adolescente nella sfera di Gavin; e quando a un tratto si ripiega su se stesso, sulle mutevoli grazie del tempo, può ritrovare un passo proustiano nell'affettuosa considerazio-

ne degli oggetti segnati dall'uso umano e già scoloriti, già logori, per l'incessante transito da vita a morte, da reale ad assurdo:

« Eppure quello era il suo tempo; lui lo aveva ereditato, lo ereditava a sua volta, come avrebbe più tardi ereditato da suo padre e da sua madre, che a loro volta l'avevano ereditato, lo scaffale dei libri proprio di fronte all'anticamera, dinanzi a questa stanza dove stava seduto con lo zio, lo scaffale dove erano libri non scelti da suo nonno, né ricevuti dal padre di costui, bensì scelti e comperati dalla nonna quando andava a Memphis due o tre volte all'anno, quei volumi severi che venivano prima dell'epoca delle copertine a colori sgargianti, con nome e perfino indirizzo della nonna sulla prima pagina bianca, o addirittura il nome della bottega dove li aveva comperati, con quelle date dell'ultimo Ottocento o del primissimo Novecento scritte a mano da lei con sbiadita grafia da ragazza di collegio, quei volumi che dovevano essere oggetto di prestiti e scambi e restituzioni e motivo a rapporti personali in una rete movimentata di club letterari, con quelle pagine ingiallite che portavano ancora, dopo quaranta o cinquant'anni, l'impronta di fiori schiacciati dentro e svaniti, e in quelle pagine si movevano con gesti stereotipati, come ombre, uomini e donne destinati a fornire il proprio nome a intere generazioni: le Clarisse e le Giuditte e le Margherite, i Sant'Elmo e gli Orlandi e i Lotari; donne dal contegno sempre nobile e uomini perpetuamente coraggiosi, e tutti si movevano in una sorta di chiaro di luna immortale, senza angosce, refrattari al dolore fin dalla nascita, incontaminati, fino a morir d'una morte senza putrefazione, in modo che si potesse piangere con loro senza provare patimento o strazio, e con loro si potesse gioire senza la feroce conquista o la malvagia esultanza ».

Faulkner sa benissimo che per questa via si può anche scivolare nell'ambiguo crepuscolarismo di tanta letteratura americana, da Tennessee Williams a Truman Capote (il Sud di Williams è una parodia di quello

di Faulkner, la sua versione irresponsabile; il *pathos* di Capote è frutto di una nevrosi troppo femminile per essere un vero sentimento del mondo e del tempo: la sua indubbia verità non cresce, rimane atomistica, franta, ridotta al primo barlume). Contro questi pericoli Faulkner rivendica di colpo, nelle sue cose maggiori degli ultimi anni, il diritto alla precisione realistica e quello all'alta eloquenza poetica.

Fra questi due poli, ancora una volta, si articola il gioco del suo stile. E non saprei esempio migliore del *Requiem per una monaca*, dove tutti i registri faulkneriani sono toccati, uno dopo l'altro, quasi a infrangere ogni mito di 'genere letterario', di falsa unità, per costruire faticosamente l'altra unità, quella vera ed essenziale dello scrittore, del suo *animus* coerente nel tempo. A una precisissima evidenza di cosa quotidiana, di linguaggio ricavato dall'americano medio, riportano gli interventi diretti dei personaggi, nella parte teatrale, e specialmente della scatenata Temple Drake, riemersa da *Santuario* per essere pienamente se stessa:

« Io avevo pur sempre due braccia, due gambe, due occhi; potevo calarmi giù per il tubo della grondaia in qualsiasi momento, ma non lo feci. Da quella stanza uscivo solo a sera inoltrata, quando arrivava lui in un'automobile chiusa, grande come un carro funebre, e allora lui davanti con l'autista, io dietro con Madama, filavamo a sessanta ottanta cento chilometri l'ora, avanti e indietro per i vicoli della zona malfamata. E di tutto quel mondo non vidi altro che questi vicoli. Neanche le altre ragazze della casa potevo vedere, andarle a trovare, riunirmi con loro; nemmeno rimanere con loro dopo il lavoro o stare a sentire le chiacchiere di bottega, quando contavano i loro gettoni o marchette o che diavolo siano; sedute l'una sul letto dell'altra nel nobile dormitorio [...] Sì, era come una camerata di collegio; e l'odore, di donne, tutte donne giovani alle prese con il pensiero non d'uomini ma unicamente dell'uomo; più forti però, più tranquille, con meno eccitazione; sedute su quei letti provvisoriamen-

te inoperosi, a trattare i problemi — è proprio così che si dice, no? — della professione. Ma io no: io, Temple, no; serrata in camera ventiquattro ore su ventiquattro, senza nient'altro da fare che sfilate di moda (pelliccia, mutandine vivaci, *peignoirs*) e senza niente da guardare fuorché uno specchio di sessanta centimetri e una serva negra; eretta, in sobrietà, in sicurezza, nel mezzo di vizi peccati orgasmi come se fossi sospesa a quaranta metri di fondo dentro una campana d'immersione. Voleva che io fossi contenta, capite. Riuscì perfino a fare un ultimo sforzo. Ma Temple non voleva esser contenta e basta. E dovette ricorrere a quello che fra noi, ragazze di vita, si chiama amore ».

Questo è un tipico esempio del Faulkner 'senza aggettivi', del Faulkner che si risolve tutto in tempo narrativo, o alternanza di tempi, nei quali viene insinuata come una macchia sempre più larga la suggestione ambientale. Il filo del discorso, la natura stessa del colloquiale drammatico, serve da veicolo agile e puro per questa operazione tutt'altro che naturalistica, a guardar bene, anzi tipicamente evocativa. (Vi è una accezione evocativa della presenza, dell'oggetto, meno strettamente lirica ma ugualmente poetica di quella che si riferisce al flusso melodico della memoria.) Per ritrovarlo invece nella ricca esuberanza del dato lirico (che a sua volta, per lui, sconfinava sempre nell'epos) basterà ricorrere a uno dei larghi squarci narrativi che introducono, e come avvolgono, i tre atti del *Requiem*:

« Indi il ghiaccio, ma tuttavia questo promontorio, questa pustola-cupola, questo emisfero sommerso a metà della sfera: vacillò il globo, springando nella tenebra con la sua lunga anca continentale, travolgendo all'alto, fin sotto la calotta del polo, quel furibondo ventre d'equatore, mentre la cappa di gelo scagliava nel vuoto inane e puro un ultimo suono, un grido, un'accusa minima e multipla già quasi sopita, e poi nulla: la terra cieca e silenziosa che continuava a ruotare, chiudendo il circolo

dell'estesa orbita astrale non identificata, gelida, inaridita, eppure c'era ancora questo delicato fulgore, questa favilla, questa briciola d'oro della perpetua aspirazione umana, questa cupola preesistente e invincibile, il barlume d'un feto più tenace del gelo, più duro d'ogni ghiaccio; nuovamente vacillò il globo, facendosi più molle; con rapidità infinitesimale il ghiaccio, spazzando le valli, tracciando le colline, sparì; la terra s'inclinò ancora per arretrare al limite dei mari con una frangia o trina di gusci di crostacei, dai contorni rientrati, come le spire concentriche d'un tronco segato, a proclamare gli anni dell'albero; e andava sempre più a sud in seno allo stesso Sud, che ricolava verso quel chiarore tacito e fascinoso nell'affluente prateria continentale: svelando all'aria, alla luce, l'ampia pagina vergine semicontinentale, pronta al primo graffio di ordinate registrazioni — quella fabbrica, quel laboratorio, in cui si celavano quelli che sarebbero divenuti venti Stati, fondati e governati al fine di farne uno: la calma regolare successione delle stagioni, con pioggia e neve e gelo e disgelo e sole e siccità per arieggiare e raddolcire il suolo; il confluire di cento fiumi in un solo grande padre di fiumi che portava terriccio e limo fertile, sempre più a sud, solcando le rupi perché sorreggessero la lunga marcia delle città fluviali, allagando le piane del Mississippi, fecondando di semi il generoso terriccio alluvionale strato dopo (primaverile) strato, innalzando a centimetri e a metri, ad anni e a secoli, la superficie della terra, sicché questa col tempo (non tanto lontano se misurato in relazione a questa lunga cronaca anonima) avrebbe tremato al passaggio dei treni come quando un gatto attraversa il ponte sospeso ... »

E i puntini che abbiamo aggiunto significano solo che il discorso non è finito, anzi continua per pagine e pagine con la stessa cadenza alluvionale, a perduto narrando, in modulazione quasi salmodica, la Genesi di questa Bibbia del Sud; la sinfonia del principio *di un* mondo, e del principio *del* mondo. È il registro di Faulkner meno gradito al gusto attuale,

eppure è il più alto: forse le nostre obiezioni significano che, non avendo noi più alcuna certezza da proclamare, tendiamo a considerare mistificatoria ogni grandezza poetica originata da una (sia pur tempestosa) certezza. Ma probabilmente è meschinità, vile cautela da tempi di crisi. Comunque i due registri — oggettivo ed epico — possono sempre trovare in Faulkner una sintesi capace di riconciliare Greci e Troiani, come avviene nel punto centrale della *Città*, quando Gavin Stevens si trova a dover riassumere la geografia (esteriore e interiore) del suo mondo, che poi è — implacabilmente — quello di Faulkner. Siamo giunti a uno dei vertici di tutta l'arte dello scrittore, a un punto di maturità e chiarezza senza macchie:

« Esiste una leggera inclinazione del terreno: proseguendo oltre Seminary Hill, al momento giusto ci arrivi: è una strada di campagna abbastanza comoda, e dopo un po', comincia a salire, finché supera la piccola altura e prosegue oltre, e alla fine si congiunge con la statale da cui Jefferson è legata al resto del mondo. Adesso se volgi indietro lo sguardo, e lo abbassi, ti trovi tutta la contea di Yoknapatawpha ai tuoi piedi, nell'ora estrema e morente del giorno. Adesso ci sono le stelle che si materializzano nell'istante in cui le guardi, individuandosi fra le altre che già splendono di freddo luore; il crepuscolo del giorno è un mormorio immenso e silenzioso, verde; sale a nord-ovest, verso lo zenit. Ma la luce par che non venga sottratta pian piano alla terra, in modo da inaridirla a ritroso e verso l'alto, verso quel verde che si raggela: piuttosto si direbbe che la luce si sia tutta condensata in un punto, ancora per un impassibile istante, come una pozzanghera nelle rughe del terreno, tanto che la terra stessa risplende e solo le folte macchie d'alberi sono nere e si staccano dal sole con cupa immobilità.

Poi, come a un segnale, le lucciole (i lampi-pidocchi, nel gergo dei ragazzi del Mississippi), frenetiche, a sciami, in baraonda caotica, vibrando, senza nulla implorare, senza lagne, e tuttavia in coro, quasi fossero

piccole interminabili voci, grida, parole implacate. Tu stai sovrano e solitario al di sopra dell'intera somma della tua vita coperta da quell'effimero ma continuo sfavillio. Prima c'è Jefferson, il centro, la cui fiacca luce si irradia squallidamente nello spazio; al di là, e all'intorno, si estende la contea, legata per le divergenti strade a quel centro come il mozzo della ruota all'ultimo dei suoi raggi: tu, tu stesso, sei sospeso come Dio-in-Persona per un attimo sulla culla della tua nascita e di quella degli uomini e donne che ti formarono, mentre l'archivio e la cronaca del tuo paese natale si porgono alla tua contemplazione in cerchi concentrici, come piccole onde sull'acqua viva, sul torpore senza sogni del tuo passato; tu sei chiamato a regnare, insensibile, inattaccabile, su questa miniatura delle passioni, dei disastri e delle speranze dell'uomo — ambizione paura lascivia coraggio abnegazione pietà onore peccato orgoglio, tutto insieme, tutto provvisorio e precipitoso, tenuto insieme, come da una membrana, da una rete sottile, dalla trama tenace della sua avidità, e tuttavia, nell'intimo, ancora e sempre schiavo dei suoi sogni.

Eccolti tutti qui, distesi sotto di te, a strati sovrapposti, durevoli ossa malgrado la fragilità della polvere, fantasmi — la ricca terra alluvionale che già fu letto d'un fiume, la terra dell'antico Issetibeha, selvaggio re dei Chickashaw, con i suoi schiavi negri e il figlio di sua sorella che ebbe nome Destino, e giunse al trono arrampicandosi fra i delitti, e la leggenda dice (ma lo diceva anche la memoria degli uomini, perché quando ero bambino nella contea c'erano ancora vecchi capaci di renderne testimonianza oculare) che rubò un intero battello a vapore e lo fece trasportare per undici miglia di prateria, al fine di trasformarlo in una reggia degna della gloria del suo stato; la terra stessa; nera, grassa, fertilissima, terra da piantagione ancora identificantesi negli orgogliosi nomi bianchi delle piantagioni, sia che noi (voglio dire 'loro', naturalmente) fossimo davvero padroni di piantagione, sia che non lo fossimo: Sutpen e Sartoris e Compson, Edmonds e Mc Caslin, Beauchamp e Grenier; Habersham e

Holston, Stevens e De Spain, generali, governatori e giudici, soldati (magari solo tenenti cubani) e statisti più o meno falliti, o meri politicanti intrallazzatori, o mere nullità, che avevano carpito e rapinato, prima di trascorrere e di sparire, il nome, il viso e tutto. Poi la regione collinosa, quasi perpendicolare, sfornita di strade e addirittura di sentieri, la regione di Mc Callum e Gowrie, di Frazier e Muir, che parlavano ancora la vecchia lingua gaelica quando (raramente) parlavano, venuti con i loro alambicchi da Culloeden a Carolina e poi da Carolina a Yoknapatawpha senza fiatare quasi su nessun argomento, soltanto che ora gli alambicchi per distillare li chiamavano 'candelotti', benché l'whisky (questo, io stesso lo ricordo) fosse ancora *usquebaugh*; e infine, ultima zona, quella che arrivava al Gomito del Francese, di là dall'orizzonte a sud-est, la culla dei Varner e il formicaio donde si muove l'abietta marcia degli Snopes verso il nord-est.

E tu sei lì, in piedi, tu, il vecchio, già canuto (non serve a niente che ti dicano 'è una canizie prematura', già che la vita stessa è prematura, sempre, e proprio per questo è così angosciata, così tormentosa), già prossimo ai quaranta, pochi anni ti mancano — e ti vedi balzare davanti, offrirsi a te, l'ombra primaverile, il buio senza sonno, ch'è figlio della tenebra ma la rinnega perché figlia della piccola morte detta sonno. Perché — guarda — se anche l'ultimo lembo occidentale non è più verde e l'intero firmamento adesso è soltanto una cupola scoperchiata, in assillo, in lenta rotazione, e l'ultimo lume rappreso come una pozzanghera in una ruga della terra s'è tutto consumato, tuttavia resta ancora un fioco spandersi di luce, tanto che da ogni parte tu voglia girare lo sguardo per l'ottenebrato paesaggio vedrai ancora questo, come deboli sussurri: le incerte informi lingue lambenti dei cornioli in boccio, che restituiscono alla luce quel che ne avevano ottenuto in prestito, e paiono fantasmi di candele.

E tu, il vecchio, lì, in piedi, mentre ti balza davanti e intorno, e ti soffoca, la primavera popolosa d'ombra, e a sciami le persone, due alla volta, cercano non la solitudine ma soltanto l'intimità, una intimità favorita e determinata per loro dall'ombra di primavera, dal clima di primavera, da quella primavera che una poetessa americana, nobile poetessa e abbastanza donna per averne esperienza, chiamò il clima delle ragazze e la buona occasione dei giovanotti. Questo non accadde al principio del mondo, in un mattino da paradiso terrestre, anzi il clima delle ragazze e la sorte favorevole ai giovani maschi non sono che la somma delle molte giornate: il calice, la coppa offerta alle labbra una volta sola, nella giovinezza, e mai più; buona da trangugiare o sorseggiare o consumare quell'unica volta, e anche questa può essere prematura, può venire troppo presto. Ed è qui il tragico della vita: destinata a essere prematura, inconcludente e inconclusa, altrimenti non sarebbe vita; destinata a venir prima di se stessa, a precedersi, perché si possa dire che c'è stata ».

Ora tutto è limpido, ora ogni nodo si scioglie: Faulkner ci ricorda che il cuore di ogni espressione contemporanea è il 'sentimento del tempo', la religiosità dell'esserci e dell'essere: quella che Igitur ha trovato nella notte in cui scagliava i suoi dadi, dentro l'« universo immaginario » di Mallarmé; quella che nelle *Elegie Duinesi* fa di Rilke il rapsodo, non della propria vicenda sentimentale, ma di tutti gli incontri Oriente-Occidente annidati dentro il romanticismo e nella sua nozione della morte; il destino dell'uomo-formica, con il peso enorme di « *un'ala d'ape morta* » sulle spalle, del più concentrato e roccioso Ungaretti; lo sgomento e la solitudine di Charlus sotto i colpi dei suoi massacratori, l'evasività di Albertine come se fosse la stessa illusoria evanescenza della vita, in Proust; l'attesa eterna fuori del castello di Kafka, perché l'uomo sia finalmente ammesso alla presenza stessa del suo nudo mistero e del suo farsi. Tutto ciò viene da Faulkner ricondotto (senza perdere nulla della sua augusta solennità)

al concreto della vita diurna, terrestre, regionale; e qui sta il suo miracolo, di simbolista e realista a un tempo. Sicché gli è sempre possibile adattarsi alla cronaca, ritornare a ciò che vive nei nostri giorni e ne definisce l'apparenza umana, tutte le volte che la metafisica gli sembri prossima a ridursi a pericoloso vizio letterario: a « *schiavitù di parole* », per citare un'altra volta Ungaretti.

Nella leggera umorosa cornice evocativa dell'ultimo Faulkner, *I saccheggianti*, tutta riempita dalla fantasia d'un ragazzo che scopre pateticamente il mondo con le sue beffe e le sue lizze, predominano al solito i ritratti; come questo, indimenticabile, del proprietario del postribolo di Memphis, che appartiene di diritto al miglior Faulkner 'oggettivo' o realistico, nutrito di esatti riferimenti storico-sociali:

« Binford era il padrone. Questo era il suo titolo, la sua carica ufficiale sebbene non scritta. In ogni luogo le case come questa di cui sto parlando ne avevano uno e dovevano averlo. Nello sconosciuto mondo esteriore, tanto pieno di fortuna da non doversi guadagnare la vita in quell'aspra maniera, in quella sorta di maledetto suicidio, Binford aveva un nome più disgustoso e disprezzato. Ma qui, unico maschio non soltanto in una famiglia di donne ma al centro del loro stesso isterismo, lui era padrone assoluto e inoltre era il catalizzatore (senza gratitudine, né di lui agli altri né degli altri a lui) cioè la fragile ma unica forza assumente la forma della rispettabilità e capace d'imporre all'isterismo una parvenza di ordine, affinché la comunità rimanesse solvibile o almeno in grado di nutrirsi; era lui la forza che contava il denaro, che metteva insieme le ricevute delle tasse e dei pubblici servizi, che negoziava con commercianti e artigiani, dal liquorista al droghiere, dal carbonaio allo

stagnaro, dall'idraulico che veniva a sgelare i tubi nel cuore dell'inverno agli operai avventizi che pulivano i camini e le gronde o strappavano la malerba dal giardino della casa; sua era la mano che consegnava alla legge il tributo; sua la voce che s'udiva nelle battaglie sempre perdute contro agenti stradali o fiscali e che imprecava contro il ragazzo giornalista la mattina seguente a quella in cui il giornale non era arrivato a destinazione. Di siffatti padroni e di siffatta società Mister Binford era un principe, un prototipo; uomo di stile, di bella presenza, di modi garbati e d'alti ideali; incorruttibile nei suoi principi, inattaccabile nella moralità, più fedele di molti mariti durante tutti i cinque anni della sua carriera di amante di Miss Reba. L'unico e inevitabile vizio d'un tal uomo erano i cavalli da corsa e le scommesse su di loro ».

Ancora una volta la prosa ha vinto i mostri in agguato, ha saputo torcere il collo alla retorica; e la grazia sensibile sembra una promessa d'intelligenza, d'una vita da vivere e non solo da decifrare. A tanto riconduce il nostro viaggio attraverso l'autore, condotto secondo la sua natura psicologica e storica.

XVIII - TRASFIGURAZIONE

«Verrà un'epoca in cui saranno totalmente
 [dimenticati
 I grandi nomi opachi che oggi diamo alle cose.»

M. CESARINY DE VASCONCELOS

LA CONDIZIONE della letteratura, in questa svolta del secolo XX che segue da vicino i trionfi palesi e occulti del simbolismo (da noi lo chiamano decadentismo, con una sfumatura malcelata di disprezzo, ieri crociano, oggi marxisteggiante) e le numerose rinascite del razionalismo neoilluminista, diventa sempre più una condizione paradossale. La letteratura si ostina a essere un'arte in mezzo a una selva di circostanze esistenziali, sociologiche, economiche, intese a mettere in questione il concetto stesso di arte. Tale concetto viene sostituito da una sorta di tattica del linguaggio, o di strategia dei contenuti, secondo le inclinazioni più o meno 'impegnate' della novissima speculazione critica.

Critica e non filosofica; il che è assai indicativo. Un atto di coscienza tipico dei moderni era stato quello di conservare per mezzo dell'arte lo spirito filosofico, accanto a un mondo della scienza dinanzi al quale la filosofia si sentiva esautorata, ridotta appunto a genere letterario. Oggi viceversa il gioco dei moderni, o la loro infinita statistica dei dati, tende a non es-

sere più *coscienza*, anzi a mettere in dubbio il fatto stesso che simile parola abbia un senso. Ma, d'altra parte, ecco l'avanguardia postulare ancora una volta una costanza rivoluzionaria sul piano della sperimentazione tecnica; ed ecco il neomarxismo invocare, nelle più varie forme, una coerenza nel senso dell'attività umana, della sia pur gelida e critica fondazione del futuro. E che saranno mai, queste esigenze, se non una *coscienza estetica* e una *coscienza storica*?

Sicché, a conti fatti, siamo pur sempre — nel dominio della letteratura — a un incontro fra retaggio simbolista e retaggio naturalista, quasi in cerca, non più di un realismo assoluto che in sé riassorba e superi ambedue le modalità (fu questa la speranza ingenua del 1945), ma proprio di una *realtà*, la quale condizioni e l'affannoso volgersi delle immagini in simboli e il loro cristallizzarsi in azioni esemplari.

Così ci troviamo dinanzi alla letteratura più radicalmente romantica (nelle due versioni di questa parola ormai note da tempo, simbolismo e naturalismo) che l'Occidente abbia prodotto. E ciò a marcio dispetto dei sogni razionalistici, neoilluministici o semplicemente scettici dei vari metodologi (ché di filosofi non si può più parlare, anzi non si vuole). Romantica fino allo spasimo è l'affermazione di Beckett della durata assoluta dell'uomo di là da ogni abiezione, anzi nel cuore di essa; con tutta la simbologia cristiana di cui il suo linguaggio volutamente gretto e sudicio si carica a ogni passo. Romantica fino all'archeologia è l'ironia di Ionesco, da riferire a un gusto del paradosso verbale che scorre ai margini di tutta la letteratura dell'Ottocento per placarsi solo in una generica richiesta di libertà, come appunto torna ad accadere nel *Rinoceronte*. Romantici sono i sogni *liberty* e cinematografici, gli esotismi e gli onirismi, che Robbe-Grillet cerca di esorcizzare a forza di 'obiettività'; la quale, applicata a tale materia, non è altro che una soppressione d'aggettivi, pari alla soppressione di fregi che avveniva nell'architettura 'razionale' dell'*entre-*

deux-guerres, oppure un gusto dell'enigmatico, dell'impassibile idolo, della cosa che è e non va decifrata per non turbare il senso del mistero, come appunto accadeva in ogni 'realismo magico' di quarant'anni fa. E, si badi, dire che tutto ciò è 'vecchio' non è diminuirne l'importanza; significa, anzi, restituire dignità e valore a forme ed esperimenti che altrimenti sarebbero provinciali, goliardici, infantili e insomma insensati. Il Novecento è uno solo, senza spezzature, e continua fino a oggi; esso anzi forma una cosa sola, abbastanza unitaria, con l'Ottocento più avanzato e meno schiavo di nostalgie o d'illusioni. Contemporanei nostri, ma proprio senza residui, con pochissime varianti, contemporanei assoluti a guardar bene, sono Mallarmé quanto Dylan Thomas, Whitman quanto Neruda, Romain Rolland quanto Pratolini, Poe quanto Borges, Lautréamont quanto Sanguineti, e non c'è che Lukàcs a tener duro sul solo versante naturalista, che del resto anch'egli non può fare a meno d'interpretare da grande, e spesso grandissimo, pensatore romantico.

La morte resta il sentimento dominante d'una letteratura che sa di essere di transizione, ma forse lo sa sempre meno, forse comincia a dirsi che la condizione umana che essa descrive ha una portata storica più lunga del previsto, e dunque una capacità di varianti espressive quasi inesauribile; tanto che, sul versante neonaturalista, si pensa a restaurare il pessimismo, ed è proprio nell'area neosimbolista che s'odono i gridi estremi e speranzosi d'un nuovo *engagement*.

La pretesa di oggettività, di catalogo, di scepsti, non riesce a esimere nessuno da un sospetto di Valori passati o futuri. Fanno dunque meglio gli artisti che, infischandosene, cercano dal non-valore presente di estrarre un Valore che (sia pure in modo ingenuo) osi presumersi assoluto. E se le materie dell'arte appaiono consapevoli della loro caducità come non mai, è anche vero che l'importanza maggiore è sempre più data al gesto o allo sguardo che a esse si avvicina, e ne fa, volente o nolente, una cosa *autre*.

La verità è che nessuna rivoluzione avverrà, nell'ordine sociale, nei termini previsti dai profeti dell'Ottocento; che nessuna scienza avrà mai più quella sicurezza di guidare il mondo che ebbe prima che le guerre obblighassero gli scienziati più timidi alla preghiera, e quelli più lucidi e fermi alla crisi dinanzi a ciò che praticamente diveniva il progresso nelle mani degli uomini buoni o malvagi. Gli uomini, unici protagonisti; con la loro tenace eticità, positiva o negativa, cui nessuno riesce a opporre il nulla, ma che anzi da ogni parte provoca, di continuo, fermenti che potremmo chiamare addirittura religiosi.

Siamo qui, nel deserto affollatissimo delle nostre città, a testimoniare, e nessuno riesce a liberarci da questo compito di responsabili. E v'è pur sempre chi pensa nei termini e nei tempi essenziali dell'azione. Non c'è veramente nulla da fare: chi nega Dio, la mattina dopo è costretto ad affermare una qualunque divinità, magari la propria; chi nega l'uomo, non può fare a meno di assumerne i gesti più 'umani' per comunicare e per imporsi. Solo la letteratura si muove con un'ultima decisione, con un'ultima forza, in questo labirinto. Perché parlare è ragionare, ma parlare per esprimersi è mettere in dubbio la stessa ragione, la stessa parola, per farle splendere d'una intollerabile luce, che alla fine somiglia radicalmente alla vita.

In questa spaventosa vicenda (ma un po' comica, se badiamo a quel che ce ne dicono quotidianamente gli spettatori autorizzati, coloro che constatano un tramonto ogni sei mesi, un cataclisma ogni settimana) che senso ha avuto il passaggio dell'uomo di Oxford, dello scrittore che si spense nella sua casa di gentiluomo campagnolo il 6 luglio 1962? Forse il senso di un messaggio segreto: quello che unisce sostanzialmente naturalismo e simbolismo nell'unica matrice romantica; quello che collega Europa e America in nome di un Occidente senza figura, drammaticamente velato. Ma c'è pure il senso di un messaggio esplicito: quello per cui il romanzo,

poema dei moderni, cerca ancora e sempre le vie disperate della poesia, per poter pronunciare un giudizio non settario su ciò che unicamente lo interessa, cioè la verità interiore dell'uomo.

Oporto, ottobre 1966 - Roma, giugno 1967.

 *bibliografia*



1924. THE MARBLE FAUN (Il fauno di marmo)
Poesie.
Boston, The Four Seas Co.
1926. SOLDIER'S PAY (La paga del soldato)
Romanzo.
Nuova York, Boni and Liveright.
1927. MOSQUITOES (Zanzare)
Romanzo.
Nuova York, Boni and Liveright.
1929. SARTORIS (Sartoris)
Romanzo.
Nuova York, Harcourt, Brace and Co.
- THE SOUND AND THE FURY (L'urlo e il furore)
Romanzo.
Nuova York, J. Cape and H. Smith.

1930. AS I LAY DYING (Mentre morivo)
Romanzo.
 Nuova York, J. Cape and H. Smith.
1931. IDYLL IN THE DESERT (Idillio nel deserto)
Racconto breve. Edizione limitata a 400 copie. Non è stata mai ristampata.
 Nuova York, Random House.
- SANCTUARY (Santuario)
Romanzo.
 Nuova York, J. Cape and H. Smith.
- THESE THIRTEEN (Questi tredici)
Racconti.
Comprende: VICTORY (Vittoria)
 ALL THE DEAD PILOTS (Tutti i piloti morti)
 CREVASSE (Crepaccio)
 A JUSTICE (Un giudice)
 MISTRAL (Mistral)
 AD ASTRA (Ad astra)
 RED LEAVES (Foglie rosse)
 DIVORCE IN NAPLES (Divorzio a Napoli)
 CARCASSONE (Carcassonne)
 A ROSE FOR EMILY (Una rosa per Emily)
 HAIR (Capelli)
 THAT EVENING SUN (Il sole di quella sera)
 DRY SEPTEMBER (Siccità di settembre)
- Nuova York, J. Cape and H. Smith.
1932. LIGHT IN AUGUST (Luce d'agosto)
Romanzo.
 Nuova York, H. Smith and R. Haas.
- MISS ZILPHIA GANT (La signorina Zilphia Gant)
Racconto breve. Edizione limitata a 300 copie. Non è stata mai ristampata.
 [Dallas], The Book Club of Texas.
- SALMAGUNDI (Guazzabuglio)
Saggi giovanili e poesie tratti principalmente dal Double Dealer.
 Milwaukee, The Casanova Press.

1933. A GREEN BOUGH (Un ramo verde)
Seconda raccolta di poesie.
 Nuova York, H. Smith and R. Haas.
1934. DOCTOR MARTINO AND OTHER STORIES (Dottor Martino e altri racconti)
Comprende: BLACK MUSIC (Musica negra)
 LEG (Le gambe)
 DOCTOR MARTINO (Dottor Martino)
 FOX HUNT (Caccia alla volpe)
 DEATH DRAG (Traino della morte)
 THERE WAS A QUEEN (C'era una regina)
 SMOKE (Fumo)
 TURN ABOUT (Virata di bordo)
 BEYOND (Oltre)
 WASH (Wash)
 ELLY (Elly)
 MOUNTAIN VICTORY (Vittoria di montagna)
 HONOR (Onore)
 Nuova York, H. Smith and R. Haas.
1935. PYLON (Oggi si vola)
Romanzo.
 Nuova York, H. Smith and R. Haas.
1936. ABSALOM, ABSALOM! (Assalonne, Assalonne!)
Romanzo.
 Nuova York, Random House.
1938. THE UNVANQUISHED (Gli invincibili)
Romanzo.
 Nuova York, Random House.
1939. THE WILD PALMS (Palme selvagge)
Romanzo.
 Nuova York, Random House.
1940. THE HAMLET (Il borgo)
Romanzo.
 Nuova York, Random House.

1942. GO DOWN, MOSES AND OTHER STORIES (Scendi, Mosè e altri racconti)
Comprende: WAS (Fu)
 THE FIRE AND THE EARTH (Il fuoco e il focolare)
 PANTALOON IN BLACK (Pantalone in nero)
 THE OLD PEOPLE (Gente d'un tempo)
 THE BEAR (L'orso)
 DELTA AUTUMN (Autunno sul Delta)
 GO DOWN, MOSES (Scendi, Mosè)
Nelle ristampe successive fu omissso 'and other stories' dal titolo, per dar valore all'unità della raccolta.
 Nuova York, Random House.
1946. THE PORTABLE FAULKNER (Faulkner portatile)
A cura di M. Cowley.
 Nuova York, The Viking Press.
1948. INTRUDER IN THE DUST (Non si fruga nella polvere)
Romanzo.
 Nuova York, Random House.
1949. KNIGHT'S GAMBIT (Scacco di cavallo)
Comprende: SMOKE (Fumo)
 MONK (Monaco)
 HAND UPON THE WATERS (La mano sopra le acque)
 TOMORROW (Domani)
 AN ERROR IN CHEMISTRY (Un errore di chimica)
 KNIGHT'S GAMBIT (Scacco di cavallo)
 Nuova York, Random House.
1950. COLLECTED STORIES OF WILLIAM FAULKNER (Tutti i racconti di William Faulkner)
 Ai racconti di *These Thirteen* e *Doctor Martino* si aggiungono:
 ARTIST AT HOME (Artista in patria)
 THE BROOCH (La spilla)
 CENTAUR IN BRASS (Centauro d'ottone)

A COURTSHIP (Un corteggiamento)
 GOLDEN LAND (Terra dorata)
 LO! (Ecco!)
 MULE IN THE YARD (Mula in cortile)
 MY GRANDMOTHER MILLARD AND GENERAL BEDFORD FORREST
 AND THE BATTLE OF HARRYKIN CREEK (Mia nonna Millard,
 il generale Bedford Forrest e la battaglia di Harrykin Creek)
 PENNSYLVANIA STATION (Stazione in Pennsylvania)
 SHALL NOT PERISH (Non perirà)
 SHINGLES FOR THE LORD (Tegole per il Signore)
 THE TALL MEN (Uomini alti)
 THAT WILL BE FINE (Così andrà benone)
 TWO SOLDIERS (Due soldati)
 UNCLE WILLY (Lo zio Willy)

Nuova York, Random House.

1951. NOTES ON A HORSETHIEF (Note su un ladro di cavalli)
 Greenville (Mississippi), The Levee Press.

REQUIEM FOR A NUN (Requiem per una monaca)
Romanzo.
 Nuova York, Random House.

1954. A FABLE (Una favola)
Romanzo.
 Nuova York, Random House.

THE FAULKNER READER (Il lettore di Faulkner)
 Nuova York, Random House.

1955. BIG WOODS (Foreste cupe)
*Riedizione di racconti giovanili con l'aggiunta di Race at Morning (Corsa
 nel mattino).*
 Nuova York, Random House.

NEW ORLEANS SKETCHES BY WILLIAM FAULKNER (Bozzetti di New Orleans
 di William Faulkner)
*Comprende: MIRRORS OF CHARTRES STREET (Specchi di Chartres Street),
 bozzetti apparsi per la prima volta in Times-Picayune.*
 Tokio, The Hokuseido Press.

1956. FAULKNER AT NAGANO (Faulkner a Nagano)
*Interviste concesse da Faulkner in occasione della sua visita in Giappone,
e alcune dichiarazioni e discorsi.*
Tokio, The Kenkyusha Press.
1957. THE TOWN (La città)
Romanzo.
Nuova York, Random House.
- 1958-59. COLLECTED SHORT STORIES (Raccolta di racconti brevi)
In 3 volumi.
Londra, Chatto and Windus.
1959. THE MANSION (Il palazzo)
Romanzo.
Nuova York, Random House.
1962. THE REIVERS (I saccheggiatori)
Romanzo.
Nuova York, Random House.
- WILLIAM FAULKNER: EARLY PROSE AND POETRY (William Faulkner: prosa
e poesia giovanili)
Boston, Little, Brown and Co.

TRADUZIONI ITALIANE

Opere complessive e antologie

TUTTE LE OPERE DI WILLIAM FAULKNER

Volumi finora pubblicati:

Vol. II: I NEGRI E GLI INDIANI: SCENDI, MOSÈ - NON SI FRUGA
NELLA POLVERE - FOGLIE ROSSE - UN GIUDICE - IL GUA-
DO - UN CORTEGGIAMENTO - CORSA NEL MATTINO
*Trad. E. Bizzarri, F. Pivano, M. De Cristofaro Maldini,
G. Monicelli.*

Vol. III-IV: I PIANTATORI E I POVERI BIANCHI - LE DONNE DEL SUD:
 ASSALONNE, ASSALONNE! - WASH - VITTORIA DI MONTAGNA - GLI INVITTI - LA NONNA MILLARD - TUTTI I PILOTI MORTI - AD ASTRA - C'ERA UNA REGINA
Trad. G. Cambon, F. Pivano, G. Monicelli, A. Marmont.

Vol. VI: LA FAMIGLIA STEVENS: SANTUARIO - REQUIEM PER UNA MONACA - SCACCO DI CAVALLO
Trad. G. Monicelli, F. Pivano, E. Vivante.

Milano, Mondadori, 1960-1963.

LE OPERE: SANTUARIO - LUCE D'AGOSTO

Trad. G. Monicelli e E. Vittorini.

Milano, Club degli Editori, 1964.

664 PAGINE DI WILLIAM FAULKNER

Introduzione e note di M. Cowley.

Milano, Il Saggiatore, 1959.

Opere singole (secondo l'ordine cronologico dell'originale)

LA PAGA DEL SOLDATO («*Soldier's Pay*»)

Trad. M. Alvaro.

Milano, Garzanti, 1953.

ZANZARE («*Mosquitoes*»)

Trad. G. De Angelis.

Milano, Mondadori, 1957.

SARTORIS («*Sartoris*»)

Trad. F. Storoni.

Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1946.

altra edizione: *Trad. M. Stella Ferrari.*

Milano, Garzanti, 1955.

L'URLO E IL FURORE (« *The Sound and the Fury* »)

Trad. A. Dauphiné.

Milano, Mondadori, 1947.

MENTRE MORIVO (« *As I Lay Dying* »)

Trad. G. De Angelis.

Milano, Mondadori, 1958.

SANTUARIO (« *Sanctuary* »)

Trad. A. Scagnetti.

Milano, Jandi-Sapi, 1943.

altra edizione: Trad. P. Ojetti Zamattio.

Milano, Mondadori, 1946.

QUESTI TREDICI (« *These Thirteen* »)

Trad. F. Lo Bue.

Torino, Lattes, 1948.

LUCE D'AGOSTO (« *Light in August* »)

Trad. E. Vittorini.

Milano, Mondadori, 1939.

LA PALLIDA ZILPHIA GANT (« *Miss Zilphia Gant* »)

Trad. F. Pivano.

Milano, Il Saggiatore, 1959.

OGGI SI VOLA (« *Pylon* »)

Trad. L. Gigli.

Milano, Mondadori, 1937.

ASSALONNE, ASSALONNE! (« *Absalom, Absalom!* »)

Trad. G. Cambon.

Milano, Mondadori, 1954.

GLI INVITTI (« *The Unvanquished* »)

Trad. A. Marmont.

Milano, Mondadori, 1948.

PALME SELVAGGE (« *The Wild Palms* »)

Trad. B. Fonzi.

Milano, Mondadori, 1956.

IL BORGO (« *The Hamlet* »)

Trad. C. Pavese.

Milano, Mondadori, 1942.

SCENDI, MOSÈ (« *Go Down, Moses* »)

Trad. E. Bizzarri.

Milano, Mondadori, 1947.

NON SI FRUGA NELLA POLVERE (« *Intruder in the Dust* »)

Trad. F. Pivano.

Milano, Mondadori, 1951.

REQUIEM PER UNA MONACA (« *Requiem for a Nun* »)

Trad. F. Pivano.

Milano, Mondadori, 1955.

NEW ORLEANS (« *New Orleans Sketches* »)

Trad. C. Salmaggi (traduzione parziale).

Milano, Il Saggiatore, 1959.

LA CITTÀ (« *The Town* »)

Trad. G. Monicelli e B. Tasso.

Milano, Mondadori, 1961.

IL PALAZZO. ROMANZO DELLA FAMIGLIA SNOPE (« *The Mansion* »)

Trad. L. Bianciardi.

Torino, Frassinelli, 1963.

I SACCHEGGIATORI (« *The Reivers* »)

Trad. G. Monicelli.

Milano, Club degli Editori, 1963.

Riduzioni teatrali da opere di Faulkner

A. Obey: MARIA. DA UNA NOVELLA DI W. FAULKNER

In *Il Dramma*, n. 118, 1950.

A. Camus: REQUIEM PER UNA MONACA

Trad. L. Lucignani.

In *Sipario*, n. 153, 1959.

CRITICA

- Conrad Aiken: « William Faulkner; the Novel as Form », in *The Atlantic Monthly*, CLXIV, novembre 1939.
- Walter Allen: « William Faulkner's Humanity », in *The New Statesman and Nation*, XXXVIII, ottobre 1949.
- Gilberto Altichieri: « Ecco l'uomo del Mississippi », in *Corriere della Sera*, 29 gennaio 1967.
- Félix Ansermoz-Dubois: *L'Interprétation française de la littérature américaine d'entre-deux-guerres*, Losanna, Imprimerie la Concorde, 1944.
- Marcel Arland: « *Lumière d'août* », in *Nouvelle Revue Française*, XLV, ottobre 1935.
- John Arthos: « Ritual and Humour in the Writing of William Faulkner », in *Accent*, IX, autunno 1948.
- Joseph Warren Beach: *American Fiction, 1920-1940*, Nuova York, Macmillan, 1941.
- Warren Beck: « Faulkner and the South », in *Antioch Review*, I, primavera 1941; « Faulkner's Point of View », in *College English*, II, maggio 1941; « William Faulkner's Style », in *American Prefaces*, IV, primavera 1941; « A Note on Faulkner's Style », in *Rocky Mountain Review*, VI, primavera-estate 1942.
- William Rose Benét: « Faulkner as Poet », in *Saturday Review of Literature*, IX, aprile 1933.
- Luigi Berti: *Storia della letteratura americana*, II, Milano, Istituto ed. italiano, 1959.
- Lawrence Bowling: « Faulkner: Technique of *The Sound and the Fury* », in *Kenyon Review*, X, autunno 1948.
- Percy H. Boynton: *America in Contemporary Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1940.
- Roark Bradford: « The Private World of William Faulkner », in *Magazine of the Year*, II, maggio 1948.
- Roger Breuil: « *Lumière d'août* », in *Esprit*, I, gennaio 1936.

- Pierre Brodin: *Les Ecrivains américains d'entre-deux-guerres*, Montreal, ed. Bernard Valiquette, 1945.
- Cleanth Brooks e Robert Penn Warren: *Understanding Fiction*, Nuova York, F. S. Crofts, 1943.
- Ursula Brumm: « William Faulkner im alten Süden », in *Weltstimmen*, XIX, maggio 1950.
- Edwin Berry Burgum: *The Novel and the World's Dilemma*, Nuova York, Oxford University Press, 1947.
- Jacques Fernand Cahen: « Du Roman américain », in *Le Divan*, luglio-settembre 1948.
- V. F. Calverton: in *Modern Monthly*, marzo 1938.
- Lino Novas Calvo: « El Demonio de Faulkner », in *Revista de Occidente*, XXXIX, gennaio 1933.
- Glauco Cambon: *La lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963.
- Harry M. Campbell: « Structural Devices in the Works of Faulkner », in *Perspective*, III, autunno 1950.
- H. M. Campbell e R. E. Foster: *William Faulkner, a Critical Appraisal*, Norman, University of Oklahoma Press, 1951.
- Henry Seidel Canby: « The School of Cruelty », in *Saturday Review of Literature*, VII, marzo 1931; « The Grain of Life », in *Saturday Review of Literature*, IX, ottobre 1932.
- Oscar Cargill: *Intellectual America: Ideas on the March*, Nuova York, Macmillan, 1941.
- Emilio Cecchi: « William Faulkner », in *Pan*, II, maggio 1934; « Note su William Faulkner », in *Prospetti*, VII, primavera 1954; prefazione a: *William Faulkner, Opere scelte*, Milano, Club degli Editori, 1964.
- John Chamberlain: « Dostoevsky's Shadow in the Deep South », in *New York Times Book Review*, febbraio 1931.
- Richard Chase: « The Stone and the Crucifixion: Faulkner's *Light in August* », in *Kenyon Review*, X, autunno 1948.

Maurice Coindreau: « William Faulkner », in *Nouvelle Revue Française*, XXXVI, giugno 1931; « Le Puritanisme de William Faulkner », in *Cahiers du Sud*, XII, aprile 1935; *Quadrille américaine*, Nuova York, ed. de la Maison Française, 1946.

Robert Coughlan: *The Private World of William Faulkner: the Man, the Legend, the Writer*, Nuova York, Harper, 1954.

Malcolm Cowley: « Woodoo Dance », in *The New Republic*, LXXXII, aprile 1935; « Poe in Mississippi », in *The New Republic*, LXXXIX, novembre 1936; « Sanctuary », in *The New Republic*, XCVII, gennaio 1939; « Faulkner by Daylight », in *The New Republic*, CII, aprile 1940; « Go Down to Faulkner's Land », in *The New Republic*, CVI, giugno 1942; « William Faulkner's Human Comedy », in *New York Times Book Review*, ottobre 1944; « William Faulkner Revisited », in *Saturday Review of Literature*, XXVIII, aprile 1945; « William Faulkner's Legend of the South », in *The Sewanee Review*, LIII, estate 1945; *The Portable Faulkner*, Nuova York, The Viking Press, 1946 (una nuova edizione aggiornata di questa antologia, fondamentale anche per l'introduzione del Cowley, è uscita in italiano con il titolo *664 pagine di Faulkner*, Milano, Il Saggiatore, 1959); « William Faulkner's Nation », in *The New Republic*, CXIX, ottobre 1948; *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories 1944-1962*, Nuova York, The Viking Press, 1966.

Robert W. Daniel: *A Catalogue of the Writings of William Faulkner*, New Haven, Yale University Library, 1942.

Massimo D'Avack: « L'ultimo Faulkner », in *La Fiera Letteraria*, 27 ottobre 1963.

Basil Davenport: « Tragic Frustration », in *Saturday Review of Literature*, VI, dicembre 1929; « In the Mire », in *Saturday Review of Literature*, VII, novembre 1930.

Pietro Delogu: *Arte e morale*, Genova, 1961.

Max Dickmann: « William Faulkner, Escritor Diabólico », in *Revista de las Indias*, XIII, marzo 1942.

Medford Evans: « Oxford, Mississippi », in *Southwest Review*, XV, inverno 1929.

Clifton Fadiman: « The World of William Faulkner », in *The Nation*, CXXXII, aprile 1931; « Mississippi Frankenstein », in *The New Yorker*, XIV, gennaio 1939.

- Bernard Fäy: « L'École de l'infortune », in *Revue de Paris*, XLIV, agosto 1937.
- Leslie A. Fiedler: « William Faulkner: an American Dickens », in *Commentary*, X, ottobre 1950.
- Ruel E. Foster: « Dream as Symbolic Act in Faulkner », in *Perspective*, II, estate 1949.
- W. M. Frohock: *The Novel of Violence in America*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1950.
- Maxwell Geismar: *Writers in Crisis*, Boston, Houghton Mifflin, 1942; « Ex-Aristocrat's Emotional Education », in *Saturday Review of Literature*, XXXI, settembre 1948.
- Angela Giannitrapani: « Il Faulkner del Cowley, il Faulkner del Saggiatore, il Faulkner di Faulkner », in *Tempo di Letteratura*, I, marzo 1960.
- Barbara Giles: « The South of William Faulkner », in *Masses and Mainstream*, III, febbraio 1950.
- A. Wigfall Green: « William Faulkner at Home », in *The Sewanee Review*, XL, estate 1932.
- Elizabeth Hardwick: « Faulkner and the South Today », in *Partisan Review*, XV, ottobre 1948.
- Harry Hartwick: *The Foreground of American Fiction*, Nuova York, American Book Co., 1934.
- Harlan Hatcher: *Creating the Modern American Novel*, Nuova York, Farrar and Rinehart, 1935.
- Granville Hicks: « The Past and Future of William Faulkner », in *The Bookman*, LXXIV, settembre 1931; *The Great Tradition*, Nuova York, Macmillan, 1933.
- Phyllis Hirshleifer: *As Whirlwinds in the South: Light in August*, in *Perspective*, II, estate 1949.
- Frederick J. Hoffmann e Olga W. Vickery: *William Faulkner: Two Decades of Criticism*, East Lansing, Michigan State College Press, 1954. (Traduzione italiana: *William Faulkner, venti anni di critica*, Parma, Guanda, 1957.)

- Frederick J. Hoffmann: « Il romanzo americano dopo il 1950 », in *Tempo di Letteratura*, I, marzo 1960.
- Vincent F. Hopper: « Faulkner's Paradise Lost », in *Virginia Quarterly Review*, XXIII, estate 1947.
- Irving Howe: « The South and Current Literature », in *The American Mercury*, LXVII, ottobre 1948; « Minor Faulkner », in *The Nation*, CLXIX, novembre 1949; « William Faulkner and the Quest of Freedom », in *Tomorrow*, IX, dicembre 1949; *William Faulkner: a Critical Study*, Nuova York, Random House, 1952.
- Tommy Hudson: « William Faulkner: Mystic and Traditionalist », in *Perspective*, III, autunno 1950.
- James Turner Jackson: « Delta Cycle: a Study of William Faulkner », in *Chimera*, V, autunno 1946.
- Alfred Kazin: *On Native Grounds*, Nuova York, Reynal and Hitchcock, 1942.
- Arne Kildal: *Amerikas stemme fra amerikansk litteratur og kulturliv*, Oslo, Steenske Forlag, 1935.
- Dayton Kohler: « William Faulkner and the Social Conscience », in *College English*, XI, dicembre 1949.
- Raffaele La Capria: « Faulkner raccontato da lui stesso », in *Tempo Presente*, gennaio 1961.
- Valéry Larbaud: *Ce Vice impuni, la lecture... domaine anglais*, Parigi, Gallimard, 1936.
- Maurice Le Breton: « Technique et psychologie chez William Faulkner », in *Études Anglaises*, I, settembre 1937.
- René Leibowitz: « L'Art tragique de William Faulkner » in *Cahiers du Sud*, XVII, novembre 1940.
- Wyndham Lewis: *Men Without Art*, Londra, Cassel, 1934.
- James W. Linn and Houghton W. Taylor: *A Foreword to Fiction*, Nuova York, Appleton-Century, 1935.
- Agostino Lombardo: *Realismo e simbolismo*, Roma, ed. di Storia e Letteratura, 1957.

- John L. Longley Jr. and Robert Daniel: « Faulkner's Critics: a Selective Bibliography », in *Perspective*, III, autunno 1950.
- Perrin Lowrey: « Concepts of Time in *The Sound and the Fury* », in *English Institute Essays*, Columbia University Press, 1952.
- Andrew Lytle: « Regeneration for the Man », in *The Sewanee Review*, LVII, inverno 1949.
- Halford E. Luccock: in *American Mirror: Social, Ethical and Religious Aspects of American Literature, 1930-1940*, Nuova York, Macmillan, 1940.
- Claude-Edmond Magny: *L'Age du roman américain*, Parigi, ed. du Seuil, 1948.
- Irving Malin: *William Faulkner*, Stanford, California, 1957.
- André Malraux: « Préface à *Sanctuaire de William Faulkner* », in *Nouvelle Revue Française*, XLI, novembre 1933.
- Mario Materassi: « Le prime prove narrative di William Faulkner » in *Paragone* (serie letteraria), giugno 1966; « Faulkner com'era », in *La Nazione*, 15 agosto 1967.
- Camille J. McCole: *Lucifer at Large*, Nuova York, Longmans, 1937.
- Ward L. Miner: *The World of William Faulkner*, Durham (North Carolina) Duke University Press, 1952.
- Umberto Morra: « William Faulkner: *Luce d'agosto* », in *Letteratura*, III, luglio 1939.
- Herbert Muller: *Modern Fiction: a Study of Values*, Nuova York, McGraw-Hill, 1937.
- George M. O'Donnell: « Faulkner's Mythology », in *Kenyon Review*, I, estate 1939.
- María Rosa Oliver: « La Novela Norteamericana Moderna », in *Sur*, IX, agosto 1939.
- Cesare Pavese: *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

- Fernanda Pivano: *La balena bianca e altri miti*, Milano, Mondadori, 1961.
- William R. Poirier: « *Absalom! Absalom!* », in *Kenyon Review*, autunno 1948.
- Jean Pouillon: « William Faulkner: un témoin », in *Les Temps Modernes*, II, ottobre 1946.
- Sumner Powell: « William Faulkner Celebrates Easter, 1928 », in *Perspective*, II, estate 1949.
- Rabi: « Faulkner et la génération de l'exil », in *Esprit*, XIX, gennaio 1951.
- B. N. Raimbault: *William Faulkner*, Torino, Borla, 1967.
- Giuseppe Raimondi: *Lo scrittoio*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Philip Blair Rice: « The Art of William Faulkner », in *The Nation*, CXXXVIII, aprile 1934; *William Faulkner: a Fable*, Nuova York, Random House, 1955.
- M. C. Robb: *William Faulkner, an Interpretation*, Pittsburg, 1957.
- Salvatore Rosati: « William Faulkner », in *Nuova Antologia*, CCCXCV, gennaio 1938.
- Russel Roth: « The Brennan Papers: Faulkner in Manuscript », in *Perspective*, II, estate 1949; « William Faulkner: the Pattern of Pilgrimage », in *Perspective*, II, estate 1949.
- Jean-Paul Sartre: « *Sartoris*, par William Faulkner », in *Nouvelle Revue Française*, L, febbraio 1938; *Situations*, I, Parigi, Gallimard, 1947.
- Delmore Schwartz: « The Fiction of William Faulkner », in *The Southern Review*, VII, estate 1941.
- Evelyn Scott: « On William Faulkner's *The Sound and the Fury* », Nuova York, J. Cape and H. Smith, 1929.
- J. K. Simon: « Faulkner and Sartre », in *Comparative Literature*, estate 1963.
- George Snell: « The Fury of William Faulkner », in *Western Review*, XI, autunno 1946.
- Aubrey Starke: « An American Comedy: An Introduction to a Bibliography of William Faulkner », in *Colophon*, V, 1934.

Phil Stone: « William Faulkner: the Man and His Work », in *Oxford Magazine*, I, 1934.

Alan R. Thompson: « The Cult of Cruelty », in *The Bookman*, LXXIV, gennaio-febbraio 1932.

Lionel Trilling: « Mr. Faulkner's World », in *The Nation*, CXXXIII, novembre 1931; « The McCaslins of Mississippi » in *The Nation*, CLIV, maggio 1942; « Contemporary Literature in Its Relation to Ideas », in *American Quarterly*, I, 1949.

Dorothy Van Doren: « More Light Needed », in *The Nation*, CXXXV, ottobre 1932.

Mark Van Doren: « Pylon », in *New York Herald Tribune*, 24 marzo 1935.

Olga Westland Vickery: « As I Lay Dying », in *Perspective*, III, autunno 1950.

Elio Vittorini: « Oggi si vola », in *Letteratura*, I, luglio 1937; « Faulkner come Picasso? », in *La Stampa*, 8 dicembre 1950.

Robert Penn Warren: « The Snopes World », in *Kenyon Review*, III, primavera 1941; *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1948.

Ray B. West: « Faulkner's *A Rose for Emily* », in *Explicator*, VII, ottobre 1948; « Atmosphere and Theme in Faulkner's *A Rose for Emily* », in *Perspective*, II, estate 1949.

Edmund Wilson: *Classics and Commercials*, Nuova York, Farrar, 1950.

Stark Young: « New Year's Craw », in *The New Republic*, XCIII, gennaio 1938.

Karl E. Zink: « William Faulkner: Form as Experience », in *South Atlantic Quarterly*, luglio 1954.

(A ciò si aggiungano i numerosissimi scritti apparsi sulla stampa quotidiana e periodica quando a Faulkner fu assegnato il premio Nobel, o in occasione della morte dello scrittore.)

PARTE II

ERNEST HEMINGWAY:
PREMIO NOBEL PER LA LETTERATURA 1954



Ernest Hemingway

Premio Nobel per la Letteratura 1954

Ideatore della collana

CRISTOBAL DE ACEVEDO

*Diritti mondiali di riproduzione in tutte le lingue
della presente collana*

EDITIONS ROMBALDI, PARIS

Per la presente edizione in lingua italiana

copyright © 1968 - Milano

COLLANA PREMI NOBEL DI LETTERATURA

FRATELLI FABBRI EDITORI

⊞ I PREMI NOBEL
PER LA LETTERATURA



INDICE

PRESENTAZIONE

Il conferimento del premio Nobel
a Ernest Hemingway pg. 5

Discorso ufficiale di A. Österling
per il conferimento del premio Nobel
a Ernest Hemingway » 15

La vita e l'opera di Ernest Hemingway » 23

BIBLIOGRAFIA » 227





presentazione

per i testi di K. STRÖMBERG

A. ÖSTERLING

© *by Presses du Compagnonnage, Paris, 1964*



traduzione di GIUSEPPE SARDELLI

IL CONFERIMENTO
DEL PREMIO NOBEL
A ERNEST HEMINGWAY
di KJELL STRÖMBERG



FA MERAVIGLIA che il premio Nobel sia toccato a William Faulkner prima che a Ernest Hemingway. Di tutti i grandi narratori americani che hanno lasciato un profondo segno nella letteratura d'oltre oceano fra le due guerre, il primo a essere conosciuto e apprezzato da un gran pubblico in Europa fu senza dubbio Hemingway. Fin dagli anni Venti i suoi libri furono regolarmente tradotti in francese, in tedesco e nelle lingue scandinave, mentre Faulkner dovette attendere la fine degli anni Trenta prima di essere tradotto e letto da un pubblico più vasto fuori dei confini del mondo anglosassone. Questo dipende evidentemente dal fatto che la lingua di Hemingway è infinitamente più accessibile di quella di Faulkner, e che la scelta dei suoi temi, spesso tratti da una scottante attualità, è molto meno esclusiva. D'altronde è stato Hemingway a dar vita al termine *hard-boiled* — 'rozzo' o 'cotto fino a diventare duro' — generalmente impiegato per caratterizzare una tecnica letteraria comune a quella nuova scuola americana e ai suoi emuli in Europa. In Francia, Sartre fu uno dei primi a utilizzarlo. Ma furono Faulkner e Dos Passos, meridionale come lui, la delizia degli ambienti culturali di questa parte dell'Atlantico, men-

tre Hemingway e Steinbeck erano invece considerati ottimi giornalisti.

Il 1954 vide concorrere al premio Nobel per la Letteratura appena una trentina di candidati, fra i quali l'islandese Halldor Laxness, il poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez, Albert Camus, per la prima volta, e la venerabile romanziera spagnola Concha Espina, a cui Santander, sua città natale, aveva innalzato già da molto tempo un monumento, proposta questa volta da Jacinto Benavente, Premio Nobel 1922.

Quanto a Hemingway, era stato proposto praticamente ogni anno dal 1947. Quell'anno una prima relazione su di lui venne stesa dal vecchio accademico Per Hallström che, molto evidentemente, non poteva dimostrare un eccessivo entusiasmo per un'opera che doveva essergli assai poco familiare, benché avesse trascorso da giovane alcuni anni di tirocinio nell'America del Nord — di cui conservava un pessimo ricordo. Hallström presenta Hemingway come il rappresentante più in vista di quella che in America è stata chiamata la generazione perduta — *the lost generation* — vale a dire quei giovani che erano stati spinti alla guerra da quell'idealismo politico e da quel sogno di pace perpetua che ossessionavano gli spiriti del loro immenso Paese. Nei loro scritti essi esprimevano la loro disillusione e il loro smarrimento. Hallström trova, non senza ragione, che quella etichetta mal si applica a Hemingway, perché questo robusto *sportsman* dai sensi vivi e penetranti non doveva essere molto incline a sogni vani o a tristi ubbie, ma dotato piuttosto di un appetito feroce per tutto ciò che la vita poteva offrire a un giovane in cerca di avventure straordinarie. Nota che il violento realismo, lo stile aspro e la vitalità ardente di Hemingway hanno già fatto di lui un modello per molti giovani scrittori scandinavi. Crede a Hemingway per tutto quello che riguarda la caccia grossa, la corrida spagnola, la vita del soldato e le cose serie della guerra. Diversamente da Faulkner, Hemingway ha veramente conosciuto la guerra da vicino come volontario sul fronte italiano, da dove è tornato con quasi duecento schegge nelle gambe.

Infatti i due romanzi ispirati alle sue esperienze militari — *Addio alle armi* e *Per chi suona la campana* — sono gli unici che, secondo Hallström, presentano un interesse profondamente umano e un valore veramente artistico, ma egli si rifiuta di riconoscere in lui un artista di gran classe. La ricerca a tutti i costi dell'oggettività, quel descrivere minuziosamente cose vedute e udite, non lascerebbe posto alla fantasia, che è l'anima stessa della poesia.

In una seconda relazione, del 1953, pare che Hallström voglia fare una eccezione per l'ultimo grande romanzo — anche se molto breve — di Hemingway: *Il vecchio e il mare* da poco pubblicato. Ammette di trovarsi davanti a « un'opera di una forza e di una chiarezza straordinarie » con un'azione avvincente che si sviluppa senza debolezze su un mirabile sfondo di cielo e di mare, da dove si sprigiona « un elemento incontestabile di bellezza ». Tuttavia, né questa relazione senz'altro positiva né il breve supplemento aggiunto l'anno successivo giungono a una raccomandazione senza riserve del candidato.

Com'è accaduto più di una volta, l'Accademia Svedese respinse le obiezioni del suo relatore e il 28 ottobre, dopo appena mezz'ora di deliberazione, proclamò Ernest Hemingway vincitore del premio Nobel dell'anno 1954 « per la perfezione vigorosa di uno stile che ha fatto scuola fra i narratori del nostro tempo, e che si è affermato ultimamente nel romanzo *Il vecchio e il mare* ». Si può credere che l'alto consesso, mettendo in evidenza questo romanzo, particolarmente apprezzato da Hallström, abbia voluto fare una piccola gentilezza al suo decano allora quasi nonagenario.

All'oscuro della temporanea residenza del nuovo premiato, viaggiatore instancabile, l'Accademia fece spedire due messaggi telegrafici: uno a Cuba, dove era noto che risiedeva da una dozzina d'anni, l'altro al suo agente letterario a Parigi. Infatti Hemingway si trovava proprio a Cuba, nella sua piccola *fazenda* a Finca Vigia, piccolo centro di pesca e stazione balneare presso L'Avana. Si stava riposando — e ne aveva gran bisogno

— per riprendersi dal doppio incidente aviatorio di cui era stato vittima al principio dell'anno nella foresta vergine dell'Uganda, nell'Africa centrale. Cominciava appena allora a ritrovare l'uso delle mani e della gamba sinistra, e soffriva incessantemente a causa di gravi lesioni interne, ma la sua forte costituzione l'avrebbe avuta vinta. Camminava ormai senza difficoltà, e aveva conservato tutto il suo buonumore e la sua vivacità intellettuale. Tuttavia, dovette obbedire alle severe prescrizioni del medico e rinunciare al viaggio a Stoccolma da cui si riprometteva tanto piacere. Il vecchio lupo di mare era sul punto di cedere all'eloquenza persuasiva del giovane console svedese all'Avana, Per Aurell, genero dell'accademico Sigfrid Siwertz, che, nel corso di una sontuosa colazione all'aperto interrotta da due temporali tropicali, offriva al premiato, a sua moglie e al suo medico una completa e confortevole ospitalità a bordo di un grande cargo svedese nuovo fiammante, che avrebbe fatto senza scalo il percorso dall'Avana al grande porto di Göteborg in Svezia.

« Il vecchio Hemingway prende il pesce più nobile del mare », così il *World Telegram*, grande quotidiano di Nuova York, annunciò in prima pagina con titolo su parecchie colonne il quinto premio Nobel assegnato a uno scrittore americano. A dir la verità, sorprende che dappertutto si parli di Hemingway che, nonostante la sua barba bianca, non aveva allora che cinquantacinque anni, come di un uomo vecchissimo, ma nel caso citato si alludeva, molto evidentemente, al titolo del suo ultimo romanzo. Uno *speaker* di Radio Nuova York pensò che l'Accademia Svedese si fosse affrettata ad attribuirgli il Premio per timore che un giorno o l'altro si sarebbe ammazzato in qualche incidente. Si ricordava che, a parte i suoi due ultimi incidenti aviatori, Hemingway aveva fatto cinque guerre e sei rivoluzioni gettandosi dovunque nella mischia temerariamente, mentre Faulkner era rimasto tranquillo a coltivare i cavoli nel suo villaggio. Il *New York Times*, sotto la firma del suo ben noto critico letterario Orville Prescott, dimostrò la soddisfazione generale che quella attribuzione del

premio Nobel avrebbe provocato in tutta l'America del Nord; questa volta non ci potevano esser dubbi che la bella ricompensa l'avesse ricevuta il più meritevole.

Non diversa è l'opinione della stampa britannica e francese. Celiando, alcuni giornali parigini mostrarono di preoccuparsi per l'impressione che quel vecchio *globe-trotter*, celebre per la sua mancanza di ritegno, avrebbe fatto negli ambienti accademici di Stoccolma — preoccupazione inutile poiché il premiato dovette rinunciare a ritirare personalmente la sua ricompensa, con gran rammarico di tutti gli Svedesi. Nessuno si sarebbe offeso, afferma il critico di un grande giornale di Stoccolma, se si fosse messo a lottare a corpo a corpo con alcuni accademici. Certo, non mancarono quelli che trovavano ben giustificato che la nuova scuola americana fosse onorata una volta nella persona di William Faulkner, ma che attribuirle un secondo premio Nobel « per qualche divario di sintassi » era far prova di troppa generosità — cosa che non impedisce a uno di questi oppositori, divenuto membro dell'Accademia, di condividere con i suoi colleghi la responsabilità di aver premiato in seguito un terzo rappresentante di quella stessa scuola nella persona di John Steinbeck. In verità — replica Olof Lagercrantz, critico letterario e futuro direttore del *Dagens Nyheter* — « quello stile significò un rinnovamento, un accostamento alla lingua comune, un orientamento in senso antidealista, e Hemingway ne è il maggior maestro. Egli rinnovò l'arte della prosa così radicalmente come Pound ed Eliot rinnovarono la poesia lirica. Basta questo per assicurargli un posto duraturo nella storia della letteratura universale ».

Non dimentichiamo, nel riferire le reazioni svedesi, la delusione di Ingrid Bergman, protagonista del bel film tratto dal romanzo *Per chi suona la campana*, quando apprese che non avrebbe potuto abbracciare il suo vecchio Hemingway a Stoccolma dov'era costretta a recarsi continuamente per presentare ai suoi compatrioti *Giovanna al rogo*, il magnifico oratorio drammatico di Honegger-Claudel.

La solenne cerimonia della consegna del Premio non avrebbe dunque visto il suo protagonista. Anders Österling, segretario perpetuo dell'Accademia Svedese, fece l'elogio del premiato con la sua abituale eleganza. Egli tenne a rendere omaggio ai maestri di una nuova generazione americana che avevano impresso un segno sempre più profondo nella fisiologia della letteratura contemporanea, e questo appunto accentuando deliberatamente il loro 'americanismo', il loro carattere autoctono propriamente detto. Così avevano dato un contributo originale alla gara delle nazioni. Non sarebbe esagerato dire che il premiato del giorno, Ernest Hemingway, dava, più di ogni altro collega americano, l'impressione di appartenere a una nazione ancora giovane, che cercava e aveva infine trovato la sua forma esatta di espressione. L'oratore sottolineò con compiacenza il ritmo drammatico e le svolte vertiginose della vita di Hemingway, così diversa da quella degli uomini di penna in generale. Egli avrebbe avuto, nel passato letterario del suo Paese, un buon maestro e forse un modello in Mark Twain, autore di *Huckleberry Finn*, la cui prosa narrativa era quasi ugualmente svincolata da ogni convenzione letteraria. Quanto al cinismo e alla brutalità che abbondano nei primi scritti di Hemingway, non bisognerebbe dimenticare ciò che costituiva il tema centrale di tutta la sua opera e le dava un accento patetico: il gusto del pericolo, il culto del coraggio virile capace di affrontare la fredda crudeltà dell'esistenza in ogni luogo e momento. Hemingway è, dunque, concluse l'oratore, uno dei grandi scrittori contemporanei che onestamente e senza paura hanno saputo cogliere alcuni tratti essenziali del volto duro del nostro tempo.

È l'ambasciatore degli Stati Uniti, John Moors Cabot, che, in assenza del premiato, ricevette il suo Premio dalle mani del Re di Svezia. Notiamo, fra parentesi, che quell'anno i premi Nobel rappresentarono ciascuno la bella somma di 181 646 corone svedesi, il più alto importo registrato fino allora. Dieci anni più tardi quell'importo aumenterà di altre centomila corone.

Nel suo messaggio all'Accademia Svedese, letto dall'ambasciatore nel corso del banchetto nel Palazzo comunale di Stoccolma, Hemingway si scusò di essere breve, « ma uno scrittore » disse « deve scrivere ciò che ha da dire e non parlarne ». Scrivere bene, secondo lui, significava una vita di solitudine. Mescolandosi alla società, gli scrittori potrebbero rimediare a questa solitudine, ma la loro opera non ci guadagnerebbe nulla. « Perché la sua opera lo scrittore la fa da solo, e se è uno scrittore abbastanza buono, deve affrontare l'eternità o il nulla, ogni giorno. » Quanto al premio Nobel — dichiara con franchezza insolita, il premiato, per bocca del suo ambasciatore — « nessun autore che conosca i grandi scrittori che non l'hanno ricevuto saprebbe accettarlo senza umiltà. Io non ho bisogno di enumerare questi scrittori. Ognuno qui presente potrà stendere la sua lista secondo le sue conoscenze e la sua coscienza ».

Come si vede, le rose del *bouquet* offerto agli Accademici Svedesi a mo' di ringraziamento non mancavano di spine.

Questo è proprio di Hemingway, e del buon Hemingway.



DISCORSO UFFICIALE
DI ANDERS ÖSTERLING
PER IL CONFERIMENTO
DEL PREMIO NOBEL
A ERNEST HEMINGWAY



Sire,
Eccellenze,
Signore,
Signori,

gli autori americani della nostra epoca hanno dato la loro forte impronta alla fisionomia generale della letteratura. La nostra generazione, soprattutto, nel corso degli ultimi decenni, ha visto l'interesse letterario spostarsi in un'altra direzione, non temporaneamente, ma per volgersi effettivamente verso un nuovo orizzonte spirituale, con le profonde conseguenze che quel cambiamento comporta. Tutti questi nuovi autori degli Stati Uniti, che crescono rapidamente e i cui nomi ci appaiono come tanti segni incoraggianti, mostrano la stessa caratteristica di aver tratto dall'americanismo quel profitto per il quale erano nati. E il pubblico europeo li ha salutati con entusiasmo, perché il desiderio generale era di vedere gli Americani scrivere come Americani, recando così il loro contributo alla competizione internazionale.

Uno di questi pionieri è appunto il nostro autore. Non è esagerato dire che Ernest Hemingway, molto più di ogni altro collega americano, ci fa sentire di trovarci di fronte a una nazione ancora giovane che cerca e trova la sua forma esatta di espressione. Un ritmo drammatico e svolte pericolose hanno segnato l'esistenza stessa di Hemingway, sotto molti

aspetti così diversa da quella del letterato medio. In lui l'energia vitale segue il suo cammino, ai margini di un pessimismo così tipico dell'epoca. Hemingway ha elaborato il suo stile alla dura scuola della corrispondenza giornalistica. A Kansas City, nella redazione del giornale dove faceva il suo tirocinio, faceva legge una specie di catechismo del giornalista, il cui primo comandamento era: 'Adoperate frasi brevi. Fate paragrafi brevi'. L'allenamento puramente tecnico di Hemingway portava recisamente a una disciplina accettata con una forza poco comune. La retorica, egli ha detto, non sono che le scintille azzurre della dinamo. Suo maestro nell'antica letteratura americana fu il Mark Twain di Huckleberry Finn caratterizzato da una prosa narrativa immediata e non convenzionale.

Il giovanissimo giornalista dell'Illinois si tuffò a capofitto nella prima guerra mondiale quando attraversò l'Oceano per arruolarsi volontario in un ospedaletto da campo in Italia; ricevette il battesimo del fuoco sul fronte del Piave e fu gravemente ferito da schegge di granata. Quella prima esperienza violenta della guerra, all'età di diciannove anni, costituisce un fattore essenziale nella biografia di Hemingway. Non che ne sia stato intimidito; al contrario, giudicò un apporto inestimabile per uno scrittore vedere la guerra da vicino — come Tolstoj a Sebastopoli — e poterla descrivere fedelmente. Tuttavia, dovettero passare ancora parecchi anni prima che si sentisse in grado di fare un racconto artistico completo delle sue impressioni dolorosamente confuse del fronte del Piave nel 1918; ne risultò un romanzo, Addio alle armi, del 1929, con il quale si fece conoscere, benché due opere piene di talento, la cui azione si pone nell'Europa del dopoguerra, Nel nostro tempo e Il sole sorge ancora, avessero già mostrato la sua originalità di autore. Negli anni che seguirono, la sua predilezione istintiva per le scene drammatiche lo portò in Africa, con la sua caccia grossa, e in Spagna, con le sue corride. Quando questo Paese diventò teatro di una guerra, egli trovò l'ispirazione del suo secondo romanzo importante, Per chi suona la campana (1940), nel

quale un americano, campione della libertà, combatte per la 'dignità dell'uomo' — opera in cui i sentimenti personali dell'autore sembrano esprimersi più profondamente che altrove.

*Quando si citano queste opere come le più importanti della sua produzione, non si deve dimenticare che la sua abilità di narratore tocca spesso il suo vertice quando è colata in uno stampo più piccolo, nella storia breve, laconica, scarna, che, per la sola associazione della semplicità e della precisione, spinge il suo tema nella nostra coscienza in modo che ogni colpo raggiunge il segno. Capolavoro anche *Il vecchio e il mare*, del 1952, che racconta la storia indimenticabile della lotta di un vecchio pescatore cubano con un pesce spada gigantesco nell'Atlantico. Nel quadro del racconto sportivo si apre la prospettiva del destino dell'uomo; è un tributo allo spirito di lotta che non cede, nemmeno se il guadagno materiale è nullo, è la vittoria morale nella sconfitta. Il dramma si svolge sotto i nostri occhi, ora per ora, prendendo corpo attraverso l'accumularsi di dettagli vigorosi. « Ma l'uomo non è fatto per la sconfitta, un uomo può essere distrutto, ma non vinto. »*

Non c'è dubbio che le opere anteriori di Hemingway facciano sfoggio di caratteri brutali, cinici e insensibili, che possono ritenersi lontani dalle esigenze del premio Nobel, destinato a un'opera di tendenza idealista. Ma, d'altra parte, lo scrittore possiede anche un eroismo patetico che costituisce l'elemento base della sua conoscenza della vita, un amore virile per il pericolo e l'avventura con un'ammirazione istintiva per ogni individuo che conduca la sua lotta in un mondo senza illusioni sul quale si stende l'ombra della violenza e della morte. È lì, in ogni caso, l'aspetto positivo del suo culto del coraggio che, altrimenti, potrebbe diventare ostentatorio e, per ciò stesso, rovinare le sue finalità.

D'altra parte, Hemingway non è uno di quegli autori che scrivono per illustrare delle teorie. Uno scrittore descrittivo deve essere oggettivo — cosa che aveva imparato quando era ancora nell'ufficio di redazione a

Kansas City. Così può concepire la guerra come un destino tragico suscettibile di produrre un effetto decisivo su tutta la sua generazione, ma con un realismo ragionevole, scevro di illusioni, che disdegna ogni commento emotivo, con un'oggettività disciplinata e tanto più forte quanto più duramente è stata conseguita.

L'importanza di Hemingway, come uno degli artefici più rappresentativi dello stile della nostra epoca, si rivela qua e là nell'arte narrativa americana ed europea della seconda metà del XX secolo, in particolare per la vivacità del dialogo per il quale egli ha creato un genere tanto facile da imitare quanto difficile da uguagliare. Con una destrezza magistrale ne esprime tutte le sfumature e perfino quelle pause in cui il pensiero si arresta; quello che potrebbe sembrare un chiacchiericcio ozioso, rivela tutta la sua reale natura quando si giunge a coglierne il metodo. Quanto al lavoro di riflessione o di introspezione, preferisce lasciarlo ai suoi lettori, e questa libertà giova molto alla spontaneità delle sue descrizioni.

Inoltre, quando si vuole ricordare l'opera di Hemingway, sono innanzitutto certe determinate scene che fiammeggiano nella memoria: la fuga del tenente Henry sotto la pioggia e nel fango dopo la rotta di Caporetto, l'esplosione del ponte nelle montagne spagnole, per la quale Jordan sacrifica la vita, la lotta solitaria del vecchio pescatore con gli squali in mezzo ai riflessi notturni delle luci dell'Avana.

*D'altronde è possibile scoprire uno stretto e significativo legame fra l'ultima opera di Hemingway, *Il vecchio e il mare*, e uno dei classici della letteratura americana, *Moby Dick*, di Herman Melville, storia della balena bianca perseguitata dalla cieca rabbia del suo nemico, il fantastico capitano. Né Melville né Hemingway hanno voluto creare un'allegoria; le profondità dell'oceano, con tutti i suoi mostri, sono sufficientemente ricche di elementi poetici. Ma, con mezzi differenti — quelli del realismo e del romanticismo — obbediscono entrambi a una sola e medesima pa-*

rola d'ordine: il 'nonostante' dell'uomo, in altre parole il tentare disperatamente l'impossibile, se questo è necessario. « Un uomo può essere distrutto, ma non vinto. »

Il premio Nobel per la Letteratura di quest'anno è dunque stato assegnato a uno dei grandi autori della nostra epoca, a uno di quelli che, onestamente e senza paura, colgono alcuni tratti essenziali del volto duro del nostro tempo. Hemingway, che adesso ha cinquantasei anni, è il quinto autore americano ad avere ricevuto finora questo onore. Siccome al premiato è stato purtroppo impossibile, per ragioni di salute, venire personalmente qui, il Premio sarà consegnato adesso all'ambasciatore degli Stati Uniti.



LA VITA E L'OPERA
DI ERNEST HEMINGWAY
di RUGGERO JACOBBI





I - La presenza dell'uomo	pg.	27
II - L'arco delle vicende	»	37
III - Le opere dell'esilio	»	47
IV - I libri del vagabondaggio	»	57
V - Le ultime opere	»	67
VI - La ragione critica	»	76
VII - Umanità e cultura	»	86
VIII - Nella misura del tempo	»	96
IX - Paesaggi con figure	»	106
X - L'interpretazione di Young	»	116
XI - L'interpretazione di Rovit	»	125
XII - Dal testo allo spettacolo	»	143
XIII - Gli apologhi e la morte	»	151
XIV - Sentimento d'esilio	»	162
XV - I limiti di una polemica	»	169
XVI - La condizione americana	»	176
XVII - La verità e l'assenza	»	184
XVIII - Un <i>reporter</i> in Italia	»	195
XIX - La narrazione, il dialogo	»	204
XX - Il giorno, il luogo, il nome	»	222



sembrare esacerbato e infine viziato da una sorta di retorica formale: non c'è più posto per gli eroi, né per i poeti che cercano di rappresentare degli eroi, lo sappiamo, anzi la nostra condanna sembra essere quella di subire un grigiore quotidiano imposto dall'alto e dal di fuori come suprema prova di buongusto.

Lo scetticismo, il dubbio, addirittura il cinismo ci vengono spesso proposti come mezzi idonei a risarcire un passato troppo sonoro e mistificato, a esercitare quella che si potrebbe chiamare l'igiene della coscienza critica e della memoria creativa. In questa trappola è caduto per esempio Alberto Moravia, proprio nell'atto di giudicare Hemingway, con il suo articolo « Niente e così sia »¹, coraggiosamente e sdegnosamente scritto proprio il giorno dopo la morte dello scrittore, circostanza che di solito induce quasi tutti alle maggiori indulgenze e giustificazioni. Questo senza dubbio rimane un merito di Moravia, ma ciò non toglie che il suo sia stato un gesto d'umore, e un atto di obbedienza alla propria poetica, così cieco da precludergli per un momento ogni altra dimensione. Né d'altra parte le risposte che Moravia ricevette (e almeno una, singolarmente acuta, andrebbe ricordata, quella del compianto Antonio Delfini) erano fatte per favorire una qualsiasi conferma della sua tesi, anzi — per una luce riflessa, per un vivo rimbalzo del tema proposto — finivano per chiarire diverse forme inedite della fortuna di Hemingway e del suo influsso sugli scrittori europei in genere e italiani in particolare. Per questo un'immagine fisica, e apparentemente soltanto tale, come quella della Ross, può soccorrere, almeno preliminarmente, molto più di tanti discorsi storici e di tante false sistemazioni di Hemingway nel quadro di un secolo letterario troppo ricco di gruppi, movimenti e suggestioni culturali per prendere interamente sul serio un uomo del tutto isolato e che dovette la maggior

¹ Cfr. *L'Espresso* del 9 luglio 1961.

parte del suo successo al genio di lettori irregolari o alla passione del gran pubblico.

Il ritratto hemingwayano tracciato dalla Ross viene, nel suo libro, dopo quello di Sidney Franklin, il torero di Brooklyn. E il legame è subito evidente. Alla vigilia del Natale 1947 la Ross dovette recarsi da Hemingway proprio per completare il suo scritto su Franklin: era necessario, proprio ai fini della completezza di quel profilo, interrogare colui di cui Franklin stesso aveva detto essere l'unico interlocutore da lui conosciuto che fosse capace di dire qualcosa di concreto e di autorevole sulla tauromachia. (Vedremo a suo luogo come la tauromachia si configurasse sempre più, nell'esperienza di Hemingway, come un rituale simbolico, capace di fungere da *ars poetica* e addirittura da schema di filosofia elementare.) Lilian Ross arriva da Hemingway alle sette del mattino, in quella casa di Ketchum, nell'Idaho, dove più tardi doveva accadere la resa dello scrittore alla sua vecchia amica-nemica, la morte. Sulla neve, a ventitré sotto zero, appare alla giornalista il mitico personaggio. « Rude, corpulento, entusiasta, cortese e gentile »: questa è la sequenza di aggettivi in cui la Ross scompone la sua prima impressione; e noi subito rivediamo il barbuto Hemingway dei ritratti senili, dallo stomaco prominente e dagli occhi annerchiati per un'ultima malinconia di esilio e di partenza, ma con tutto il corpo ancora teso e diritto nell'avidità dello spazio della vita. Accanto a lui era, come sempre negli ultimi anni, la quarta moglie, Mary, la sua compagna più costante e devota, quella su cui lo scrittore a pochi passi dalla fine dirà ad A. E. Hotchner (e per una volta dobbiamo credere a questo sempre discutibile testimone): « Mary è meravigliosa. Ora e sempre. Meravigliosa. È stata così buona e coraggiosa. È la sola cosa di cui ancora posso essere contento. L'amo. L'amo veramente »¹. Fu da parte

¹ A. E. Hotchner, *Papà Hemingway*, Milano, Bompiani, 1966.

della Ross una prima rapida visione, piena di umana simpatia. Poi Hemingway, alternandosi (come sempre in quegli anni) fra la Sun Valley dell'Idaho e Cuba, raggiunse quest'ultimo porto della sua inquietudine e di lì mandò alla Ross alcuni duri ammonimenti sulle donne che si azzardano a scrivere su corride di tori. Ma più tardi una cartolina dall'Europa (in una breve stagione di sport invernali) fu di elogio alla giornalista per il suo profilo di Franklin. Così si azzardò la Ross nel 1950 a scrivere nel *New Yorker* un primo breve schizzo sull'argomento Hemingway, approfittando di quarantott'ore trascorse dall'autore di *Addio alle armi* nella detestata bolgia di Nuova York. Tale scritto parve devastatore (fu questa la parola più usata) a coloro che credevano di ammirare Hemingway e in sostanza cercavano uno specchio per le proprie aspirazioni; sicché dovette essere proprio lo scrittore a consolare Lilian Ross, assicurandole che il ritrattino a lui andava benissimo. In una nota del 1961 la Ross riesamina questa vicenda nella prospettiva creata dalla morte di Hemingway (dal suo supposto suicidio, ché forse questa parola va assunta in senso più psicologico che realmente cronistico, le testimonianze essendo assai controverse sull'aspetto materiale del fatto). E, quasi avesse appena finito di leggere il nostro Moravia o qualche Moravia americano, la Ross in quella luce funebre contrappone alle distinzioni dei critici (ma qualche volta non furono solo sottili distinzioni, specie sulle ultime opere, bensì veri e propri atti di violenza) la generosità di Hemingway e la sua fedeltà a un modo di vivere e di scrivere — due atti in lui radicalmente connessi — che non poteva certamente cambiare con nessun altro. Né manca il famoso sorriso con cui Hemingway si riferiva, poco poco inorgoglito, ai suoi imitatori sparsi per il mondo; né una singolare lista di libri, stesa in fretta come consiglio fondamentale agli scrittori novizi. Vale la pena di riportarla:

Palla di sego e Casa Tellier di Maupassant
Il rosso e il nero di Stendhal

I fiori del male di Baudelaire
Madame Bovary di Flaubert
Alla ricerca del tempo perduto di Proust
I Buddenbrook di Thomas Mann
Taras Bul'ba di Gogol
I fratelli Karamázov di Dostoevskij
Anna Karenina e Guerra e pace di Tolstoj
Huckleberry Finn di Mark Twain
Moby Dick di Melville
La lettera scarlatta di Hawthorne
Il segno rosso del coraggio di Crane
Madame de Mauves di Henry James

È una lista importante, di particolare coerenza sul piano del gusto e diremmo addirittura dell'ideologia, oltre ad avere l'indiscutibile vantaggio di essere stata predisposta senza l'astuzia delle 'scoperte' o delle predilezioni segrete, anzi limitandosi a titoli notissimi e prevedibili. Ma su questa lista dovremo ritornare fra poco. Ora ci basti dire che la nota *post mortem* della Ross suona soprattutto come un appello pietoso e ormai tardivo in favore del silenzio e del rispetto che il vecchio Hemingway e la sua sposa avevano invano chiesto ai feroci coinquilini del loro tempo: sembra di sentir sonare nell'aria il verso semplice e terribile di Pound nei *Canti pisani*, « *oh lasciate che un vecchio abbia pace* ». La pace, ahimè, non è condizione del mondo moderno se non nella dimensione della speranza, e ciò si traduce in modo implacabile a livello dell'individuo e della sua privatissima angoscia o della sua rara felicità. Non è facile essere Hemingway in un mondo simile e non è facile essere vecchi quando si è stati e si è ancora Hemingway.

Ma che cosa diceva il famoso profilo del 1950, quello che suscitò tante strane proteste e tante false interpretazioni? Si comincia dall'evocare la Finca Vigia, la *fazenda* hemingwayana a quattordici chilometri

dall'Avana, con la sua popolazione di domestici e di animali. E da quel luogo di privilegiato (ma spesso turbato) isolamento si vede Hemingway giungere a Nuova York, con un suo programma anarchico e personalissimo di cose da fare e da vedere, ma soprattutto da rivedere. « Il tempo è la cosa che più ci manca » confida Hemingway, e queste parole aprono una spia abbastanza luminosa sulla sua condizione interiore negli ultimi anni. Arriva all'aeroporto come « un orso cordiale » e ha nella valigia il manoscritto del romanzo che gli provocherà i maggiori dispiaceri della sua carriera, *Oltre il fiume e fra gli alberi*, la sua storia veneziana di amore e di morte, ambientata nell'immediato seguito della seconda guerra mondiale e così densa di rapporti autobiografici. Dovendo parlarne, adotta per pudore un gergo da pellirossa, senza articoli dinanzi ai sostantivi, e così facendo riesce a definire stupendamente il ritmo cercato e trovato in quelle liricissime pagine: « Libro è come motore. Dobbiamo rallentare gradualmente ». Ne è così contento che per la prima volta dice di aver fatto qualcosa di meglio del suo *Addio alle armi*. E aggiunge gravemente: « Dopo aver finito un libro, sei morto ». C'è anche Mary, e un certo Myers. Al bar dell'aeroporto Hemingway comincia a bere. Piano piano, come si vede, la sua rete di gesti, il suo irresistibile mondo quotidiano si mette in moto, e lo straordinario è che noi riconosciamo in questa realtà qualcosa che conosciamo a fondo dalla pagina scritta. Comincia anche l'attacco a Nuova York e l'elenco dei luoghi prediletti, favolosi alla mente o cari alla carne quotidiana, da Cuba appunto a Venezia. Ecco l'eterno esiliato, e ha ragione la critica francese, che ha sempre preferito alla formula 'generazione perduta' coniata da Gertrude Stein la formula 'generazione dell'esilio', in cui è riconoscibile sia gente di passo e di transito perpetuo come Hemingway o (per molto tempo almeno) Dos Passos, sia una serie di figure apparentemente immobili come Faulkner e Sherwood Anderson, attaccate alle radici del loro essere, a una 'condizione americana' anche circostanziale. Ma l'esilio è una condizione ugualmente americana che tocca tut-

ta la generazione, ed è una condizione che si verifica *in interiore homine*: ogni Cuba, ogni Venezia è un paese dell'anima, e ogni Yoknapatawpha, ogni Winesburg è remota quanto Parigi o bianca e inesplorata come la luna dove esterrefatti uomini sbarcheranno domani.

Hemingway voleva vedere gli orsi dello zoo, doveva comprarsi per la prima volta un cappotto, e far riparare gli occhiali. Ogni oggetto si accumula, il ritratto diventa tutto gestuale, drammatico benché in sordina e fiorito di sorrisi. E bisogna telefonare a Kraut. Chi è Kraut? È l'attrice Marlene Dietrich, altra presenza degli anni Venti e Trenta, altro ponte fra l'America e l'Europa. Quest'uomo che è un creatore di miti, questo scrittore che è diventato egli stesso un mito, va soggetto anche lui, e quasi infantilmente, all'influsso dei miti. E uno di questi è Marlene. I ricordi dell'Italia fanno ressa: Venezia e l'hôtel Gritti, Cortina d'Ampezzo e la neve, l'ospedale di Padova dove poco tempo prima Hemingway era stato ricoverato per un accesso di risipola. Senza che la Ross lo dica, siamo sul filo che porta appunto dalla Caporetto di *Addio alle armi* allo Harry's Bar di *Oltre il fiume e fra gli alberi*. Come in un film che sia capace scorrendo di darci oltre alla vicenda banale dei personaggi le sue implicazioni storiche, i suoi quadri di vita sperimentata o sognata validi per noi tutti.

Qui la macchina per scrivere di una Ross può valere come un grande Joris Ivens della macchina da presa. I settanta abitanti di Torcello diventano nella memoria di Hemingway gli ultimi testimoni di un mondo semplice e solenne da cui si può partire alla riscoperta dell'uomo. La stanza d'albergo a Nuova York contiene falsi libri, dei dorsi inanimati: ecco un altro segno del caos, un altro presagio del deserto atomico. « Credo che siamo una razza destinata all'estinzione. » Anche lo sport, questo inesauribile compagno di Hemingway, che in esso vede forse l'unico riscatto per la gente di questo secolo, la sola prova capace di condurla al livello di purezza della natura, trascorre nel suo dialogare e monologare come un rimorso, come un vano ammasso di nomi. Ma diventa metafora letteraria

quando Hemingway narra i suoi duelli e le sue vittorie con Tolstoj e Turgenev, con Stendhal e Maupassant: ridendo, ma con molta consapevolezza. A noi europei sfugge questa particolare dimensione del rapporto di uno scrittore americano con i suoi predecessori, che non gli diventano mai museo, ma sono proprio colleghi e rivali (o almeno tali erano in una letteratura americana anteriore a quella di questi anni Sessanta, sempre oscillante fra l'accademismo di una cultura snob e il disprezzo di ogni storia culturale dell'anarchia *beat*). Il nuovo libro di Hemingway era cominciato come racconto breve, aveva preso altre proporzioni per una sua imprevista crescita interna, dovuta a una logica nascosta nelle cose e tuttavia ferrea, a lungo andare, inevitabile. A ventisette anni Hemingway aveva scritto *Il sole sorge ancora* in sei settimane per una sorta di vergogna d'essere solo un autore di storie corte. C'era una serie di ombre e di equivoci riguardo al sesso, inteso come nodo fondamentale dell'uomo attratto dalla natura e condannato dalla storia, in quel libro; così qualcuno chiese quali fossero per Hemingway gli apporti della psicanalisi. Nessuno, nessuno, è la risposta di Mister Papa. Gli scrittori nativi non credono alla scienza ma all'esperienza, anche se ogni scienza dichiara di essere nata da questa. Che cosa manca al nuovo libro rispetto al vecchio *Addio?* « La gioventù e l'ignoranza. » Direi che questa affermazione è vera alla lettera, vera come la coscienza adulta di un artista. Nessun critico ha voluto ripeterla, pochi si sono resi conto di questa chiave possibile.

Ora arriva Marlene in persona, e papà Hemingway e nonna Dietrich (è diventata nonna da poco) cominciano a recitare. Anche questo è un dato essenziale sia del personaggio Hemingway sia dei personaggi dello scrittore Hemingway. Si recita sempre, si parla sopra le righe, ci si esprime in metafore volutamente rozze, ma pur sempre metafore, e poi le si interrompe con una imprecazione, tanto per ricordarsi che siamo nella cruda realtà. Ma si recita. Tutti i grandi scrittori hanno coscienza di questo, e Goethe da una parte, Pirandello dall'altra, ne hanno fatto addirittura

tura il cardine della loro interpretazione del mondo. « Parole, parole, parole » interrompe seccato Amleto che è alle prese con i problemi dell'azione. Ma gli scrittori capaci di creare un Amleto non sono poi degli Amleti essi stessi, perché sono sempre alle prese con i problemi dell'espressione. E perciò sanno che la vita è un perpetuo ' tirocinio teatrale ' come quello immortale di Guglielmo Meister.

Tutto il resto del ritratto — rapporti con il figlio, ricordi della madre e del padre suicida, osservazioni sulla boxe e sulla musica — serve solo a un'aneddotica affettuosa. Ma quello che serve a noi è già detto. Quei primi gesti definiscono tutta la complicata trama di un'esistenza giunta alla cinquantina come se avesse approdato alla soglia di un secolo intero: per la lunga coerenza, oserei dire, più che per la varietà degli eventi. Ma c'è un momento prezioso, ancora, quando Hemingway percorre le sale di un museo e all'improvviso se ne viene fuori a dirci quello che ha imparato da due straordinari geometri dell'espressione, Cézanne nella pittura e Bach nella musica. È ancora il ragazzo di Parigi, il protagonista di *Festa mobile*, che torna a galla e rivela il suo perpetuo noviziato, la sua pulizia smaniosa di artigiano. Capace di sospirare così, con l'aria di una piccola costatazione: « Manet era in grado di mostrare la freschezza che hanno le persone quando sono ancora innocenti, prima dei disinganni ».

È davvero tutto, di là dall'Africa dei safari e dalla Spagna delle guerre civili. Ci siamo voluti soffermare su questa semplice immagine perché ci pare che da essa possa prendere l'avvio un discorso che non può non essere fatto a ritroso, partendo cioè dal fatto che Hemingway ha conosciuto successo e disinganni, ha accumulato in sé le risultanze di un vivere indicibile, tutto scavo timido e paziente in se stesso ma anche tutto avidità della bellezza esteriore e della lotta. Non sono, questi, segni di decadenza o di estetismo. Derivano da una particolare natura di uomo solitario, che perciò stesso vive continuamente in compagnia, e che diventa il poeta del cameratismo da trincea o da stadio, il poeta dell'amore più isolato dal

mondo circostante e ridotto alla forza morale della coppia, il poeta di emozioni collettive che nel filtro individuale ritrovano il loro senso segreto. Non bisogna essere troppo maliziosi con Hemingway, né lasciarsi andare troppo al gioco (anche legittimo) di ritenere maliziosa la sua ingenuità. Egli ha vissuto con freschezza la sua avventura nel mondo, e il limpido colore delle sue parole allude a ciò che egli era, giorno per giorno, nello stesso tempo in cui spiega e illustra ciò che noi siamo.

II - L'ARCO DELLE VICENDE

*« Sur les quais, le long de la Seine,
A Montmartre, près des moulins,
Mes souvenirs entrent en scène. »*

F. CARCO

ERNEST MILLER HEMINGWAY nacque il 21 luglio 1899. Era il secondogenito del dottor Clarence E. Hemingway e di Grace Hall: veniva al mondo in Oak Park, nell'Illinois, non lontano da Chicago. La famiglia apparteneva a un ambiente di agiati borghesi, di religione protestante, di buona formazione culturale, di moralità quanto mai convenzionale. La madre di Hemingway era una discreta musicista. La primogenita era stata una figlia, Marcelline. Dopo Ernest verranno altri tre Hemingway: il fratello Leicester e due sorelline. Benché la madre abbia lasciato un ricordo nello scrittore per il suo carattere imperioso, un ricordo non è un'impronta; e l'impronta egli la ricevette piuttosto dal padre. Questi fu suo maestro di caccia e di pesca, mentre la madre non riuscì a trasmettergli l'amore per il suo tipo di cultura. Alcuni passaggi di *Per chi suona la campana* e più ancora le pagine dei *Quarantanove racconti* intitolate *Padri e figli* oppure *Il dottore e sua moglie* illuminano in modo quasi letterale i rapporti e l'atmosfera regnanti in quella famiglia

durante l'infanzia e la prima adolescenza dell'autore. Dal 1900 al 1913 le vacanze degli Hemingway trascorrono in luoghi che diventeranno leggendari nella memoria: la loro residenza estiva si trova nel Michigan, e precisamente a Horton's Bay, luogo abitato da una tribù di pellirosse (anche qui il personaggio di Nick Adams, ricorrente in vari racconti, disegnerà scopertamente l'autobiografia di chi narra). Ernest accompagna il padre a caccia e a pesca, o nelle visite ai malati. Qui avviene il suo primo contatto con la realtà del male e della morte. Basta ricordare testi come *Campo indiano*, *Su nel Michigan*, *Tre giorni di burrasca* e ancora *Il dottore e sua moglie*. Dal 1913 al 1917 — data del diploma conseguito — dureranno gli studi di Ernest alla Oak Park High School, con risultati sempre buoni. Prende lezioni di boxe a Chicago e rimane ferito a un occhio. Comincia a scrivere qualcosa per i giornali studenteschi. I suoi primi articoli risentono dell'influsso di Ring Lardner, scrittore che del resto rimarrà un esempio stilistico per Hemingway fino al periodo di Parigi e oltre. Una certa inquietudine rivela un fondo più triste e drammatico di quanto la vita abbastanza senza pensieri, coronata da precoci riconoscimenti, potesse far immaginare: Hemingway tenta due volte di scappare da casa, e anche di questi episodi ritroveremo le tracce nel racconto *Il grande lottatore*. Nell'ottobre 1917 egli fa il suo apprendistato di cronista in un giornale, il *Kansas City Star*. Lionel Calhoun Moise gli insegna l'arte del *reportage*, raccomandandogli la frase breve e la descrizione immediata; un ideale che sarà presente in tutto Hemingway, grande giornalista prima ancora che grande scrittore. A questo periodo si riferiscono alcune *stories* come quelle intitolate, per esempio, *Dio vi conservi allegri, signori* e *Una gara a inseguimento*. Ma qui interviene il fatto decisivo, che cambia tutto il corso dell'esistenza di Hemingway: la sua partecipazione alla prima guerra mondiale.

Nell'aprile 1918 lo scrittore, che in America era stato riformato per un difetto ottico, pianta il *Kansas City Star* e con il suo collega Ted

Brumback va ad arruolarsi come autista di autoambulanze nella Croce Rossa. In maggio avviene la traversata a bordo della nave Chicago. Hemingway si trova a Parigi sotto il cannoneggiamento della Grande Bertha, il famoso cannone tedesco a lunga portata. In giugno ha già raggiunto il fronte italiano. A Milano si trova presente all'esplosione di una fabbrica di munizioni; il tremendo ricordo di questo avvenimento ritornerà, di colpo, in mezzo alle storie spagnole di *Morte nel pomeriggio*. I portafiniti americani hanno un loro giornaletto dal titolo *Ciao*, e qui Hemingway pubblica ancora un pezzo alla Lardner, *Al riceve un'altra lettera*. Il giorno 8 luglio, a Fossalta di Piave, viene gravemente ferito. Gli vengono conferite la medaglia d'argento al valor militare e la croce al merito di guerra. È l'episodio da cui nasce *Addio alle armi*, dove campeggia anche l'evocazione del periodo di degenza trascorso all'ospedale militare di Milano. Inoltre nel racconto *In paese straniero* (assai illuminante sotto diversi aspetti, a cominciare dal titolo) sarà riferito lo stato morale derivante dalla ferita. All'ospedale di Milano rimane tre mesi, poi si arruola nell'esercito italiano, in fanteria, e combatte in trincea per quasi due mesi, da ottobre a novembre. Il 21 gennaio 1919, congedato, raggiunge Nuova York a bordo della Giuseppe Verdi. I giornali parlano di lui come di un giovane eroe americano di guerra. Gli è venuta accanto una compagna notturna che non lo lascerà più: l'insonnia, continuamente riempita da lunghe letture e dall'whisky.

Nell'estate del 1919 ritorna ai luoghi delle sue vacanze infantili, a nord del Michigan, e scrive alcuni racconti, nonché l'inizio di un romanzo. Nell'inverno 1920 si reca a Toronto su invito di Ralph Connable, e scrive quindici articoli per il *Toronto Star Weekly*. D'estate passa le vacanze a Horton's Bay con la famiglia. In autunno diventa redattore della rivista della *Cooperative Society of America*, a Chicago, dove si trova un gruppo di scrittori e pittori con cui Hemingway stringe amicizia. Fra loro è Sherwood Anderson, primo incontro letterario decisivo per Hemingway

come per Faulkner. L'infusso stilistico di Anderson sarà presente nei primi racconti dello scrittore, ma egli se ne libererà presto. Hemingway si fida con Hadley Richardson, sua antica compagna di vacanze estive. Nel 1921 continua a collaborare, da Chicago, al *Toronto Star Weekley*. In settembre sposa Hadley. Si trasferisce a Toronto, redattore dello *Star*: ha inizio la sua carriera di *reporter* professionista. Il giorno 8 dicembre è nominato corrispondente in Europa: va in Francia e Spagna con la moglie. Infine i due si fermano a Parigi.

Sempre nel 1921 avviene l'incontro di Hemingway con Gertrude Stein, grazie a una lettera di presentazione di Sherwood Anderson. La storia di questa amicizia e delle sue implicazioni è molto nota, anche perché raccontata dai due stessi protagonisti: da Hemingway in *Festa mobile* e dalla Stein nella *Autobiografia di Alice Toklas*. Il mondo letterario dell'avanguardia è una nuova rivelazione per Hemingway: il favoloso Ezra Pound, rinnovatore della poesia di lingua inglese e già da tempo esule in Europa, nonché altri americani residenti a Parigi, come il poeta Archibald MacLeish, autore del *Conquistador*. Hemingway e la moglie vivono dapprima in un appartamento presso Place du Tertre: è un luogo evocato con particolare tenerezza in *Festa mobile*, dove apprendiamo anche la disavventura occorsa a Hadley, e di rimbalzo a Ernest, quando ella smarrì alla stazione, partendo per la Svizzera dove andavano a sciare, una valigia contenente tutti i manoscritti del marito. Hemingway fa diversi *reportages* in giro per l'Europa, poi va, corrispondente di guerra, in Grecia e in Turchia. Ricordi dell'atroce guerra greco-turca riaffioreranno nelle pagine di *Nel nostro tempo* e in un brano di *Morte nel pomeriggio*. In novembre il *Toronto Daily Star* lo spedisce a Losanna per seguire la Conferenza delle Nazioni. Lavora anche come giornalista d'agenzia, per l'I.N.S. e fa una serie d'interviste, fra cui quella al sovietico Cicerin, commissario del popolo agli Esteri, e quella a Benito Mussolini: l'impressione di Hemingway

sul dittatore italiano è fortemente negativa. Lo definisce un uomo che possiede « il genio di rivestire piccole idee con grosse parole ». Nel febbraio 1923, terminata la conferenza di Losanna, Hemingway e la moglie vanno a trovare Ezra Pound a Rapallo. Qui Robert McAlmon, che dirige una piccola casa editrice, chiede un libro a Hemingway e questi gli propone *Tre storie e dieci poesie*. In ottobre a Toronto, nel Canada, nasce il primo figlio degli Hemingway: John Hadley, che sarà soprannominato Bumby. Sarà battezzato a Parigi, avendo come madrine Gertrude Stein e la sua inseparabile Alice Toklas.

Il 19 gennaio 1924, dopo un periodo trascorso a Nuova York, Ernest e Hadley partono per l'Europa a bordo della nave *Antonia*. In primavera la Three Mountains Press pubblica *Nel nostro tempo*. Hemingway nel frattempo lavora a Parigi per la *Transatlantic Review* di Ford Madox Ford. Da marzo a dicembre del 1925 collabora a *This Quarter*, altra rivista diretta dal poeta-avventuriero Ernest Walsh, di cui Hemingway tratterà un ritratto spietato ed esilarante in *Festa mobile*. Vi pubblica *La grande fiume dai due cuori* e un breve saggio su Pound. In luglio a Valencia comincia a scrivere *Il sole sorge ancora*. In settembre, a Parigi, il romanzo è condotto a termine. Nel febbraio 1926 va a Nuova York e consegna il manoscritto a Maxwell Perkins: sarà pubblicato dall'editore Scribner. Tutto cambia in Hemingway e intorno a lui con la pubblicazione del primo romanzo. È tutta una fase della sua vita che si chiude, come già era avvenuto con l'andata in guerra. Nel 1927 divorzia da Hadley Richardson (riferimenti in *Omaggio alla Svizzera* e in *Festa mobile*). La nuova moglie di Hemingway si chiama Pauline Pfeiffer, è nata a Saint-Louis, ma lavora a Parigi nella redazione di *Vogue*. Scribner pubblica un volume di racconti, *Uomini senza donne*.

Nel 1928 lo scrittore fa ritorno in America. Acquista una casa nella Florida, a Key West. Qui ha inizio la stesura di *Addio alle armi*. Colla-

bora a *Esquire* e svolge intensa attività sportiva (di questa, e della sua cornice di mondanità, appariranno gli echi nella parte retrospettiva delle *Nevi del Kilimangiaro*). La grande recessione economica americana e il sopravvento di una letteratura politicamente *engagée* su posizioni di sinistra lo trovano impreparato. È inoltre l'anno del suicidio di suo padre, il dottor Hemingway. Ed è quello della nascita del secondo figlio, Patrick di nome, di soprannome Mousie. Il 22 settembre 1930 ha luogo la prima rappresentazione della riduzione teatrale di *Addio alle armi* (l'adattatore è Lawrence Stallings) al National Theatre di Nuova York. Il lavoro non resta in cartellone più di una settimana: un vero *flap*. In compagnia di Dos Passos lo scrittore ha un incidente d'auto nel Montana (ne riparlerà in *Verdi colline d'Africa* e nel più bello dei suoi racconti, quello che Vittorini tradusse con il titolo *Monaca e messicani: la radio*). Nel 1932 nasce un altro figlio, Gregory detto Gigi. In settembre Scribner pubblica *Morte nel pomeriggio*, riassunto dell'esperienza ripetutamente compiuta in Spagna nel mondo della tauromachia, e codice-manuale di tutta la tattica e strategia etico-letteraria di Hemingway. (Il libro era nato nel 1925, ma fu un soggiorno in Spagna nel 1931 a portarlo a decisiva maturazione.)

In Spagna ritorna nel 1933. In questo stesso anno il *Cosmopolitan* pubblica un racconto di Hemingway, dove appare il personaggio Harry Morgan, futuro protagonista del romanzo *Avere e non avere*. Sosta a Parigi. In ottobre un nuovo volume di racconti vede la luce presso Scribner. In novembre, Hemingway e Pauline partono per l'Africa: è il suo primo safari, nella regione del Tanganika. Egli uccide quattro leoni.

Nel gennaio 1934, colpito da dissenteria amebica, Hemingway viene ricondotto in America per via aerea. Dall'aereo vede le nevi del Kilimangiaro. Gli articoli di impressioni africane pubblicati nello stesso anno da *Esquire* appartengono al primo abbozzo di *Verdi colline d'Africa*.

L'anno seguente avviene a Matecumbe (Key West) un grave incidente che avrà ripercussioni sull'opera di Hemingway e in particolare sulla struttura del personaggio Harry Morgan: l'uragano che distrugge il campo di lavoro degli ex combattenti.

Le nevi del Kilimangiaro e *Vita felice di Francis Macomber, ma per poco* (sempre per citare la non letterale traduzione del titolo di Elio Vittorini), due grandi racconti di ambiente africano, usciranno su *Esquire* e sul *Cosmopolitan* nel 1936. D'estate Hemingway lavora ad *Avere e non avere*. Fa dono di quarantamila dollari all'esercito repubblicano spagnolo, impegnato nella guerra civile, come contributo alla Sanità, cioè al suo antico corpo militare. Per la Spagna partirà il 27 febbraio 1937.

Nei mesi d'aprile e di maggio è al fronte repubblicano, corrispondente della N.A.N.A. e collaboratore di Joris Ivens per il film *Terra di Spagna*. (Il testo hemingwayano del 'parlato' di questo film uscirà in volume nel 1938.) Fra agosto e dicembre, a Madrid, Hemingway scrive il suo solo lavoro teatrale, *La quinta colonna* (Scribner lo pubblicherà nel 1938 insieme con pagine narrative; in Italia il dramma sarà messo in scena da Luchino Visconti, a Roma, nel 1944). La rappresentazione americana (1940) non otterrà grande esito. Nell'ottobre 1937 esce da Scribner *Avere e non avere*, che la critica tratta con aspro rigore.

Nel 1938-1939 Hemingway scrive *Per chi suona la campana*, romanzo riassuntivo della sua esperienza nella guerra civile spagnola, che uscirà nel 1940; e sempre nel 1939 si stabilisce a Cuba nella *fazenda* di Finca Vigia.

La pubblicazione di *Per chi suona la campana* coincide con il secondo divorzio di Hemingway. Il posto di Pauline è preso da Martha Gelhourn, scrittrice, anch'essa nativa di Saint-Louis. Nello stesso 1940 Hemingway va per qualche tempo in Cina come corrispondente.

Gli Stati Uniti entrano nella seconda guerra mondiale. Dal 1942 al

1944 Hemingway, sempre residente a Cuba, mette la sua imbarcazione Pilar (nome del principale personaggio femminile di *Per chi suona la campana*) a disposizione della marina americana, che se ne serve come di unità da ricognizione contro i sottomarini tedeschi. Nel 1944 Hemingway torna a fare il corrispondente di guerra, presso la Terza Armata, poi presso la Prima, in Europa. Prende parte alla liberazione di Parigi. Nel 1945 egli segue la Prima Armata dalla Francia alla Germania. Assiste alla battaglia delle Ardenne. In dicembre avviene il suo divorzio da Martha. Nell'aprile 1946 si sposerà per la quarta volta, con la giornalista Mary Welsh.

Il 1949, trascorso in gran parte in Italia, è l'anno di *Oltre il fiume e fra gli alberi*. La critica, nel 1950, sarà estremamente negativa. Viceversa *Il vecchio e il mare*, nel 1952 (romanzo breve nato interamente dalla permanenza a Cuba), sarà il più clamoroso successo di tiratura e di critica di tutta la carriera di Hemingway. Verso la fine del 1953 si reca in Africa con la moglie per un safari: scrive un *reportage* che viene pubblicato da *Look* nel gennaio 1954. Il 23 gennaio gli Hemingway partono su un quadriposto per raggiungere le cascate di Murchison, nell'Africa Orientale inglese. L'aereo ha una panne e viene trovato nei pressi delle cascate, fra gli alberi, senza nessuno a bordo. La stampa di tutto il mondo diffonde la notizia che Hemingway, la moglie e il pilota sono morti. Escono diversi necrologi, con apprezzamenti letterari sulla sua figura. Il giorno dopo si apprende che i due sono vivi. Ripartono da Butiaba, ma l'aereo esplose: anche questa volta i due Hemingway riescono a salvarsi, e raggiungono Nairobi il 28 gennaio.

Nel 1953 Hemingway riceve il premio Pulitzer per la Letteratura; nel 1954 il Merit Award dell'Accademia Americana di Arti e Lettere. Nello stesso anno gli viene conferito il premio Nobel. Ancora sofferente per le ferite riportate in Africa, lo scrittore non può recarsi a Stoccolma. Il suo discorso è letto dall'ambasciatore. In esso la letteratura viene raffigu-

rata come una gioiosa ma disperata impresa solitaria, dove l'individuo che si esprime è continuamente alle prese, senza aiuti né consolazioni, con l'Assoluto e con l'Eterno.

Il cinema, che già da tempo utilizza le opere di Hemingway per i suoi soggetti, ora moltiplica le sue iniziative in tal senso. A breve distanza l'uno dall'altro usciranno tre film in technicolor tratti da *Addio alle armi*, *Il sole sorge ancora* e *Le nevi del Kilimangiaro*. Hemingway fa frequenti viaggi in Spagna, ripreso dalla passione per la tauromachia, e stringe amicizia con Dominguín e Ordoñez. Ne nascerà un racconto, *Estate pericolosa*, pubblicato nel 1960. Per ragioni di salute passa la maggior parte del 1960 nell'Idaho senza far ritorno a Cuba. È internato due volte in clinica per ipertensione arteriosa. Il 2 luglio 1961 un colpo di fucile lo uccide: forse suicidio, forse no.

Dopo la sua morte è uscito *Festa mobile*, il libro della sua memoria felice, dove emozione e ironia si congiungono in una trama semplice ma finissima sul filo preciso della testimonianza personale, a evocare la sua Parigi formativa e decisiva, i suoi anni di puro esercizio poetico e di volontaria indigenza. Non è un libro interamente nuovo, della sua ultima stagione. È un'opera scritta piano piano, a blocchi, nel corso degli anni e finalmente portata a compimento mediante un energico lavoro di potatura, di riduzione all'osso.

Il dolce amore di Hadley, la nascita del primo bambino, la scoperta della neve e dello sci, la misteriosa rottura dell'amicizia con la Stein, le prestigiose o bizzarre figure della cultura d'allora, e un'aria popolosa, spensierata, talora dolente, di avventura e di giovinezza, rendono questo messaggio postumo veramente prezioso per la comprensione dell'autore, e altamente dotato di purezza formale, secondo una stretta adesione della parola ai sentimenti, anzi, al pudore dei sentimenti.

In *Festa mobile* Hemingway traccia uno dei suoi più grandi ritratti,

nutrito di pietà, di ammirazione e di umorismo: quello di Scott Fitzgerald. E sempre in *Festa mobile* lo scrittore ritrova la pura patria della sua ragione e della sua creazione, la Parigi in cui Apollinaire aveva esclamato per tutti i giovani del nuovo secolo:

À la fin tu es las de ce monde ancien.

III - LE OPERE DELL'ESILIO

« Lo splendore delle mappe, cammino
 [astratto
 Verso l'immaginazione concreta,
 Lettere e segni irregolari che schiudono
 [la meraviglia. »

F. PESSOA

« **L'**INDIVIDUO, il grande artista, quando viene, adopera tutto ciò che si è scoperto o conosciuto nella sua arte fino a quel momento ... e poi va oltre ciò che è stato fatto e conosciuto e crea qualcosa di suo. » Anche queste parole sono scritte in *Morte nel pomeriggio*, sommario d'autobiografia e di coscienza critica. E nelle *Nevi del Kilimangiaro* si legge: « Tutti dobbiamo esser tagliati per quel che facciamo. Comunque ci facciamo la nostra vita, quello è il nostro talento ». Hemingway ha sempre portato con sé il sentimento del mestiere, la fatica del mestiere, il senso artigiano dello scrivere come progressiva conquista: scoperta dei propri limiti e definizione accanita di sé entro quei limiti. È un'immagine flaubertiana, come giustamente è stato osservato, e si oppone a quella dantesca di Melville, a quella dostoevskijana di Faulkner: il luogo di Hemingway nella vicenda del romanzo americano è prima di tutto questo, la sua funzione è stata quella di un rivendicatore del momento stretto dell'arte, e non è affatto strano che tale appello sia venuto proprio dallo scrittore più com-

promesso con la vita. Per quanto appassionata o violenta sia stata la sua partecipazione alle cose del mondo fisico, fino ad atteggiamenti clamorosi che riempiono di sé le cronache e fornirono il suo ritratto mondano ancora corrente, Hemingway ha sempre sentito di doversene in qualche modo purificare. Questo esorcismo rituale avviene strenuamente nella parola. Non rinnegando i dati del reale concreto, ma precisandoli. « Il compito dello scrittore è dire la verità » egli ha affermato nella prefazione di una sua antologia di scrittori di guerra; e questo è il primo dato. Ma il secondo, e definitivo, è che tale verità va scontata in lingua e sintassi e stile. Questo portatore di una morale romantica ha avuto più di ogni altro scrittore moderno la nostalgia della chiarezza classica, della essenzialità lapidaria degli antichi. Forse per questo Gertrude Stein, quando gli divenne nemica, soleva dire che in Hemingway sentiva uno sgradevole « odore di museo »: vendetta naturale di una scrittrice tutta affidata all'improvvisazione.

Ritroviamo così i suoi libri, nell'ordine, uno dopo l'altro, come disegni, schizzi, cartoni, poi quadri, poi affreschi, poi di nuovo disegni, in un *atelier* ordinato e ben illuminato ma in continuo sconvolgimento. La prima *plaque* di Hemingway è *Tre storie e dieci poesie*, edita dalla Contact Publishing Company, a Parigi, nel 1923. Le tre prove narrative sono *Su nel Michigan*, *Il mio vecchio* e *Fuori stagione*, e contengono già ricerche di contenuto e di stile proprie della natura interiore di Hemingway, riferibili insomma alla sua carriera letteraria e non a un semplice antefatto.

In *Su nel Michigan* egli ci racconta come una domestica, Liz Coates — che è a servizio presso gli Smith, in Horton's Bay — si innamori di un fabbro, Jim Gilmore. Una sera, dopo una sbornia, Jim possiede la ragazza sul pontile dove attraccano le barche, e subito dopo cade in un sonno pesante, da cui Liz non riesce a svegliarlo. Allora lei, nella notte fredda e brumosa, torna a casa, sgomenta e in lacrime, sentendo tutto il peso della propria improvvisa solitudine. Qui il moto colloquiale di Lardner ha ce-

duto in gran parte a un naturalismo alla Maupassant: gli effetti sono calcolati in vista di una soluzione drammatica, nella quale hanno funzione preminente i valori d'atmosfera. È comunque la miglior pagina del libretto, e partecipa di una mitologia della violenza e della pietà cui Hemingway non farà che apportare continui ritocchi. I pezzi in versi (interessanti, con riferimenti formali al primo Pound e a certo MacLeish) non sono mai stati ripubblicati in volume, ma rivelano in sostanza una vocazione di narratore, l'andazzo epico di chi tende a esprimersi attraverso il gioco dei fatti.

Nel nostro tempo è il secondo libro, ed esce sempre a Parigi, nel 1924, per la Three Mountains Press diretta da Bill Bird. Sono appena trentadue pagine, e hanno una tiratura di centosettanta esemplari. Ma con lo stesso titolo il libro riappare a Nuova York, nel 1925, da Boni and Liveright, e non è più lo stesso libro. Le paginette dell'edizione precedente diventano intermezzi in una serie di quindici racconti assai significativi nello svolgimento della narrativa hemingwayana. In essi predomina il personaggio di Nick Adams, scopertamente autobiografico, che serve a velare e a rivelare sentimenti, avvenimenti e paesaggi del giovane Hemingway. Ma soprattutto sotto il profilo stilistico il libro appartiene tutto allo scrittore: l'accanito lavoro gli ha fornito i mezzi per la sua tipica restituzione della realtà. Ritroveremo questi testi nei *Quarantanove racconti*, e fra di essi farà sempre più spicco *Il grande fiume dai due cuori*, dove Nick, reduce di guerra e ancora ferito nel corpo e nell'anima da quella esperienza, cerca di ritrovare il puro contatto con la natura che aveva stabilito da ragazzo, in una elementare e disperata ricerca del tempo perduto.

Con *Torrenti di primavera* del 1926 ha inizio la collaborazione di Hemingway con l'editore Scribner. È un *pastiche* letterario, un atto di satira e parodia, e sostanzialmente di allegra polemica, nei riguardi dei due scrittori di cui Hemingway ha rischiato di subire l'influsso, cioè Sherwood Anderson e la Stein: il lirismo divagante del primo, lo speri-

mentalismo culturalistico dell'altra, vi divengono burletta e figurano tutta una letteratura disancorata dalla dura realtà, di cui Hemingway vuol farsi padrone. È un atto liberatorio, o — come fu detto — una dichiarazione di indipendenza. A Petoskey, nel Michigan, un operaio di origine scandinava, Yogy Johnson, fa la conoscenza di un tipico esteta da college, Scripp O'Neil: i loro colloqui riempiono la maggior parte del volume, il cui titolo è la traduzione di un famoso titolo di Turgenev, e che contiene inoltre qualche spietato pettegolezzo non solo sui due 'maestri' (che se ne dolsero apertamente) ma anche su Lawrence, Joyce e altri. Nell'insieme l'opera ha solo un valore documentario.

Con *Il sole sorge ancora* del 1926 Hemingway mette a nudo il suo mondo morale, fa il riepilogo di una serie di importanti esperienze della sua generazione e crea il suo genere personale di romanzo. Questo libro (*Fiesta* nell'edizione britannica e nella maggior parte delle versioni italiane) divenne subito significativo per i lettori americani, specialmente giovani, cui venivano chiariti per la prima volta con limpida forza i due temi del dopoguerra e dell'esilio, e conobbe un esito memorabile. La critica parlò soprattutto dell'arte del dialogo, che effettivamente Hemingway scopre e impone in questo libro, e che resterà poi sempre il punto di maggior resistenza delle sue costruzioni di impavido sceneggiatore e di essenziale drammaturgo. I paesaggi del libro sono due, e ciascuno di essi contiene una suggestione lirica senza precedenti nella narrativa di quegli anni, perché non sono puri sfondi, ma elementi attivi del gesto umano che ogni personaggio scolpisce nella materia degli avvenimenti: Montparnasse con la sua fauna di emigrati più o meno intellettuali, Pamplona con la sua sagra del sangue e della morte. Il protagonista, colui che dice 'io' dalla prima pagina all'ultima, è Jake Barnes, giornalista americano a Parigi, innamorato di una donna ricca e stravagante, Lady Brett Ashley. Questa inglese raffinata e triste sembra perseguitata da tutto ciò che può

determinare una nevrosi: la morte di un fidanzato nel conflitto mondiale, due matrimoni andati a male, e ora questo Jake, che lei potrebbe amare, trovandovi forse un riscatto dalla profonda angoscia che la scava, e che invece è tornato dalla guerra impotente. Il rapporto mentale e sentimentale allo stato puro non può non essere provvisorio, continuamente negato, ripreso e interrotto: Brett non può rinunciare alla sua vita fisica, e Jake deve assistere alla sfilata dei suoi amanti. Brett ha anche un fidanzato scozzese, Michael Campbell, sempre alle prese con l'whisky e sempre in attesa del divorzio che gli permetterà di sposarla. Anche un greco, falso aristocratico, Mippipopoulos, è innamorato di lei; e così l'ebreo americano Robert Cohn, che cerca di liberarsi della sua amante Frances per conquistare insieme Brett e la libertà di esprimersi come scrittore. Sulle *terrasses* dei caffè di Parigi, o alla pesca delle trote, Jake ha spesso come compagno un altro giornalista, Bill Gordon, e i loro dialoghi talora servono da coro alla vicenda, illustrandone certi sottofondi di ordine generale. Tutti questi personaggi partono in comitiva per Pamplona, dove ha luogo la *fiesta* annuale dei tori, e dove Brett s'incapriccia di Romero, un giovanissimo matador. L'improvvisata coppia sparisce, con grande disperazione di Robert Cohn. Qualche tempo dopo Jake riceve un messaggio da Madrid: è Brett, la cui avventura con il ragazzo spagnolo è sfumata. La comitiva tornerà a Parigi con il solito nulla nella coscienza, a riprendere la stessa vita senza radici, nutrita di misteriosa inquietudine. Oggi noi non riusciamo a comprendere quanto scandaloso riuscisse questo romanzo agli americani degli anni Venti: ci sembra addirittura un libro sentimentale, fitto di pudori e malinconie. Straordinario è il senso dinamico dell'esistenza (dei gesti a vuoto, delle ripetizioni, dell'affaccendarsi degli uomini) che Hemingway riesce a trasmettere attraverso il continuo scambio di battute colloquiali, ritmate come accordi e misure di jazz, e inquadrature cinematografiche — le corse in tassi, la folla spagnola, gli incontri di

notte, le sbornie. È come un carosello che, diremmo montalianamente, « travolge tutto dentro il suo giro », e allude alla *vanitas vanitatum*, a un tetro sentimento e giudizio del tempo, il cui limite costante è la morte.

Nella serie di racconti *Uomini senza donne*, del 1927, Hemingway propone, a contrasto con gli sradicati e gli inetti del suo primo romanzo, la sua figura dell'eroe. Si tratta sempre di un 'duro' lontano dalle dimensioni della cultura (sentita spesso da Hemingway come peccato, nemica com'è di ogni naturalezza umana) e che trova la propria dignità in un atto di sacrificio, di affermazione o di compassione. Alta affermazione è davvero quella del torero Manuel Garcia (nel racconto *L'invitto*) che riesce a uccidere il toro quando è già ferito a morte, e quindi a morire in piena purezza di sé, secondo quella « gloria ardente del mestiere » che Mallarmé ha ipotecato per i soli poeti sulla tomba di Théophile Gautier. Conquista del sentimento morale è quella del boxeur che punta cinquanta biglietti da un dollaro sul proprio rivale, trasformando la sconfitta in rapporto giusto (*Cinquanta biglietti*): e parlo di un'etica intesa come socialità, pur nella dimensione dell'individualismo, sempre radicale in Hemingway. Così i tesi, laconici, disperati *gangsters* che uccidono (nell'esemplare racconto *Gli uccisori*, tecnicamente il più compiuto di tutta la raccolta) sono allo stesso tempo riscattati dalla propria singolare dignità — che per Hemingway si confonde sempre con il coraggio — e ricacciati nel vuoto di quell'assenza di prospettiva etica di cui non sono responsabili, finché dalla luce metallica delle spietate parole emerge pudicamente la *pietas*. Determinismo e compassione (questa volta un'esaltata *self-pity*) nutrono anche il frammento autobiografico *Spiegazione di me stesso*, dove balena l'immagine dello Hemingway di guerra, dello Hemingway insonne fra odori di sfacelo e di putredine, che sarà poi il fondamento tragico, riscattato alla fine da una luce d'amore, del suo secondo romanzo.

Addio alle armi esce infatti nel 1929, ed è ancor più strettamente con-

nesso alla verità biografica del romanzo parigino-spagnolo. Qui si tratta di materia già decantata e resa quasi favolosa dalla memoria, e cioè proprio della guerra sul fronte italiano. Il protagonista è Frederick Henry, autista di ambulanze, ferito, ricoverato nell'ospedale militare di Milano: tutto coincide puntualmente. Henry si innamora dell'infermiera Catherine, inglese, come Brett, e come Brett 'vedova' di un fidanzato morto in trincea. Le poche settimane d'amore fra i due costituiscono la più libera esaltazione della vittoria d'ogni profondo impulso vitale su ogni congiura del mondo storico: in questa delicata e talora ingenua storia d'amore (vi si rasentano toni da letteratura rosa) Hemingway esprime la sua coscienza del fatto che l'uomo è tuffato nel flusso di avvenimenti che lo trascendono, ma che egli stesso tenta continuamente di trascenderli in una dimensione di semplice felicità che ha in sé qualcosa di remotamente religioso. Frederick Henry è guarito e va a riprendere il suo posto nel carnaio della guerra: al momento della partenza Catherine gli rivela di essere incinta. A Caporetto il protagonista assiste alla tragedia dell'esercito italiano, e qui la prosa di Hemingway prende come non mai il tono epico: siamo a due passi dalle più vertiginose visioni del dramma collettivo fornite per sempre al romanzo da testi come *La certosa di Parma* o *Guerra e pace*. Ma a questa festa del dolore, della paura e della morte, Hemingway (e per lui Frederick) oppone ancora una volta il destino individuale, la sua rischiosa scelta. Il protagonista diventa disertore, viene scambiato per una spia, si salva a nuoto nel fiume, e fa 'la pace' per sé, dichiara morta in se stesso la guerra per riattaccarsi alla vita nel suo unico punto fermo, quale ora gli appare l'amore. Clandestino a Milano, riesce alla fine a raggiungere Stresa, dove ritrova Catherine: i due passano il confine svizzero. Ed ecco il grande inverno fra le nevi abbaglianti, dove l'amore dei due, reso adulto dalla violenza degli avvenimenti trascorsi, prende proporzioni di vero « modello della felicità ». Ma ecco tornare il tempo oscuro della pioggia,

presagio infausto e arcano in tutta l'estensione della vicenda (che malgrado il suo rigido realismo è più ricca di sottofondi simbolici, meno strettamente sentimentale, del romanzo *Il sole sorge ancora*). Quella pioggia porta con sé la tragedia finale, punizione degli Dei invidiosi della gente che osò essere se stessa: è proprio il tema antico di ogni poema tragico. Catherine muore dando alla luce il bambino (nato morto) in una clinica di Losanna. Qui comincia per Frederick (per Hemingway) l'età senza illusioni, il gorgo della solitudine e della nuda ragione.

Se l'ultimo Hemingway assurgerà a un comprensivo senso metafisico delle cose (sia pure rinchiuso nel guscio di noce di un solo evento, di poche figure: la pretesa della totalità gli è estranea, e questo sarà, come vedremo, il rimprovero di Faulkner) e di quel senso metafisico ci porgerà la concretezza in una irripetibile luce di parola-musica, va detto tuttavia che *Addio alle armi* partecipava già di una piena grandezza. I critici di tendenza realista lo vogliono superiore (e con esso alcuni racconti) alle opere della fase seguente, e ciò probabilmente non è vero: è vero piuttosto che in *Addio alle armi* ciò che dava forza alla cronaca era proprio un particolare modo di sottintendere 'altro', tutto l'altro di cui Hemingway sentiva l'abissale presenza anche nei più poveri giorni umani.

Questo primo ciclo di opere si conclude con *Morte nel pomeriggio*, pubblicato nel 1932 e frutto di una lunga meditazione; elaborato — a quanto sappiamo — nel corso di un decennio. La tauromachia è uno schema visibile dell'esistenza, per Hemingway, è anzi il disegno simbolico di quella vitalità che si manifesta chiara nel sesso e nell'eroismo, per poi confondersi nelle tenebre e nelle ambagi dell'avventura storica, e alla fine riemergere illesa e fatale nella poesia. 'Fissare' la corrida di tori con occhio così esclusivo e affascinato significa saltare per un momento la storia, il suo intreccio dialettico, e porsi in una dimensione assoluta dove regnino solo i due momenti immobili, il primo e l'ultimo, cioè la violenza e l'arte.

La tauromachia è infatti queste due cose a un tempo, e riesce a fonderle in una unità il cui segreto resta lucido come un ammonimento nella sua stessa enigmaticità, ribadita per assurdo da un regolamento ferreo, dalla precisione di una legge ripetuta all'infinito. Per quanto colloquiale, aneddotico, spiritoso, sempre legato ai fatti, sia il libro di Hemingway, esso non parla di esotismi, non si sofferma su cose futili: allude sempre a questo spettro. (« L'Amleto europeo è ossessionato da milioni di spettri » ribadiva in quegli anni Paul Valéry.) Esso è anche — o soprattutto — il fantasma di una tradizione perduta, della cui regalità tragica Hemingway ha ritrovato in Spagna il solo esemplare moderno. Il suo amore per la Spagna lo porta a rivaleggiare con Goya nel luttuoso e nel grottesco, con Velázquez nello sfolgorante realismo a tutto tondo dei ritratti, con Lope de Vega in una drammaturgia aperta, tutta improvvisazione, da ballata popolare. (Ma sia chiaro che ogni improvvisazione in Hemingway è nutrita di controllo critico, dote che per lui tiene il posto che aveva in Lope la sicurezza religiosa: elementi capaci di cristallizzare il disperso, di amalgamare l'impalpabile.) Infine *Morte nel pomeriggio* si lascia leggere come trattato di estetica formale, o almeno di poetica ragionata e confessata dal poeta *himself*: qui i nomi di Belmonte e di Varellito valgono quanto — nelle liste di letture e predilezioni — quelli di Stephen Crane e di Mark Twain; ogni allusione alla forma del rito è ripensamento di tutti i riti, e *in primis* di quello dello scrivere, secondo i modi di quel voluto e geniale diletterantismo che fu proprio di Hemingway; anzi gli fu propria l'operazione di trasformarlo fieramente, pazientemente, in professionismo assoluto, senza tradirne le premesse.

Resta da aggiungere *Chi vince non prende nulla* (1933), altro anticipo dei *Quarantanove racconti*, dove ritroviamo in definitiva completezza di figura e di memoria Nick Adams nel prediletto paesaggio infantile del Michigan, accanto al padre di cui ora viene tracciata un'immagine severa

e patetica; e dove soprattutto troviamo quel racconto, *Un posto pulito, illuminato bene*, nel quale appare finalmente esplicito — nella parola *nada* — lo stoicismo ultimo della *Weltanschauung* dello scrittore. « Niente e così sia »? No: la nostra ferma rivolta, la resistenza al niente.

IV - I LIBRI DEL VAGABONDAGGIO

« Simile al sole vuol tramontare anche
Zarathustra: e intanto siede qui e atten-
de, circondato da vecchie tavole infrante
e da nuove, scritte a metà. »

F. NIETZSCHE

SE HAI AMATO qualche donna e qualche paese, ti puoi ritenere fortunato, perché se anche muori, dopo, non ha importanza. » Queste parole appartengono a *Verdi colline d'Africa*, volume pubblicato nel 1935 e contenente il diario di un safari compiuto da Hemingway con la moglie l'anno precedente. Nello stesso volume, alla domanda « e lei che cosa vuole? » Hemingway risponde perentoriamente: « Scrivere il meglio possibile e imparare a mano a mano che vado innanzi ». Sono sempre le due dimensioni della sua poetica, l'esaltazione della vita nelle sue possibilità di riconoscersi felice pur dentro la vigilante coscienza della morte, e l'esaltazione della letteratura come faticosa conquista di una perfezione che sola può salvarla dall'equivoco e dalla perdita.

Verdi colline d'Africa è il libro più descrittivo di Hemingway, quello dove meglio splende la sua abilità di *reporter*, e in esso raramente il fatto stesso della caccia è sentito nella sua dimensione tragica; anzi, la pagina trasuda l'allegria sportiva della scoperta e dell'esercizio disinteressato.

Quel paesaggio africano balena sì di feroci presagi, ma il loro senso sarà decifrato solo in altri testi, come *Le nevi del Kilimangiaro* e il *Macomber*. Per ora tutto è schizzato con mano svagata e leggera. L'oscura legge di attrazione fra il cacciatore e la sua preda non ha la grandezza rituale di quella fra il matador e il toro. Piuttosto riescono vive le rappresentazioni della natura vergine, quel senso di disabitato, di anteriore a ogni nascita: certe squallide o vibranti ore del giorno dove il cosmo trasale tutt'intorno e manda i suoi messaggi. Vi sono poi i colloqui fra Hemingway e un altro cacciatore, stranamente denominato Kandinsky, e in essi ritroviamo il gusto della divagazione letteraria, del confronto culturale operato per analogie fulminee e giochi di definizioni. Particolarmente importanti, queste, quando si riferiscono alla letteratura americana, al suo corso storico e specie a quella linea di sviluppo della quale Hemingway si sente continuatore, una linea che ha nell'appassionato oggettivismo di Crane e nel 'parlato' di Twain i suoi punti fermi.

Tre racconti, datati originariamente 1934, 1935 e 1936, si uniscono in modo un po' artificioso e diventano nel 1937 il romanzo *Avere e non avere*, epopea volutamente grigia e secca del contrabbandiere Harry Morgan, in cui riconosciamo uno degli eroi di Hemingway, ma ridotto a una dimensione in cui l'eroismo deve, per affermarsi, contrarsi nella luce tagliente di una pura negazione. Qui per la prima volta appare un paesaggio familiare a Hemingway, Key West nella Florida, e l'altro polo è L'Avana, proprio come avverrà negli anni tardi della vita dell'autore. Morgan è un uomo legato da profondo affetto alla moglie (un'altra di quelle unioni perfette, cementate da una comune nozione del valore della maschilità, cui Hemingway attribuisce significato emblematico in tutta la sua opera) ed è l'ottimo padre dei suoi figli. Vive affittando la sua imbarcazione ai turisti che amano pescare in alto mare, ma un giorno uno dei suoi clienti lo pianta all'Avana senza un dollaro; Morgan allora accetta di far transitare un gruppo di cinesi privi di passaporto, ma lo sfruttamento

cui essi sono destinati gli riesce così ripugnante, che egli in un impulso elementare di giustizia uccide il 'negriero' e costringe i cinesi a ritornare a terra. Con il denaro ricavato va incontro alla moglie e alla famiglia; ha la coscienza alleggerita da una nuova allegria. L'omicidio di Morgan è narrato da Hemingway come un atto pienamente positivo, l'atto di un superuomo senza retorica, ma in fondo superuomo, perché capace di considerarsi migliore della società e delle sue trame, superiore alla cosiddetta legge umana. Naturalmente tale punto di partenza cela una nemesi, un risvolto d'ironia e di dolore. Ora vediamo come Morgan, in un combattimento con i doganieri americani (stavolta trasporta dell'alcool), perda il braccio e l'imbarcazione. Staccato dal mare e da quella sorta di autonomia che la vita sul mare gli conferiva, Morgan si vede sempre più mescolato ad affari loschi per dar da mangiare ai suoi. Infine accetta di organizzare il trasporto clandestino di quattro giovani rivoluzionari cubani. Questi gli si ribellano, durante il viaggio, ed egli resiste coraggiosamente a tutti loro, ma alla fine si busca una revolverata nel ventre, che mette fine alla sua esistenza patetica di uomo che sa perfettamente dove risieda la felicità, ma non ha trovato il modo di conservarla. A questa figura a suo modo esemplare Hemingway contrappone i ricchi intellettuali o mondani che frequentano Key West, fra cui lo scrittore Robert Gordon (presentato come un piccolo mostro d'incoscienza morale), l'omosessuale Wallace Johnston e la ninfomane Elena Bradley. Se il mondo civile che costoro rappresentano è una spaventosa caricatura, l'ideale di purezza 'naturale' rappresentato da Morgan contiene sì maggiori possibilità di riscatto assoluto, ma nella sostanza storica è destinato ugualmente alla sconfitta. Qui Hemingway sembra rendersi conto dell'importanza del condizionamento economico: è la mancanza di denaro a perdere l'eroe, ma è anche il possesso arbitrario di un denaro eccessivo e non guadagnato a precipitare nell'orrore e nel nulla quella piccola colonia di parassiti. Perciò *Avere e non avere* inaugura-

ra nell'opera di Hemingway la serie dei libri di partecipazione sociale, pur sempre nella misura possibile alla sua morale individualistica e alla sua concezione metafisica del mondo. Naturalmente la critica americana degli anni Trenta, tutta imbevuta di frettoloso marxismo, dopo aver rimproverato a Hemingway il suo disimpegno, questa volta gli rimproverò di essersi impegnato, come si trattasse di un gesto esterno, di una scimmiettatura, di una disobbedienza a un destino. (Vedete che razza d'individualismo e di metafisica, addirittura deterministica, si nasconda nelle pieghe di certo storicismo; un individualismo e una metafisica inconfessati che valgono, per ciò stesso, molto meno di quelli spontaneamente assunti da un artista e pagati di persona.) Un'obiezione più grave investiva inoltre *Avere e non avere*, e questa era di natura tecnica: la costruzione del libro era sbagliata, l'esposizione dei fatti confusa, e il ricorso a certi modi d'avanguardia (post-joyciani) risultava appiccaticcio, come un mero espediente per saldare insieme dei frammenti in fondo autonomi. E in questo senso non si può non riconoscere una debolezza strutturale al romanzo, che anzi romanzo non è, ma ellittica rapsodia; soltanto, bisognerebbe dire che l'errore di Hemingway fu semmai di non aver veramente adottato una struttura aperta, per il suo classicismo di fondo che lo riporta sempre alla narrazione lineare. Infatti nelle opere seguenti Hemingway non tornerà a cadere in simili tentazioni formali: ma ne avrà tratto una lezione utile, quella di credere sempre meno alle suture e alle cerniere del romanzo naturalista ottocentesco. Lineare sì, classico sì, ma sempre più libero.

Nel 1938 Scribner pubblica in un solo volume *La quinta colonna e I quarantanove racconti*. Di questi ultimi, quattro sono assolutamente nuovi e appartengono alla migliore antologia possibile di Hemingway. Basti ricordare *Le nevi del Kilimangiaro*, dove uno scrittore americano, Harry, sta agonizzando per una cancrena sopravvenuta alla gamba in se-

guito a un'avventura di caccia in Africa. Gli è accanto la moglie, lo cura, cerca religiosamente di scongiurare la morte, gli sciacalli che già ruotano intorno a quel corpo condannato e a quella immaginazione che delira, fra presenza e memoria, cercando disperatamente di dare un senso alla propria vita dispersa. Sono appunto i monologhi interiori di Harry a costituire la parte più lirica, più sfrenata, di questo racconto, in modo da assegnare alle parti realistiche una funzione di contrappunto. Ciò che ha scritto e ciò che avrebbe voluto scrivere, ciò che ha vissuto e ciò che della vita ha lasciato cadere, e le donne, Parigi, il mondo, tutto fa spirale e vertigine nella mente di Harry, fino all'agonia, quando egli si crede sicuro di essere tratto in salvo su un aereo e di scorgere di lassù la vetta immacolata del Kilimangiaro, come vertice assoluto di un'esperienza il cui segreto è conservato dalla perfetta e chiusa natura. Di ambiente ugualmente africano, ma ancor più felice, per l'assoluta concretezza dell'espressione (nelle *Nevi* non mancano sbavature di un poetico un po' dubbio), è *Breve la vita felice di Francis Macomber*, storia di un giovane americano milionario, di sua moglie Margot e del cacciatore-guida, un bianco di nome Wilson, che essi hanno ingaggiato per il safari. Macomber fugge dinanzi al leone ferito, e la moglie, disprezzando la sua viltà, si concede a Wilson. Il giorno dopo Macomber a caccia si comporta con straordinario coraggio, e Margot capisce che da quel momento il regime matriarcale nella coppia è finito. Allora, invece di sparare al bufalo, ella spara al marito e lo uccide. Oltre che una straordinaria opera d'arte, il *Macomber* è un preciso atto d'accusa alla donna americana e al suo spirito possessivo. Infatti Hemingway ha sempre dato altre nazionalità alle donne perfette, alle compagne ideali, dei suoi romanzi e dei suoi racconti. Non se ne può dunque trarre la conclusione di un misoginismo di Hemingway, come troppe volte si è fatto: non è vero che per lui esista soltanto, come rapporto profondo, quello costituito dall'amicizia militare e sportiva, dal cameratismo fra gli « uomini

senza donne »: è vero al contrario che Hemingway è uno dei rari scrittori moderni per cui i sentimenti esistono. Esiste, profonda, l'amicizia, ed esiste, profondissimo, l'amore: il quale è sempre amore fra un uomo e una donna. Basta ripensare ad *Addio alle armi* o ai rapporti fra Morgan e la moglie in *Avere e non avere*. L'atto di accusa (nato forse da una memoria negativa del dominio esercitato dalla madre dello scrittore sul marito, il dottor Clarence E. Hemingway) non riguarda tanto la donna quanto tutta la società americana. Del resto Hemingway, pur essendo un americano tipico e amando il suo Paese, non scelse sempre per la sua vita e per il suo lavoro altri sfondi, altre patrie? Nella società puritana egli fu sempre un disadattato, guardato con legittimo sospetto, sempre pronto a mordere e a ribellarsi.

Della *Quinta colonna* parleremo nel tracciare il diagramma dei rapporti, sempre così fecondi, fra Hemingway e i mezzi d'espressione dello spettacolo. Si tratta comunque di una vicenda situata nel cuore della guerra civile spagnola: ed è questo il gran tema del suo romanzo del 1940, ricordo e ammonimento di un paladino della libertà nel momento in cui essa sembra più gravemente compromessa e una nuova guerra — la più feroce di tutte — è già venuta a devastare il mondo. Sto parlando, è chiaro, di *Per chi suona la campana*, il cui titolo è tratto da una strofa di John Donne, il più alto dei poeti metafisici del Seicento inglese: « *Nessuno, in sé, è un'isola completa. Perciò non chiedere mai: per chi suona la campana? Essa suona sempre per te* ». Tutta l'Europa e più ancora l'America si erano chieste egoisticamente se la guerra civile spagnola o il nazismo e altri fenomeni non erano fatti privati degli Spagnoli, dei Tedeschi eccetera. E invece la campana, quella campana, sonava proprio per l'Europa e l'America e l'Asia, sonava per tutti.

Un professore americano, Robert Jordan, gran conoscitore di cose spagnole, e non solo per via libresca, ma per esperienza di vita, si arruola

volontario nell'esercito repubblicano. Jordan è il tipico intellettuale di sinistra degli anni Trenta, è l'*engagé*, ma in una misura più responsabile (malgrado il consueto individualismo) degli eroi, per esempio, di Malraux: questi hanno davvero un'aria estetizzante, da Corrado Brando in *new look*, quale Moravia intenderebbe riscontrare in quelli di Hemingway. Questi, è chiaro, conosce intimamente le debolezze di tali personaggi, ma è convinto che esse siano anche un punto di resistenza della coscienza morale e della cultura umanistica in seno al feroce processo di strumentalizzazione esercitato dalla politica: sicché in Hemingway si stabilisce una sottile dialettica dei sentimenti, dove il patetico dell'eroe intellettuale si mescola all'ironia sulla sua impotenza, e la solidarietà con i rivoluzionari non esclude il riconoscimento di certo loro modo ottuso di conoscere e di agire, che può generare la più efferata crudeltà. Scrittori come Hemingway, quando si accostano ai temi della storia contemporanea, sono proprio fatti per non andare a genio a nessuno. O vengono raggiunti più presto dal lettore comune, attento ai soli valori umani. Ma questo lettore è anche insensibile ai valori dell'arte, tanto che nel suo frettoloso contenutismo può anche confondere un Hemingway con un Upton Sinclair o con un Irwin Shaw. Che fare? Lavorare, fare il proprio dovere, avrebbe risposto Hemingway con una scrollata di spalle.

Dunque Robert Jordan, impegnato nella lotta per la libertà del popolo spagnolo, viene mandato dietro le linee nazionaliste, in un posto avanzato di guerriglieri in montagna, non lontano da Segovia. La missione è far saltare un ponte. Il capo dei guerriglieri dovrebbe essere Pablo, un alcoolizzato che la paura ormai ha ridotto a uno straccio; l'anima del gruppo è dunque diventata Pilar, una donna d'origine contadina che costituisce la più forte invenzione poetica del romanzo. Pilar è un ammasso di sensualità e di ragione, di azione e di stregoneria, di cordialità e di asprezza, con un suo odore terrestre, quasi animalesco, che si confonde in modo

immemorabile con l'odore stesso della Spagna: il suo sguardo ha il colore di una terra che è stata toccata allo stesso modo e per sempre dalla festa e dall'inquisizione, dal sole e dalla morte. In lei la dimensione rivoluzionaria è ancora, sostanzialmente, fatalmente, una dimensione religiosa. Fra i partigiani vi è anche una ragazza giovanissima, Maria, che è stata violentata dai nazionalisti e tratta in salvo da Pilar. Fra Jordan e Maria si stabilisce subito un rapporto amoroso. Ma su tutto il gruppo — pieno di tipi scolpiti con straordinaria precisione — pesa il senso della precaria situazione, l'attesa di qualcosa di risolutivo, il presagio del male. I nazionalisti scoprono un'altra banda di guerriglieri nelle vicinanze e la massacrano. Presto verrà il turno degli uomini di Pilar. In questa prospettiva di tensione tragica l'amore di Maria e di Jordan diviene un'ipotesi di felicità irrealizzabile, forse vana. Allora Jordan compie un gesto 'puro', cioè indipendente dal risultato possibile: va a far saltare il ponte, rimane ferito, e separato dagli altri attende sulla collina l'ora accecante e pacificatrice della sua stessa fine.

Romanzo di respiro insolitamente ampio, ricco d'implicazioni politiche e filosofiche, *Per chi suona la campana* contiene tuttavia alcune ingenuità tardo-romantiche in cui Hemingway non era più caduto dal tempo di *Addio alle armi*: ma la forza dei personaggi, il clima arroventato in cui si muovono, la loro rispondenza alle leggi del tempo e dell'azione, sono tutte cose da grandissimo scrittore. Piuttosto, un certo scrupolo di *suspense* e di leggibilità dà alla struttura generale del romanzo un sapore di calcolo, un'abilità da scuola di *playwriting*, e insomma lo riporta indietro, stilisticamente, verso certe soluzioni ottocentesche.

Con la seconda guerra mondiale Hemingway tace, nuovamente travolto dal mondo reale, dall'attività fisica, dall'impegno interiore che gli impone di partecipare, di essere presente. Le sue opere posteriori (e anche, a quel che ci è dato saperne per ora, le postume) presentano caratteristiche

di precisa fedeltà alle premesse morali e stilistiche dello scrittore, ma accentuano l'aspetto metafisico della sua costante lirica, quasi egli nell'antica controversia delle lettere americane fra naturalismo e simbolismo — alla cui confluenza si è trovato anche Faulkner, a suo modo — avesse finalmente optato per il secondo. Questa opzione significa una buia caduta, o non piuttosto un estremo atto di coerenza? Hemingway ha voluto rispettare quel fondo della sua cultura che invoca Dio senza nominarlo (egli si è sempre professato cattolico, ma con una piega di enigmatica ironia) o non ha piuttosto voluto esaltare la caratteristica ecumenica dell'Occidente, quel punto in cui cultura americana e cultura europea sono una cosa sola, come egli stesso aveva cercato di dimostrare in tutta la sua vita e in tutta la sua opera? Evidentemente per noi la risposta è quest'ultima. L'americano di Parigi, l'americano di Venezia, l'americano di Madrid, l'americano di Cuba, sa di appartenere al mondo in cui Rilke ha veduto dal castello di Duino l'ultimo incontro romantico dell'amore con la morte e lo ha sfumato nell'onda della melodia « che ancora ci volge e consola »; al mondo in cui Rimbaud si è perso — dopo avere sfidato l'impegno sociale e quello metafisico nella stessa violenza abbagliante della parola — in un'Africa muta, tutta da vivere senza più scrivere, come un vero personaggio di Hemingway; al mondo nutrito di un alto e spesso ipocrita spiritualismo, che tuttavia evoca sempre (a ogni rinnovata congiura di mostri) la presenza fatale dell'Occulto per metterla drammaticamente a confronto con la Ragione; al mondo, infine, senza il quale né Poe sarebbe stato il primo filosofo della nuova poesia né James il primo psicologo del nuovo romanzo né alcun altro americano capace di generare il proprio cosmo di pensiero e di espressione fino a rovesciare addirittura i termini nel gioco delle influenze. In questa finale scoperta di una letteratura pensata 'prima' come simbolo e come parola (l'allegoria del *Vecchio e il mare*, la sinfonia di *Oltre il fiume e fra gli alberi*) il vecchio scrittore si

riconoscerà finalmente realizzato e come placato, libero finalmente dall'ossessione di una letteratura che deve nascere 'prima' come cronaca e documento e 'poi' faticosamente, nella dignità artigianale, raggiungere la folgorazione del simbolo e la plasticità della parola.

momento in cui l'azione si svolge, cioè nel 1946: Richard Cantwell, colonnello americano, militare di carriera. L'azione accade a Venezia e in altri luoghi del Veneto, ma precipuamente a Venezia, che diventa il punto di convergenza di tutti i raggi magici e magnetici che attraversano il romanzo tanto nel senso verticale della psicologia quanto in quello orizzontale della narrazione. Venezia non è un luogo geografico, è un'ombra della coscienza, la lapide o la stele dell'immaginazione occidentale, l'ago di una bussola che gli antichi avevano tenuta nascosta fra ori e drappi per pietà di noi. Così il colonnello Richard Cantwell può raggiungere l'intellettuale Jordan e il contrabbandiere Morgan in un olimpo in cui spetterà a lui solo parlare: a lui, e alla sua giovinezza, che è il Frederick di *Addio alle armi*. Cantwell infatti è ritornato nel Veneto dove ha conosciuto, trent'anni prima, la guerra; dove è stato ferito per la prima volta. Anche adesso è ferito, il suo corpo è pieno di cicatrici e — quel ch'è peggio — il suo cuore si è messo a funzionare assai male. Con il pacato spirito di autodistruzione degli uomini dominati dalla memoria e capaci di un tale amore della vita che non accettano di ridurne un solo frammento, Cantwell accelera la propria fine con l'alcool, con l'amore e con sforzi fisici all'aria aperta. Lo vediamo a caccia di anitre selvatiche nella palude; è l'ultimo atto della sua vita. Ma prima abbiamo assistito al suo amore per la contessina veneziana Renata, quasi una bambina. Corre un abisso di storia, più ancora che di età, fra i cinquant'anni passati di Cantwell e i diciannove di Renata: l'abisso che intercorre fra guerra e pace, fra Europa e America, fra il sapere e il voler sapere; e tuttavia, a momenti, Renata sembra la creatura saggia e paziente, Cantwell il ragazzaccio disennato. Perché il suo tipo di saggezza è un altro: sa che non vale più la pena — di che cosa? di nulla. Il che non vuol dire che nulla valga la pena: vuol dire, anzi, che tutto ciò che è accaduto valeva sommamente la pena di essere; e questo a sua volta dà uno straordinario valore a ciò che ancora, prodigiosamente, accade oggi, cioè a quella Renata, a quell'incre-

dibile amore. Ma non vale la pena *conservare*. Ciò che il tempo voleva conservare, lo avrà già conservato; e il resto è polveré, può essere polvere da domattina. Lo sia, anzi! Si decida a esserlo! C'è un'impazienza della morte, nel libro, che è in perfetta continuità con l'impazienza della vita. Altro che « alcune ottime descrizioni della campagna veneta » come concede, a denti stretti, John Brown¹. Qui c'è una musica che dà al prosaico mondo del Novecento la stessa dimensione che il miglior Wagner riuscì a dare al mondo mitico di *Tristano e Isotta*. Non a caso si sceglie qui un'analogia musicale: ché il libro è tutto musica, e come tale va letto. È il libro che genera maggior delusione ai lettori contentutisti, a quelli che sono abituati a cercare in Hemingway i fatti sensazionali: va 'recitato' a mezza voce, trovando tutte le intonazioni e le pause, modulando gli intervalli fra i discorsi, sentendo tutti i timbri affiorare per poi risommersersi nell'orchestra. Un'orchestra d'archi, erede dei grandi Vivaldi, Marcello, Albinoni: questo almeno a Venezia sarà sempre possibile, e accompagna gli uomini nobili e solitari al di là del tempo, al di là del fiume, fra gli alberi dove tutto è vero, innocente, stabile: dove possiamo finalmente riconoscere il nostro viso. Al mito dell'infanzia, tipico della lirica moderna — della quale Hemingway qui riprende il fondamentale moto elegiaco — ancora una volta è stato sostituito il mito della maturità capace di morire senza strazio perché ha finalmente imparato a vivere. Né per questo l'elegia è meno severa: anzi, uno strazio di *threnos*, la cadenza dell'accompagnamento funebre, promana dalla pagina e fa salire in alto le più quotidiane battute, le più semplici vicende, come la scena straordinaria di Cantwell con Renata nella gondola. Una pagina in cui l'amore merita realmente il suo nome, un nome sprecato e infangato da quasi tutti i romanzi.

¹ J. Brown e L. Livi, *Hemingway*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Ora noi sappiamo che cosa cercava Hemingway a Torcello, in quella permanenza del mondo medievale sospeso fra Apocalisse e candore; e sappiamo perché Boecklin ha dipinto qui, fra queste isole, a breve distanza dalla città lugubrementemente fastosa, l'approdo della bianca figura velata, sulla barca che ombreggiano i cipressi, alla leggendaria Isola dei Morti. C'è un'ora in cui ogni poeta occidentale ritrova fra i suoi antenati le mummie e le sfingi del Libro degli Egizi, un libro tutto fluviale anche se le acque scorrono nel Nilo dell'aldilà. Ben lo seppe Rilke, l'elegiaco per eccellenza, a non molta distanza da Venezia, fissando l'enigmatico disegno della civetta.

Il vecchio e il mare è opera di scultura, come *Oltre il fiume* è opera di musica. L'operazione qui compiuta non ha nulla a che vedere con il vecchio realismo hemingwayano, ma appartiene alla specie delle ricerche compiute dai nostri Martini e Marini nel mondo miceneo o etrusco. Non per nulla questa storia nasce dalla coscienza popolare, con personaggi popolari; solo in essi è ormai riscontrabile il senso dell'arcaico, la sacralità, l'eleganza nuda che non diventa moda. Il protagonista, si sa, è Santiago, pescatore cubano. Pescatore di pesci, crede lui, ma per noi è pescatore d'assoluto. Hemingway può non averlo saputo in partenza, ma lo ha saputo alla fine dell'opera, perché in fondo l'aveva presentito nel trascogliere ogni parola. (Si sa che questo breve romanzo, che fra tutti i suoi è quello di apparenza più semplice e immediata, fu anche quello che gli costò maggior lavoro di lima e di rifacimenti.) Santiago non ha nessuno al mondo, solo un ragazzo che lo accompagna a pescare. Ma da molto tempo egli non riesce a pescare più nulla, e i genitori del ragazzo gli impongono di separarsi da quel vecchio ormai inutile e votato alla fame, alla morte. Ma il vecchio si reca in mare da solo, con la sua povera bar-

ca, e in alto mare avviene un mostruoso miracolo. Un gigantesco pesce spada abbocca: e per tre giorni assistiamo alla lotta fra il vecchio solitario e l'animale. Lotta che è anche un rapporto: nel pesce l'uomo riconosce una dignità, una grandezza, che è poi la stessa dignità e grandezza possibile della sua capacità di ucciderlo. Versione estrema del rapporto fra il matador e il toro, aggravata dalle molte *chances* che ha il pesce di rovesciare la barca, e dalle deboli forze dell'uomo. Alla fine Santiago vince. Ma durante il viaggio di ritorno gli squali divorano il pesce spada, e il vecchio non riporterà a casa che la testa, la spina e la coda del suo corpulento amico-nemico. Il ragazzo lo ritroverà sfinito, nella casetta in cui tante volte gli parlava dei campioni di baseball di un mondo lontano, evocato attraverso i giornali: lo lascerà dormire e sognare i leoni, liberi su una spiaggia favolosa soffusa da un polverio di sole, i leoni che sono un estremo, ingenuo simbolo della scioltezza e perfezione della natura. Ma tutta la narrazione è una profonda allegoria del tempo umano e del suo essere condannato a prove e misure da cui deve uscire verificata la validità del suo impiego. Vecchiaia e povertà non sono nulla, se non nella misura in cui rivelano implicitamente un'ingiustizia consumata da altri a nostro danno; ma non sono nulla per l'individuo, il cui valore può sempre essere provato, e se il suo gesto è inutile, la sua inutilità è appunto il banco di prova del valore, è il fomite esistenziale di ogni nostro rispetto per la dignità dell'uomo. Si è parlato di Bibbia e di Omero per questo libro straordinario, ma forse questi riferimenti vanno proprio ai suoi aspetti negativi: a certa sacralità esterna, in cui del resto Hemingway cade assai di rado. Nella maggior parte del libro egli sa estrarre un significato solenne dalla maggiore semplicità espressiva e dal riferimento, appena appena ritmato, agli usi e motti quotidiani. Solo per eccezione egli ha smentito qui, talvolta, le sacrosante parole pronunciate in *Morte nel pomeriggio*: « Uno scrittore serio non va confuso con uno scrittore solenne. Uno scrit-

tore serio può essere un falco o un bozzagro o magari un pappagallo, ma uno scrittore solenne è sempre un gufo della malora ».

Proprio sul versante di quella che potremmo chiamare la stilizzazione dell'umiltà, stilizzazione che ha luogo per scoprire l'essenza della parolacosa (cioè quella che Schopenhauer avrebbe chiamato in estetica 'l'idea'), avvengono i maggiori miracoli di questo romanzo, vera rivelazione nel senso di universo svelato, di scoperta di ciò che si nasconde al di là del quotidiano, attraverso lo schermo unico del linguaggio. Come nel momento in cui Santiago riesce finalmente a sconfiggere il pesce spada: « Allora il pesce tornò in vita, recando in sé la sua morte, e si librò alto fuori dell'acqua mostrando tutta la grande lunghezza e larghezza e tutta la sua forza e la sua bellezza. Parve restare sospeso nell'aria sul vecchio nella barca. Poi precipitò in acqua in un crollo che coprì di spuma il vecchio e tutta la barca. Il vecchio si sentiva debole e nauseato, e non riusciva a vedere. Ma districò la lenza dalla fiocina e la lasciò scorrere lentamente tra le mani sanguinanti, e, quando riuscì a vedere, vide che il pesce era sul dorso con la pancia argentea riversa. L'asta della fiocina sporgeva dalla spalla del pesce formando un angolo e il mare si colorava del sangue rosso che gli sgorgava dal cuore. Dapprima fu scuro come una secca nell'acqua azzurra, che era profonda più di un miglio. Poi si allargò come una nube. Il pesce era argenteo e immobile e fluttuava con le onde ». Qui non c'è nulla di descrittivo, tutto l'impressionismo coloristico è travolto da un'operazione di sintesi che eleva il senso delle cose a verità immacolata, a parola che non 'esprime' nemmeno più, ma 'è'.

Oltre il fiume e Il vecchio e il mare andrebbero pubblicati insieme, in un solo volume, per mostrare che cosa fosse il lavoro di Hemingway sul reale nel suo grado estremo di acuità e di forza. Del resto sono libri com-

plementari: l'uno è il rovescio dell'altro. Il primo è una storia di aristocratici non del tutto sicuri di aver raggiunto un grande valore umano (Cantwell) o di poter mai raggiungerlo (Renata); il secondo la storia di un proletario che, senza mai essersi posto esplicitamente il problema, di colpo raggiunge tale grandezza. Il primo è elegia, il secondo tende all'epico. Perché il primo è un 'notturmo', una 'contemplazione della morte' (formule del tardo D'Annunzio, scrittore il cui nome compare in *Oltre il fiume* accompagnato da un sensatissimo giudizio critico) e il secondo è una secca e perentoria esaltazione della vita. Il primo è tutto storia, il secondo tutto natura; l'uno è interamente Europa, l'altro è Terzo Mondo. E ambedue sono visti con gli occhi dell'America, di quanto la migliore America sente di avere in comune con essi. Infine, alla tecnica diffusa e aperta del romanzo veneziano corrisponde quella chiusa e 'fatale' della storia cubana. Sono i due versanti di una montagna di sapienza linguistica e morale.

Sul senso di tale sapienza e sulla sua possibile portata storica vorrei anticipare qui la conclusione dello studio di Philip Young¹ sul cui ritratto di Hemingway dovremo spesso tornare: « Il mondo di Hemingway è uno di quelli in cui le cose non crescono e non danno frutti, ma esplodono, si rompono, si decompongono, o sono divorate. È salvato dall'infelicità totale da visioni di resistenza, competenza e coraggio; dalla felicità che il corpo può dare quando non soffre; da intermezzi d'amore che non possono durare oltre la breve licenza militare; dal piacere goduto nei paesi che si possono visitare, o in cui si può pescare e andare a caccia; dai caffè ai quali ci si può sedere, e da ben poco ancora [...] È un mondo molto limitato. È un mondo visto attraverso una fenditura nel muro da un uomo trattenuto in quel punto dal fuoco delle armi. La visione è osses-

¹ Ph. Young, *Ernest Hemingway*, Milano, Mursia, 1962.

sionata dalla violenza, ci invita con insistenza a rispettare questo ostinato interesse per il profondo significato che la violenza assume ai nostri tempi [...] Possiamo polemizzare contro il mondo di Hemingway, ma non ci sarà facile provare che non sia il mondo in cui abbiamo vissuto ». E finalmente: « È troppo presto ancora per sapere quale tra tutti i mondi che i nostri scrittori ci presentano sarà quello in cui avremo realmente vissuto. Dipende da ciò che accadrà, e ancora non lo sappiamo. ' Pace ai nostri tempi ' tuttavia, era l'oscura e ironica profezia che Hemingway formulò all'inizio della sua attività di scrittore, e che ha poi continuato ad accettare. Fin dall'inizio i suoi occhi si sono fermati su ciò che da qui ad alcuni decenni potrà effettivamente risultare lo spettacolo principale. Pur con tutte le possibili limitazioni, può darsi che egli ci abbia detto molte cose più vere della nostra epoca nella maniera più vera, e questo vale a creargli una reputazione letteraria permanente ».

Alla morte di Hemingway si seppe che almeno quattro manoscritti di opere inedite erano stati da lui depositati in una cassetta di sicurezza alla banca di cui era cliente. Due di essi sono stati pubblicati postumi, *Estate pericolosa* che riprende il tema della tauromachia e *Festa mobile* che ricostruisce la vita giovanile del periodo parigino.

Del primo, che non mi pare aggiunga molto al già detto da Hemingway sul tema, dice John Brown¹: « Questo nuovo racconto di corride è un po' *Morte nel pomeriggio* trent'anni dopo. Hemingway in pagine ispirate illustra il paesaggio e la gente di Spagna, narra la rivalità omerica fra i due massimi toreri di oggi, Ordoñez e Dominguín. La prosa

¹J. Brown e L. Livi, *Hemingway*, cit.

saporita ed esuberante dimostra che l'autore aveva conservato con gli anni tutto il suo appetito per la vita e tutti i suoi doni per descriverla ». Ed è tutto vero, ma forse in *Estate pericolosa* rimane fortemente negativo e davvero senile il fatto di avere ridotto per una volta il grande rituale taurino a fatto privato. È il testo di Hemingway che più scopertamente appartiene alla sua vita mondana, alla sua presenza nella *café-society* internazionale del dopoguerra.

Di *Festa mobile* abbiamo detto e diremo. Resta da ricordare che questa evocazione si muove sulla pagina con una leggerezza affatto nuova, o per lo meno non riscontrabile se non in antichi racconti. E che la polemica di questo autorevole attore e testimone su un tempo letterario e su figure umane che la leggenda ha spesso distorto non è tanto polemica riguardo alle persone ma proprio intorno a quelle false immagini. Generoso con se stesso e con il mondo, Hemingway sa essere spietato con se stesso e con il mondo per il solo scrupolo di essere preciso, per la sua antica ossessione di 'dire la verità'.

Festa mobile è l'incontro di un uomo dall'aria di pugilatore, di un giovane reduce di guerra, con la delicata e maligna presenza della poesia: i loro approcci sono goffi e di questa affettuosa goffaggine il protagonista è il primo a ridere nel ricordo. È anche l'incontro di un giovane americano con il vecchio mondo, e con la carica di pazienza e malinconia che esso comporta: lezione dalla quale egli uscirà ugualmente energico e speranzoso, ma sapendo ormai il prezzo e il pericolo di ogni scelta, e la finale minaccia di un'ombra che ci coprirà e ci renderà parenti nel nulla. Dovremo, allora, essere salvi per le nostre testimonianze personali: per un 'lavoro' che coincide con la nostra memoria presso gli uomini.

VI - LA RAGIONE CRITICA

*«E la saggezza sconsolata è un sogno,
Che la speranza sia concessa all'uomo
Come un ultimo pianto sulle cose.»*

A. GATTO

DI STRAORDINARIA IMPORTANZA mi sembra (e non a me solo) una delle ultime interviste concesse da Hemingway, quella a George Plimpton, pubblicata nel numero 18 della *Paris Review*, l'anno 1958. In essa le coordinate della coscienza artigianale e della riflessione autobiografica si disegnano con una particolare evidenza, con uno slancio tutto teso verso l'universale. Alla prima domanda — se gli risultino piacevoli le ore passate a scrivere — lo scrittore risponde appena: « Molto ». Scrivere è una caccia o una pesca di sublime vitalità: quel *molto* ha un senso goloso, si porta dietro la pienezza fisica di chi sa che vocazione è piacere, e che non vi è piacere senza vocazione. Allora Plimpton chiede qualcosa sugli orari e i metodi di lavoro di Hemingway. Ecco la risposta:

« Quando lavoro a un libro o a una novella mi metto a scrivere ogni mattina al sorgere del sole. Non c'è nessuno che mi disturbi e fa fresco oppure freddo e ci si mette al lavoro e ci si riscalda scrivendo. Si legge quel che s'è già scritto e siccome ci si è sempre fermati sa-

pendo quel che succederà dopo, si riprende di lì. Si scrive fin quando non si arriva a un punto dove si ha ancora del 'succo' e dove si sa quel che succederà dopo. Allora ci si ferma, e si cerca di reggere fino all'indomani, quando si riprenderà. Se per esempio si è cominciato alle sei, si può continuare fino a mezzogiorno oppure finire più presto. Quando ci si ferma si è anche svuotati (e al tempo stesso non svuotati ma in fase di riempirsi) come dopo aver fatto l'amore con qualcuno che amiamo. Nulla può farti male, nulla può capirtarti, niente ha senso fino all'indomani quando ricominci. Quel che è duro, è aspettare fino all'indomani ».

« E » insiste Plimpton « una volta lontano dalla sua macchina per scrivere, le capita di non pensare più all'opera alla quale sta lavorando? » Qui il piccolo aneddoto quotidiano, l'indiscrezione biografica — una variante dell'antico *nulla dies sine linea* che non esclude il fantasma romantico dell'ispirazione — già piega verso ragioni più interne:

« Certo. Ma questo esige disciplina, e la disciplina si acquista. Bisogna ».

È lo Hemingway di Parigi, incredibilmente cresciuto, ma pur sempre alla scuola di rigore del *miglior fabbro*, del poeta che solo poteva scrivere senza troppa ironia « la sua vera Penelope era Flaubert »¹. La deposizione continua. Plimpton:

« Rileggendo il suo testo fino al punto in cui si è fermato, lo riscrive? O corregge soltanto dopo, quando tutto è finito? »

Hemingway:

¹ E. Pound, *Cantos*, XXXI.

« Ogni giorno riscrivo quel che ho fatto prima. Naturalmente, quando tutto è finito, lo rivedo. Si ha ancora occasione di correggere e di riscrivere quando il testo è stato ribattuto a macchina e lo si vede dattiloscritto per bene. L'ultima occasione, infine, sono le bozze. Si è grati per queste diverse occasioni che ci sono offerte ».

Lo scrittore ha preso decisamente l'aria del bravo ragazzo: « si è grati ». Da intenerire. Ma non dicevamo che l'aria della festa mobile, della vecchia Parigi, era vicina? Alla domanda « Riscrive molto? » Hemingway risponde:

« Dipende. Ho riscritto trentanove volte la fine di *Addio alle armi*, l'ultima pagina, prima di esserne soddisfatto ».

Ecco, è tornato con orgoglio al momento della sua prima e decisiva metamorfosi: all'atto di nascita di qualcosa che — lui lo sa prima di tutti — doveva rendere molto a lui stesso e agli altri. Qualcosa che prima non c'era. « Era un problema di carattere tecnico? » vuol sapere Plimpton « Che cosa l'aveva bloccato? »

« Le parole giuste. »

Nient'altro: e davvero, per Hemingway, non c'era altro da dire. Il suo problema è sempre e solo questo, ma è un problema all'infinito. Vengono alla mente fatti mitologici: Apollinaire giovinetto che si affaccia alla grata del convento e grida: « Che stile quel Giulio Verne! non usa che sostantivi! » o il Conrad evocato da Ford Madox Ford che scivolando in slitta sulla bianca distesa invernale grida come un ossesso: « Turgenev, il più grande dei poeti! » Ingenui atti di devozione alla Parola Giusta. Plimpton vuol sapere: « È rileggendo che ci si ricarica di succo? » E Hemingway:

« Il rileggere mette in condizioni di *do ver* proseguire perché si sa

che, fino lì, quel che si è scritto lo si è scritto nel modo migliore possibile. C'è sempre del 'succo' da qualche parte ».

Ma si è detto che la ragione artigianale non esclude la presenza sempre ipotetica dell'ispirazione: la quale, parrebbe, non è il fanatico appello a un oggetto determinato, bensì uno stato generale, una vitalità più larga e disponibile, favorita da tutto l'essere. Infatti Plimpton ricorda maliziosamente allo scrittore:

« Una volta lei disse che poteva scrivere bene solo quando era innamorato. Potrebbe sviluppare un po' questa idea? »

Hemingway si ritrae come un riccio all'indiscrezione, ma non può negarsi all'impulso della propria sincerità:

« Che domanda! Ma ha diritto a un buon punto per essersi lanciato. Si può scrivere in qualsiasi momento, a condizione che la gente ti lasci tranquillo e non ti interrompa. Ma il meglio lo si scrive certamente quando si è innamorati. Se per lei è lo stesso, preferirei non sviluppare quest'idea ».

C'è un'ombra di pudore, e c'è un'ombra di pena. Hemingway sa come pochi che il fatto dello scrivere non è solo un evento culturale, e che questa non è sempre una cosa allegra. Perciò chiede a Plimpton di riportare il discorso sulla cultura. Infatti la nuova domanda suona così:

« Lei pensa che lo stimolo intellettuale, che si forma nelle sue relazioni con gli altri scrittori, sia importante per l'autore? »

La risposta è: « Certamente ». Ora Plimpton vuol sapere se a Parigi, negli anni Venti, Hemingway ha provato un 'sentimento di gruppo' nei confronti di altri scrittori e artisti. Mister Papa dice di no:

« No. Non esisteva sentimento di gruppo. Avevamo rispetto l'uno

per l'altro. Io rispettavo molti pittori, alcuni della mia stessa età, altri più anziani — Gris, Picasso, Braque, Monet che a quel tempo era ancora vivo — e alcuni scrittori: Joyce, Ezra, la Stein ... »

Rispetto reciproco? Solamente? Non vi sono stati influssi? Plimpton fa una domanda volutamente cauta ma molto precisa: « Quando lei scrive, le capita di essere qualche volta influenzato da ciò che sta leggendo in quel momento? »

« Non più, dal tempo in cui Joyce scriveva *Ulisse*. La sua influenza non era diretta. Ma a quel tempo, quando ci era vietato servirci di parole che sapevamo, e dovevamo batterci per una sola parola, fu l'influsso della sua opera a cambiare tutto e a permetterci di liberarci dalle restrizioni. »

L'usura della parola, la ricerca del timbro nuovo, della pronuncia innocente: quante volte abbiamo udito questo discorso, nel primo Novecento! È quasi il discorso centrale di un'epoca; e i suoi sviluppi sono stati l'apporto fondamentale di almeno due generazioni. Plimpton, però, vuol saperne di più:

« Poteva imparare da altri scrittori qualcosa sull'arte di scrivere? Ieri lei mi diceva che Joyce, per esempio, non sopportava di parlarne ».

Hemingway è più modesto, meno luciferino di Joyce: « Con la gente del mestiere di solito si parla dei libri degli altri. Più uno scrittore è bravo, meno vorrà parlare di quel che lui stesso ha scritto. Joyce era uno scrittore grandissimo e spiegava ciò che faceva solo a tipi mediocri. Gli scrittori che stimava li giudicava capaci di capirlo leggendolo ».

« Cosa ne pensa dell'influsso di alcuni suoi contemporanei sulla sua opera? Quale è stato il contributo di Gertrude Stein, se mai è esistito, o di Ezra Pound? »

« Mi dispiace, ma non sono adatto per questo genere di autopsie. Ci sono dei procuratori, più o meno letterari, che trattano per mestiere queste questioni. Miss Stein ha scritto molte cose inesatte circa il suo influsso sulla mia opera. Essa le doveva molto dopo aver imparato a scrivere dei dialoghi grazie a un libro che si chiamava *Il sole sorge ancora*. Io le ero molto affezionato e trovavo meraviglioso che avesse imparato a scrivere come si parla. Per me non c'era nulla di nuovo nel fatto di trarre un insegnamento da tutti coloro, vivi o morti, che fossero suscettibili di insegnarmi qualcosa e non supponevo che ciò le facesse un tale effetto. Scriveva già molto bene altrimenti. Quanto a Ezra, era notevolmente intelligente sugli argomenti che conosceva davvero. Questa conversazione non l'annoia mortalmente? Questi pettegolezzi da portinaia mentre si lavano i panni sporchi di trentacinque anni fa, mi danno la nausea. Sarebbe diverso se si fosse cercato di dire tutta la verità. Almeno, avrebbe avuto un certo valore. »

L'improvvisa mossa di malumore e di malinconia, con dentro una reticenza riguardo a qualcosa che si sa, ma di cui si suppone che il tempo farà ugualmente polvere, rivela orgoglio e distanza. Hemingway in quel momento non se la sentiva di dire a Plimpton che aveva indotto, lui, la *Atlantic Review* a pubblicare l'indigesto *The Making of the Americans* della Stein, in massicce puntate; che lui solo aveva dovuto leggerlo per intero al fine di correggerne le bozze, cosa a cui tutti gli altri si rifiutavano; e che vi si era annoiato mortalmente. Ciò non diminuisce il valore della Stein, è chiaro: ma dà una piega particolare al solito discorso sugli influssi. Tanto che Plimpton decide di allargare la sua domanda:

« Quali sono, a suo parere, le sue ascendenze letterarie, gli uomini da cui ha imparato di più? »

La risposta è ugualmente ampia, e conclude l'intervista con una serie

di prospettive sulle quali si potrebbero trarre infinite variazioni culturali:

« Mark Twain, Flaubert, Stendhal, Bach, Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij, Čechov, Andrew Marvel, John Donne, Maupassant, il buon Kipling, Thoreau, il capitano Maryatt, Shakespeare, Mozart, Quevedo, Dante, Virgilio, Tintoretto, Hieronymus Bosch, Brueghel, Patinier, Goya, Giotto, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, San Giovanni della Croce, Góngora — ci vorrebbe una giornata intera per rammentarli tutti. E così avrei l'aria di sfoggiare un'erudizione che non possiedo e non di cercare di ricordare tutti quelli che hanno esercitato un influsso sulla mia vita e sulla mia opera. La domanda che mi fa non è vecchia e logora. È un'ottima domanda, ma è piena d'importanza e richiede un esame di coscienza. Ho citato dei pittori — ho cominciato a citarli — perché i pittori mi hanno insegnato sulla maniera di scrivere tanto quanto gli scrittori. Lei si chiede come mai. Ci vorrebbe un'altra giornata per spiegarglielo. Quanto a ciò che possono insegnare i musicisti o lo studio dell'armonia e del contrappunto, penso che dovrebbe essere evidente ».

Hemingway ci lascia su questa battuta, a meditare su qualcosa che sapevamo, ma che nella sua diretta pronuncia assume un valore particolare. In effetti l'ultimo senso del suo stile è sempre duplice, cioè plastico e musicale. I rari aggettivi definiscono coloristicamente il mondo, a colori 'puri', squillanti; certi viluppi di parole afferrano l'oggetto per darne il rilievo e le ombre; certo gusto della composizione — di figure e d'oggetti — rasenta addirittura la scenografia. Quanto alla musica, il flusso tutto melodico, da strumento puro e solo nella notte, di un racconto come *Un luogo pulito, illuminato bene*, trova poi riscontro nelle ricerche armoniche dei testi più complessi, come *Avere e non avere* o *Le nevi del Kili-mangiaro*, o nel flusso sinfonico continuo di *Oltre il fiume e fra gli alberi*. Ma va detto che, in pittura come in musica, Hemingway appartiene a un

ciclo del Novecento che voleva ancora la luce classica per reazione alle molte nebbie maeterlinckiane e anarchie strindberghiane. Il suo museo pittorico è tutto figurativo, la sua nozione di musica è interamente tonale. Quei Bach e Mozart non stanno lì per caso. Né quei Giotto e Cézanne. (Né, aggiungeremo a parte, quel Virgilio e quel Dante.) Piuttosto riescono evidenti le 'punte' della lista, quando alla volontà realistica e plastica si aggiunge la necessità di riassorbirvi, dandole una forma, la lunga, incancellata lezione simbolista. E allora vengono fuori i nomi di Donne e di Góngora, di Goya e di Bosch. Incontro privilegiato fra l'irrazionale e la struttura.

Mark Twain occupa sempre il primo posto. È il riconoscimento della tradizione americana del concreto: un rinnovamento linguistico essenziale, che cela e anticipa un risoluto chiarirsi dello 'sguardo' sul mondo libero d'implicazioni. Che queste implicazioni (moralì, storiche, letterarie) dovesse essere proprio Hemingway a reinserirle in quella tradizione, è un'altra faccenda: resta il fatto che la nuova operazione avveniva su un terreno sgombro, su quella pagina bianca dei fatti aperta per la prima volta da Mark Twain.

Fra gli scrittori russi il primo nome che viene alla memoria di Hemingway è quello di Turgenev: come quello di Flaubert tra i francesi. Omaggio alla qualità sovrana dello stilista. Ma poi non si può fare a meno di ricordare Tolstoj, narratore quanto mai positivo e preciso (*Sebastopoli, I cosacchi* si sa che impressionarono molto il giovane americano) finché non diventa un'attiva e onnicomprensiva coscienza storica: *Guerra e pace*, e per Hemingway, come per molti, Tolstoj finisce lì. Infine Dostoevskij, alto rimorso, continua preoccupazione, «l'altra faccia della luna». Hemingway ha accennato in *Festa mobile* a una sorta di trauma inflittogli da Dostoevskij: era quasi il crollo di tutte le sue concezioni estetiche. Come si poteva scrivere così 'male', senza colore senza figura senza melodia, ed essere così grandi? Esisteva dunque un'ipotesi di contenutismo assoluto?

Hemingway deve avere faticato tutta la vita per comprendere oscuramente che quella di Dostoevskij era pure una forma. Forma drammaturgica per eccellenza, a lunghi smisurati slanci confessionali, a conflitti trattenuti e poi vertiginosamente salienti, a monologhi di spaventoso scavo, a improvvisate proclamazioni sofoclee sulla piazza, nell'arena; e musica, anche, una musica *autre*, una sorta di mostruoso melodramma, popolare e teologico a un tempo.

Commovente è la fedeltà di Hemingway al capitano Maryatt, autore di eccellenti libri per ragazzi; fu probabilmente lui a iniziarlo a un gusto letterario tutto evidenza e immediatezza, prima della scoperta del giornalismo e di Lardner. Così come fu Alexandre Dumas a iniziarlo alla chiarezza, all'equilibrio del narrare francese, e anche di questo Hemingway rese più volte grata testimonianza nelle sue dichiarazioni di poetica.

Si confronti la lista 1958 dei nomi, fornita a Plimpton, con quella 1950 dei libri, dettata alla Ross. A *Guerra e pace* si aggiunge non il primo Tolstoj, ma *Anna Karenina* (e quindi probabilmente doveva averla ancora in mente quando diceva il nome di Tolstoj a Plimpton). Maupassant prende il posto di Turgenev come primo evocatore di una 'narrazione-drammaturgia' essenziale. I titoli americani sono precisati con chiarezza, e definiscono un panorama assolutamente logico; ma va detto che a Hawthorne l'autore di *Morte nel pomeriggio* arrivò tardi e dopo molte negazioni, e che quello a Melville è piuttosto un omaggio alla grandezza, a una grandezza diversa, come quello a Dostoevskij (e a Proust). Restano Flaubert, Stendhal e Baudelaire (lasciamo da parte i *Buddenbrook* e *Taras Bul'ba*, meri ricordi di buone letture). Qui siamo seriamente sul piano formativo. Baudelaire significa il sogno maligno della città, l'assumere una materia torbida per ricavarne il sublime a forza di eliminazione e di appassionata geometria. Flaubert è lo stesso 'voler essere' della letteratura: la scommessa sportiva dell'uomo con il reale, e sappiamo che nulla poteva esaltare Hemingway più di questo spirito di competizione: egli ha

sempre aggredito le parole (le cose) con la stessa allegra forza che lo portava a battersi, con i guantoni da pugile, nei sotterranei dell'American Society di Parigi, fino a sputare il proprio sangue in faccia all'avversario¹. Infine Stendhal è la grazia, la libertà concessa alla propria vita o sognata per una vita migliore: il mito della felicità. Qui Hemingway riconosce la propria fisionomia interiore, e uno schema attivo di comportamento. Tutta l'esperienza di Hemingway è un interminabile *De l'amour*, sia oggetto di esso la donna, la poesia o la morte. E proprio sulla scorta di Stendhal, a suo tempo, Elio Vittorini ha costruito l'immagine italiana di Hemingway, che tanta fortuna ha avuto presso i giovani degli anni Quaranta.²

¹ M. Callaghan, *Quell'estate a Parigi*, Milano, Mondadori, 1967; cfr. anche G. Altichieri, « Hemingway: vita sul ring », in *Corriere della Sera*, 24 settembre 1967.

² Cfr. E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1956, passim.

VII - UMANITÀ E CULTURA

« Nessuno riusciva a trarre in inganno Hemingway sulla letteratura e sugli scrittori. »

L. Ross

« CON LUI siamo più vicini a Dostoevskij che ai naturalisti francesi » è stato detto di William Faulkner, in uno dei paragoni d'obbligo fra questi e Hemingway. L'autore di *Santuario*, a sua volta, chiarì personalmente la sua differenza da Hemingway, traendone una conclusione che rifletteva al medesimo tempo ammirazione per il collega e perplessità sul valore ultimo del suo messaggio. Faulkner distingueva¹ due famiglie di scrittori: quelli come lui o Thomas Wolfe (e, prima, Melville, Balzac, Dostoevskij) la cui validità si misura non dalla perfezione, perché, avendo voluto 'dire tutto', alla perfezione non arrivano mai e nemmeno aspirano; e quelli che raggiungono una vera perfezione limitando volutamente il loro campo di ricerca e di scelta (e fra questi Hemingway sarebbe stato sovrano, come un Mérimée o un Turgenev). Insomma Faulkner sceglieva

¹ Cfr. il nostro saggio su William Faulkner, in questa stessa collana, e segnatamente il capitolo « Testimonianza d'autore ».

per sé la parte, sempre un po' titanica, dello 'splendido fallimento'. In lui, dinanzi a Hemingway, si verificava a rovescio quella sorta di stupore che Hemingway aveva provato dinanzi appunto a Dostoevskij.

Svolgendo questo stesso paragone, Vittorini affermava nella famosa prefazione alla sua *Americana*, sorta di sommario personalissimo e quasi nevrotico della storia letteraria degli Stati Uniti:

« ... Hemingway, invece, è feroce alla perfezione, con finezza. Sbaglia anche lui, alle volte, nello stesso senso in cui sbaglia Faulkner: dà, come in *The Sun Also Rises*; spiegazioni naturaliste di un atteggiamento, e non giunge al simbolo. Ma allora il difetto è di calcolo, in lui, di prospettiva; mai di qualità: ferocia o altro. La sua qualità è sempre attiva, nella tessitura della prosa; efficiente, il che dipende, credo, dal modo in cui la sua arte è duplice. Mentre l'arte di Faulkner, dalle più capillari immagini della prosa fino ai gesti più estrinseci dei personaggi, è 'plasticamente' duplice: quella di Hemingway ha una duplicità 'lineare'. I simboli nascono, in Hemingway, senza travaglio uterino; per elisioni, sottintesi, e ritorni di immagini: come Minerva nacque nel cervello di Giove. In ogni pagina di Hemingway noi troviamo accettato come un fatto già vecchio dell'uomo che le vie della purezza sono simili a quelle della corruzione, e che la purezza è ferocia, e che ogni velleità di ferocia è una velleità di purezza, e poi troviamo, implicito, un ideale storico.

Sono di stoicismo i suoi simboli. Perciò appunto sembrano immotivati: o, specie dove descrive, e parla di Spagna, di Africa, di guerra, impressionisti. Egli racconta senza motivazione, non dice nulla che mostri o spieghi qualcosa, eppure convince che questa vita è gioventù, solo gioventù, un'orgia intrepida, e solo nella gioventù è purezza, e l'uomo non importa se si logora o brucia, sarà uomo anche nello stoicismo, sapendo bere la cicuta. L'ultimo gesto di Socrate, così, è il gesto

essenziale dell'uomo, in Hemingway; e non di autodistruzione, ma di adempimento: gratitudine estrema, in amaro e noia, verso la vita».¹

Alcune prospettive sono cambiate più tardi, grazie all'opera dello stesso Hemingway, come il rapporto fra naturalismo e simbolo; ma il discorso di Vittorini (dove lo stesso parallelo con Faulkner, solitamente tecnico — la traducibilità, il regionalismo, la sintassi ecc. — si sposta vittoriosamente sul piano della coscienza interiore) rimane validissimo, e per esempio quella intuizione dello stoicismo doveva essere confermata da *Oltre il fiume e fra gli alberi*, per il modo così ricco di purezza e di onore in cui il colonnello Cantwell beve la sua cicuta.

La coincidenza dello spirito stoico come una dimensione trascendentale riguardante la dignità dell'uomo (« storica » dice Vittorini, e nel 1942 era già dire troppo) potrebbe riportarci al sostanziale dibattito sulla morale hemingwayana, nel quale sia lo stesso Vittorini sia, con particolare efficacia, Edmund Wilson hanno combattuto contro il muro di pietra dell'ultimo stalinismo culturale. L'argomentazione di Wilson ha un valore davvero perentorio:

« Tornando oggi a rileggere i libri di Hemingway, ci accorgiamo chiaramente del grosso errore in cui caddero i politici quando l'accusarono di indifferenza alla società. Tutta la sua opera è una critica della società: egli ha risposto ad ogni stimolo dell'atmosfera morale del tempo, come si fa sentire alle radici dei rapporti umani, con una sensibilità che quasi non ha rivali. Perfino la sua preoccupazione di battere la squadra dell'isolato accanto e di farsi, alla scuola media, la fama del miglior giocatore di basketball, ha un suo significato ai nostri tempi. In fin dei conti, tutto ciò che si riesce a fare nel mondo, nel

¹ E. Vittorini, *Americana*, Milano, Bompiani, 1942.

mondo della politica come in quello dell'atletica, si fonda sul coraggio e sulla forza personale. In Hemingway, il coraggio e la forza sono sempre concepiti in termini fisici, sicché egli tende a dar l'impressione che il matador che sa incassare e ricambiare sia più uomo di qualsiasi altro tipo d'uomo, e che il solo dovere del socialista rivoluzionario è di farla al gruppo dei controrivoluzionari, prima che quelli la facciano a lui.

Ma le idee, per quanto giuste, non prevarranno mai da se stesse: debbono esserci uomini disposti a resistere o cadere insieme ad esse, e la capacità di agire per principio è sempre soggetta alle identiche leggi di competizione che regolano gli incontri sportivi e i rapporti fra i sessi. Hemingway ha espresso con genio i terrori dell'uomo moderno dinanzi al pericolo di perdere il controllo del suo mondo, ed ha fornito anche, nei limiti delle sue capacità, il proprio tipo di antidoto. Paradossalmente, questo antidoto è del tutto morale. Malgrado la passione di Hemingway per le competizioni fisiche, i suoi eroi finiscono quasi sempre sconfitti fisicamente, psichicamente, praticamente: le loro vittorie sono vittorie morali. Egli stesso, quando compì il suo inflessibile tirocinio nella propria arte non convenzionale e non commerciabile, in una Parigi che aveva altre predilezioni, dette il primo esempio di una tale vittoria; e se egli è parso qualche volta, sotto la minaccia di un panico generale, sul punto di andare a pezzi come poeta, sempre il momento appresso ha riacquistato tutta la propria solidità. Il principio dell'apparecchio di Bourdon, usato per misurare la pressione dei liquidi, è che un tubo piegato a spirale tende a raddrizzarsi nella proporzione in cui il liquido interno è soggetto ad una pressione crescente »¹.

¹E. Wilson, *La ferita e l'arco*, Milano, Garzanti, 1956.

E vi andrebbe aggiunta, sul piano tutto italiano della polemica sul cosiddetto dannunzianesimo di Hemingway, l'argomentazione di Calvino:

« ... è certo che fu una suggestione poetica e politica insieme, un confuso slancio per l'antifascismo attivo, in contrapposizione all'antifascismo della pura intelligenza, che ci spinse verso Hemingway. Anzi, a un certo punto, a esser sinceri, era la costellazione Hemingway-Malraux ad attrarci, che simboleggiava l'antifascismo internazionale, il fronte della guerra di Spagna. Per fortuna noi italiani avevamo avuto D'Annunzio a vaccinarci da certe inclinazioni 'eroiche', e il fondo estetizzante di Malraux fu presto scoperto [...] Anche per Hemingway la definizione di dannunziano è stata usata, e in qualche caso non a sproposito. Ma Hemingway scrive secco, non sbava quasi mai, non gonfia, ha i piedi per terra (quasi sempre; per intenderci: non posso soffrire il 'lirismo' di Hemingway: *Le nevi del Kilimangiaro* sono per me la sua cosa peggiore), si tiene alle cose: tutte caratteristiche che col dannunzianesimo fanno a pugni. E poi andiamo piano con queste definizioni: se basta che a uno piacciono la vita attiva e le belle donne per essere detto dannunziano, allora viva i dannunziani. Ma il problema non sta in questi termini: il mito attivistico di Hemingway si situa in un altro modo della storia contemporanea, ben più attuale e ancora problematica »¹.

Nel metafisico Faulkner si fatica insomma a estrarre una morale che pure coincide con il senso etico della storia; nel concreto e storico Hemingway si fatica per ricavare quella che, alla fine, è una metafisica. Ma la verità è che ambedue provocano il limite dell'uomo proprio perché vivono, senza tensioni unilaterali (tranne episodi particolarissimi), questa

¹In *Il Contemporaneo*, 13 novembre 1954.

lacerazione dialettica e sanno che essa è appena la realtà, la complessità del nostro esserci. Un poeta della morte che approda a un aggrovigliato e feroce amore della vita; un amante della vita che si consuma nell'ossessione di reggere, attraverso la poesia e la dignità, il ferreo confronto con la morte.

In tale prospettiva prende particolare valore tutto un periodo di Hemingway, la fase che conclude la sua opera prima della seconda guerra mondiale, e dopo la quale sopravviene una lunga interruzione. Pensiamo un momento a come ci sarebbe stata raccontata la sua carriera, se egli avesse fatto la fine del colonnello Cantwell. Saremmo fermi alle notizie della sua letteratura *engagée*, ovvero a *Per chi suona la campana* e, prima, ad *Avere e non avere* (che all'*engagement* univa una vena di sperimentalismo).

Ebbene, il giorno 8 novembre 1940 un amico, che era davvero prossimo alla morte, commentava in una lettera quei due romanzi in modo assai significativo. L'amico era Francis Scott Fitzgerald, e l'occasione della lettera era appunto *Per chi suona la campana*:

« ... è un bel romanzo, meglio di quanto possa fare chiunque scriva. Grazie per aver pensato a me e per la tua dedica. L'ho letto con un intenso interesse, partecipando a un sacco di problemi di scrittura così come vengono fuori e spesso incapace di scoprire come tu sia riuscito a tirare fuori alcuni effetti, ma ci sei sempre riuscito. Il massacro era magnifico ed anche il combattimento sulla montagna e la scena dell'esplosione. Delle parti laterali mi è particolarmente piaciuta la figura di Karkov e la Sonata a morte di Pilar; nota che avevo un interesse personale nella guerriglia di Moseby a causa di mio padre. La scena nella quale il padre dice addio al figlio è molto efficace. Rileggerò l'intera cosa ».

Di qui Fitzgerald passa al romanzo precedente:

« Non ti ho mai detto quanto mi sia piaciuto *Avere e non avere*. C'è un'abilità di osservazione e di descrizione che i giovani imiteranno con furore — passi e pagine che sono al livello di Dostoevskij nella loro incorrotta intensità.

Congratulazioni anche per il successo del tuo nuovo libro. Ti invidio terribilmente e non c'è ironia in questo. Dostoevskij con il suo largo appello mi è sempre piaciuto più di qualunque altro europeo, e ti invidio, perché ti è permesso di fare quello che vuoi »¹.

E insomma, nel momento di maggior partecipazione di Hemingway alle sorti della democrazia in pericolo, e dinanzi al suo libro di più complessa struttura, la 'terribile invidia' di Fitzgerald nasce tutta, sinceramente, dal suo sentirsi condannato a una limitata restituzione di casi e figure bloccati in un mondo socialmente piccolo e in passioni private. Se a Faulkner-Dostoevskij l'autore di *Addio alle armi* pareva Mérimée, a Fitzgerald-Mérimée egli pareva proprio un Dostoevskij. Uno scrittore dal 'largo appello'. Ma Hemingway non cadrà in questa trappola: saprà che in fondo Faulkner ha ragione, e rimarrà abbastanza formalista da non credere al mito dello splendido fallimento. Poteva cedere a ogni retorica, amplificare a vuoto il suo discorso, sull'onda del gran moto antifascista suscitato dalla guerra. Ma la sua onestà di uomo e di scrittore gli rende subito chiaro che è il momento di smettere: la guerra e la politica appartengono alla ragione pratica, e richiedono il solo contributo dell'azione. Poi il lungo intervallo farà germogliare due opere conclusive, testamentarie, dove la memoria della partecipazione sarà non offuscata, ma volutamente messa fra parentesi perché la poesia ne possa trasfigurare e trasmettere solo i segreti apporti.

Ma Fitzgerald allude anche a valori che la critica non aveva voluto

¹ F. Scott Fitzgerald, *L'età del jazz*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

ravvisare in *Avere e non avere*: cose evidenti solo a uomini del mestiere; nonché al possibile influsso dello stile di Hemingway sulle nuove generazioni. Esso si è verificato puntualmente, specie nella decade 1940-1950. Su ambedue i motivi accennati da Fitzgerald è notevole una precisazione del nostro Emilio Cecchi. Nel 1945 egli ravvisò nel tema del *nada* enunciato in un famoso racconto (*Un luogo pulito, illuminato bene*) una indicazione di quella che abbiamo definita la metafisica di Hemingway: quasi sentisse quali sarebbero state le estreme decisioni maturate nell'animo dello scrittore enucleando via via la sua pura liricità.

« Nell'ideale antologia che si compone nella mente dalle letture d'un determinato autore, e che è poi la base, se non lo stesso fine, della critica, il meglio di Hemingway è impresso da questa ispirazione quasi esoterica [...] che con gli anni, a grado a grado, si afferma in una chiave più musicale che figurativa [...] In detta antologia includerei, a un posto supremo, l'amplesso di Harry Morgan con la moglie in *To have and to have not* (cap. XII); dove una mortuaria disperazione e la sfrontatezza e il cinismo del vero amore, si fondono con un furore che forse Hemingway non aveva ancora mai raggiunto. (E se cotesta non è grande poesia, vorrei sapere chi oggi abbia saputo scriverne.)

Ci vuol poco a constatare che, quasi sempre, si tratta di scene e racconti a struttura dialogica: il famoso 'dialogato' di Hemingway; a trattar del quale occorrerebbero analisi ed esemplificazioni troppo minuziose, per una scorsa d'insieme come la presente. I guai che doveva combinarci questo 'dialogato', che del resto in Hemingway è sempre in pelle in pelle, anche là dove non è ombra d'interlocutori o di dialogo. Ch'è insomma la nativa forma d'associazione molecolare della sua fantasia; e tecnicamente il miglior regalo ch'egli fece alla letteratura. Un regalo che prestissimo doveva diventare una sorgente

di contagio internazionale. Oggi ce lo ritroviamo fra i piedi dovunque. Nella prosa narrativa corrente, e nelle corrispondenze giornalistiche; in forma d'un ripetere, riprendere e giocarsi fra i denti una frase comune, sbadata, insignificante: modificarla impercettibilmente, darle un certo tono di mistero; per poi tornare a evocarla, palleggiarla e ringhiottirla, farsela di nuovo uscire fuori da una manica o da una narice, all'infinito. Ma rileggiamo quell'addio coniugale in *To have and have not*, a purgarci del disgusto per le balordaggini dei copisti. »¹

La grande critica arriva sempre, prima o poi, a identificarsi con le ragioni della poesia e a far giustizia di troppe frettolose incomprensioni. Qui si è citato l'esempio di due grandi critici appunto, Edmund Wilson ed Emilio Cecchi — il cui discorso non a caso coincide con quello degli *happy few* veramente partecipi del ' mestiere '. L'atto di giustizia di Wilson riguarda la sostanza morale del messaggio di Hemingway, quello di Cecchi la natura espressiva. Ma in quest'ultimo balena un aggettivo — ' esoterico ' — che rappresenta una vera folgorazione e che, alla luce dello Hemingway posteriore, risulta addirittura profetico.

La grande questione espressiva dei moderni — dopo il romanticismo, che ci ha marchiato a fuoco, e al quale ancora in fondo apparteniamo — è proprio quella di mettere d'accordo realismo secondo storia e simbolismo secondo natura, cioè l'atto morale che si riconosce un compito fra gli uomini e l'atto di magia che isola nel cosmo un individuo assoluto. Tutta la giovane letteratura, che è mezzo marxista mezzo buddhista, mezzo surrealista e mezzo brechtiana, sta qui a raccontarci questo dramma; si domanda come e dove fondare la storicità della metafisica. Così appaiono alla stregua di antesignani il Rimbaud della Comune, lo Hemingway del-

¹ In *Mercurio*, ottobre 1945.

la guerra di Spagna, il Breton *au service de la révolution*. Tutta gente ben decisa a non rinunciare al proprio confronto con l'assoluto, alla propria lotta con l'angelo. Che prende e lascia l'azione politica secondo che essa gli appaia una conciliazione della persona con la totalità, o un piccolo gioco di piccoli uomini. Si capisce che ai politici tutto ciò dia un estremo fastidio. Ma è brutto segno che dia noia anche alla maggior parte degli uomini di lettere, pronti a rimproverare l'impegno e il disimpegno via via che essi si manifestano. Del resto, in questo secolo di falsi pazzi o di falsi ragionatori, *tutti parlano del proprio cuore — tutti tacciono col proprio cuore*, tanto per citare un poeta¹ cui la posizione 'impegnata' non impedisce i termini costanti della meditazione e del mistero.

¹ A. Gatto, *La storia delle vittime*, Milano, Mondadori, 1966.

VIII - NELLA MISURA DEL TEMPO

« *Appartengo a tutto per appartenere
ogni volta di più a me stesso.* »

F. PESSOA

GÓNGORA e San Juan de la Cruz, che avranno suggerito alla mente di Hemingway oltre la loro incorrotta musica di parole? Una sostanza di Spagna, direi, che era la misura occidentale mancante al panorama di Hemingway. Qualcuno, maligno, disse una volta che lo scrittore era divenuto cattolico perché tutti i toreri lo sono. Ma forse l'osservazione è più grave, e l'arma della sua malignità si spunta contro il muro di Spagna. Poco importa che Hemingway sia stato abbonato fino alla fine dei suoi giorni a una rivista intitolata *The Southern Jesuit*. Meglio credere, allora, al fatto che nei suoi libri egli non ha mai parlato di Dio. Meglio credere a questo dialogo tratto dal *Sole sorge ancora*:

« “ Ascolta, Jake. Sei davvero cattolico? ”

“ In senso tecnico. ”

“ Che vuol dire? ”

“ Non so. ” »

Sì, nessuno potrebbe impunemente forzare questo scrittore a una re-

ligiosità che non ebbe. Ma il problema è un altro. Si tratta della scoperta profonda del valore di un confronto con il tempo, e del misterioso legame fra questo sentimento e la moralità dell'azione. Ciò che ad altri sembra soprannaturale, a Hemingway appare radicato nell'uomo e nella natura. Ma è pur sempre la stessa cosa. È il nodo della nostra angoscia, il sospetto fisico di avere a che fare con un nome impronunciabile.

Dalla rivelazione di Spagna, da quel buio sommergersi nella vita e nella morte radicali, nasce tutto il moto poetico di *Un posto pulito, illuminato bene*, il suo ambiguo messaggio che non assume i modi della preghiera per funebre scherzo o per sacrilegio, ma per una sorta di alta superstizione che è poi il rabbrivire della poesia in noi, quando la parola sembra sfiorare l'Altro, quando tutto si confonde nel limite della coscienza 'sottile'. La scanditura dei fatti travalica immediatamente, senza soluzione di continuità, in quel delirio d'invocazione:

« Spegnendo la luce elettrica, egli continuò la conversazione con se stesso. È la luce, s'intende, ma è necessario che il posto sia simpatico e pulito e piacevole. E senza musica. Certo che la musica non ci vuole. E mica uno può stare con dignità al banco di un bar, per quanto un bar sia tutto quello che c'è a quest'ora. Di che aveva paura? Non era paura né terrore. Era un nulla che egli conosceva anche troppo bene. Era tutto un nulla e un uomo era nulla lui pure. Solo questo era e la luce era la sola cosa necessaria, ed un po' di pulizia ed ordine. Alcuni in quel nulla vivevano senza averne coscienza mai, ma egli invece lo sapeva bene, che tutto quanto era *nada y pues nada y nada y pues nada*. O *nada* nostro che sei nel *nada* sia *nada* il nome tuo *nada* il regno tuo e sia *nada* la tua volontà così in *nada* come in *nada*. Dacci oggi il nostro *nada* quotidiano e *nada* a noi i nostri *nada* come noi li *nadiamo* ai nostri *nada* e non *nadare* noi in *nada* ma liberaci dal *nada*; *pues nada*. Ave, nulla pieno di nulla, il nulla sia con te. Egli sorrise

e si fermò davanti a un bar dove splendeva sotto la luce la macchina a vapore per il caffè espresso »¹.

Ecco la misura bieca del tempo: 'né paura né terrore'. Ma il vuoto. Un vuoto mobile, aggirante, avvolgente, risucchiante. « *L'ombra che dà peso ai nomi* » direbbe Ungaretti. La ragione dei morti. Se ne può uscire armati per tutte le vittorie della vita, per realizzare tutti i mondi possibili della giustizia, ma chi ha guardato in faccia la propria immagine velata non può più rassegnarsi a una piccola matematica delle cose. Anche gli atti umani devono offrire al tempo una speciale grandezza, altrimenti il *nada* li uccide prima ancora che possano avere senso e parola: lo ha detto anche Amleto alla fine del suo monologo. E questo è sentimento di Spagna, è Spagna in noi, una componente essenziale di ogni verità europea e quindi americana. Se l'americano ne perde l'antica violenza sacrale, vi aggiunge però di suo la memoria di spazi straordinari: « come sono belle queste cose vergini, *non ancora macchiate di spirito!* » è detto in uno dei passi meno polemici di Nietzsche. Mettere insieme un nulla vivo, fatto di natura, e il nulla interiore scoperto in qualsiasi fredda ora quotidiana, è avvicinarsi alla propria estrema definizione. Né il linguaggio può sfuggire a questa avventura: vi soggiace diventando semplicissimo, di una semplicità oracolare.

Così è detto alla fine di *Morte nel pomeriggio*:

« È tutto cambiato per me. Cambi pure tutto. Saremo tutti morti prima che sia cambiato troppo, e se non viene un diluvio universale quando saremo morti pioverà ancora d'estate nel Nord e i falchi faranno il nido nella cattedrale di Santiago e a La Granja, dove ci siamo esercitati con la cappa sui lunghi sentieri inghiaati fra gli alberi,

¹ *I quarantanove racconti*, trad. G. Trevisani, Torino, Einaudi, 1953.

funzionino o no le fontane. Non ritorneremo mai più in macchina da Toledo al buio, lavando la polvere con Fundador, e non ci sarà mai più quella settimana con ciò che accadde nella notte in quel luglio a Madrid. Abbiamo visto passare ogni cosa e continueremo a vedere. La gran cosa è resistere e fare il nostro lavoro e vedere e udire e imparare e capire; e scrivere quando si sa qualcosa; e non prima; e, porco cane, non troppo dopo. Salvi pure il mondo chi vuole, purché voi riusciate a vederlo con chiarezza e nell'insieme. Poi, qualunque parte ne rendiate, se è resa veramente lo rappresenterà tutto. Si tratta di lavorare e d'imparare a renderlo »¹.

Nessun libro di *reportage* finisce in questo modo. Così finiscono i libri segreti. « La gran cosa è resistere e fare il nostro lavoro. » Lo scrittore non può dimenticare di essere uno scrittore, altrimenti il nulla lo ingoia: un nulla sociale prima ancora che eterno. « Salvi pure il mondo chi vuole »: non c'è nessun disprezzo per i salvatori del mondo, ma la coscienza di quel che uno scrittore può e deve fare dentro un'opera comune, lui che ha faccende anche con il tempo, colloqui anche con i morti. « Vedere e udire e imparare e capire. » Questo impedisce a qualcuno di esercitarsi a un impegno d'azione, o non è la sola base sincera, non retorica, non ipocrita, per un uomo impegnato che si pretenda scrittore? Del resto la condizione morale dell'impegno come fatto personale viene riassunta potentemente da Hemingway in questo brano di *Per chi suona la campana* (ed è ancora di Spagna, in una dimensione di Spagna, che si parla):

« Uno sentiva, a dispetto di tutta la burocrazia e l'incapacità e le liti di partito, qualcosa come il sentimento che uno si aspettava di avere e che non aveva avuto quando aveva fatto la prima comunione.

¹ *Morte nel pomeriggio*, trad. F. Pivano, Milano, Mondadori, 1961.

Era il sentimento di consacrarsi a un dovere verso gli oppressi di tutto il mondo, di cui era difficile e imbarazzante parlare, così come di un'esperienza religiosa; e tuttavia era autentico come il sentimento che si prova ascoltando Bach, o quando, nella cattedrale di Chartres o nella cattedrale di León, si vede una luce penetrare attraverso le grandi finestre; o quando uno guarda i Mantegna, i Greco e i Brueghel al Prado. Uno aveva la sensazione di partecipare a qualche cosa in cui poteva credere interamente, completamente e nella quale sentiva un'assoluta fratellanza con tutti gli altri partecipanti. Era qualcosa che uno non aveva mai conosciuto prima, ma ora la provava, e uno dava tanta importanza a quel sentimento e ai suoi motivi che la sua stessa morte gli sembrava assolutamente irrilevante ... »¹

Un'esperienza religiosa. Una prima comunione capita a fondo e realizzata. Qualcosa di cui è difficile e imbarazzante parlare. Sono tutti dati che coincidono con il pudore del 'duro' Hemingway ma anche con una esaltazione di coscienza affatto fuori del comune. Né essa gli impedisce di essere oggettivo: tutto il romanzo, la ferocia del romanzo, sta a provarlo. Ma, nell'orizzonte dischiuso da una comprensione più larga di quella aperta dal semplice spirito di avventura, l'uomo che fu amante e cacciatore si riconosce soldato, cioè si affida alla vita degli altri come a un'ipotesi di concretezza, che della caccia possa fare una guerra, dell'amore un traguardo della pace. Del resto, nel medesimo *Per chi suona la campana*, non è detto (nella stupenda scena fra Maria e Jordan sulla montagna) che l'amore è un'alleanza contro la morte? E nel massacro dei notabili non è insinuato che, se una guerra è giusta, non per questo s'allontana il sospetto che nessuna guerra sia giusta?

¹ *Per chi suona la campana*, trad. M. Napolitano Martone, Milano, Mondadori, 1948.

In luoghi e luoghi di Spagna questa meditazione sulle cose ultime si colora di elegia e di *humour*, di stupore e di accanimento. Anche dinanzi alla pittura, con tratti di finezza tecnica e d'ironia indimenticabili:

« Velázquez credeva nel dipingere e ridipingere costumi, cani e nani. Goya non credeva negli abbigliamenti, ma credeva nei neri e nei grigi, nella polvere e nella luce, nelle alture sorgenti sui piani, nella campagna di Madrid, nel movimento, nei suoi propri *cojones*, nel dipingere, nel fare acqueforti e in ciò che aveva visto, sentito, toccato, tastato, odorato, goduto, bevuto, cavalcato, sofferto, vomitato, fottuto, sospettato, osservato, amato, odiato, bramato, temuto, detestato, ammirato, aborrito e distrutto. Naturalmente nessun pittore è stato capace di dipingere tutto questo, ma lui si è provato a farlo. El Greco credeva nella città di Toledo, nella sua posizione e nella sua struttura, in qualcuno che vi abitava, nei blu, grigi, verdi e gialli, nei rossi, nello spirito santo, nella comunione e compagnia dei santi, nella pittura, nella vita dopo la morte e nella morte dopo la vita e nelle favole. E se fu un *maricón*, basterebbe a redimere, per tutta quanta la tribù, l'esibizionista arroganza morale da vecchia zia e da zitella avvizzita di un Gide, il pigro libertinaggio presuntuoso di un Wilde che tradì una generazione, il ripugnante sentimentale paciocco umanitario di un Whitman e tutta quanta la schifiltosa compagnia. Viva El Greco, *El Rey de los Maricónes!* »¹.

Qui il gioco dei riferimenti e la violenza delle parole hanno un peso specifico, che diventa ammirazione per la completezza di una 'persona' quando enunciano i dati di fede degli artisti ricordati: il credo profano di Goya, il credo sacramentale e legendario del Greco. Hemingway sa

¹ *Morte nel pomeriggio*, ed. cit.

benissimo dove risiede il segreto delle anime unitarie, delle epoche unitarie e delle opere unitarie. Quel senso improvvisamente ecumenico che fa pittura e teatro in ogni angolo della Spagna che fu, e che piange come nostalgia e disperazione in ogni Spagna che è. Qui, dove tutto accade in piazza, essere ridotti alla propria esistenza privata è una mancanza di certezza, è la constatazione di una povertà, di una perdita irrimediabile.

Il tempo dunque esige dagli uomini di fede una completezza nell'essere, dagli uomini segnati e divisi dalla dispersione contemporanea almeno la tensione verso un continuo riscatto. Non si può stare a un passo dal *nada* e osare una proposta futile al tempo. Questo accetta scommesse spaventose, fa di ogni artista un Faust, di ogni uomo d'azione un Alessandro. Ma guai se questi uomini s'illudono di essere figure fatali, eroi predestinati: si è semplici, si ha il dovere di essere quotidiani: vi sono cose che non si devono dire, altre che non si devono fare, pena la sofisticazione e la mistificazione. Bisogna fornire un lavoro continuo e disinteressato, e alla fine si potrà meritare un nome, magari proprio il nome di eroe, che non deve mai sonare in noi stessi, ma può essere ancora pronunciato dagli altri. Vivere nella misura del tempo è essere questa forza e questa infinita debolezza: il metro dell'una e dell'altra è il rischio, l'ultima via di scampo è forse una sconfitta. Perché in una sconfitta può illuminarsi e diffondersi una rivelazione più grande. Le strade di Spagna conoscono fango e sangue da secoli. Le case hanno visto arrivare l'oro degli schiavi, il dono dell'America. Tutte le distruzioni vi si sono consumate, e la più grave portava con sé il crollo di un'illusione imperiale nella quale anche il popolo credeva perché, contro tutti i commendatori di Fuenteovejuna, *il miglior giudice è il re*. A che sfaceli, a che crolli sono destinati i possibili imperi contemporanei? L'americano guarda e ascolta, non ha pietà che della propria vita, ma questa pietà investe religiosamente un mondo che i suoi compatrioti ottimisti non sanno essere così largo, così capace

di nascere e morire e rinascere, nella ruota inarrestabile delle sorti cui ogni magia da secoli ha creduto.

Bisogna dunque lavorare, lavorare solidamente. Fare della prosa, che è una musica da uomo. Maschio, soldato, *hombre*. E anche, solidamente, *hombre de Dios*. Anche questo è un nome occulto del tempo. Fare dell'architettura, insomma:

« Per buona che sia una frase o una similitudine, se la mette dove non è assolutamente necessaria e insostituibile, rovina il suo lavoro per egotismo. La prosa è architettura, non decorazione d'interni, e il Barocco è finito. Che uno scrittore metta le proprie meditazioni intellettuali, che potrebbe vendere a basso prezzo come saggi, in bocca a personaggi costruiti artificialmente che sono più remunerativi se presentati in un romanzo come persone, questo è forse un buon principio economico, ma non costituisce letteratura. Gente, non 'personaggi' costruiti abilmente, devono uscire in un romanzo dall'esperienza assimilata dello scrittore, dalla sua cultura, dalla sua testa, dal suo cuore e da tutto lui stesso. Se ha fortuna oltre che serietà e li mette fuori in blocco, avranno più di una dimensione e dureranno più a lungo. Un buon scrittore dovrebbe conoscere tutto il più possibile. Ma naturalmente non avviene così. Uno scrittore abbastanza grande sembra provvisto di una conoscenza congenita. Ma non è vero, egli è nato soltanto con l'abilità di imparare più rapidamente degli altri uomini e senza applicazione cosciente, e con l'intelligenza di accettare o respingere ciò che è già presentato come conoscenza. Ci son cose che non si possono imparare in fretta e il tempo, che è tutto quanto noi possediamo, dev'esser pagato caro per raggiungerle. Sono le cose più semplici di tutte, e poiché occorre la vita di un uomo per impararle, quel po' di nuovo che ciascuno ricava dalla sua vita è molto costoso ed è l'unica eredità che si può lasciare. Ogni romanzo scritto sul serio

contribuisce alla cultura totale che è lì a disposizione del prossimo scrittore, ma il prossimo scrittore deve pagare, sempre, una certa percentuale nominale in esperienza per essere in grado di capire e assimilare ciò che è a sua disposizione come diritto di nascita e ciò da cui deve a sua volta partire. Se un prosatore sa bene di che cosa sta scrivendo, può omettere le cose che sa, e il lettore, se lo scrittore scrive con abbastanza verità, può avere la sensazione di esse con la stessa forza che se lo scrittore le avesse descritte. Il movimento dignitoso di un *iceberg* è dovuto al fatto che soltanto un ottavo della sua mole sporge dall'acqua. Uno scrittore che omette le cose perché non le conosce, non fa che lasciare vuoti nel suo scritto »¹.

Così disse il cacciatore Hemingway al suo compagno di caccia Kandinsky. *Verdi colline d'Africa* e *Morte nel pomeriggio* sono due miniere inesauribili per chi vuol davvero conoscere il pensiero dell'autore. Ed è naturale: nei romanzi egli non si lascia andare a teorie, per i motivi illustrati anche nel brano ora citato, e nelle interviste lascia sempre scorrere un po' troppo capricciosamente la piena degli umori. La sua nozione di letteratura (« conoscere per omettere ») risponde alla sua nozione del tempo (« tutto quanto noi possediamo », « l'unica eredità che si può lasciare »). Cioè: lo strenuo empirismo di Hemingway è un'igiene costante, prudenziale, per chi voglia raggiungere una prospettiva più vasta ma che non sia fatta soltanto di verbalizzazioni concettuali.

Narrare è mettere in scena un mondo conosciuto, poi ridurlo al ritmo della fantasia, stancarlo a forza di musica. Perché diventi 'un altro'? Perché diventi più reale, risponde sempre Hemingway: tangibile e perpetuo come il sangue e il ricordo. Tanti intervalli si aprono in quella musica

¹ *Verdi colline d'Africa*, trad. A. Bertolucci e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1953.

che una falsa astrazione è sempre in agguato per inserirvisi. Perciò bisogna adottare un duro partito di 'forma', essendo questa per definizione il potere di astrarre. La sola astrazione lecita, la sola che chiama a raccolta le forze disperse della parola, le quali permettono finalmente di non restituire soltanto il mondo, ma di crearlo. Nella scienza del simbolo non c'è posto per le piccole scienze che credono di sapere tutto della natura. Anch'esse fanno parte di ciò che è necessario conoscere per omettere.

In terra di Spagna, quando il dramma *es de Lope*, ogni saltimbanco fa una prova minima e rozza di questa messinscena essenziale. Nessuno può fare a meno di ridere o di piangere, ma colui che non rise né pianse è solo con le sue parole secche o cantanti, a coltivare un fiore oscuro, come quello che il matador intravede nell'arena al momento in cui fissa per la prima e l'ultima volta negli occhi il toro, il suo 'altro', una dignità di natura che è lo specchio della sua stessa dignità.

IX - PAESAGGI CON FIGURE

« Nulla sfugge agli occhi senza tregua attentissimi che la natura mi ha dati, e tutto m'è alimento e aumento. Una tal sete di vivere è simile al bisogno di morire e di eternarsi. »

G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*

SONO CINQUE O SEI i paesaggi fondamentali di Hemingway, che a volte li aggredisce con la sua sola memoria visiva, a volte con la carica di sentimento momentanea e particolare dei personaggi e delle situazioni. Ma sono pur sempre paesaggi prediletti, luoghi in cui non si può più pensare di essere stati per caso, ma in obbedienza a un gioco, quasi a un destino, che porta il nostro segno. Michigan, diciamo, e Parigi; poi Spagna, Africa, il Veneto, L'Avana. La poesia vi ritorna come alla propria origine e vi si sente di casa.

La prima volta che Hemingway parla, per esempio, di Place Contre-scarpe (ben presto sapremo che è il centro convenzionale della sua mappa di Parigi) è in una lunga passeggiata di Jake e Bill, i due giornalisti americani, all'inizio del *Sole sorge ancora*:

« Camminando girammo intorno all'isola. Il fiume era buio, e

un *bateau-mouche* passò, saliva veloce e calmo e uscì di vista sotto il ponte. In fondo al fiume era Nôtre-Dame, tozza contro il cielo notturno. Dal Quai de Béthune per il ponte di legno passammo sulla riva sinistra della Senna, e sul ponte ci fermammo a guardare il ponte verso Nôtre-Dame. Dal ponte l'isola appariva scura, le case erano alte contro il cielo, e gli alberi erano ombre.

[...] Ci appoggiammo al parapetto di legno e guardammo le luci dei grandi ponti sul fiume. Sotto di noi l'acqua era nera e silenziosa, non faceva rumore contro i pali del ponte. Un uomo e una ragazza ci passarono vicini. Camminavano abbracciati.

Traversammo il ponte e camminammo su per Rue du Cardinal Lemoine. La strada era ripida. Salimmo fino a Place Contrescarpe. La luce dei lampioni compariva tra le foglie degli alberi nella piazza e sotto gli alberi era fermo un autobus 'S' pronto a partire. Musica veniva fuori dalla porta del Nègre Joyeux. Attraverso la vetrina del Café aux Amateurs vidi il lungo banco di zinco. Fuori, davanti al caffè, operai sedevano a bere. Nella cucina degli Amateurs una ragazza friggeva patate a fette. C'era una pentola di stufato. La ragazza ne mise un poco in un piatto a un vecchio che teneva in mano una bottiglia di vino rosso.

[...] Da Place Contrescarpe svoltammo a destra, camminammo per silenziose strade strette tra le alte facciate dei vecchi palazzi. Alcune case sporgevano fuori sulla strada. Altre erano tagliate in dentro. Arrivammo alla Rue Pot-de-Fer e la seguimmo fino al rigido nord-sud della Rue Saint-Jacques e camminammo allora verso sud, oltre Val-de-Graces situata dietro il cortile e il cancello di ferro, fino al Boulevard de Port Royal.

[...] Camminammo per Port Royal finché diventò Montparnasse, poi passammo i Lilas, Lavigne, e tutti gli altri piccoli caffè, Damoy,

traversammo la strada, passammo i tavoli e le luci del Rotonde e arrivammo al Select »¹.

Tutti sanno che cosa aspetta Jake e Bill al Select: la vista di Brett sullo sgabello del bar, con le gambe incrociate, senza calze. Lì si mette in moto il vortice che ha per centro quella donna incomprensibile. Ma la sua apparizione è stata preparata dal lungo paesaggio notturno in movimento, dove tutti i nomi di strade, di piazze e di caffè diventano evocazioni, *flatus vocis*, come ammonisce Montale ai lettori delle sue poesie. Abbiamo ommesso di proposito tutti gli interventi dialogati perché il paesaggio risaltasse nella sua nudità; ma il fatto si è che essi non si possono omettere: sono essi a dare un senso a quel paesaggio. A differenza da ciò che spesso accadrà in Hemingway, dove il dialogo è l'azione drammatica e il paesaggio svelta didascalica, qui la sostanza del dramma è nel paesaggio e le battute gli fanno da commento, lo portano avanti, in una carrellata memorabile.

Ma quella Place Contrescarpe tornerà in una misura allucinata di esilio e di sperdimento quando il protagonista delle *Nevi del Kilimangiaro* vorrà sapere ciò che ancora si può scrivere o almeno dettare, di quanto gli fa ingombro nella mente già per metà divorata dall'ombra:

« ... mica si poteva dettare Place Contrescarpe dove i fiorai coloravano i fiori per istrada e il colore scorreva sul selciato fino al capolinea dell'autobus e i vecchi e le donne erano sempre ubriachi di vino e di liquori cattivi; e i bambini con la goccia al naso per il freddo; l'odore di sudore sporco, di miseria e d'ubriachezza al Café des Amateurs e le vacche del Bal Musette che abitavano al piano di sopra. La portinaia che intratteneva nella guardiola il soldato della Garde Républicaine, sulla sedia c'era l'elmo di lui con la coda di cavallo. In fondo al cortile la *locataire*, il cui marito faceva il corridore ciclista,

¹ *Fiesta*, trad. G. Trevisani, Torino, Einaudi, 1946.

e la gioia di lei quel mattino che alla Cr merie aprendo l'*Auto* aveva visto che lui s'era piazzato terzo nella Paris-Tours, la sua prima corsa importante. Era diventata rossa e ridendo aveva salito le scale, agitando giallo in mano il giornale sportivo. Il marito della tenitrice del Bal Musette faceva il conducente di taxi; e quando lui, Harry, doveva partire in aereo la mattina presto, il marito veniva a svegliarlo bussando alla porta e bevevano insieme un bicchiere di vino bianco, al banco di zinco del bar, prima di mettere in marcia. A quell'epoca egli conosceva tutti i suoi vicini perch  erano poveri tutti.

Nella zona della Place ce n'erano di due tipi: ubriacconi e sportivi. Gli ubriacconi uccidevano in quel modo la loro miseria. Gli sportivi, con l'esercizio fisico, se la scuotevano di dosso. Erano i discendenti dei comunardi e non era un problema per loro avere idee politiche. Sapevano chi aveva fucilato i loro padri, i loro parenti, i loro fratelli e i loro amici quando le truppe di Versaglia presa la citt  avevano passato per le armi chiunque avesse i calli alle mani o portasse il berretto o per qualche altro indizio dimostrasse d'essere un lavoratore. E tra quella miseria, in quel quartiere, con una Boucherie Chevaline ed una cooperativa vinicola nella strada accanto, egli aveva cominciato a scrivere. Nessun'altra parte di Parigi egli aveva mai amato cos , gli alberi ampi, le vecchie case dall'intonaco bianco dipinte di scuro in basso, il verde lungo degli autobus nella piazza rotonda, la tintura rossa dei fiori sul selciato, la ripida discesa della Rue Cardinal Lemoine fino al fiume e dall'altra parte il piccolo mondo affollato della Rue Mouffetard. La strada che saliva al Panthéon e l'altra che egli faceva sempre in bicicletta, l'unica strada asfaltata di tutto il quartiere, liscia sotto i pneumatici, con le case alte e strette e l'alberghetto dov'era morto Paul Verlaine »¹.

¹ *I quarantanove racconti*, ed. cit.

Nel veloce accumularsi della memoria tutto prende un rilievo immediato, pittorico (esemplare il « verde lungo degli autobus » che è insieme geometria e colore, *cézannianamente*) ma il paesaggio si anima di presenze e di memorie umane, fino a definirne anche la prospettiva di storia e di lotta politica. I nomi ora allineati diventano punti a cui aggrapparsi, segni magici da cui fare agire un meccanismo della coscienza che è anche la volontà di Harry di sentirsi ancora vivo. La psicologia trapassa senza residui nella figurazione, il lungo corsivo conclude su una nota impersonale ma che ricorda le pene di tante creature quasi a dissolvere per esorcismo il dolore di una situazione troppo privata: « Sono le mogli dei lavoratori che soffrono della riduzione della giornata lavorativa ». Place Contrescarpe è così acquisita per sempre al personaggio e allo scrittore, si fa luogo emblematico per tutta una letteratura.

Così la ritirata di Caporetto in *Addio alle armi* mescola paesaggio a figura, in un dinamismo senza sbavature, operando la stessa riduzione del personaggio alla situazione generale e di questa al personaggio, con una particolare e direi impietosita velocità di notazioni, fino a quello straordinario incontro con le prostitute in fuga, poveri fuscilli spazzati dal vento della guerra:

« La sera dopo incominciò la ritirata. Giunse notizia che i tedeschi e gli austriaci avevano sfondato a nord e scendevano le valli della montagna verso Cividale e Udine. La ritirata fu ordinata, bagnata e torva. Nella notte, procedendo lentamente lungo le strade affollate, oltrepassammo truppe in marcia sotto la pioggia, cannoni, cavalli che tiravano carri, muli, autocarrette, tutti provenienti dal fronte. Non vi era più disordine che in un'avanzata.

Quella notte aiutammo a vuotare gli ospedali da campo che erano stati sistemati nei villaggi meno rovinati del pianoro, portando i feriti a Plava sul letto del fiume: e l'indomani arrancammo tutto il

giorno nella pioggia per evacuare gli ospedali e lo smistamento di Plava. Pioveva forte e l'Armata della Bainsizza scendeva nel pianoro nella pioggia d'ottobre attraverso il fiume dove in primavera erano incominciate le grandi vittorie di quell'anno. Arrivammo a Gorizia nel pomeriggio dell'indomani. La pioggia era cessata e la città era quasi vuota. Mentre salivamo lungo la strada stavano caricando su camion le ragazze della casa di tolleranza dei soldati. Erano sette ragazze e avevano addosso cappello e cappotto e portavano delle valigette. Due di loro piangevano. Una delle altre ci sorrise e tirò fuori la lingua agitandola su e giù. Aveva grosse labbra tumide e occhi neri.

Fermai l'ambulanza e scesi a parlare con la matrona. Le ragazze degli ufficiali erano partite la mattina presto, disse. Dove andavano? A Conegliano, disse. L'autocarro partì. La ragazza dalle labbra tumide ci tirò di nuovo fuori la lingua. La matrona ci salutò con la mano. Le due ragazze continuarono a piangere. Le altre guardavano senza interesse la città »¹.

Qui il paesaggio umano si sovrappone quasi completamente al paesaggio naturale, fino a diventare giudizio storico, eppure quella pioggia è qualcosa di più di una cornice descrittiva, è qualcosa d'insostituibile, forse la stessa modulazione interna del sentimento narrativo. È sempre per queste vie che il primo Hemingway, così preoccupato d'oggettività, così vicino al naturalismo, ne sfugge le peggiori conseguenze e comincia a trovare quelli che Vittorini chiamerebbe i suoi simboli. La prosa apparentemente tersa contiene questa lotta occulta fra volontà di resa e volontà di significazione: un conflitto che sarà il marchio di tutta la carriera stilistica di Hemingway.

¹ *Addio alle armi*, trad. G. Ferrata e D. Isella, Milano, Mondadori, 1946.

Siamo insomma lontani dal semplice esercizio di onestà visiva e di capacità plastica in cui si risolvevano alcuni passaggi, anche celebrati, del *Sole sorge ancora* (e non ne mancano di simili anche nello stesso *Addio alle armi*) dove la realtà rimane inerte, non interpretata, malgrado l'indubbia bravura del scrittore. Come questa veduta di Biscaglia:

« Su per una strada ripida si arrampicava la corriera. Il paesaggio era arido, rocce emergevano dall'argilla. Non c'era erba ai lati della strada. Guardando indietro potevamo vedere la pianura distendersi in basso. Lontano, i campi erano macchie di verde e di bruno sui fianchi delle colline. L'orizzonte era chiuso da scure montagne, stranamente sagomate. Come salimmo più in alto l'orizzonte cominciò a mutare. La corriera si arrampicava più lenta, e vedemmo altre montagne venirci incontro da sud. Poi la corriera passò la cresta e proseguì attraverso una foresta in piano. Era una foresta di querce da sughero, il sole penetrava a macchie tra gli alberi, e dietro gli alberi pascolava il bestiame. Uscimmo dalla foresta e la strada attaccò una salita, davanti a noi c'era un piano verde ondulato con montagne scure al di là. Non erano come le brune montagne bruciate dal sole che avevamo lasciato dietro di noi. Erano boschive e c'erano nuvole che calavano nelle valli. Davanti a noi si stendeva il piano verde. Era tagliato da siepi e il bianco della strada appariva fra i tronchi di un doppio filare d'alberi che attraversava la pianura verso nord.

Quando arrivammo in cima alla salita vedemmo i tetti rossi e le case bianche di Burguete allineate nel piano, e lontano, ai piedi della prima montagna scura, il tetto di metallo grigio del monastero di Roncisvalle »¹.

¹ *Fiesta*, ed. cit.

Bellissimo, ma un giovane d'oggi forse direbbe: il cinema fa meglio. E non avrebbe tutti i torti. Questo modo di rendere il reale in movimento è ancora quello del romanzo ottocentesco, quando allo scrittore incombevano compiti poi passati al giornalismo, al cinema e alla TV. Durante la maturità di Hemingway è avvenuta una trasformazione dell'oggetto narrativo, dell'operazione narrativa stessa, dovuta alla presenza delle arti cine-visive. Così come durante la sua adolescenza era avvenuta una trasformazione sostanziale della pittura, dovuta al dilagare della fotografia: e l'avevano fatta proprio gli impressionisti e Cézanne e i *fauves*, come Hemingway aveva subito veduto e appassionatamente studiato, imparato, assimilato: nell'età formativa della sua prosa, cui anche il brano citato autorevolmente appartiene.

Ma se saltiamo ad altra fase della prosa di Hemingway, se mettiamo sulla bilancia il peso degli anni, vediamo immediatamente che la battaglia è stata vittoriosa. Ecco la notte in cui Jordan, in *Per chi suona la campana*, attende Maria nella grotta per la loro grande notte d'amore. Tutta la vita confluisce nel senso degli oggetti, memoria e presenza hanno ormai un unico significato, e la parola si fa fluida, fra descrizione e monologo, fra dialogo ed evocazione:

« La notte era limpida e lui si sentiva la testa limpida e fredda come l'aria. Sentiva l'odore dei rami di pino sotto di sé, l'odore degli aghi schiacciati e quello più acuto della resina dei rami recisi. "Pilar" pensò. "Pilar è l'odore della morte. Questo è l'odore che mi piace. Questo è il trifoglio appena tagliato, la salvia calpestata quando uno cavalca dietro un armento, il fumo della legna e delle foglie che bruciano d'autunno. È l'odore della nostalgia, l'odore del fumo dei mucchi di foglie che bruciano l'autunno nelle strade del Missoula. Quale odore preferiresti sentire? L'erba dolce che gli indiani adoperano nei loro cesti? Il cuoio affumicato? L'odore della terra a primavera dopo

la pioggia? L'odore del mare quando uno cammina in mezzo alle ginestre su un promontorio in Galizia? O il vento di terra quando ci si avvicina a Cuba nell'oscurità: l'odore dei fiori di cactus, di mimosa e delle viti marine? O preferisci l'odore del prosciutto fritto, la mattina, quando hai fame? O quello del caffè del mattino? O di una mela quando la mordi? O di un frantoio quando si prepara il sidro, o del pane appena sfornato? Ma allora devi aver fame" pensò, e si girò su un fianco e si mise a sorvegliare l'ingresso della caverna alla luce delle stelle riflesse dalla neve.

Qualcuno scivolò di sotto alla coperta ed egli poté vedere, chiunque fosse, una figura ritta nella breccia fra le rocce che formava l'ingresso. Sentì quindi un rumore fruscante nella neve e poi, chiunque fosse, quella figura si curvò e rientrò nella caverna »¹.

Quella sinfonia degli odori smaniosamente ricordati è un incontro fra natura e memoria, tipico della più significativa poesia moderna; ma ogni cosa fa da sfondo a un'apparizione che non è soltanto un colpo di scena, è anzi la mossa essenziale del pensiero quando si fa, di realtà-immaginazione, poi d'immaginazione-realtà, e insomma si snoda e si conclude nel suo effettivo funzionamento. A documentare una psicologia non meccanica, ma rivelata nei gesti e capace di alludere continuamente ad altro. Anche se *Per chi suona la campana* è in buona parte sceneggiatura, e talora rasenta la proclamazione, si avverte subito che siamo dinanzi a uno scrittore di una sconcertante maturità (intima, etica) rispetto a quel cronista di atteggiamenti, e sia pure di sentimenti, che era il pur vivacissimo e vertiginoso autore dei caroselli di Pamplona, degli idilli militari e ospedalieri di Milano e di Losanna.

¹ *Per chi suona la campana*, ed. cit.

Trasporre il tempo reale in tempo assoluto è compito antico della parola, ma per Hemingway si trattava d'immettere in questo lavoro tutto il carico della sua conoscenza ed esperienza dei fatti; di non disperderlo per non restare uno scrittore di vuoti, di omissioni non necessarie esteticamente ma obbligate dall'inerzia dei dati, come dice nella pagina citata sull'architettura della prosa. Così camminando egli arriva alla sagra di *Oltre il fiume*, all'epos del *Vecchio e il mare*, quando le cose rimarranno al loro posto nel mondo, ma il luogo assegnatole dalla mente sarà trasparente dietro di loro, e la continuità spietata di un simile sguardo sarà tutta raccontata in fluente musica.

X - L'INTERPRETAZIONE DI YOUNG

« Essi tutti declamano: la morte parla basso. »

M. DE GHOLDERODE

Negli ultimi quindici anni due interpretazioni critiche sono venute a prendere il posto di quella, superficiale e ormai inaccettabile, di Carlos Baker¹ che pure ebbe una sua vasta utilità riassuntiva e divulgativa. La prima è quella di Philip Young, che sebbene apparsa nel 1952, cioè lo stesso anno della monografia di Baker, ha poi influito sulle ricerche posteriori mentre Baker non forniva che la conclusione di quelle precedenti. La seconda è quella recentissima di Earl Rovit². Vale la pena di riproporne al lettore il disegno essenziale. Per quanto riguarda Young, ci ha pensato egli stesso, perché al suo primo grande saggio ha fatto seguire un'agile ricapitolazione³ in cui tutti i temi possono essere accompagnati come in un itinerario elementare.

¹ C. Baker, *Hemingway, scrittore e artista*, Parma, Guanda, 1954.

² E. Rovit, *Hemingway*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

³ Cfr. nota a pg. 73.

Il punto di partenza di Young è il personaggio di Nick Adams, protagonista scopertamente autobiografico di un gran numero dei *Quarantannove racconti* e soprattutto di quelli di data più remota. Young comincia da *Campo indiano* dove il ragazzo Nick accompagna il padre medico e lo zio George in una visita alle capanne dei pellirosse sul Michigan, dove una donna sta per avere un bambino. Eseguito un parto cesareo con mezzi di fortuna sulla donna che geme e si torce nella cuccetta di sotto, il padre di Nick scopre che nella cuccetta superiore il marito di lei, forse non sopportando il dolore e le grida della moglie, forse tratto irrazionalmente dalla situazione ad approfondire il vuoto del proprio esistere, si è squarciato la gola con un rasoio. Le domande che Nick rivolge al padre — sul parto, sulle donne, sul suicidio — ottengono risposte laconiche e apparentemente precise, ma in fondo evasive, come tutto ciò che umilmente ribadisce la presenza di un mistero. È il primo contatto di Nick con l'angoscia di vivere e con la morte. Un trauma, insomma. E per Young la vita di Nick (di Hemingway, e in tal caso anche l'opera) non è che la conseguenza di una serie di traumi giovanili.

Nel *Dottore e sua moglie* Nick è tratto a giudicare negativamente padre e madre, il primo per la sua mancanza di coraggio, la seconda per la sua mentalità conformista e autoritaria. Nella *Fine di qualcosa* e nei *Tre giorni di burrasca* scopre come ogni rapporto amoroso cominci come idillio e termini come tragedia o mera delusione. Nel *Grande lottatore* Nick incontra un ex pugilatore e un vagabondo negro, rivelazioni l'uno della pazzia, l'altro dell'ambiguità sessuale. E non a caso Hemingway fa seguire a questo racconto uno dei 'capitoli' in corsivo che punteggiano, in modo apparentemente ermetico, la prima serie dei quarantannove racconti. Questo corsivo si riferisce alla guerra in Italia, attribuendo a Nick Adams quel gesto interiore di decidere 'una pace separata' per se stesso, dopo gli orrori del fronte e della ritirata, che nel romanzo *Addio alle armi* viene attribuito a Frederick Henry. Il testo del corsivo suona così:

« Nick stava seduto contro il muro della chiesa dove lo avevano trascinato al riparo dal fuoco della mitragliatrice sulla strada. Le sue gambe si allungavano fuori goffamente. Era stato colpito alla spina dorsale. Era sudato e sporco, e il sole gli batteva in faccia. Faceva molto caldo. Rinaldi, con la sua schiena enorme, stava a faccia in giù contro il muro e tutto il suo equipaggiamento gli si era sparpagliato intorno. Nick guardava coraggiosamente davanti a sé. La facciata rosa della casa di fronte era caduta e la spalliera di ferro di un letto pendeva contorta sulla strada. Due austriaci morti giacevano sulle macerie all'ombra della casa. Lungo la strada c'erano altri morti. Le cose miglioravano in paese. Andava bene. Gli uomini con le barelle sarebbero arrivati da un momento all'altro. Nick girò la testa e guardò Rinaldi. " Senta, Rinaldi. Senta, noi due abbiamo fatto una pace separata." Rinaldi giaceva immobile nel sole e respirava con difficoltà. " Noi siamo patrioti." Nick girò la testa sorridendo faticosamente. Rinaldi era un pubblico che non dava soddisfazione »¹.

Gesto di diserzione e di anarchia, per trauma psichico o per singolare improvvisa lucidità. Young dà molta importanza al fatto che Nick-Hemingway rimanga ferito. « Quella ferita materializza e intensifica, riassumendole, tutte le altre subite dal ragazzo cresciuto nel Middle West degli Stati Uniti. » È nato l'eroe di Hemingway, uomo ferito nel corpo e nella coscienza; e la 'pace separata' segna l'inizio di una lunga rottura con la società. Così nel *Fiume dai due cuori*, con cui si conclude la silloge dei racconti, un uomo ferito in guerra cerca nella solitudine e nella pesca una distanza dal consesso umano e una riconciliazione con la natura.

Questi testi appartengono a *Nel nostro tempo* del 1925. Ma anche quelli che provengono da *Uomini senza donne* del 1927 e da *Chi vince*

¹ *I quarantanove racconti*, ed. cit.

non prende niente del 1933 confermerebbero la tesi, anzi il titolo di questo secondo libro sarebbe una sorta di epitome della filosofia hemingwayana dell'eroe: la vittoria-sconfitta. Dunque *Gli uccisori* non è che un altro trauma di Nick di fronte a un mistero (l'uomo che si rifiuta di fuggire dinanzi ai suoi assassini), e così pure *La luce del mondo*, racconto carissimo a Hemingway e molto meno ai suoi critici (cfr. il riferimento ironico nella prefazione ai *Quarantanove racconti*). Perché 'la luce del mondo'? Perché nella sala d'aspetto di quella stazione è una dura verità a farsi luce nella mente del giovane: i tipi ivi raccolti sono tutti marcati a fuoco dall'ira del sesso e dal suo squallore: le grasse prostitute, il cuoco omosessuale, gli operai che ridono, la memoria di un pugile famoso. In *Padri e figli* appare profonda l'angoscia per la morte del padre, e più tardi, in *Per chi suona la campana*, ne sapremo la ragione: il padre di Nick si è suicidato proprio come il padre di Hemingway. In *Qualcosa che mai proverete* il risultato dell'esperienza bellica è addirittura la pazzia. In *Spiegazione di me stesso* è semplicemente l'insonnia, male che effettivamente tormentò Hemingway per anni e anni. Nelle pagine intitolate *In paese straniero* spunta un'altra vittima della guerra, quasi preludio a tutta la 'generazione perduta' del *Sole sorge ancora*. Nei due racconti d'ambiente invernale e sciistico, *Idillio alpino* e *Neve fra due paesi* assistere a una tragedia non è più, come negli *Uccisori*, cadere in preda al buio sentimento della morte, ma cercar di difendersi: la ferita si sta rimarginando, Nick sta diventando un 'duro', un adulto pieno di amarezza.

Questo è per Young il ciclo dell'uomo ferito, nelle sue tre fasi sempre ripetute, infanzia adolescenza gioventù. «Uomini che muoiono mille volte prima della morte effettiva.» Tale è l'eroe di Hemingway: ed egli si costruisce una norma di comportamento, un codice d'onore. Solo per questa via, fondata sul coraggio, si può resistere al trauma e ai suoi postumi. Anche questo eroe riassuntivo (nel quale confluiscono le sparse membra di Nick Adams) appare dapprima nei racconti. È Manuel, il matador

dell'*Invitto*; è il cacciatore Wilson del *Macomber*; è il ferito impassibile del *Giocatore, la monaca e la radio*, a contrasto con Frazer, che non riesce a vincere il dolore; e sarà finalmente il pescatore Santiago del *Vecchio e il mare*. Il codice si riassume in queste parole: « Si perde, è vero, ma quello che conta è il nostro comportamento mentre veniamo distrutti ».

Tre temi, dunque: la ferita, la rottura con la società, il codice. Young allarga l'idea di ferita a tutta la gente che popola le pagine del *Sole sorge ancora*: del resto, a simboleggiarla, sta proprio la ferita di guerra che ha evirato Jake. E il toreador Romero ha un suo codice, mentre lo scrittore Cohn non riesce nemmeno ad assimilare quello del suo piccolo gruppo. Il comportamento futile di questo gruppo riesce amaro alla maggior parte dei lettori, ma l'autore mirava ad altro (vedi il titolo): mirava a ribadire la verità dell'*Ecclesiaste*, una verità metafisica. *La terra dura in eterno*. Movimento circolare, ripetuto nello schema aperto dell'intreccio. E non tutti i personaggi sono 'perduti', Romero indica un'altra strada.

Young ha un'evidente predilezione per i due primi romanzi di Hemingway. *Addio alle armi* gli appare come una sorta di antefatto del *Sole sorge ancora*: la spiegazione di come (per quale ferita) quei personaggi siano diventati così come sono. Frederick Henry è « un uomo in trappola, biologicamente e socialmente ». E Young ricorda come i due temi del romanzo, la guerra e l'amore, non siano che sviluppi dei pezzi intitolati *Capitolo sesto* (uno dei famosi corsivi) e *Una storia brevissima*, ambedue appartenenti al primo libro di Hemingway. La guerra e l'amore sono due cose a cui si deve dire 'addio': prima all'una, poi all'altro. Anche qui chi vince non prende nulla. Eppure anche qui il codice fornisce gli elementi positivi a un paesaggio psichico disperato: la 'competenza' nella guerra e la 'chiarezza' dell'amore sono due indicazioni di moralità. Pessimismo, ma solido nel fondo dei suoi punti di riferimento.

Nessuna importanza annette Young a *Morte nel pomeriggio* e a *Verdi colline d'Africa*: non gli sembrano che esercizi d'un grande inviato spe-

ciale, avventure turistiche, appena tonificate dal tema della morte. L'uomo ferito si è messo fuori della società, cerca dei diversivi, ma è in fondo smanioso di ritornare in braccio alla società dei suoi simili.

Questa operazione avviene in modo contraddittorio nei due romanzi 'impegnati', cioè *Avere e non avere* e *Per chi suona la campana*. Due varianti di una rinnovata 'guerra per la democrazia'. Anche Young dà di *Avere e non avere* un giudizio duramente negativo, sostenendo che la morale finale del libro — « un uomo da solo non può farcela » — non trova sufficiente giustificazione nello svolgimento dei fatti. La variante di questo messaggio, estratta da John Donne — « nessun uomo è un'isola » — è com'è noto il punto di partenza del romanzo sulla guerra civile spagnola. *Per chi suona la campana* appare a Young « fedele al suo concetto dominante » e inoltre il solo romanzo di Hemingway che « si conclude senza amarezza » malgrado la morte del protagonista. « Vale la pena di vivere, e vi sono cause per cui vale la pena di morire. » Unico punto negativo sarebbe la storia amorosa, « romantica e idealizzata ».

« Un'opera scadente » è il secco giudizio di Young su *Oltre il fiume*, che gli sembra addirittura « una parodia dei suoi precedenti lavori ». Trova però assai significativa la ricerca che Cantwell compie del luogo esatto in cui ricevette la prima ferita: il luogo della sua 'prima morte'. Ricognizione topografica del trauma di Nick Adams. Infine *Il vecchio e il mare* gli sembra opera assolutamente riuscita, soprattutto nel senso di rendere definitivamente chiaro il codice dell'eroe. « L'unica cosa che mantiene *The Old Man and the Sea* al di qua del traguardo della grandezza è la sensazione che l'autore, piuttosto che creare, stia imitando lo stile che lo ha reso celebre. »

Interessante è l'idea che la storia del pescatore Santiago, malgrado i riferimenti formali alla tragedia greca e alla Bibbia, sia soprattutto « una tragedia cristiana, specialmente attraverso le molte e notevoli allusioni (la crocifissione in primo luogo) al simbolismo di questa religione — che

incomincia a svilupparsi, in apparenza senza eccessivo rilievo, nei primi romanzi, e diventa più insistito in *Across the River and into the Trees*, raggiungendo una specie di acme in questo suo ultimo romanzo». Queste poche righe sono il meglio del saggio di Young, e aprono uno spiraglio su quella che è poi la vera storia letteraria di Hemingway, una evoluzione verso il simbolico e il metafisico, verificabile nello stile. Ma l'accento è subito perso.

Qui Young si mette a ricostruire rapidamente la biografia di Hemingway, per riscontrarvi le origini della dottrina del trauma, dell'eroe e del codice. Non gli è difficile farlo. « Soltanto in guerra era stato perforato da proiettili in nove parti del corpo, e aveva riportato sei ferite alla testa. Quando, all'età di diciotto anni, fu ferito da uno scoppio di granate di mortaio, i dottori gli tolsero tutte le 236 schegge d'acciaio che riuscirono a trovare. » Young è particolarmente felice di trovare conferme nella cartella clinica, anche se ha il buon gusto di non insistervi.

Passando allo stile, Young ravvisa con finezza gli antecedenti di Hemingway non nei soliti Anderson e Stein (i cui influssi sono ravvisabili solo in particolari dei primi racconti, e del resto furono subito trasformati in parodia nei *Torrenti di primavera*) ma nel dialogato di Twain e nell'epos di Crane: così come nelle prime poesie di Hemingway vi erano ricalchi dallo stesso Crane e da Vachel Lindsay. Poi si allineano altri nomi prevedibili: Francis Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Ring Lardner, Joseph Conrad, Ford Madox Ford e, fuori della lingua inglese, Ivan Turgenev. Ma importanti sono piuttosto le indicazioni di alcune derivazioni dirette di testi: il racconto *Il mio vecchio* ripete il *Voglio sapere perché* di Sherwood Anderson, l'altro racconto *Fuori stagione* si rifà a *Belli e dannati* (1922) di Francis Scott Fitzgerald, nella vicenda codardia-coraggio del *Macomber* ritorna quella analoga del *Segno rosso del coraggio* di Stephen Crane, nella tecnica (passato-presente e, graficamente, tondo-corivo) delle *Nevi del Kilimangiaro* viene adottata quella di un racconto di

Ambrose Bierce, *L'impiccato del ponte sull'Owl*, ripresa anche sul piano dell'intreccio: morte imminente, sogno di un possibile scampo, oggettiva morte. *Avere e non avere* metterebbe insieme elementi derivati dall'*Ulisse* di James Joyce (immagino che Young voglia riferirsi al monologo finale di Mrs Bloom che qui ritorna in Mrs Bradley), da *Moran di Lady Letty* di Frank Norris e dal *Lupo dei mari* di Jack London (il combattimento di Morgan solo e minorato sul ponte contro i tre clandestini; anche questa è una mia ipotesi). Young insomma mette fondatamente in dubbio un'affermazione di Edmund Wilson (« a Hemingway si dovrebbe forse risparmiare la sorte comune a tutti gli scrittori, di essere derivati da altri ») e una di Alfred Kazin (« non ebbe alcun rapporto fondamentale con la cultura prebellica »). Ma alla fine riconosce che la parte originale vale più dei prestiti, e che ciò che ha preso lo ha sempre trasformato in qualcosa di molto suo. Del resto, moltissimo è ciò che egli ha dato agli altri, soprattutto dal punto di vista stilistico (« è come stilista che egli merita il massimo rispetto »). Il suo « semplice periodo dichiarativo », il linguaggio che « non ha alcun sapore intellettuale », la sua nitidezza, e soprattutto il dialogo (che dà « un'illusione di realtà che la realtà stessa non potrebbe dare ») paiono a Young altrettanti elementi positivi; ma giustamente egli non vuol vederli avulsi da ciò che essi significano. La noncuranza dello stile è quella di chi non vuol pensare alle proprie ferite; la semplicità della prosa è quella dell'azione, che l'eroe deve effettuare in modo pratico e rapido, per non cadere in un viluppo mortale; la tensione è dovuta alla atmosfera di lotta. Infine Young stabilisce un notevole parallelo fra le vicende del giovane Nick Adams e quelle del protagonista di *Huckleberry Finn* di Mark Twain. Esso gli serve innanzitutto a confermare la sua teoria della giovinezza come trauma, e in secondo luogo a stabilire una tradizione americana, che si configura come una costante psicologica prima ancora che stilistica.

L'antica dicotomia di William Blake fra 'innocenza' ed 'esperienza'

torna in Huck e in Nick perché torna in tutto lo spirito americano, cioè in una vita morale che consuma e brucia le giovinezze. Tutta l'esperienza è dolorosa, perché distrugge tutta l'innocenza, eppure ne lascia l'acuta, insopprimibile nostalgia. E non a caso da Huck era passato Twain alle storie degli 'innocenti all'estero', cioè degli americani. Anche il viaggio era un trauma. (Ma Hemingway non ha percorso il cammino contrario, partendo come 'innocente a Parigi' e approdando alla sua maturità di uomo insieme americano e universale?) Per Young né Hemingway né i suoi personaggi sono mai diventati veramente adulti: non sono mai giunti a maturità. Donde la 'totale inadeguatezza' del mondo creato da Hemingway; ma esso assomiglia in modo spaventoso al mondo contemporaneo, e diviene addirittura profetico, conducendo così Young alla conclusione che abbiamo citato precedentemente.

La critica di Young è limpida e piena di scoperte essenziali, ma rimane schematica perché fondata su di un criterio estetico tutto naturalistico, o almeno incapace di permettere a Hemingway qualsiasi cosa che esorbiti dalla sfera naturalista. Questa posizione induce Young a confermare le scelte più convenzionali, un'antologia di Hemingway già seontata e di tutto riposo. Inoltre l'inserimento di vaghe suggestioni psicanalitiche nella ricostruzione del mondo morale dello scrittore ha un sapore ingenuo, e sfugge a ogni vero discorso sull'autonomia della letteratura. Eppure il lavoro di Young rimane decisivo, perché ha enucleato dei temi, ha creato dei sospetti vitali, e proprio per questo ha potuto indicare molte strade ai lettori venuti dopo di lui.

XI - L'INTERPRETAZIONE DI ROVIT

« *Fino a quando, Ente obliquo,
Abuserai della mia sete?* »

M. MENDES

PER EARL ROVIT, il punto di partenza è un racconto, *Il ritorno del soldato*, in cui il soldato Krebs cerca di ritrovare la pace e la stabilità nel villaggio natale, nell'Oklahoma. « Ma il mondo nel quale vivevano non era il mondo in cui egli viveva. » Tanto che, quando sua madre gli dice che « Dio ha qualche opera da far fare a ciascuno » e che « là nel suo Regno non ci possono essere mani oziose » Krebs finisce per rispondere: « Io non sono nel suo Regno ». E insomma Hemingway è un disadattato dal momento che ha conosciuto la tragica verità del mondo moderno; egli pratica una serie di evasioni, via per la Spagna e l'Italia, l'Africa e Cuba, allo scopo di difendersi e di mimetizzarsi. Il reduce, il corrispondente di guerra, l'apprendista scrittore di Parigi, l'*aficionado* di Madrid, lo sciatore e il cacciatore, sono altrettante maschere. Il suo tono autobiografico e la conoscenza delle sue avventure non bastano a svelare il sostanziale 'enigma' dell'uomo Hemingway. Empirista e metafisico, diabolico fanfarone e scolarotto impacciato: la serie delle contraddizioni si ripete all'infinito. Il mondo è pronto a spezzare l'individuo, allora egli si maschera e cerca

di imparare le regole di questo gioco mortale. Tutto ciò « proietta una figura di uomo ipersensibilmente pronto a eliminare un potente nemico prima di essere eliminato a sua volta ». Poeta dell'amore e del cameratismo, protegge in fondo anche contro le donne amate e gli amici il suo più geloso e oscuro nucleo di sentimenti personali. La sua stessa popolarità sta nel porsi come individuo irriducibile e suggestivo agli occhi di lettori completamente assorbiti da un mondo burocratizzato e massificato. Gli stessi critici letterari sono stati tratti continuamente in inganno dalla figura temporale di Hemingway, o dal suo cercare nel mito della prosa perfetta, *aere perennius*, un esito intemporale. Ma si tratta soprattutto di un solitario, e i conti con i solitari sono sempre difficili: se egli sa le nostre regole (al fine di sfuggirci) noi non sappiamo a fondo le sue. « Noi non conosceremo mai che cosa siano stati gli ultimi anni della vita di Hemingway. » Ecco, la sua morte è una chiave, ma anche la sua morte è ambigua e schiude il campo a diverse interpretazioni.

« L'atto dello scrivere serviva per Hemingway ad almeno due scopi: era la sua arma contro un mondo estraneo, il mezzo per sopravvivere; e fu il campo di battaglia nel quale combatté per una piccola fetta di immortalità. » Lo scrittore è un torero nell'arena, e per far bene il suo mestiere deve allo stesso tempo sentire intensamente la presenza del pubblico e intensamente dimenticarla. « Nell'ideale ritratto, il pubblico è composto interamente di *aficionados* come Hemingway; nella realtà — sia nella arena che fra i lettori — gli spettatori non sono degni di dividere l'Ostia. » Non solo, ma essi possono diventare i suoi nemici o i suoi corruttori; situazione grave in un'impresa dove lo scrittore o il torero ha a che fare soprattutto con la morte. Di qui Rovit parte per un esame della poetica implicita nelle opere di Hemingway, e si sofferma sul solo racconto il cui protagonista sia esplicitamente uno scrittore, *Le nevi del Kilimangiaro*. Qui Harry « cerca di venire a patti con il fatto che la morte si avvicina ». Come Belmonte nell'arena, già pieno di ferite e da cui la gente pretende

più di quanto egli possa più dare. « Harry è un egocentrico, ipercritico e corrotto sia moralmente che fisicamente », ma ciò non impedisce a Hemingway di presentarlo come un essere superiore e di accentuare gli aspetti riduttivi o negativi della sua onesta e devota moglie, da lui sposata senza amore. Tutto sta nel fatto che Harry è uno scrittore. « Harry differisce da Belmonte nel cavarsela in modo insolito, soddisfacendo il suo pubblico anche con la cancrena. » E la iena che fa la ronda intorno all'accampamento in attesa della morte di Harry non è altro che quello stesso pubblico: Hemingway lo insulta sanguinosamente, e il fatto che *Le nevi del Kilimangiaro* gli abbiano reso 125 000 dollari di soli diritti cinematografici aggiunge un tocco di suprema ironia a questa situazione.

Rovit ricorda la definizione della prosa di Poe formulata sdegnosamente da Hemingway: « abile, meravigliosamente edificata, ed è morta ». La sua scommessa era trovare uno stile altrettanto abile, meravigliosamente edificato, ma destinato a vivere. Chi lo ha aiutato in tale impresa? Ring Lardner, prima di tutti, che ha, riguardo ai suoi personaggi e al mondo, quel « sorriso tutto denti e dalla mascella allungata » che è il segno dell'ironia e del disprezzo di Belmonte nell'arena rispetto al suo pubblico. Poi c'è la sua esperienza di *reporter* nei giornali di Kansas City e di Toronto: conquista della leggibilità, della precisione, della stringatezza. Inoltre il gran numero di meschini o grotteschi casi umani che il cronista deve osservare ogni giorno deve essere stato per lo scrittore « una conferma del suo già sviluppato senso di alienazione ». Poi, imitando Anderson e presto superandolo sul suo stesso terreno, Hemingway fa dell'ossessione giornalistica per il particolare tipico una ricerca maggiore, la ricerca « di quel *quid* — il dettaglio sensoriale capace di far scattare in un racconto una reazione emotiva ». Proust, il primo Joyce, certo Thomas Mann e perfino la tecnica narrativa dei film di Griffith possono essere stati di aiuto a questo punto. Ma la ricerca del *quid* va oltre, quando s'incontra con la lezione dei poeti imagisti, ed esso quasi diventa il famoso

‘correlativo oggettivo’ di Eliot. E finalmente ci troviamo a dover ricostruire, al solito, il caso Stein, la storia dei rapporti di Hemingway con la Stein.

Il salotto di Gertrude Stein in Rue des Fleurs è secondo Rovit il vero luogo iniziatico di Hemingway. Quella donna esperta di pittura e di musica, allieva di Murnsternberg e di William James nella psicologia, è fatta per colmare le lacune della sua cultura. «Ella lo purificò dalla falsa ontologia del giornalismo insegnandogli che la realtà in prosa deve essere inventata, non riportata.» La semplificazione del linguaggio, il primato del sostantivo e il gusto dell’iterazione sono tutte modalità che Hemingway adotterà per sempre. Rovit respinge ogni tentativo di sottovalutare l’apporto della Stein alla formazione del nostro scrittore, anzi le dà un posto predominante.

Così siamo allo scrittore ‘formato’ del 1924. Su un brano di *Nel nostro tempo* Rovit esercita una vittoriosa analisi stilistica dimostrando come l’apparente verismo di Hemingway agisca nel senso di traumatizzare emotivamente il lettore. Di qui passa a una citazione di Penn Warren, con cui concorda (e concorderei anch’io): per Penn Warren, Hemingway è essenzialmente «un lirico piuttosto che uno scrittore drammatico, e per lo scrittore lirico la virtù dipende dalla intensità con la quale la visione personale è ottenuta, piuttosto che dalla creazione di una gamma di personaggi, i cui punti di vista siano in conflitto fra di loro». Donde la necessità, nei romanzi di Hemingway, di qualcuno che narri, o attraverso la cui lente tutto sia visto: la creazione di una ‘controfigura reattiva’. Quando Nick Adams o Frederick Henry o il Jake del *Sole sorge ancora* dicono ‘io’ da cima a fondo, non fanno che eseguire l’operazione più semplice in questo senso; ma ve ne sono infinite, e tutte nella stessa direzione. Naturalmente questa impostazione lirica ha attirato su Hemingway una serie di obiezioni critiche, tutte fondate su criteri realistici, che a Rovit sembrano sostanzialmente ingiuste. «L’eccezionale abilità di Hemingway non era

descrivere ciò che egli aveva visto, ma descrivere se stesso mentre vedeva, per riferire la complessità della percezione che affluiva in lui o in un personaggio inventato, quando questo personaggio era posto in una giusta situazione di tensione. » Saul Bellow ha compreso benissimo il senso di questa liricità analizzando *Il vecchio e il mare*. Anche Hemingway ha lottato a fondo, a morte, in una 'guerra totale' con la natura. Qui egli raggiunge il mito americano del capitano Achab in cerca della balena bianca nel *Moby Dick* di Melville. Ma questo mito americano è stato veduto da Lawrence come un mito di « duri e stoici assassini » il cui frutto sarebbe « la disintegrazione dell'anima ». Rovit si domanda ora: l'opera di Hemingway è un prodotto della disintegrazione, o un'opera più semplice, quella di un'anima che « non si è ancora sciolta »?

Il lirico Hemingway tende alla poesia ma facendo sdegnosamente della prosa: dice egli stesso in *Verdi colline d'Africa* di voler creare una prosa « molto più difficile della poesia ». Rovit cita tre casi estremi in questo senso: il finale di *Morte nel pomeriggio*, la parte in corsivo delle *Nevi del Kilimangiaro* e la prefazione all'edizione americana della *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Ma da questi estremi di lirismo giova tornare a quella che è in qualche modo la 'norma' di Hemingway, e che consiste in una drammatizzazione della liricità, che Rovit chiama assai pertinentemente 'dialettica'. Per comprenderla e farcela comprendere egli affronta una fenomenologia dell'Eroe hemingwayano e del suo codice.

Qui Rovit riprende una distinzione di Young. Gli eroi hemingwayani sono due: « l'eroe Nick Adams » e « l'eroe del codice ». Il primo si ritrova in Jake Barnes, Frederick Henry, Mr Frazer, Macomber, Harry, Robert Jordan, Richard Cantwell. Il secondo è il Belmonte del *Sole sorge ancora*, il Manuel dell'*Invitto*; il Maggiore di *In paese straniero*; Harry Morgan di *Avere non avere*; il Wilson del *Macomber*; Cayetano Ruiz del *Giocatore, la monaca e la radio*; El Sordo di *Per chi suona la campana*; Santiago del *Vecchio e il mare*. (E si veda subito come appaiano le coppie

antagoniste: Frazer contro Cayetano, Macomber contro Wilson, Jordan contro El Sordo.) L'eroe alla Nick Adams viene chiamato da Rovit il 'Discepolo', l'eroe del codice il 'Maestro'.

Il Discepolo, in cui la ferita (come direbbe Young) è divenuta soprattutto sentimento del *nada*, cerca di vivere un'intensa vita fisica e sessuale, ma ammira l'autocontrollo, la calma del Maestro, che non sembra turbato da complicazioni interiori. Cerca di imitarlo rispettando il codice, ma non vi riesce mai. (Aggiungerei per mio conto che si tratta di una contrapposizione fra intellettuale e uomo d'azione: siamo pur sempre al tema di *Amleto*.) Ma chi è questo Nick, questo Discepolo? Rovit ricostruisce la sua biografia essenziale. Nick è nato all'incirca al principio del Novecento, in un luogo del Midwest, ha un padre molto più bravo di lui nella caccia ma intimidito dalla moglie, ciò che crea nel figlio un'immagine di disgusto; e anche nel padre, tanto che si suicida. Si uccide con il fucile del nonno: questi diviene il primo mitico Maestro di Nick, perché fu un eroe della Guerra di Secessione. Nick assiste ben presto a episodi luttuosi e sanguinosi, ha una splendida iniziazione sessuale con una prostituta indiana e una relazione casta con una ragazza della sua classe sociale: relazione che egli, benché timido, è abbastanza forte da rompere, per mantenersi libero. Non partecipa ai tremendi avvenimenti cui assiste, ma ne riceve uno *shock* profondissimo. È uno spettatore ipersensibile e quasi masochista. Nella figura del Discepolo c'è qualcosa che ricorda l'immolazione rituale; Nick viene condotto all'altare del sacrificio e sta sempre per essere massacrato. È 'quasi' massacrato, perché Hemingway e il lettore siano liberati dalla paura. Ed ecco Nick in guerra, in Italia: ferito a Fossalta di Piave, sente fisicamente per un istante l'anima volargli via dal corpo: e da allora dormirà con la luce accesa, come per tenere in vita nel simbolo della lampada il fuoco di quell'anima. Di ritorno in America, non sa far altro che andare a pescare, immerso nella solitudine, finché da questa cerca scampo prendendo moglie. Poi ritorna in Europa e vive da

fuorilegge intellettuale. Le sue avventure sugli sci, a caccia e nella corrida, sono altrettanti modi di provare a se stesso che ormai sa vincere il disgusto della vita. È una lunga, vittoriosa convalescenza da un trauma di guerra. Si sottopone volontariamente a tutte le occasioni di violenza e di nausea, e non può fare a meno di ammettere di provarvi un piacere morboso. Così passano gli anni Venti.

Gli anni Trenta lo vedono sempre più resistente alle delusioni: nella guerra spagnola e altrove « reagisce ora più come un osservatore clinico che come un partecipante oltraggiato ». Questo è il sapore delle sue rivelazioni sugli intrighi militari e politici dei comandi rivoluzionari in Spagna, o più tardi dei comandi alleati in Europa. Intorno al 1940 comincia ad apparirgli sempre più frequentemente lo spettro della propria decadenza fisica e della morte prossima. Torna a galla il problema del suicidio. A ciò va aggiunto il serpeggiare continuo, nel suo pensiero, di un vago cattolicesimo, più o meno emergente nelle varie fasi.

Nick è un'incarnazione della nostra paura. Il Maestro, viceversa, è la proiezione del nostro desiderio di operare una reazione vittoriosa. È un 'duro', cioè qualcuno di cui il colonnello Cantwell può dire: « Un uomo che vuol fare il suo numero e poi ritirarsi. O semplicemente, un uomo che sostiene il proprio numero ». Anche il Discepolo esegue il suo numero, ma porta un doloroso fardello: il fatto di averne continuamente coscienza. Il Maestro è per definizione un uomo più semplice. Ha un *più* di brutalità, un *meno* di umanità. In lui pensiero e azione sono simultanei. Il Discepolo, per agire, deve cercar di non pensare. Non riesce a essere un meccanismo di istinti a reazione automatica. Inoltre il Maestro è un professionista, il Discepolo è sempre un dilettante. (Rovit esemplifica con i racconti di Hemingway sulla boxe.) Quando al Maestro accadono cose fuori della sua giurisdizione, sente di essere esposto ad attacchi imprevisti, ma si comporta bene. « Sopravvive con dignità », e questo è il suo senso umano: il punto in cui l'eroe di Hemingway perde ogni

aspetto di titano o di superuomo. Il suo tema tipico diventa così la dignità, al di fuori « dei valori tradizionali della razionale intelligenza e della integrità morale ». (Qui Rovit non lo dice, ma deve star pensando soprattutto a Harry Morgan.) Il tentativo di Hemingway è quello « di trattenere l'ideale di dignità senza falsificare l'ignobiltà della moderna condizione umana ». È questo « uno dei suoi trionfi di scrittore moderno ». Può essere proiettato, aggiungerei, nel passato, come ideale stoico; o nel futuro, per la carica inevitabilmente rivoluzionaria che assume il suo fondo di critica della società contemporanea.

I modelli — nella categoria del Maestro — non sono mai americani. Più su abbiamo visto che non lo sono neanche le donne ideali. Ma c'è anche il tipo di donna prediletto di Nick Adams, ed è su questo che l'americano Rovit si sofferma (una donna scialba e riposante) per poi fare una importante osservazione sul personaggio Morgan. Questi, sì, è americano, ma deve andare all'estero per fondare una famiglia sull'amore e per trovare una dimensione in cui si può essere rispettati dai propri figli. Ma, nel caso di Morgan, sono tutte figlie femmine. E ciò insinua nella figura ovviamente paterna (Freud elementare) di ogni Maestro un sospetto di incesto. Su questo sentimento si fonda l'analisi dei rapporti fra Cantwell e Renata in *Oltre il fiume*. Ella dona al vecchio colonnello due smeraldi, cioè gli rende la sua virilità; e il suo stesso nome allude al 'rinascere'.

Da una domanda di Gordon, lo scrittore di *Avere e non avere* (« Perché tutte le operazioni della vita devono essere eseguite senza anestesia? ») Rovit parte in ricognizione delle contraddittorie idee politiche e sociali di Hemingway. Ricordiamo che il Frederick Henry di *Addio alle armi* aveva dichiarato una 'pace separata' dopo il bagno battesimale nel Tagliamento. Fino a *Verdi colline d'Africa* la posizione anarco-individualista rimarrà totale. Dal 1935 in poi il discorso cambia, e l'uomo solo non ha più possibilità di salvezza, forse nemmeno di valore. Rovit non crede a una spiegazione di questo trapasso secondo l'etica dell'impegno. Propone piut-

tosto una spiegazione psicanalitica. Nel Frederick di *Addio alle armi* sono avvenuti parricidio, incesto e suicidio narcisistico; egli ha tradito il Maestro, è divenuto un orfano. Reagisce con il selvaggio isolamento e con il piacere di uccidere (*Morte nel pomeriggio, Verdi colline d'Africa*) ma cova in sé un sentimento di colpa. In *Avere e non avere* avviene la riconciliazione con il Maestro, nella persona di Morgan, che non ha una troppo irraggiungibile dignità, che anzi ha scarsa integrità morale, e che partecipa anch'egli del piacere di uccidere. Diminuendo un po' il padre, si può ritrovarlo. Il rapporto di Morgan con il giovane rivoluzionario Emilio si conclude con una uccisione rituale, alla fine della quale il figlio ha 'mangiato' e risolto in sé il padre. In tale stato di spirito può avvenire l'integrazione di *Per chi suona la campana*. Ma l'intervallo fra *Verdi colline* e *Avere e non avere*, in questa vicenda, dovrebbe essere colmato con il *Macomber* e con *Le nevi del Kilimangiaro*. In entrambi il Discepolo muore. Ma in essi appare anche una figura femminile finora nascosta, la 'eroina-puttana' o 'madre perversa'. Questa poi ritornerà in Pilar, appunto in *Per chi suona la campana*. Il risultato di queste morti è una separazione dalla madre e una riconciliazione con il padre: questi « ha imparato a rispettare il figlio ». Di qui verrebbe lo spunto interiore per *Avere e non avere*.

Non ci vuol molto per capire che tutta questa costruzione di Rovit è abbastanza cervellotica, e porta il suo bellissimo saggio fuori strada. Egli ha imboccato questo sentiero pericoloso per una ossessione di disimpegno, che meriterebbe davvero uno studio psicanalitico. Alla fine è costretto a dichiarare che *Per chi suona la campana* è « qualcosa di anomalo nel romanzo di Hemingway », che lo stile è insolitamente fluido e sereno, che Hemingway sembra singolarmente in pace con se stesso. Perché? Figuriamoci: perché il cattivo padre, Pablo, si pente; il buon padre, Anselmo, è un vero amico; e la madre strega, Pilar, diventa alla fine una buona ma-

dre. Ma se ciò fosse vero, *Per chi suona la campana* sarebbe una mostruosità, un'opera di retorica, e invece lo è solo in piccola parte e per altri motivi. Rovit continua dicendo che dopo questo romanzo Hemingway viene chiamato anche nella vita 'papà', e ciò nell'opera trova riscontro in *Oltre il fiume* con il suo 'incesto'. Poi viene *Il vecchio e il mare*, altra opera serena, trionfo del Maestro, con un'ombra piccola e commovente di Discepolo.

L'indubbia intelligenza di Rovit lo porta a concludere che le analisi psicanalitiche in letteratura si esercitano meglio sulle opere mancate che su quelle felici. Mancate egli considera *Avere e non avere* e *Oltre il fiume*, e con ciò si sente la coscienza a posto. Con molto garbo e senso autocritico; abbandona la pericolosa scorciatoia. Ma il tema etico-politico è stato aggirato e lasciato indietro per sempre.

Non possiamo seguire tutte le analisi, anche stilistiche, con cui Rovit tesse poi una serie di sottili variazioni sul tema del rapporto Maestro-Discepolo; specialmente notevoli quelle sul *Vecchio e il mare* considerato come « parabola o fiaba ». Ma importantissime sono le conclusioni del suo esame di *Addio alle armi*, e mi pare che esse ci portino assai vicino a un discorso centrale. Cominciamo dal colloquio fra Frederick Henry e il prete:

« Mi guardò e sorrise.

“ Tu capisci Dio, ma non lo ami. ”

“ No. ”

“ Per nulla? ” chiese.

“ A volte mi fa paura durante la notte. ”

“ Dovresti amarlo. ”

“ Non amo molto. ”

“ Sì ” disse. “ Sì, invece. Ciò che mi dici a proposito della notte non è amore. È solo passione e desiderio. Quando ami senti il bisogno

di fare qualcosa. Senti il desiderio di sacrificarti. Senti il desiderio di renderti utile.”

“Io non amo” »¹.

Frederick da questo punto abbandona la posizione di arido nullismo di Rinaldi ed è pronto alla sua esperienza di amore con Catherine. Ma questo amore, ogni amore, è già stato posto da Hemingway su uno sfondo di colore filosofico, assoluto. Qui Rovit va citato per intero. Così egli conclude il suo discorso su quello che considera come il *Romeo e Giulietta* di Hemingway:

« Frederick non ritorna alla posizione di Rinaldi dove non c'è che vacuità e aridità sotto sotto, né abbraccia la fede del prete. Egli accetta la realtà del mondo visto naturalisticamente nel quale la morte è un fatto molto naturale, reale quanto il sesso. Ma egli accetta anche la realtà dell'amore che egli ha aiutato a creare e questo fatto è anch'esso reale come la morte. E come commento finale al racconto, possiamo trovare una piccola giustificazione del titolo. *Addio alle armi* è meravigliosamente ambiguo in due rami molto ovvii: l'addio alla guerra nella pace separata, l'addio all'amata nella morte. Ma anche può suggerire un addio a quelle armi che il primo Frederick Henry ha opposto al mondo: un addio alla *indifferenza* che dà la morte-durante-la-vita e a cui nessuno si può rassegnare ».

Qui è scoperta la vera radice dell'etica di Hemingway — ché proprio di etica si tratta — e della sua battaglia contro la morale borghese. Di qui si può vedere con chiarezza, credo, ogni suo successivo sviluppo. Tanto che lo stesso Rovit ora è costretto a dire che insomma il codice è « qual-

¹ *Addio alle armi*, ed. cit.

cosa di più complicato di quanto non appaia a prima vista ». La citazione di un racconto stupendo, stilisticamente esemplare (senza nemmeno i piccoli residui naturalistici del *Macomber*, senza i falsi lirismi delle *Nevi*) qui può soccorrere appieno: *Il giocatore, la monaca e la radio* o come fantasiosamente voleva Vittorini *Monaca e messicani, la radio*. Frazer in fondo non accetta la concezione della vita del giocatore 'stoico' Cayetano Ruiz, anche se l'ammira. Ma questo, insisto, è un 'distinguo' etico. E anche Rovit lo sente, perché da questo momento è costretto ad ammettere l'esistenza di due codici. Uno è il codice sportivo, professionistico, e l'altro è quello vero di Hemingway, dove « non si tratta di vincere » ma appunto di dignità. « Il codice di Hemingway è la visione etica e filosofica attraverso la quale Hemingway cerca di dare *significato e valore* alla apparente futilità della sfrenata corsa dell'uomo verso la morte. » Ecco, qui sono state dette le parole giuste. Hemingway narra e descrive « la gamma delle azioni umane in cui la moralità può estrinsecarsi, e in cui la responsabilità umana può essere valutata in termini di reazioni attive piuttosto che passive ». Insomma, fra tanti sport violenti, uno solo è degno di osservazione, gli altri non essendo che schemi o trasparenti simboli: « il gioco della vita ». Dal riesame della famosa novella sul *nada* Rovit arriva a domande fondamentali. « Questo è il grande dilemma dell'artista moderno: i valori sono degli scherzi, o sono essi degni di fede? » Ma dinanzi a questo dilemma, ripeto, non si può non vedere che il dramma è allo stesso tempo metafisico e sociale. E questo Hemingway lo ha capito benissimo, anzi lo ha vissuto. Infatti Rovit afferma: « La persistente fiducia di Hemingway nella libertà dell'individuo di fare una scelta responsabile, era controbilanciata dal fatto di dover costantemente ingaggiare battaglia con la terribile impossibilità di predire il futuro ». Ma ciò che Rovit non vede è che questo è, alla lettera, il problema della storia. Siamo sempre alle prese con il metastorico *nada*, e questo tanto più quanto più restiamo accanto alla natura o ci avviciniamo alla morte; ma poi non pos-

siamo non cercare di esorcizzarlo, perché ne va di mezzo la nostra dignità. *Oltre il fiume e Il vecchio e il mare* sono proprio due conclusive allegorie della natura e della storia. Ma per Rovit la categoria della storia non ha senso. Resta solo da chiedergli 'in che sede' egli crede di star facendo il suo intelligente dibattito sui valori. Il futuro non è solo un tempo minore, affatto personale; né, come tempo maggiore, è soltanto l'aldilà che spaventa Amleto; è anche l'altro lato del tempo maggiore — quello su cui possiamo agire — e cioè il futuro del genere umano. Quello su cui possiamo agire, ripeto; e l'arte narrativa racconta appunto le contraddizioni e i risvolti di questo agire, oppure esprime liricamente lo sgomento dinanzi al tempo fermo, al futuro buio, alla morte insomma. Posizione etico-storica e posizione metafisica; che ogni artista ritrova in sé e cerca drammaticamente di mettere insieme.

Tornando a Rovit, egli accumula una serie di esempi assai probanti sui rapporti che intercorrono, nei personaggi di Hemingway, fra le azioni e il codice. Naturalmente egli si meraviglia che Hemingway conceda un primato al 'fare', e lo attribuisce all'influsso di vecchie filosofie (« prima di Dewey », figuriamoci) le quali commettevano l'errore di sostenere che è il 'fare' che conduce all' 'essere' e non viceversa. Ma come si può svolgere un discorso coerente su Hemingway con simili preconetti, senza una nozione di *praxis*? Infatti il discorso di Rovit non è coerente. Anche la distinzione fatta spesso da Hemingway fra i 'pochi' e i 'molti', fra 'chi ha' e 'chi non ha' non riesce a rivelare a Rovit tutte le sue possibili varianti: restiamo appena nei termini di un'aristocrazia, come quella graziosamente inventata in *Oltre il fiume* — '*El Ordine Militar, Nobile y Espirituoso de los Caballeros de Brusadelli*' — ma non si può fermarsi a questo. Piuttosto, Rovit conduce una dura e bella battaglia contro due critiche spesso rivolte a Hemingway. Il suo bersaglio è specialmente D. S. Savage.

La prima di queste critiche è quella che sostiene l'inconsistenza filosofica di Hemingway. Premesso assai saggiamente che si tratta di un artista e non di un pensatore, Rovit dimostra che non è affatto vero il *cliché* dei personaggi di Hemingway come gente incapace di avere delle idee o la semplice esigenza delle idee; come adolescenti, immaturi eccetera. Le citazioni di Rovit sono importanti: una è, guarda caso, tratta da un dibattito etico-politico di *Per chi suona la campana*, e l'altra fiorisce in bocca al semplice ma concretissimo Santiago: « È ridicolo non sperare. Perché credo che ciò rappresenterebbe un peccato ». Altro che pensieri dell'uomo moderno « spersonalizzato dall'era totalitaria » come vorrebbe Savage! Questi ha veramente confuso il codice sportivo con la morale di Hemingway: Rovit ha perfettamente ragione, soltanto non si accorge di rispondere a un'osservazione apparentemente storicistica con il ricorso a un'etica storica.

Ugualmente vittorioso è il contrasto fra Rovit e Sartre, che si era servito di Hemingway per attaccare Camus. « Pensare a Hemingway come a uno scrittore automatico e dittatoriale, che obbedisce al suo temperamento, come un lemming che corre verso il mare, rappresenta un'ipotesi interessante; ma ciò è meno un atto di critica letteraria, quanto un ulteriore esempio della tradizione europea profondamente radicata, ben decisa a considerare la letteratura americana come la cultura delle secrezioni casuali di selvaggi più o meno nobili. » Giustissimo, e altrettanto giusta la precisazione di un senso naturalmente democratico di tutta la grande letteratura americana, dove ogni scrittore vuol essere 'commisurato al popolo'. Ma ciò in profondo è vero di tutte le letterature; non è privilegio di nessuno; ed è abbastanza strano che il disimpegnato Rovit, giunto a proclamazioni nazionali, s'invischi in una sorta di populismo mistico. Vien voglia davvero di contrapporgli la feconda idea critica gramsciana del « nazionale popolare ».

Quel che è sacrosanto, nell'argomentazione di Rovit contro Sartre, è il rifiuto dell'identificazione dello scrittore Hemingway con le sue maschere; come sarebbe non vedere dietro Huckleberry Finn la faccia ironica di Mark Twain; la distanza epica di Hemingway, in senso magari non brechtiano, tuttavia esiste e va considerata: bisogna scavare più addentro. Eppure quella sciagurata identificazione ha fatto strage nella critica, in America e fuori. Di qui Rovit muove a una descrizione della 'metafisica del tempo' in Hemingway, considerata come ricerca di un momento di Assoluto Presente o 'momento della verità' (vecchio mito faustiano, ma ripreso in circostanze assai diverse, tutte condizionate dalla realtà contemporanea). Anche qui l'analisi stilistica soccorre con molta finezza. La fusione di 'ora' e 'sempre' è mostrata nei suoi strumenti grammaticali, secondo un suggerimento già fornito a suo tempo da Harry Levin. La corrida con i suoi limiti precisi — *a las cinco de la tarde* — è ancora una volta un simbolo calzante. Questo uso del tempo verbale quale schema di un'angoscia del tempo, unitamente all'ironia del distanziamento narrativo, sembrano a Rovit le caratteristiche principali dell'espressione in Hemingway, quelle che si ritrovano ugualmente al livello del Discepolo, del Maestro o di tante altre categorie in fondo immaginarie. Anche Rovit avverte che tutta la sua strategia è provvisoria e soltanto strumentale. Poi passa a esaminare ancora *Per chi suona la campana*. Egli raccomanda di leggere anche questo libro in chiave metafisica, di non soggiacere a illusioni realistiche e politiche, di considerare il 'ponte' come il centro di un movimento stilistico circolare e la 'sospensione del tempo' come il principale effetto usato e raggiunto. « È solamente nei ricordi di Gaylord e nelle riflessioni, alquanto protrate, sulla democrazia e il socialismo, che questa struttura serrata tende a frantumarsi. » E questo in parte è vero, ma il margine di fallimento del libro deriverà dal fatto di non aver scritto compiutamente una favola come *Il vecchio e il mare* (che co-

munque è una favola tutta costruita con materiali veri) o dal fatto che Hemingway voleva scrivere un libro 'vero', dove fosse possibile parlare naturalmente di democrazia e di socialismo, e che una inopportuna (stavolta inopportuna) favola lo ha condotto a qualche stonatura? Certo vi è una stilizzazione nelle settanta ore, 'unità di tempo' aristotelica, prescelte per la tragedia; ma è una stilizzazione che permette, oltre al poema, il teatro-cronaca. È un di più di 'poema', stavolta, a squilibrare molti passi. E anche un eccesso di quella sceneggiatura che pare magistrale a Rovit — il *suspense*, il montaggio alla Griffith — e che certamente lo è, ma su un piano solo tecnico e quindi abbastanza esterno. Infine l'atto rivoluzionario viene accettato come esorcismo del *nada* e sublimazione del personaggio (ma anche l'amore per Maria lo è, e la morte non è un completamento, anzi è la piena constatazione dell'ingiustizia del mondo: la morte di Jordan è serena e vittoriosa, ma solo perché il suo amore è stato vero e soprattutto perché la sua causa lo trascende). Infine Rovit compie un'accurata analisi del *Sole sorge ancora*, e finisce per scorgervi giustamente il rapporto dialettico fra la *vanitas vanitatum* dell'Ecclesiaste e la ricerca ansiosa dei valori.

Nell'ultimo capitolo Rovit riprende alcune osservazioni di Malcolm Cowley sull'operazione creativa di Hemingway come 'esplorazione in un territorio sconosciuto'. Hemingway era un uomo che guardava fisso in se stesso allo scopo di raggiungere una dinamica consapevolezza. Il suo lavoro era la ricerca di un'identità culturale. La sua opera è profondamente organica: « Hemingway era serio anche se non sempre fortunato ». Parlare soltanto del codice di Hemingway, al fine di dimostrare il suo primitivismo, il suo sadismo, il suo masochismo, il suo infantilismo e così via, com'è stato fatto, non serve a nulla: il codice di comportamento dei personaggi, la loro tipizzazione, è solo uno dei tanti mezzi di un'operazione circolare e ostinata. Infine, Rovit invita a non prendere troppo alla let-

tera le predilezioni di Hemingway: per numerose che possano essere le letture e le influenze, Hemingway resta un caso inesemplato, senza troppe radici. Anche in ciò egli è americano, e si potrebbe addirittura pensare che il *nada* sia proiezione di ciò che era 'deserto' per i Puritani e 'frontiera' per gli uomini del secolo XIX. Lo scrittore americano ha dovuto estrarre un ordine da questo nulla o da questo caos: « egli ha dovuto far questo ricavandolo dalla sua terrificante solitudine, senza venire sorretto dai puntelli delle tradizioni religiose, filosofiche e sociali ». Solo in questa tradizione può essere letto compiutamente Hemingway. Ma resta importante che egli abbia potuto esercitare influssi fuori dei suoi confini. Rovit elenca: « Graham Greene, André Malraux, Albert Camus, Elio Vittorini, Giuseppe Berto, James T. Farrell e John Steinbeck ». Ma è un influsso su molti di più, e in pratica su tutti quelli che furono giovani fra il 1930 e il 1945. Inoltre è un influsso pratico, su semplici lettori e non su letterati: a differenza di Faulkner e di Eliot, la cui opera rimane un inavvicinabile esempio letterario, senza che si possa parlare di un eroe faulkneriano o di un codice eliotiano, qui « innumerevoli lettori hanno accettato l'eroe di Hemingway come una realtà vivente e si sono serviti del codice di Hemingway per proprio uso e consumo ». Così legata alla sua personalità, l'opera di Hemingway svela anche i suoi limiti: non è feconda d'immaginazione come quella di Faulkner, ricca di pensiero astratto e di parola pura come quella di Eliot, torrenziale come quella di Wolfe, arguta e proporzionata come quella di Scott Fitzgerald, densa d'implicazioni storiche e sociali come quella di Dos Passos. Eppure ha un fascino particolare, un valore leggendario d'esempio, e spesso quella 'perfezione entro i limiti' che Faulkner gli rimproverava come un'astuzia. Il silenzio degli ultimi anni, il suicidio anche se non puntualmente volontario, danno a tutto ciò una prospettiva drammatica e ricordano ancora la figura di Belmonte nell'arena. Con la maschera, e il sorriso sforzato.

Comunque il campo di Hemingway poteva essere limitato, ma in estensione, non in profondità; ed è questo che Rovit (nel va e vieni della sua non lineare analisi, sulla quale ora cessa un discorso, forse fecondo, di accordo e disaccordo) ha voluto vedere e smontare nelle sue componenti.

XII - DAL TESTO ALLO SPETTACOLO

« Nelle strade le folle batteranno le mani,
 [acclameranno,
 E voi seguitate a gradire come rane
 [sulle chiome degli alberi:
 Ma le rane almeno si possono cuocere e
 [mangiare. »

T. S. ELIOT

« **D**I UNA FRAGILE MEMORIA delle immagini » : così Carlo Bo, tanti anni fa, ha parlato del cinema ¹ forse per la prima e ultima volta. Ma è una buona definizione: la vita ridotta a immagine rivela la sua inconsistenza, ma allo stesso tempo mobilita la nostra memoria emotiva nel desiderio, quasi nella necessità di fissarla. Perché la veloce sequenza delle nostre visioni deposita pur sempre qualcosa che domani vorrà essere interpretato e schiuderà le porte, in altra sede, a una scoperta di valori, cioè a qualche segreto meno inconsistente. Questa è la prima dimensione dell'evento cinematografico, e un Godard per esempio crede quasi esclusivamente in essa. Ma il cinema è anche drammaturgia, come provano strenuamente Dreyer e Bergman, Welles e Resnais; dà a se stesso le sue strutture, pretende di essere 'testo' prima ancora che 'spettacolo', affida all'attore un prestigio creativo e non solo documentario, propone gli og-

¹ Cfr. *Bianco e nero*, settembre 1942.

getti secondo una scelta imperativa e in una luce che è già un giudizio. Sconvolge i tempi: e così facendo crea un tempo interiore, che articola la sua logica e i suoi enigmi come quello di un autentico romanzo. Del resto i modi di vedere il cinema sono storicamente paralleli ai modi di considerare la crisi del romanzo. Chi non crede più al romanzo di personaggi e di trame dice che questa eredità strutturale è passata al cinema; chi ancora crede che soltanto la parola può effettuare una simile operazione, affida al cinema l'album delle figure quotidiane e i risentimenti dell'epoca. Ma il tempo cinematografico allude pur sempre a un tempo maggiore, e anche un Robbe-Grillet non può fare a meno di fingersi drammaturgo, un drammaturgo del nulla, o magari di un estetismo malignamente rivelato.

Quando poi il film nasce sulla traccia di un'opera scritta e famosa, il suo lavoro — sia pure in termini formali assai diversi — si fa simile a quello di un'altra forma di drammaturgia, ovvero della regia teatrale; che è il più misterioso e contraddittorio degli artigianati, ma che anch'esso mette in moto tutte le sconvolgenti risorse del rapporto fra messaggio parlato e mondo visivo-gestuale, della collaborazione collettiva al fine di reperire un significato unitario, dell'incontro con un pubblico socialmente assente o partecipante. Né vale ridurre crocianamente il problema al dilemma « farai un quaderno di illustrazioni per *Delitto e castigo*, poniamo; o farai un'opera interamente autonoma, di cui *Delitto e castigo* sarà appena un pretesto ». La verità è che nessun testo, che sia realmente tale, si lascia ridurre a pretesto; e che poi un film non è mai una 'opera d'arte' in questa prospettiva assoluta. (Non lo era neppure la tragedia greca, neppure la pittura religiosa del Medioevo.) Il solo consiglio da dare, in tale prospettiva, sarebbe « non fare alcun film tratto da un'opera scritta ». Ma la realtà è un'altra, ed è questa che dobbiamo approfondire, invece di perder tempo a dare consigli. Tali film si fanno, li dobbiamo fare, e spetta a noi farli bene. Questo è tutto.

Più grave è il caso della trasposizione da parola a parola, cioè della cosiddetta riduzione teatrale di testi letterari. Qui davvero il gesto che porta ad allargare le braccia e a lasciar cadere l'iniziativa è a tutta prima un gesto irresistibile: si sente con troppa forza quanto la combinazione sia spuria, e a quali fatali limiti vada incontro. Eppure un'esperienza di sottile avanguardia o di alta filologia ci ha mostrato che tutto può essere spettacolo, e nello spettacolo rivelare certe possibilità dei poeti che si scoprono solo ad alta voce. Ieri qualcuno ha fatto un assai plausibile dramma della *Coscienza di Zeno*, domattina qualcuno scoprirà che basta far leggere gli *Alcools* o i *Canti orfici*, senza tagliare una riga, seguendone l'avventurosa successione sulla pagina, in un teatro, per avere uno spettacolo sconvolgente, di vertiginosa purezza. L'estetica non ha regole, e quella dello spettacolo è fatta per mandare alla malora anche le poche regolette che parevano empiricamente possibili.

Nel caso di Hemingway il teatro è una tentazione creativa venuta a lui solo e una volta sola, con un esito non eccezionale: *La quinta colonna*. Il cinema invece si è impadronito del vasto materiale offerto dai suoi romanzi e dai suoi racconti, con risultati spesso di grave e sorda incomprendimento, ma anche riuscendo a divulgare l'immagine dell'eroe hemingwayano a un livello di comunicazione concreta, fisica, che ha agito assai efficacemente, sul piano sociologico, ai fini della creazione del mito Hemingway. In effetti l'uomo comune non avrebbe potuto coltivare in se stesso un'immagine chiara dell'eroe se non avesse avuto il modo d'identificarlo con il viso del buono e tormentato Gary Cooper, del 'duro' Humphrey Bogart, del sensuale ed evasivo Gregory Peck. Anche queste son cose di cui si deve tener conto, nella concreta esistenza dell'arte quale ci si propone ogni giorno nella civiltà industriale del XX secolo.

A tali film raramente Hemingway ha dato la sua personale collaborazione e quasi mai la sua approvazione. Eppure vale la pena di raccontare in breve la loro storia. Essa comincia con *A Farewell to Arms*, del

1933, che chissà quale titolo avrebbe ricevuto dai noleggiatori italiani dell'epoca se la censura del nostro paese ne avesse permesso la proiezione. Ma un film su Caporetto, con attori americani in grigioverde, era allora un peccato mortale: non ce lo lasciarono vedere. E quando ritornò, come documento ormai 'classico', portava l'onestissimo titolo di *Addio alle armi*. Regista era Frank Borzage, un piccolo maestro di origine ungherese e di gran prestigio nella fase formativa del cinema sonoro. Gli era stato dato un *bestseller* perché ne traesse un altro *bestseller*. Lo fece assai pulitamente, su un copione che riduceva l'odissea di Frederick Henry a rapida storia sentimentale. Borzage era poi, a suo modo, poeta: con una vena fra intimista e crepuscolare che dava dimensioni spesso magiche a piccole favole d'amore (si ricordi il bellissimo *Vicino alle stelle* con Spencer Tracy e Loretta Young); dunque riuscì a dare al rapporto fra Frederick e Catherine — interpretati da Gary Cooper e dalla vibrante, intensa Helen Hayes — una commossa delicatezza, mobilitando per sfondo, con una grazia figurativa un po' liberty, laghi e montagne di sfumata e nebbiosa dolcezza. Meglio, comunque, questo vecchio e ingenuo film della Paramount del supercolosso propinatoci nel 1957 dalla Fox: quell'*Addio alle armi* con l'inespressivo Rock Hudson e l'artificiosa Jennifer Jones che pure venne prodotto in tempi di ben altra coscienza critica e libertà da censure: perciò rimane imperdonabile. Doveva dirigerlo John Huston, ma dopo non molti giorni di lavorazione gli subentrò l'onesto e sbrigativo Charles Vidor. Ma i guai erano già nella sceneggiatura, e a essi si aggiungeva il colore che, invece di dar rilievo, appiattiva tutto con il suo lezioso smalto. L'aria di retrovia, di sbandamento, di vita provvisoria, era a tratti suggerita con vigore, ma figurativamente, non drammaturgicamente. Vittorio De Sica e Alberto Sordi colorivano con un certo garbo i tipi italiani. Non più. La storia d'amore, nell'ultima parte specialmente, si riduceva a grosso fumetto lacrimogeno.

Nel 1937 sappiamo che Hemingway in Spagna, preparandone il testo

con John Dos Passos e Archibald Mac Leish, collaborò con il grande Joris Ivens a un importante documentario, *Spanish Earth*, che in Italia non abbiamo mai veduto: né allora, ovviamente, né dopo. Hemingway figurava come unico autore del commento nella versione inglese.

I migliori film hemingwayani appartengono alla produzione americana di guerra, che è anche, probabilmente, la migliore e più libera produzione cinematografica americana di tutti i tempi. Si comincia nel 1943 con *Per chi suona la campana*, film della Paramount con Ingrid Bergman, Gary Cooper, Akim Tamiroff e la grande attrice greca Katina Paxinou nella parte di Pilar. Film solido e onesto, ma reticente quanto al vero fondo morale dei pensieri e gesti di Jordan, cui inoltre Gary Cooper forniva un'apparenza troppo candida e bonaria. E si continua con tre film di prim'ordine: *To Have and Have Not* (ribattezzato in Italia, chissà perché, *Acque del Sud*) della Warner Bros, diretto da Howard Hawks nel 1944; *The Killers* (in italiano *Gli uccisori*), del 1945, regia di Robert Siodmak; *The Macomber Affair* distribuito nel 1947 dalla United Artists e diretto da Zoltan Korda.

Tutt'e tre questi film sono in bianco e nero (il colore non ha mai portato fortuna a Hemingway). Hawks aveva trovato nella coppia Humphrey Bogart-Laureen Bacall (con lo splendido coadiuvante Robert Brennan) una comprensione delle reali intenzioni di Hemingway che andava al di là della prudente o troppo furba sceneggiatura. Inoltre gli ambienti scenografici — specialmente il bar dell'Avana — erano di un realismo carico di sensi segreti, capace di alludere a una sorta di psicologia essenziale. Il modo nervoso ed estroso di 'girare' di Hawks e il suo gusto del particolare tipico aiutavano gli attori a 'venir fuori' con insolita forza. E certe imbarcazioni oscillanti alla fonda nella notte, al ritmo di un minaccioso jazz, con i loro lumi accesi, punteggiavano la storia con una simbolica insistenza. Ma non sempre tutto ciò riusciva a coprire la scontentezza per tutto quanto vi era di abile, di manipolato, nella sceneggiatura. A un mag-

gior rigore in questa direzione si atteneva il film di Siodmak: malgrado l'inevitabile allargamento tematico di quel breve racconto che è *Gli uccisori*, esso nuoceva meno della sintesi volutamente operata sul materiale di *Avere e non avere*. Questa volta gli attori erano Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, tutti di un naturalismo scavato, teso, non senza riflessi di recitazione stanislavskiana; ma era soprattutto il taglio narrativo di Siodmak, brusco, tutto a chiaroscuri, a dar forza al film, ambientandolo in un mondo lucente, cromato, balenante, di bar e di vetrine, di parafanghi e fari nella notte, di *juke-boxes* e di *flippers* in uno stupore di neon. È forse il più concreto film di *gangsters* che sia mai stato fatto, tutto venato d'angoscia, di fatalità, ma senza sbavature. Meno preciso stilisticamente è il *Macomber* di Zoltan Korda, ma quasi sempre efficace e nobile, sia per la bellezza e il *suspense* delle scene di caccia, sia per la verità di Gregory Peck in Wilson, di Robert Preston in Macomber e soprattutto della gelida, implacabile Joan Bennett in Mrs Macomber.

Nessuna traccia hanno lasciato invece due filmetti del 1949 e 1950, rispettivamente: *Under My Skin* (in italiano *La sua donna*) di Jean Negulesco, tratto dal racconto *Il mio vecchio*, con John Garfield e Micheline Presle, prodotto dalla Fox; e il rifacimento di *Avere e non avere* commercialmente predisposto con altro titolo, *The Breaking Point* (in italiano *Golfo del Messico*), dalla stessa Warner Bros. Anche qui appariva John Garfield, al fianco di Patricia Neal.

Con *The Snows of Kilimandjaro* (per una volta in Italia si tradusse letteralmente il titolo, *Le nevi del Kilimangiaro*, tanto era noto il racconto) prodotto dalla Fox nel 1952, hanno inizio le sciagurate illustrazioni a colori di testi hemingwayani. Né Gregory Peck né Susan Hayward né Ava Gardner riuscivano a salvarsi dal mare di retorica in cui li aveva immessi il regista Henry King. Né sorte migliore toccò a *The Sun Also Rises* (in italiano *Il sole sorge ancora*), malgrado la discreta interpretazione di Tyrone Power e qualche scena di folla per le vie di Pamplona. Segue il

citato *Addio alle armi* di Vidor, e infine *The Old Man and the Sea* (anche qui, naturalmente, *Il vecchio e il mare*) del 1958, cui Hemingway cercò di collaborare quanto poté, almeno nella ricerca dei luoghi autentici e nella consulenza per le scene di pesca, ma che riuscì monotono, inutilmente realistico anziché leggendario, e privo di sapore hemingwayano malgrado una certa onestà tecnica. Regista John Sturges, protagonista Spencer Tracy. Ci volevano un Flaherty e una faccia autentica di pescatore, non una 'confezione' falsamente drammatizzata.

Così la storia dei film di Hemingway è finita, a meno che non si voglia prendere sul serio *The Nick Adams Story* diretto da Martin Ritt nel 1961 (in italiano *Le avventure di un giovane*) dove non si va al di là delle buone intenzioni, e nella memoria rimane solo il volto sensibile di Susan Strassberg. Nell'insieme questa storia conferma il tipo di drammaturgia cui Hemingway era giunto scrivendo: essenzialità dell'azione, liricità di fondo. Chi si è attenuto a questi criteri si è salvato — Siodmak e Hawks più di tutti — mentre gli altri sono caduti nel più gretto prodotto di consumo.

Quanto al dramma scritto da Hemingway per il teatro, *La quinta colonna* (1938), esso è soprattutto un atto di adesione dello scrittore allo spirito della rivoluzione spagnola. Egli « elogia i combattenti al cui fianco si era schierato e dichiara la sua fede incondizionata nella loro causa. Questo dramma si raccomanda per l'ottimo dialogo, ma gli nuoce la formula dell'azione (una sorta di gioco a guardie e ladri). L'eroe di Hemingway, che è ora un certo Philip, si riconosce a prima vista. È ancora afflitto dai suoi ricordi, tormentato dall'insonnia e dai terrori notturni. Philip, una specie di Primula Rossa in veste di giornalista americano, ci appare come un simpatico e scapestrato buono a nulla, un corrispondente che non spedisce mai le sue corrispondenze. Ma in realtà, e all'insaputa della sua amante Dorothy, egli è immerso fino al collo nella lotta dei lealisti. Tuttavia, quello che in lui colpisce di più è la grande distanza

che lo divide dall'eroe, per altri versi ancora a lui tanto simile, che in *A Farewell to Arms* aveva definito 'osceni' tali ideali e tali cause »¹.

La quinta colonna è uno dei testi specifici dell'impegno politico hemingwayano, e ancora oggi si potrebbe riprendere nei termini di un teatro-cronaca, o di uno spettacolo alla Piscator. Come abbiamo già ricordato, fu messo in scena in Italia nel 1944 da Luchino Visconti: interprete della parte di Philip era Carlo Ninchi².

¹ Ph. Young, *Ernest Hemingway*, cit.

² Prima ancora della liberazione del Nord, il C.L.N. di Roma organizzò al Teatro Quirino una serie di spettacoli fra cui *Igor Buliciov* di Gor'kij e *La luna è tramontata* di Steinbeck (regie di Vito Pandolfi), *La quinta colonna* (regia di Luchino Visconti) e *La guardia al Reno* di Lilian Hellmann (regia di Ruggero Jacobbi). Vi presero parte attori come Ruggero Ruggeri, Luigi Cimara, Anna Magnani, Paola Borboni ecc.

XIII - GLI APOLOGHI E LA MORTE

« Pace, e sia pace nei vostri pensieri e
 [nelle vostre visioni.
 Queste cose dovevano accadervi e voi
 [dovete accettarle.
 Questa è la vostra parte dell'eterno
 [fardello. »

T. S. ELIOT

NELLA SEDE più impensata, e cioè in una rivista 'per soli uomini'¹, sono apparsi in Italia due raccontini il cui autografo Hemingway lasciò, a quanto pare, in dono al proprietario dello Harry's Bar di Venezia, negli anni di Torcello e di *Oltre il fiume*. Uno di essi reca appunto la dedica a Gherardo Scapinelli, e tutti e due sono datati marzo 1950. Si tratta piuttosto di due favolette o apologhi, intitolati rispettivamente *Il toro fedele* e *Il leone buono*, che partecipano di una certa atmosfera di scherzo conviviale: forse del rituale alcoolico ed erotico del famoso 'Ordine Militar, Nobile y Espirituoso de los Caballeros de Brusadelli'. Ma siccome gli scherzi di un grande scrittore vanno sempre al di là delle sue intenzioni, e rivelano sempre un particolare sottofondo della sua fantasia in una data situazione storica, ciò che forse più importa è certa aria di voluta indulgenza o innocenza che si fa esercizio stilistico, a mano leg-

¹ *Playmen*, ottobre 1967.

gera, sul tema della saggezza acquistata dall'uomo in tarda età, a modello dei suoi sodali.

Il toro fedele comincia così, parodiando una figura celebre dei *comics* e di Walt Disney: « C'era una volta un toro che non si chiamava Ferdinando e che non amava i fiori. Gli piaceva invece combattere: si batteva con tutti gli altri tori, della sua età o di qualunque età, ed era un vero campione ». La descrizione esteriore di questo animale d'eccezione è della migliore qualità plastica: « Le sue corna erano forti come il legno, appuntite come l'aculeo di un porcospino e gli facevano male alla base, quando combatteva, ma lui non se ne curava. I muscoli del suo collo si sollevavano in una massa enorme, detta in spagnolo *morillo*, e questo *morillo* si ergeva come una montagna quando lui si accingeva a combattere. Era sempre pronto a lottare: aveva il mantello nero e lucente e gli occhi chiari ». Questo toro è un attaccabrighe assai pericoloso, e gli altri tori, che lo sanno, preferiscono tenersi a rispettosa distanza. « Non era né uno spacccone né un malvagio, ma gli piaceva combattere, come agli uomini piace cantare o fare il re o il presidente. Ma non pensava mai. Combattere era la sua occupazione, il suo compito e la sua gioia. » Siamo a una completa trasposizione, in termini animaleschi, del Maestro hemingwayano, del 'duro' (si veda quel « non pensava mai »), ma in una consapevole dimensione di parodia (« il re o il presidente »).

Seguiamo il toro nella sua vita errabonda all'aria aperta, dove basta che gli altri animali lo guardino perché si lanci a battersi con loro. Eppure il nostro toro non è in collera con gli altri o con il mondo: è « in collera con se stesso ». E il perché, ovviamente, lo ignora, visto che non pensa. Ora accade che il padrone della mandria di tori cominci a preoccuparsi dei danni che il bellissimo animale gli causa: ogni toro della mandria vale più di mille dollari ma, dopo essersi scontrato con quel campione, scade a un valore di duecento o meno. Il padrone, che è un uomo buono, non manda il campione a combattere nell'arena, ma lo de-

stina alla riproduzione. Sennonché il nostro è « uno strano toro ». Fra le mucche sceglie subito la più bella, se ne innamora e non vuol sapere di nessun'altra. Il padrone attende pazientemente che quella passione si esaurisca, ma il toro continua a essere innamorato e fedele. Allora non resta che mandarlo a morire nell'arena. Combatte stupendamente, e desta l'ammirazione dello stesso uccisore: « *Que toro más bravo* ». dice il matador mentre i cavalli trascinano il corpo morto per l'arena nella *vuelta* trionfale.

« “ Si. Era quello di cui il Marchese di Villamara si è dovuto sbarazzare perché era troppo fedele ” disse l'uomo che aveva consegnato la spada, il quale sapeva come stavano le cose.

“ Forse dovremmo essere tutti fedeli ” gli rispose il matador, volgendosi a guardare il toro al di sopra della sua spalla. »

Con questa inquadratura cinematografica si chiude la prima storia. Nella seconda il protagonista, come dice il titolo, è un leone. Vive in Africa con tutti gli altri leoni, che divorano animali di ogni genere e anche uomini di tutte le tribù. Ma è buono, così buono, che gli sono spuntate sul dorso due ali d'angelo, e per questo gli altri leoni lo prendono in giro. Ridono, mentre con le loro mogli divorano il corpo di un commerciante indù: il leone alato invece chiede un Americano o un Negroni, bevande che evidentemente preferisce al sangue (è questo il racconto dedicato allo Scapinelli). Beve anche succo di pomodoro, e mangia tagliatelle. Una leonessa s'indigna: chi crede di essere, quel leone? Pensa forse di essere migliore degli altri, solo perché ha le ali e si nutre di pastasciutta? Allora il leone buono rivela di essere veneziano:

« Mio padre vive in una città: sta sotto la torre dell'orologio e osserva dall'alto un migliaio di piccioni che sono tutti suoi sudditi. Quando volano, essi fanno il rumore di un fiume che scorre impetuoso

so. Vi sono più palazzi nella città di mio padre che in tutta l'Africa, e quattro cavalli di bronzo stanno di fronte a lui, tutti con una zampa sollevata in aria perché lo temono.

Nella città di mio padre gli uomini vanno a piedi o in barca e nessun cavallo entrerebbe nella città per paura di mio padre ».

Gli altri leoni ridono, dicendo che una simile città non esiste e che al massimo il padre di quella bestia alata doveva essere un grifone. Ma la leonessa cattiva decide di divorarlo con tutte le ali. Il leone alato in preda allo spavento continua a giurare sulla sua discendenza aristocratica, e chiede di essere rispettato. Non gli resta che levarsi a volo e fuggire, non senza aver rivolto un bell'*adios* in spagnolo ai leoni feroci e un *au revoir* in correttissimo francese alla leonessa più feroce di tutte. Il leone vola verso Venezia e atterra in Piazza San Marco.

« Salì un momento su a baciare suo padre su tutte e due le guance e vide che i cavalli avevano ancora la zampa sollevata e che la Basilica sembrava più bella di una bolla di sapone. Il Campanile era al suo posto e i piccioni stavano ritornando ai loro nidi, perché era sera. »

Il padre gli domanda notizie dell'Africa e si lamenta dell'illuminazione notturna, che fa male agli occhi; poi, visto che il giovane leone si avvia allo Harry's Bar, lo prega di salutargli Cipriani, cui deve ancora saldare un vecchio conto. Da Cipriani il leone trova tutti i vecchi amici. Il *barman* lo chiama 'barone' e gli mesce un Negroni. Ma nel leone alato all'improvviso si desta una certa nostalgia dell'Africa selvaggia: inopinatamente egli chiede delle tartine di commerciante indù. Cipriani manda a cercarle. Nel frattempo il leone beve un Martini secco, si guarda intorno, vede i visi degli amici, ed è « contento di sentirsi a casa, ma concio anche di aver viaggiato ». È il suo momento di felicità.

Questo secondo apologo partecipa dello spirito goliardico del *canular*

assai più del primo, eppure anch'esso contiene un'allegoria trasparente. Vediamo. Nel *Toro fedele*, Hemingway raffigura un tipico 'duro' rispettoso di tutte le regole del codice, ma che trova la sua ultima dignità nell'amore: una sorta di Harry Morgan. E infatti la sua fine è proprio quella dell'eroe di *Avere e non avere*. Le ferree leggi del mondo gli precludono la durata della felicità e quindi la pace: deve tornare a combattere, in obbedienza al suo destino, e deve morire bene, secondo il codice d'onore. Il valore della sua esperienza, l'ammonimento che si può trarre dal suo senso tragico, è chiaro solamente a *colui che sapeva come stavano le cose*, cioè a un vecchio Maestro. La felicità e la pace non saranno vere finché 'tutti' non ne saranno consapevoli: la virtù ritrovata nell'amore da un uomo solo non recherà che la sua perdizione, finché dura la legge della giungla.

E nella giungla non serve a nulla essere un leone alato, cioè un poeta, o il figlio del leone di San Marco, cioè il discendente di aristocratiche tradizioni. Bisogna pur imparare i modi e la ferocia della giungla, perché la vita e la storia non ci colgano di sorpresa. Il leone alato è Hemingway che ritorna dall'esperienza mostruosa della guerra, e si sente felice di poter vivere per un momento nell'isola privilegiata dei cavalieri dell'Ordine di Brusadelli, ma sa perfettamente che il male vissuto e conosciuto lo ha segnato a fuoco: quella è solo una pausa, e non si può vivere in un'isola. Così la sua felicità è momentanea, e tutta nutrita di un sentimento d'ironica estraneità.

Venezia fu dunque l'ultima sosta felice di Hemingway, prima della vecchiaia e della morte: un intervallo fra la guerra per la libertà di tutti e la guerra feroce con se stesso. L'ultima convivenza con gli amici, forse

l'ultimo incontro con l'amore, prima della solitudine *affreuse*. Prima dell'angoscia di essere.

È proprio questa misura di addio a dare una speciale interiorità e bellezza alle pagine di *Oltre il fiume*, alla loro musica gaia e funebre insieme. Scritto quel libro, qualcosa è definitivamente spezzato in lui. Possiamo tornare alla giornata descritta da Lilian Ross; e stiamo arrivando al sinistro dialogo fra Hemingway e Hotchner, avvenuto qualche tempo dopo, quando già Hemingway è interamente prigioniero del suo ultimo carcere sensibile, e tuttavia ha ancora fatto, da buon lavoratore, l'ultimo sforzo di mettere insieme le pagine di *Festa mobile*, il leggero diario della memoria. Hotchner fa notare a Mister Papa che intorno c'è la primavera, e il vecchio risponde:

« Non ci sarà un'altra primavera, Hotch. »

« Certo che ci sarà. Te lo garantisco. »

.....

Sentii che dovevo arrivare subito al nocciolo, e ci arrivai, ma glielo dissi con molta gentilezza: "Papà, perché vuoi ucciderti?"

Esitò solo un momento; poi parlò nel tono deciso di una volta. "Che cosa credi che succeda a un uomo che sta per compiere i sessantadue quando s'accorge che non potrà mai scrivere i libri e i racconti che si è ripromesso? Né fare le altre cose che aveva promesso a se stesso nei giorni belli?"

"Ma come puoi dire questo? Hai scritto un bel libro su Parigi, bello come nessuno può sperare di scriverlo. Come puoi non tenerne conto?"

"È la cosa migliore che ho scritto. Ma adesso non riesco a finirlo."

"Forse è finito e la tua è soltanto riluttanza..."

"Hotch, se non posso esistere alle mie condizioni, l'esistenza è

impossibile. Capisci? Così ho vissuto e così *devo* vivere... o non vivere.”

“Ma perché non puoi smettere di scrivere per qualche tempo? Hai sempre fatto dei lunghi intervalli tra un libro e l'altro. Dieci anni tra *Avere e non avere* e *Per chi suona la campana*, e poi dieci anni fino a *Oltre il fiume*. Prenditi un po' di riposo. Non sforzarti. Perché dovresti? Non l'hai mai fatto.”

“Non posso.”

“Ma perché adesso dovrebbe essere diverso? Posso ricordarti una cosa? Nel 1938 hai scritto una prefazione ai tuoi racconti. La concludevi dicendo che speravi di vivere abbastanza per scrivere altri tre romanzi e venticinque racconti. Questa era la tua ambizione. Ora i romanzi ci sono: *Per chi suona la campana*, *Oltre il fiume*, *Il vecchio e il mare*, per non parlare degli inediti. E i racconti sono più di venticinque, a parte il libro dei ricordi parigini. Hai rispettato il tuo patto, quello che avevi fatto con te stesso. E allora, in nome del cielo, perché non ti puoi fermare su queste posizioni?”

“Perché... Senti, non m'importa non scrivere per un giorno o per un anno o per dieci, fin quando è ben solida in me la consapevolezza di *poter* scrivere. Ma un giorno senza questa consapevolezza, o un giorno senza esserne sicuro, è l'eternità” ».

A questo punto Hotchner fa a Hemingway una proposta radicale: smettere di scrivere, ritirarsi. Ormai l'opera è compiuta, e gli assicura un posto nella letteratura di sempre. E il mondo è ancora grande e affascinante: ci sono viaggi e safari, allevamenti di tori e grandi giornate di pesca ancora da vivere, e c'è Mary disposta a seguire il suo uomo in ogni luogo, in ogni avventura. Ma questa ipotesi (malgrado l'amore per Mary, che Hemingway ribadisce in tono commosso e con parole toccanti) sembra assurda al vecchio scrittore:

« Ritirarmi? Come può uno scrittore ritirarsi? Di Maggio ha consegnato le sue imprese alla storia, e così Ted Williams, e poi in una giornata particolarmente bella, quando le belle giornate si stavano facendo più rare, hanno appeso le scarpe al chiodo. E così ha fatto Marciano. Perché è così che un campione deve congedarsi. Come Antonio. Un campione non ha il diritto di ritirarsi come uno qualunque. »

“ Tu hai qualche libro sugli scaffali. ”

“ Certo. Ho sei libri con i quali posso dire di aver vinto. Su questo posso far conto. Ma a differenza del tuo giocatore di baseball, del tuo pugile e del tuo torero, come si ritira uno scrittore? Nessuno ammette che le gambe si siano appesantite o i riflessi non abbiano la scattante immediatezza di un tempo. Dovunque vada, è sempre la stessa fottutissima domanda: A che cosa stai lavorando? ”¹

Hemingway non è più disposto a lasciarsi aiutare dagli altri, è chiuso nel bozzolo del suo *nada* e sa che nessuno può dargli veramente una mano, nemmeno la persona che più ama al mondo. Deve fare i suoi conti con il grande spettro di Spagna, con la maestra di tutti i maestri: deve portare a termine in modo onorevole, secondo il suo stesso codice, un'impresa fondata sull'assenza di strumenti e di bravure, un modo di essere o di non essere che esclude le emozioni e le forme. In questo vuoto vorticante non si può rimanere a lungo immobili. Tutto vacilla, la vista più prodigiosa si annebbia, le larve del ricordo sono ancora più terribili dello sgomento presente, e la definizione di se stessi, che pareva chiara, sembra ancora una cosa a venire, ma che non potremo più dare, perché lo stesso gesto quotidiano si è fatto incomunicabile. I nervi rampano e si ramificano dentro il corpo dell'uomo come le immagini tortuose nel barocco

¹ A. E. Hotchner, *Papà Hemingway*, cit.

di Gongora; la parola, quando ancora esce, aspira invano al canto verticale di San Juan de la Cruz; il dramma popolare e colorito di Lope è divenuto di colpo — sui carri della processione o nel *patio* dei poveri miracoli — l'astratto e funebre *auto sacramental* di Calderon. Dopo aver aggredito la vita, dopo averla fissata con lucidità come una cosa tutta reale e palpabile, dopo aver creduto di interpretarla, come ammettere in sé, alla fine, che forse *la vida es sueño?* « Chiuso fin dall'infanzia in una torre atomica... Sigismondo son io », canta Murilo Mendes alla gente del secolo XX. Ma può un Hemingway sentirsi Sigismondo nella torre? Piuttosto uccidere e sbranare, come appunto fa Sigismondo allo scoprire le ingiustizie della terra; chiedere una tartina di commerciante indù, come il leone della favola. Ma è tardi, il leone è buono, e soprattutto è vecchio, le sue zanne si fanno inservibili. Ciò che più lo invecchia è dentro di lui: un punto oscuro e già secco, dove rintocca appena una preghiera dimenticata.

Così Hotchner conclude: « Mi ricordai all'improvviso di una domanda di quell'interminabile intervista di alcuni anni prima con il giornalista tedesco venuto al Felipe II. Gli aveva chiesto: " Herr Hemingway, può esprimere in sintesi la sua opinione sulla morte? " E Ernest aveva risposto: " Sì, una puttana come le altre " »¹. È una risposta spagnola: è una grande risposta spagnola. Con quel tanto di spavalderia che le grandi questioni suscitano in certi uomini indomabili. Dopo questo, sentirsi domati, e da una belva che cresce e galoppa dentro di noi, è intollerabile e assurdo.

Hotchner è troppo bravo a sceneggiare e a dialogare (nella sua drammaturgia elementare non manca nemmeno la pausa del nodo alla gola e delle lacrime) perché non si debba dubitare del suo referto. Forse quel

¹ A. E. Hotchner, *Papà Hemingway*, cit.

colloquio non è mai avvenuto, o forse è avvenuto in un altro modo. Hotchner ha troppa fretta di mostrarsi un confidente esemplare e privilegiato, nonché di sostenere radicalmente la sua tesi del suicidio. Si sa che Mary Welsh l'ha sempre escluso. Per *pietas* personale o familiare? Non so: forse Mary sapeva che il coraggio di Ernest era venuto meno, forse era al corrente di qualche suo scrupolo religioso, forse sapeva che proprio in quei giorni gli balenava nella mente una eccitante immagine di lavoro. O forse sapeva semplicemente che il suicidio era un'antica tentazione di Hemingway, e che come tutte le tentazioni molto lunghe non era destinato a divenire realtà se non per un grottesco sbaglio della sorte. Ma non c'è dubbio che i pensieri e lo stato d'animo di Hemingway, in molti e molti dei suoi ultimi giorni, fossero all'incirca quelli descritti da Hotchner.

Così ritorna alla nostra memoria la figura solenne di Belmonte, pre-sago disegno-chiave, schizzato nelle pagine del suo primo romanzo:

« Il pubblico, che voleva da Belmonte sofferente per una fistola tre volte quello che Belmonte fosse mai stato capace di fare, si sentì defraudato e truffato, e la mascella di Belmonte si sporse in segno di disprezzo, la sua faccia divenne più gialla e si muoveva con difficoltà crescente via via che il dolore aumentava, e alla fine la folla gli fu decisamente ostile ed egli sprezzante ed indifferente fino all'inverosimile. Egli aveva creduto che sarebbe stata per lui una grande giornata ed invece fu una giornata di grida di scherno e di insulti espressi ad alta voce, terminati con un lancio di cuscini, di pezzi di pane e di verdura nella plaza che aveva visto i suoi più grandi trionfi. Solo la mascella si sporse di più in fuori. A volte si voltava per sorridere con quel suo sorriso tutto denti, senza labbra e dalla mascella allungata, e il dolore che accompagnava ogni movimento diventava sempre più forte, fino a che alla fine la sua faccia gialla assunse il colore della pergamena; e dopo aver ucciso il suo secondo toro e terminato il lan-

cio del pane e dei cuscini, dopo aver salutato il Presidente con lo stesso sorriso da lupo e con occhi sprezzanti e dopo aver teso la sua spada al di là dello steccato perché la forbissero e la rimettessero nel fodero, rimise il mantello, entrò nel *callejón* e si appoggiò alla *barrera* sotto di noi con la testa fra le mani, senza guardare, senza sentire nulla, solo col suo dolore. Quando guardò in alto, finalmente, egli chiese un bicchiere d'acqua. Bevve, sputò, poi prese la sua cappa e ritornò nel recinto »¹.

Ora tutto il ciclo è compiuto, ma a chiarirlo serve supremamente quell'ultima trilogia per la quale darei tutto Hemingway, anche le pagine della sua più compiuta esperienza di artista: *Oltre il fiume, Il vecchio e il mare, Festa mobile*. L'addio al presente, l'affermazione dell'eterno, il ripiegamento sul passato: secondo un antichissimo movimento della poesia.

¹ *Fiesta*, ed. cit.

XIV - SENTIMENTO D'ESILIO

*« Au seul souci de voyager
Ouvre une Inde splendide et trouble,
Ce salut soit le messager
Du Temps, cap que ta poupe double. »*

S. MALLARMÉ

ORA LO RIVEDIAMO intero nel suo essere, giustificato dalla morte. È Ernest Hemingway, lo scrittore. Ma è stato a lungo l'uomo della cronaca, e ha lasciato confondere la sua presenza con quella di molti fantasmi quotidiani. La storia del secolo lo ha attraversato e ferito a morte. Ma prima ancora era stata sottilmente drammatica la sua storia personale, sotto l'apparenza di una vita familiare di ragazzo benestante, illuminata da vacanze favolose. Il tempo che ora lo consuma depurandolo, a lungo lo ha depurato consumandolo: togliendogli la carne dei condizionamenti sociali e riducendolo allo scheletro della sua situazione di coscienza. Ne è specchio fedele la nudità della sua prosa. E se in quella asciuttezza si insinuano ritmi di salmi, cadenze bibliche e sapienziali, solo di rado possiamo sospettare l'eloquenza. Il fatto è che egli, insieme con il nervoso-meccanismo riproduttivo della cronaca, si è fabbricato una *ars rethorica*, come ogni vero poeta. Guai a quelli che dicono soltanto la piccola verità, la verità ragionevole: essi ignorano che la poesia è dramma, cioè recita-

zione. Non si recita senza truccarsi, drappeggiarsi, chiedere ai riflettori l'esatta rivelazione del corpo. Bisogna mistificare e mistificarsi per raggiungere un'altra verità, quella che scorre segreta nel sangue come un fiume. Quella che poi va messa a confronto con la vita degli altri, con le proposte della storia. Allora si parte per un safari come per una festa, e poi si scopre che la festa scatena in ogni Macomber la sua essenza sociale e lo condanna a perire. Oppure si parte per una guerra come per l'esaltazione delle più nobili ragioni collettive, e poi si scopre che una guerra è un insensato safari a prezzo di sangue umano. Tutto diventa dialettico, tutto entra in circolo, quando si vive al livello dei valori, e li abbiamo perduti, ricercati, ritrovati, perduti ancora mille volte. Guai ai padroni di certezze: la poesia ruota nel campo dell'insonnia, fa domande e domande senza posa. Eppure una certezza rimane, ed è che la pronuncia di una sola parola serve a rendere un suono più puro *aux noms de la tribu*, e che questo abbia lo stesso senso di ogni azione in nome della giustizia, anzi ne sia una parte essenziale.

Nella vita diurna e attiva non può non balenare di continuo, per l'uomo di pena, per l'uomo della poesia, il sospetto di un altro versante, addirittura di un baratro: « *C'est vivre et laisser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs* ». Ma poi, in questa stagione notturna, si ritrovano le facce e le minacce che il quotidiano aveva mostrato alla luce del sole. « *Il faut combattre.* » Abbiamo citato Breton e Gide. Ambedue, partendo dai due luoghi opposti, hanno vissuto questo dissennato percorso di andata e ritorno dalla poesia alla politica, dalla politica alla poesia. Perché l'una e l'altra sono radicate in una sola sfera della coscienza umana, ovvero nella sfera della coscienza morale. Nessuno crede più al Bello: si crede alla parte del fuoco, al demone che ci permette di strappare un'unghia, un capello al nulla. Il nulla, nella dimensione quotidiana, si chiama oppressione: e ricadiamo nella storia. Nella

dimensione notturna, si chiama morte: ripiombiamo nella metafisica. Non c'è contraddizione, e la stessa querela fra spiritualismo e materialismo è una querela illusoria. Perfino il contrasto fra chi pronuncia il nome di Dio e chi lo rifiuta. La battaglia è sempre un'altra. Ed è una battaglia totale.

« In verità, da Nick Adams al colonnello Cantwell, gli eroi di Hemingway provano tutti una grande difficoltà a stabilire un rapporto col mondo esterno, e soprattutto a comunicare e a vivere con gli altri. Robert Jordan e Harry Morgan hanno tentato di farlo, ma non ci sono riusciti. Sono uomini soli, delusi dall'esperienza col loro prossimo, e segretamente vulnerabili. Pare che abbiano fatta propria la frase di Sartre: "l'inferno sono gli altri." »¹ Sì, può essere vero, in parte è vero, ma un momento, un momento. Qui si tratta di esseri umani che sentono la difficoltà del rapporto con gli altri, e lo drammatizzano, proprio perché lo cercano: perché sanno che esso è necessario in una scala di valori a cui non possono fare a meno di credere o di tendere. Non sono figure di Beckett, venute dopo l'alienazione totale, addirittura non più consapevoli di essa: nate, addirittura, come funghi maledetti e immangiabili, dal suolo marcio di quella alienazione. Sono in mezzo alla lotta, e in essa sentono nascere il muro fra loro e quelli che non hanno coscienza del processo alienante che li avvolge. Solo per questo gli altri costituiscono l'inferno: perché gli altri non sono uomini, sono mezzi uomini, come gli automi di Montale, murati nel corridoio del 'rapido'. O ancora citando un poeta nostro: « *E mi sento in esilio in mezzo agli uomini / Ma per essi sto in pena* » (Ungaretti).

Le storie di Hemingway non sono storie di Leopold Bloom, in qualche sordida e tuttavia riconoscibile Dublino; non sono neanche storie di K.

¹ J. Brown e L. Livi, *Hemingway*, cit.

in una Praga stravolta fino a diventare irricognoscibile. Sono storie di uomini esemplari, o che si vogliono tali: storie di Igitur, storie di Malte Laurids Brigge, ma in una visuale americana, senza ricordi di castelli, senza letture di incunaboli negromantici. Per Hemingway, a differenza di Mallarmé e di Rilke, in principio era l'azione: ma poi egli s'incontra con essi, perché l'azione confluisce e si giustifica solo nel verbo. Hemingway è in attesa di un momento fatale in cui tutto coincida. Per i poeti simbolisti, tale è il momento in cui la parola esclamata fa scattare dalla tenebra un lume in qualche modo assoluto. Per il naturalista-simbolista Hemingway ci vuole un assoluto *bic et nunc*, da pagare ingenuamente di persona: persona fisica. Sono le vie di quello che una sciocca mitologia letteraria chiama ancora, da noi, decadentismo, e che è solamente la letteratura moderna. Ma non vi sono altre vie. Il resto è piccolo realismo, sociologia spicciola, illuminismo parascientifico da rotocalco.

I poeti nominano la pace, la giustizia, la democrazia, ma non possono fare a meno di nominarli come se fossero Dei. La loro materia non è forse il simbolo, e la loro ultima funzione non è quella di fornire simboli? Mandano al diavolo la cronaca, o se ne servono — come fa superbamente Hemingway — per un proposito maggiore: ne impastano la cruda materia in un crogiolo da cui verranno fuori armi buone allo stesso tempo per l'utopia e per il dubbio, perché l'una si nutre dell'altro, ma nessuna azione e nessuna espressione potrebbero vivere solo con l'una o solo con l'altro, sotto pena di cadere nelle mani dei due grandi nemici della verità: lo scetticismo mondano e la crudeltà totalitaria.

« *Chi mai, s'io grido, m'udrà dalle schiere celesti?* » domanda Rilke e su questa domanda scatena tutto il *pathos* romantico delle *Duinesi*. Ma anche 'romantico' è una parola da pronunciare con rispetto: è meglio sapere che essa definisce ancora assai bene la nostra condizione, piuttosto che fingere altra chiarezza, altra freddezza, e poi perdere la nostra faccia di entomologi miopi in una foresta di simboli. I pittori conoscono per

istinto questa vicenda: Mondrian e Pollock alludono alla stessa realtà interiore, e non importa che essa sia geometrica o aggrovigliata; Guttuso racconta il sensibile e la lotta quanto Hemingway, e la *pop-art* che si serve del sensibile fuori della lotta non riesce a mordere la realtà, che pure usa letteralmente, ma raggiunge un paradossale esito metafisico, quando lo raggiunge: di piccola metafisica, perché involontaria e derisoria. Anche i musicisti sanno ormai che le tavole di Schoenberg o i rapimenti casuali della cellula fotoelettrica fanno gli stessi miracoli o non-miracoli, tutti riferibili all'uomo. Solo fra coloro che fanno uso professionalmente di parole rimangono vive distinzioni e presunzioni che bloccano l'espressione al di qua d'ogni suo possibile scampo, rifugiandosi nella dimostrazione e nella polemica.

Il solitario Hemingway, l'esiliato Hemingway traduce il proprio 'no' al mondo del falso razionalismo (le cui conseguenze sono qui, e le sappiamo tutti, e magari le lamentiamo, ma poi continuiamo a servircene come del solo metro culturale esistente) in un 'no' all'America, e quindi il proprio esilio metafisico in un esilio biografico, Parigi Spagna Italia e così via. Ma non è il solo americano ad avere percorso questa strada, anzi dobbiamo dire che mai come in questi anni Cinquanta e Sessanta abbiamo visto tanti suoi compatrioti ripetere a Roma e a Madrid la vicenda che parve tipica della generazione perduta. Più cresce nel mondo la situazione di forza degli Stati Uniti, come portatori appunto dell'ideologia razionalistica e dei suoi risultati di organizzazione e di consumo, più cresce il numero degli uomini isolati, che coltivano in sé il sentimento d'esilio. Tuttavia essi documentano, in ammirevole continuità, l'alimentarsi instancabile del mito della libertà personale, cioè di un mito tutto americano; e là, in patria, tutti i migliori cercano di dare proprio a quella troppo divulgata parola un senso finalmente plausibile. Così essi apprendono da noi (parlo specialmente dell'Europa latina) il sentimento sacrale, la perpetua durezza delle cose ripetute e che sembrano immutabili; ma noi

riceviamo da loro l'orgoglio dell'umiltà personale, il senso degli altri e la spinta a modificare quelle stesse cose, per giustificare il nostro essere e non irrigidirci nell'immobilità. Hemingway aveva vissuto questa avventura interiore e morale con particolare coerenza. Nessuna parola che suoni disprezzo di uomo civilizzato per gente inferiore o semplicemente sottosviluppata, mai, nei suoi libri sull'Italia o sulla Spagna o anche sull'Africa: nessun sospetto di razzismo o di folclorismo. Anzi, un accettare e 'voler vedere' solo gli aspetti positivi, un assorbire la migliore lezione di civiltà, trascurando ciò che è futile o spregevole tanto da questo lato come da quell'altro dell'Oceano. La letteratura francese, la sacralità spagnola, la costanza equilibrata e paziente del carattere italiano, diventano altrettanti miti in Hemingway. Inoltre la nostra comune religione dell'amore (sì, anche dell'amore fisico) risulta pure a lui, come a Stendhal e direi meglio che a Goethe, esemplare di qualcosa che serve a innestare nella storia la natura, nel transitorio il durevole, senza sbalzi fuori dell'umano.

Così anche quello che Cecchi chiamava il senso 'esoterico' di Hemingway assume la sua veste più normale e più giusta. Non c'è nessuna lettura di Swedenborg, nessuna frequentazione teosofica, nessun ricordo d'alchimia. C'è piuttosto un istintivo ricorso ai 'poteri' dell'uomo, poteri che anche nell'azione quotidiana possono venire a galla e possono farci volare, vedere l'invisibile, dormire su un letto di chiodi senza perdere una goccia di sangue, se sappiamo diventare davvero uomini: il vivere stesso, il vivere fuori dei parametri borghesi, è un'iniziazione. E la Grande Opera non porta alla conquista di un arbitrio sovrumano, ma alla durezza inflessibile di un'umanità tesa al suo estremo. Un estremo dove coincidono magicamente conoscenza e prassi. Hemingway non ha raggiunto tutto questo: anzi l'ha dichiarato irraggiungibile, e le storie dei suoi eroi sono le storie degli splendidi o meschini fallimenti del tentativo. E nemmeno sempre l'ha espresso: anche la sua storia di scrittore ricade nella

stessa condizione, e forse qui l'obiezione di Faulkner diventa parziale, diventa solo una 'distinzione tecnica' tra famiglie di scrittori, tra metodi di creazione. Ma pur nell'espressione Hemingway ha compiuto un lavoro iniziatico, sorretto da una fede oscura, in attesa del momento in cui — come nella iniziazione rosicruciana di Fernando Pessoa — qualcuno (un Maestro) gli proclamasse: « Neofita, non c'è morte ». Là, nella *estalagem do assombro* dove finalmente gli angeli hanno tolto al falso morto (al rinato) il mantello terrestre dalle stanche spalle.

L'elegia di Rilke continuava: « *E d'improvviso un angelo al cuore mi afferrò, / Io svanirei della forza in lui chiusa. Ché il bello / È la maschera solo del tremendo, che noi sopportiamo / Solo perché indifferente disdegna / Di sgretolarci. Sono gli angeli tutti tremendi* » (cito la traduzione di Leone Traverso). Non è un madrigale estetizzante: qui non si strizza l'occhio a nessuna donna sublime, a nessun efebo. Si parla, invece, dei mezzi che ci sono offerti dall'esistenza perché possiamo farne qualcosa di più che una vicenda. Anche per Hemingway il mezzo principale fra tutti era l'amore. L'ha cercato tutta la vita, e quando l'ha avuto ha fatto il possibile per tenerlo stretto, anche se non riusciva a travasarvi il suo segreto, e perciò il suo cuore restava impoessuto, estraneo, e l'amore prima o poi se ne andava. Ma era pur sempre l'ansia di comunicazione a guidarlo. Che essa si risolvesse in controprova dell'esilio, non è che un riflesso della condizione contemporanea, di cui egli era chiamato a sentire con particolare acutezza il senso tragico, e a narrarcelo. Ricordiamo ancora una volta la domanda di Gordon: « Perché le operazioni della vita devono essere fatte senza anestesia? » Hemingway era alle prese con un chirurgo divenuto particolarmente crudele verso gli intellettuali del XX secolo.

XV - I LIMITI DI UNA POLEMICA

« La poesia era stata scritta tutta prima del tempo, e quando i nostri sensi sono così acuti da percepire quella regione dove l'aria è musica, ascoltiamo il concerto originario e ci sforziamo di trascriverlo. »

R. W. EMERSON

VORREI ORA per un momento ritornare alla polemica italiana con cui ci siamo incontrati all'inizio di questo itinerario e anche altrove: la polemica scatenata da un articolo di Moravia all'indomani della morte di Hemingway. E vorrei sottolineare l'assoluta coerenza della posizione dello scrittore romano, e perfino una certa sdegnosa ragione morale, quando replicando ai suoi contraddittori li definiva « amici dei morti, nemici dei vivi ». Ma resta il fatto che la maggior parte degli argomenti addotti da tali contraddittori restano validi, anche se sfiorano appena il vero fondo del caso Hemingway. In altre parole: ogni obiezione a Moravia investe proprio il tipo di scrittore che egli è e il tipo di cultura che egli rappresenta. Il suo discorso rimane una giusta proclamazione di principi e una legittima difesa. Tuttavia è proprio la sua concezione della letteratura (cui le migliori opere sue danno un'involontaria smentita, mentre le altre la confermano pesantemente) a entrare in questione e farsi quanto mai dubbia, insieme con tutta l'area culturale in cui Moravia si muove.

Moravia è il rappresentante oggi più autorevole di quel neoilluminismo o razionalismo assoluto che svela ogni giorno di più i suoi limiti, dovendo continuamente appoggiarsi prima a tecniche di interpretazione della storia (economicismo) e poi, rinnegandole, a scienze descrittive della natura (psicanalisi), per poi tornare indietro, poi tentare una sintesi, poi ritentare innesti di altre scienze particolari, in un circolo continuo e senza riposo, la cui fondamentale insicurezza è appena mascherata da una sorta di perentorio culto della chiarezza enunciativa. E ciò perché Moravia, e con lui molti altri, per fanatico sdegno dell'ultimo romanticismo o simbolismo e di tutto ciò che esso lascia e fa maturare in noi (e dunque anche in loro, occultamente), hanno lasciato da parte le sole due misure in cui il discorso sulla portata e i modi della letteratura può essere dimensionato, due misure non scientifiche, ovvero la poesia e la filosofia. Due misure tipicamente 'non verificabili', ma le sole che aiutino a vedere la parte del diavolo, l'irrazionale, con armi non prese a prestito altrove, ma radicate nella sostanza del suo essere.

Il famoso articolo di Moravia « Niente e così sia » trova il suo punto di resistenza in una descrizione abbastanza immaginaria della cultura americana (« cultura minore, degradata e antiumanistica ») e dello scrittore americano (che « per lo più si limita a raccontare la propria giovinezza: la quale per lui è un capitale d'ispirazione da spendere subito, senza pensare ad investimenti fruttuosi che gli assicurino una tranquilla vecchiaia »). Negli Stati Uniti sarebbero quindi impensabili carriere letterarie come quelle di Mann o di Gide: affermazione già abbastanza discutibile se si pensa a Melville ed Emerson, a James e a Faulkner. Le generalizzazioni sono pericolose. Piuttosto si potrebbe riconoscere a Moravia che quella che egli descrive è la sensazione che tutti gli scrittori americani realmente validi hanno sentito come pericolo, hanno temuto e combattuto, e ai maggiori ciò è costato il prezzo di una tremenda tensione, fino all'esilio perpetuo e alla morte. I *Cantos* di Pound e l'ultimo Hemingway sono ap-

punto prove di questa continua assunzione della cultura quale esorcismo contro un nulla naturalistico o contro la cecità sociologica; battaglia spesso nutrita di disperazione, è vero, ma la disperazione prova solo l'esistenza del contrario o non prova anche e prima di tutto la presenza delle proprie ragioni? Infatti, dopo aver descritto brevemente quello spirito di frontiera, avventuroso e sportivo, che sarebbe proprio degli scrittori americani, e della loro perpetua adolescenza, Moravia dovendo caratterizzare Hemingway è costretto a dire che — « strano a dirsi » è la sua frase rivelatrice — quella concezione nel nostro scrittore « doveva rivelarsi affine e fraterna a quanto di più raffinato, stanco e corrotto si stava elaborando in quegli anni nella vecchia Europa, vogliamo dire al decadentismo nella sua accezione più superficiale e più esasperata, lo stesso decadentismo che, non bastando la letteratura, doveva sfociare più tardi nel costume e nella politica attraverso i canali del dannunzianesimo e del nazismo ». Ammesso che ciò sia vero (ma vi furono altri 'canali': che faremo dei cosiddetti decadenti Picasso ed Éluard, Breton e Maiakovskij, Neruda e Léger, e anche Mann e Gide?) la situazione descritta rientra tutta nell'aria dell'umanesimo europeo, sicché non si sa più se escludere gli americani da esso, come dapprima pareva, o Hemingway dall'America. Ma ecco Moravia far risalire il 'decadentismo' poetico (com'è sempre ambigua e assurda questa parola!) addirittura a Byron, il che storicamente vale quanto attribuirlo a Platone, e quello pratico alla buonanima di Theodore Roosevelt; e, prevedendo qualche obiezione, fondare la distinzione fra americano ed europeo su un impossibile parallelo Proust-Hemingway: « il romanziere francese [...] sfugge al decadentismo proprio per la sua fiducia nella cultura ». Ammesso che il decadentismo esista, Proust non gli sfugge affatto, vi sta dentro, radicalmente dentro, e dal di dentro di esso si esprime. Ammesso che il decadentismo esista, esso non è necessariamente sinonimo di non-poesia, così come nella prassi non è necessariamente sinonimo di nazismo.

Il cavallo di battaglia di Moravia, com'è noto, sono i paragoni fra Hemingway e Malraux e soprattutto fra Hemingway e D'Annunzio. Il primo è stato smontato pezzo per pezzo dalla critica americana, nella sua indagine sulla problematica dell'eroe in Hemingway. Quanto al secondo, Moravia tira in ballo il concetto di mito personale, e a ciò sembra ridurre la funzione dei due scrittori. « Il mito è esigente: D'Annunzio deve viverlo fino alla fine cioè fino alla ridicolaggine e all'imbecillità; Hemingway più moderno e meno retorico, fino al suicidio in bellezza, con una pallottola per la caccia grossa nella tempia. Che cosa rimane di questi miti nonostante la sincerità indubbia così di D'Annunzio come di Hemingway? Niente, meno che niente; essi sono fatti per le masse e le masse li dimenticano appena ne sorgano degli altri più moderni e più seducenti. » Ora io penso che D'Annunzio, se mai fu imbecille, lo fu molto più quando faceva le cronache del Duca Minimo o quando scriveva *Le vergini delle rocce* che nella meditativa, spietata e amara vecchiaia, dove al massimo si sfogò in beffe surrealiste ai suoi visitatori 'dannunziani' o in epigrammi contro Hitler scritti, per così dire, sul rovescio di qualche stanco messaggio fascista. E che anche Hemingway, se qualche volta somigliò all'immagine del cacciatore e sportivo irresponsabile disegnata da Moravia, questo gli accadde in gioventù (quando scriveva i libri che Moravia più ammira) e non dopo. Il 'mito' è difficile da vivere, perché è qualche cosa che lo scrittore non ha voluto, che lo deforma, e viverlo significa cercare ogni giorno di liberarsene. Impresa atroce, che può condurre alla disperazione e alla morte; e perciò egli, benché circondato dal mito, si affanna a smentirlo scrivendo. Perché la sua sola speranza, forse la sua sola certezza, è che il mito passa ma lo scrittore resta: del mito, come dice Moravia, non resta niente, non solo, ma l'opera liberata da esso rivela una portata storica assolutamente diversa da quella che 'le masse' (ovvero i lettori e imitatori borghesi) le avevano attribuito.

Il primo obiettore di Moravia è Piovè¹ che afferma: « Soprattutto è infondato il paragone con D'Annunzio e Malraux ». Per Piovè fra le doti che in Hemingway hanno un suono « più personale e poetico » vi sono « l'onestà della mente, un sentimento di giustizia semplice ma sicuro », e insomma « un Hemingway fascista rimane inconcepibile ». Egli « non apparteneva alla trista genia dei falsi maestri ». I suoi libri « irradiano una simpatia che manca oggi a quasi tutti », le sue novelle « rimangono stupende, scritte con orecchio finissimo, da leggere come poesie ». Altro che scrittore istintivo e adolescenziale. « E, tirate le somme, è un grandissimo artista. »

Un notevole valore tecnico e filologico hanno certe intuizioni critiche contenute nella testimonianza del compianto Antonio Delfini:

« Secondo me, Hemingway ha inventato un modo di dialogare nel quale entra tutto ciò che per altri, a dirlo, è necessario dirlo descrivendolo. Hemingway ha influenzato molti scrittori italiani che si sono serviti di lui per scrivere romanzi lunghi e brevi, novelle e novelline senza leggere Machiavelli.

Ammaestrato dall'incantevole tacitanesimo del messicano Guzmán, e dalla grandezza contemplativa del joyciano Anderson, Hemingway ha scoperto una maniera di dire le cose (dall'interno e dall'esterno) come se fossero esistite prima che l'autore le pensasse e compitasse. Le cose di Hemingway non diventano reali: sono reali. Sono istantanee curiose, col tempo e lo spazio che le precedono e le sorpassano ».

Giorgio Bassani a sua volta si sofferma sulla morte dello scrittore con una singolare osservazione:

¹ Per tutti i riferimenti di questo capitolo, cfr. la bibliografia.

« In quella morte disperata, a suo modo eroica, ho visto altrettanta religione che in quella di un altro grande esibizionista recentemente scomparso: Pasternak. Hemingway, americano, aveva della vita un'intuizione tragica, pessimista, totalmente laica; l'intuizione che della vita aveva il russo Pasternak era, al contrario, fondamentalmente cristiana, ottimista, trascendente. Il primo è morto come un personaggio di Shakespeare, solo con se stesso; il secondo come un personaggio di Giotto, con donne e discepoli ploranti attorno, e angeli accennanti dal cielo. Quale la vera religione? Tutte e due, vien voglia di dire ».

Nella sua controrisposta Moravia ammette di aver calcato le tinte nel ritratto dello scrittore perché guardava soprattutto al 'mito'. E fa una sua antologia hemingwayana di preferenze, del tutto simile a quella dei critici realisti e neorealisti (americani prima di tutto) degli anni Trenta e Quaranta: *Addio alle armi, Il sole sorge ancora, I quarantanove racconti*. Quello che gli sembra un difetto capitale di Hemingway è una certa 'stilizzazione' (che Moravia estende dall'arte alla vita, mentre in verità è il modo in cui quella vita ha faticato a diventare arte). Certo, vi è in Hemingway l'aria geometrica della commedia e della tragedia, e direi soprattutto, per le sue luci ben proporzionate, della commedia: Molière, Goldoni, Gogol. Ma allora è come dire che Moravia, dopo aver accusato Hemingway di romanticismo (ché 'decadentismo' non vuol dire altro, se non per una particolare inflessione simbolistica), adesso si diverte a coglierlo in peccato di classicismo.

Tutta questa polemica (pur con le sue buone risposte, pur con le sue felici intuizioni) resta nei limiti di una concezione provinciale della letteratura, il cui peggior torto è di ritenersi *tout court* universale. È una polemica di uomini ancora ossessionati dal fantasma di D'Annunzio, o ancorati al linguaggio critico di Croce: per i quali la maggior preoccupa-

zione è di non lasciar trasparire dannunzianesimi o crocianesimi inevitabilmente esistenti nel loro sottofondo culturale. Ma perché vergognarsene? E perché fare questo discutibile esercizio proprio sul pretesto di Hemingway? Hemingway era nato in un altro spazio, in un altro spazio si era sviluppato, ed è là che egli va veduto. Del resto anche Croce non seppe leggere D'Annunzio nella misura in cui questi era davvero uno scrittore europeo; e il Croce più europeo non è certo quello che seppe leggere in modo così congeniale, troppo congeniale, Francesco Gaeta e Gustavo Balsamo-Crivelli.

del Paese, e sul Paese come simbolo d'una patria maggiore. Così avviene in tutte le strutture mentali di origine fortemente religiosa, e ormai dovremmo sapere che tutto nell'America ha questa direzione originaria: i suoi stessi drammi, le sue stesse contraddizioni, sono i drammi e le contraddizioni di una particolare religiosità.

Se ne potrebbero riprendere le tracce fin dal primo grande scrittore della Nuova Inghilterra, cioè il teologo puritano Jonathan Edwards, che all'inizio della sua predicazione si presentò come un idealista liberale ben deciso a modificare il rigido dogmatismo di un'oligarchia puritana, indi come appassionato e autobiografico ricostruttore (in sé e intorno a sé) di un mondo di valori elaborati secondo la dottrina calvinista; in seguito egli trasformò questi valori in riprova umana del dogma, fino a escludere ogni misticismo quale suggerimento del demonio. Alla fine il predicatore divenne un solitario, che usava solo le armi della sua logica scolastica a confronto diretto con l'Eterno e senza più speranza di veder realizzato quaggiù un regno di Dio. « È il sistema filosofico con cui inizia la storia della filosofia americana, ma il suo fondo è tragico, vi sussistono senso di colpa e agonia spirituale, fallisce l'intento di raggiungere la pace abbandonandosi ciecamente alla volontà di Dio. È uno schema di quel sentimento tragico che si troverà in Poe, Hawthorne, Melville, e dopo in O'Neill, Eliot, Faulkner ».¹

Ma Hemingway viene due secoli dopo, quando tutto ciò è troppo lontano, e nemmeno appartiene alla famiglia qui indicata dal lucidissimo Spiller, e che pure comprende tre suoi coetanei o quasi. Il sentimento tragico egli dovrà scavarlo dal deserto finale di un'esperienza ricca di apparenze tumultuose, ma sostanzialmente monotona; e l'asciuttezza della parola, l'assenza di predicazione, nata sul terreno del più strenuo laicismo,

¹ R. E. Spiller, *Storia della letteratura americana*, Firenze, Sansoni, 1962.

ridiventerà cadenza di salmo quando avrà toccato il fondo di quel sentimento tragico.

Il primo vero antenato di Hemingway è forse l'ingenuo e incantevole James Fenimore Cooper, con la sua costante attenzione al rapporto uomo-natura e con la sua dichiarata poetica: « Il personaggio d'un romanzo ha ben diritto d'esser messo in risalto da un punto di vista lirico. » Ma più ancora, direi, con il suo modo d'intendere la democrazia, lui sempre in personale contrasto con gli uomini più attivi del suo partito: « La sconfitta dell'uomo che cerca di giungere alla perfezione nei limiti delle sue possibilità costituisce il tema tragico nella vita d'una società libera. » Siamo sulla strada dell'eroe hemingwayano, cui un secolo di ferro avrebbe offerto ben altre, tortuose e funebri, conferme.

Il diario di Thoreau, nel 1837, comincia: « Restar solo lo trovo necessario per sfuggire il presente; io evito me stesso ». Si capisce come tali parole non sonassero gradite a Hemingway, che ebbe per Thoreau una diffidenza almeno tanto grande quanto quella che provò sempre per Emerson. Ma quel concetto, bene interpretato, si attaglia in fondo proprio a uomini che conducono il tipo di vita che ha scelto Hemingway, e che solo in tale sdegnosa accezione possono interpretarla fino a raggiungere un modo personale ma ampio di saggezza.

Poe è tutto fuori dell'ambito ideale di Hemingway, il quale non può ammettere che si possa vivere in un'Europa soltanto sognata e sdegnare il primo dovere dello scrittore, il 'vedere' ciò che sta intorno: per Hemingway si tratterà sempre di andare a verificare di persona ogni cosa, anche quell'Europa e quella cultura, al fine di estrarne qualcosa di nuovo, americano e universale insieme. Né diversamente ha fatto Poe a suo modo: ma per Hemingway è un modo intollerabile. Per lui il primo e necessario contatto con la più cruda realtà ha un valore sacrale.

Ad apprezzare Hawthorne, e a includerne il maggiore romanzo nella sua lista di libri prediletti, Hemingway arrivò tardi, e più per ammi-

razione tecnica che per simpatia. Gli riusciva ostico il fondo strettamente puritano dell'angoscia etica di Hawthorne: non che in fondo esso non appartenesse alla sua tradizione interiore, ma aveva bisogno di ritrovarlo nelle forme e per le vie in cui l'aveva riscoperto e trasfigurato lui, cioè come esigenza morale nata sul tronco di ogni materialismo, religiosità nutrita di scepsi.

C'è insomma fra l'antica letteratura americana e Hemingway un diaframma temporale che lo indurrà sempre a preferire i classici di altri Paesi. E ciò perché il suo ciclo comincia veramente con il naturalismo romantico di Melville e di Whitman, poi si identifica a fondo con il naturalismo *tout court*, riportandolo infine a una misura di rivelazione trascendentale secondo un processo d'innesto simbolista che la Stein e la lirica degli imagisti gli propongono in forme nuove e adeguate alla lingua. L'epos di Melville è però troppo nutrito di ambiguità perché riesca interamente grato alla mente lineare di Hemingway; mentre l'ottimismo democratico di Whitman appare ingenuo e retorico a chi ha visto la realtà degli anni successivi. E poi ambedue hanno per Hemingway il difetto dell'eloquenza. Eppure non si capirebbe il modo hemingwayano d'intendere la natura — fra determinismo e vitalismo — senza i precedenti di Melville e Whitman, che avevano liberato dalle bardature tradizionali il sentimento americano dell'avventura come dramma (positivo o negativo) della libertà. Anche il viaggio di Hemingway è una crociera contro il mostro bianco, anche il suo è un *song of myself*.

Ma tutto ciò in lui doveva accadere secondo una speciale lezione di limpidezza, senza furori apparenti, sull'orma del documento quotidiano. Perciò anch'egli come la maggior parte dei suoi contemporanei riconoscerà in Twain l'iniziatore della vera letteratura americana, e vi aggiungerà per una particolare vicinanza tematica il nome di Stephen Crane. Su questi aspetti si è già molto insistito. Piuttosto varrebbe la pena di vedere quante sottili somiglianze si celino sotto le clamorose dissimiglianze che

separano Hemingway dal primo dei grandi esuli, cioè da Henry James.

Per James non si trattava più, come per Poe, di assorbire il veleno e la profezia di un'Europa oscura al fine di restituirle una mistura nuova e illuminante, capace a sua volta di trasformarsi in futuro. Per James si trattava di scoprire il proprio carattere di uomo nuovo attraverso gli infiniti contrasti con un mondo diverso ma che pure era (fino ai più misteriosi grovigli) la matrice del suo. Nelle infinite varianti proposte da James — naturalmente *The American* e *The Ambassadors* rimangono al primo posto in tal senso — Hemingway ha trovato un precedente, non tanto di soluzioni letterarie, ma di comprensione di casi umani, con i quali si trovò poi ad aver contatto in una cerchia sociale assai diversa. Ma anche certa stregata simbologia della mondanità in James può avere provocato un contraccolpo in certe cifre rituali e gergali di Hemingway, anche se applicate a *bohémians*, a sportivi o a guerrieri.

Prima e accanto all'influsso della Stein, di Sherwood Anderson e degli imagisti, va sempre citato quello — direttissimo — del poeta Vachel Lindsay, primo vero *manager* estetico del jazz, scopritore dunque di una vena di espressione nazionale destinata a ripercussioni vastissime nel mondo. Certa brutalità, certo candore e certa ritmica di Lindsay resteranno per sempre in Hemingway, e non solo nelle sue rare poesie. Qui, basta con gli influssi e le parentele letterarie. Da questo momento in poi Hemingway ha accanto a sé soltanto colleghi e coetanei, ciascuno di essi lontano da lui quanto la luna, eppure tutti accomunati in una stessa situazione psicologico-storica, nonché dalla prosecuzione, ciascuno a suo modo, di una tematica nazionale: Faulkner, Wolfe, Scott Fitzgerald, Dos Passos. (Quest'ultimo tecnicamente è il più vicino a Hemingway, per la secchezza del dettato, per il gusto del colloquiale, e per certo aspro lirismo: si mettano a confronto gli 'occhi fotografici' della trilogia *USA* per esempio con i corsivi delle *Nevi del Kilimangiaro*.)

Ma non di meri rapporti letterari si voleva parlare, o non soltanto di

essi. La condizione americana è quella di una vita (quindi di una cultura) che ha assunto su di sé tutti gli impegni e tutti i pericoli nati al mondo dalla rivoluzione liberale; che ha realizzato società industriale, capitalismo, neocapitalismo, via via, in tutte le fasi possibili, fino alla più spietata e alienante società di consumatori, ma sempre con l'ossessione (che torciamo a chiamare religiosa) che nell'individuo sia contenuta una disponibilità infinita, cui basti offrire certe condizioni perché da sola si espanda in significato e frutto sociale; trovandosi poi a scontare tutte le contraddizioni di questo spirito non solo per se stessa, ma per tutte le altre vite, quasi a modello sacrificale del mondo, così come la Russia zarista secondo Dostoevskij viveva l'esperienza del dispotismo sino in fondo per proporsi purificata agli uomini nella imitazione attiva di Cristo. Con intonazioni più o meno messianiche, restano queste le origini morali delle potenze che governano oggi il nostro pianeta; e nel caso degli Stati Uniti la crisi di quell'individualismo, sfociato in un collettivismo quasi incontrollabile, non è meno grave della crisi di ogni collettivismo astratto quando la realtà lo torna a scagliare di fronte all'individuo, nella ricerca di una più equilibrata e sostanziale democrazia. Questo sfondo di elementare struttura sociologica genera sovrastrutture culturali ed espressive d'ogni specie, dal misticismo all'anarchia, dal freddo illuminismo alle passioni umanitarie. Ma sotto la specie filosofica dell'arte ciò che viene a galla è un'irriducibile nostalgia o speranza di un ordine originario o finale, le cui immaginarie proporzioni si definiscono nello stile. Così Hemingway ha assunto in sé proprio la radicale esigenza individualista per metterla a confronto con la storia e con la natura; mentre per esempio Faulkner ha assunto il magma naturale e storico quale materia bruta dalla quale far fiorire un'immagine dell'uomo che spera ancora, assurdamente, di non essere servo di un cieco determinismo; e Dos Passos è passato da marxismo a liberalismo classico nella ricerca di una soluzione che non tagliasse fuori l'uomo, con quanto di positivo costituisce l'apporto delle tradizioni; e Scott Fitzgerald ha nar-

rato la pura storia dei sentimenti, quasi proclamando in modo indiretto che a quell'uomo smarrito non restava ormai altro retaggio; indi da quella rete d'impulsi mitologici Wolfe ha tratto il pauroso mito psicanalitico della 'casa' da cui ogni americano deve uscire e a cui deve tornare, luogo materno e condanna, infelicità per chi parte e infelicità per chi rientra. Certo l'avventura delle ideologie e quella dell'azione hanno avuto luogo in Europa tanto quanto in America, e in forme talora più risolte; ma le circostanze dell'economia hanno dato alla versione americana del dramma mondiale una possibilità di colore — alta commedia, alta tragedia — proporzionale alla stessa grandezza dei risultati materiali e quindi dei rischi di coscienza. Tutto ciò che oggi spunta o esplose politicamente e culturalmente in Asia, in Africa, in America Latina ha questo dramma come punto di riferimento: segue il modello americano o rifugge con orrore da esso, comunque lo ha sempre presente. Quando Hemingway ha cominciato a scrivere, la situazione mondiale non era questa: c'era ancora la possibilità di sentirsi 'mondo nuovo' e quindi di venire in Europa per apprendere e insegnare insieme. Ora tutto il travaso è avvenuto. L'americano non ha più nessuna verginità da regalarci, e noi non abbiamo più nessuna egemonia di cui egli abbia voglia di carpire il segreto. Altri mondi vergini e altri segreti circondano noi tutti. Non ci resta che capire, al fine, noi stessi: il cuore affannato di un Occidente ormai senza confini, con il quale comunicano senza posa le culture slave e gli esperimenti sociali da cui esse sono state (e vengono via via) modificate nel corso di questo secolo. Il senso di questa comunità di linguaggi e di valori è, per usare un termine larghissimo, un senso ancora e tutto cristiano. In questo quadro gli scrittori americani della prima metà del secolo hanno adempiuto a una funzione esemplare, vedendo del loro Paese più di quanto esso vedesse, e fissando in quella visione un'immagine che si attaglia a possibilità universali. Spiller ha appena finito di leggere *Una favola* di Faulkner e subito esclama: «Facendo ricorso all'allegoria religiosa

Faulkner non stabiliva un caso isolato. Anche il vecchio Hemingway era sotto molti aspetti un pescatore d'anime, le maschere della ragione e della pietà di Robert Frost s'appellavano alle storie di Giobbe e di Giona, l'uomo di ghiaccio di O'Neill non era che la morte quando esige il suo conto, e le ultime tragicommedie di Eliot erano solo tenui travisamenti di questioni religiose. Dopo il 1945 gli scrittori guida della vecchia generazione stavano preparandosi a fronteggiare qualcosa di più vasto della loro morte individuale. Nel loro comune simbolismo e nella loro scettica extraterritorialità echeggiava un inconfondibile tono da giorno del Giudizio per un'epoca intera »¹.

In questa vicenda Hemingway sta come il meno facilmente apocalittico, il più semplice, il più vicino all'uomo comune. E se a quest'uomo vuol restituire una dignità di gesti che può sembrare aristocratica, egli la innesta proprio sul tronco popolare e quotidiano del suo vivere: come un ammonimento e un'intatta speranza.

¹ R. E. Spiller, *Storia della letteratura americana*, cit.

XVII - LA VERITÀ E L'ASSENZA

*«Se la pietà si nega
A chi l'aspetta lacrimando e prega,
A chi non la richiede
Facciasi pur mercede.»*

T. TASSO

L'ULTIMA TRILOGIA di Hemingway, composta da libri apparentemente diversissimi per paesaggio, durata e struttura (*Oltre il fiume, Il vecchio e il mare, Festa mobile*) compone in realtà un unico disegno, essendo il frutto dell'estrema meditazione, su se stesso e sul mondo, dello scrittore in una medesima seppur lunga stagione, tutta soffusa delle stesse luci; stagione che inoltre corrisponde a modi e affinamenti della ricerca stilistica che presentano un moto univoco, una intenzionalità perdurante.

Tema fondamentale della trilogia è la scoperta che l'uomo fa del proprio significato nel mondo quando si trova di fronte a un momento ' fatale ', a uno stato di cose che esige la sua scelta o la sua accettazione, ma che non permette alcuna indifferenza. La vecchiaia, la crisi dell'amore, la morte sono cose che il colonnello Cantwell non può subire oscuramente, né in alcun modo rinviare; sono altrettante decisioni della vita, che comportano altrettante decisioni della sua coscienza. Il pescatore Santiago non può sfuggire al suo destino di professionista, anzi (ed ecco il primo senso della presenza del ragazzo accanto a lui) alla sua funzione di mae-

stro; ma deve accettare le condizioni estreme che la vita gli impone per la lotta, ovvero solitudine, vecchiaia, pericolo e dolore — riassunte poi tutte nella più grave e davvero determinante, che è la sua infinita miseria, la sua nudità sulla terra. Ridotto all'osso, senza l'aiuto del denaro e del cibo, o delle altre protezioni che la società inventa per i suoi figli privilegiati; momentaneamente privato anche del piccolo barlume d'affetto che accende i suoi ultimi giorni; « povero come il più povero », Santiago compie ciò che ai suoi stessi occhi, prima ancora che ai nostri, appare chiaramente — momento per momento — come la prova tipica dell'uomo, un'impresa riassuntiva e illuminante, di portata universale, proprio nella sua fisica semplicità: pescare un pesce, quel pesce, e portarlo a terra. Ma anche ricordare la giovinezza, il modo e il tempo in cui si scelse la strada dell'espressione e dell'arte, è affrontare minacciosi fantasmi, è tener testa a un uragano, quale diventa la memoria in chi ha superato l'età delle illusioni: anche *Festa mobile* potrebbe intitolarsi simbolicamente ' il vecchio e il mare ', ove considerassimo Hemingway quale tipico *old man* (e professionista, maestro anch'egli) e il suo passato, la sua stessa esistenza carica di fatti, quale urlante e schiumante oceano in lui e intorno a lui. Non solo: ma quello stesso momento della gioventù e dell'apprendistato letterario era stato a sua volta un momento ' fatale ', cioè l'ora di una scelta libera e ardua, senza futili diversivi né colpi di fortuna. Tutta la trilogia si disegna così, nelle tre dimensioni cui abbiamo prima accennato — romanzo puro, poema epico, referto di memoria — quale un disperato gesto espressivo al limite dell'ombra, teso a misurare ciò che è presenza in una luce assente, ciò che incombe come assenza in una realtà presentissima. Il vecchio imperativo hemingwayano — dire la verità — si complica di estremi dubbi e di estreme certezze riguardo alla natura stessa, e alla possibilità, di qualsiasi verità nell'ordine dell'uomo. Straordinaria è inoltre la serenità, la fermezza (che la pagina riflette in modo così cristallino) con cui la triplice operazione viene condotta da una coscienza creativa

sempre vigilante: sicché il moto elegiaco di *Oltre il fiume*, quello mitico del *Vecchio*, quello umoresco di *Festa mobile*, compongono una partitura variegata e seducente, ma sempre smorzata nei toni al fine di ottenere un rigoroso impasto delle poche cose che contano e delle semplici parole che servono a designarle. Arte musicale, s'è detto; e mai come in questa stagione Hemingway aveva sentito melodie e ritmi fluire puramente nella sua fantasia.

Prendiamo un momento particolarmente felice dell'inizio di *Oltre il fiume*, dove il paesaggio modula appunto l'attesa e l'angoscia, senza dire apparentemente nulla di più della sua evidenza descrittiva. Ricorderete che si tratta di un episodio di caccia in palude:

« Il barcaio, ora, sulla destra, continuava a battere di malumore il ghiaccio, e a scaraventare fuori gli stampi con una ostilità che si rivelava in ogni suo gesto.

“ Non deve sciuparmi tutto ” disse fra sé il cacciatore. “ Non potrò sparare granché con questo ghiaccio, se più tardi non viene il sole a scioglierlo. Probabilmente passeranno soltanto poche anatre, dunque non deve sciuparmi tutto. Chissà se potrò mai più andare a caccia di anatre. Non deve sciuparmi tutto. ”

Osservò il cielo rischiararsi oltre il lungo margine della palude e voltandosi nella botte sommersa guardò la laguna gelata e la palude e vide in lontananza le montagne coperte di neve. In basso com'era, non vedeva i piedi delle colline, e le montagne si alzavano di colpo dalla pianura. Mentre guardava le montagne si sentì in faccia un soffio d'aria e allora capì che il vento sarebbe giunto di lì, levandosi col sole, e senza dubbio quando fossero state disturbate dal vento le anatre sarebbero giunte a volo dal mare » ¹.

¹ *Di là dal fiume e tra gli alberi*, trad. F. Pivano, Milano, Mondadori, 1965.

Quelle montagne che emergono dal nulla, e il senso di rintocco interiore, di ritornello del tempo, che assume la frase superstiziosa « non deve sciuparmi tutto », cantano davvero *segretamente*, come ha osservato Agostino Lombardo¹, il tema leopardiano dell'appressarsi della morte. Lo stesso critico usa l'aggettivo *struggente* per rendere il senso che simili paesaggi hanno in tutto il libro, e che si estende agli stessi colloqui di Cantwell con Renata. Nei quali si esprime un amore, per così dire, al di là dell'amore: una continua volontà di proclamare « questo è il vero rapporto uomo-donna, finalmente lo so, non l'avevo mai saputo così a fondo e non lo saprò mai più ». Così come Santiago potrebbe riassumere i suoi stupendi soliloqui in alto mare con l'analoga formula: « questo è il vero rapporto cacciatore-preda, finalmente lo so, non l'avevo mai saputo così e prima di morire potrò insegnarlo al ragazzo, perché lo sappia anche lui ». Del resto anche Renata si presenta in qualche modo quale 'discepolo' del 'maestro' Cantwell, e questa è forse la catena che lega i vivi al di fuori del fiume sommerso e buio e inarrestabile della morte: onda della cui esistenza ci accorgiamo sempre, ma della cui fatalità abbiamo il senso improvviso in momenti-culmine, in momenti unici, quali sono (secondo la tradizione tragica: rappresentare l'acme bruciando l'antefatto e precludendo il seguito) quelli prescelti in questi tre romanzi. Ci soccorre una memoria rilkiana:

*Grande è la morte e noi le apparteniamo,
Bocca ridente.
Quando al cuor della vita ci crediamo,
Ella, improvvisa,
Osa piangere in noi.*²

¹ E. Hemingway, *Opere scelte*, a cura di A. Lombardo, Milano, Club degli Editori, 1964.

² R. M. Rilke, « Finale » del *Libro d'ore*, trad. R. Jacobbi, in *Circoli*, LXVI, settembre-ottobre 1940.

Il mondo di gondole e di canali della Venezia notturna, la nebbia popolata di neri scafi balenanti, vecchia ossessione di Goethe, è pure un simbolo di quel flusso funebre:

*Sembra una cuna la gondola che dondola calma sull'acque:
Sembra, sovr'essa, il felze una capace bara.
Proprio così: si dondola fra una cuna sospesi e una bara
Lungo quel canale, che vita si chiama quaggiù¹.*

Qui Wagner ha composto il canto finale d'Isotta, qui Mann ha messo i nomi di Venezia e della Morte l'uno accanto all'altro in un suo magico titolo, qui D'Annunzio ha scritto nella casetta rossa la sua prosa notturna, la sua prosa più essenziale e concreta:

« La sera cade rapidamente.
Debbo ricondurla alla stazione.
Chiedo la gondola.

Entriamo nella bara oscura. Tutto il canale è buio. Nel felze non la vedo. C'è l'oscurità stessa che dev'essere entro la cassa, laggiù, tra tutte quelle corone che si sfanno.

La sera che cala su l'isola dei morti, il chiostro deserto, le lastre sconnesse, il pozzo tristo come sepolcro fra sepolcri, la porta chiusa della camera di deposito, la fossa scavata nell'erba fangosa, le croci fitte e irte come stecchi nello sterpeto, le campane di sott'acqua, le sirene dei vaporette che passano ...

La lascio bruscamente sulla riva abbuiata, dove vagolano fantasmi. Rientro nel felze.

Il mio amico è laggiù nel suo piombo, così come io sono in questa

¹ W. Goethe, *Epigramma veneziano*, trad. T. Gnoli, in *Liriche scelte*, a cura di T. Gnoli e A. Vago, Milano, Mondadori, 1932.

prigione vacillante che puzza di muffa e di cose putrefatte, sopra la marea bassa.

D'improvviso, ho paura. Qualcuno è con me. Rimango immobile, con gli occhi fissi allo sportello »¹.

Siamo nel cuore della civiltà romantica e simbolista, ultima profetica voce di un'Europa di aristocrazie disfatte: languida e disillusa, funeraria e spesso demente. Venezia vi sta come legittima capitale, come città dell'anima. Hemingway vi approda con tutto il suo carico di esperienze lucidamente moderne, vi s'inserisce razionalmente, da americano consapevole, ma di colpo la sua lucidità assorbe il senso trascendentale dell'incontro. Qui è proprio l'America, o la sua cultura specifica, a trovare una matrice irrecusabile. A che cosa mai servirebbe il non saperlo o il non dirlo? Ogni sudicio o fetido canale qui diventa il fiume dell'essere: gli 'ambasciatori' di James lo avevano saputo prima di lui, ma nel tempo dei tempi, quando il mondo civile si chiudeva nel suo bozzolo vittoriano e rispettava tutte le regole del gioco. Qui si è combattuto contro la bestia ormai visibile e scatenata, in Spagna prima e poi in Normandia: e il mondo gronda sangue, e l'uomo è stanco, non è ambasciatore di nulla se non della propria interezza morale miracolosamente conservata, e anzi attende messaggi dall'acqua scura e dal cielo in fiamme, dalle albe in palude e dalle isole: messaggi che gli dicano qualcosa della sua storia e qualcosa di là dalla storia. La condizione dell'agonia non è soltanto sorretta dallo stoicismo interiore, ma genera a sua volta un singolare ascetismo che non si preclude le feste del sangue e della carne, ma ne rende sottili il rituale e il valore, mettendo davanti al reale il trasparente diaframma di ciò che si sente di essere e di ciò che ci attende, senza remissione.

Il ritorno a Parigi di *Festa mobile* indica invece, fin dal titolo, qualcosa

¹G. D'Annunzio, *Notturmo*, Milano, Treves, 1921.

di non sepolto, di non placato, e che aspetta proprio dall'azione della memoria e della parola un ordine, un giudizio. Hemingway vi procede lentamente, non ambisce a costruire, mette l'uno accanto all'altro i dati del ricordo, unificandoli solo nell'atmosfera, in quel tanto cioè di naturalmente lirico che contiene l'evocazione della « Parigi dei bei tempi andati, quando eravamo molto poveri e molto felici ». Del resto è proprio in queste pagine che spunta la famosa definizione di 'generazione perduta', poi ripresa come motto nel *Sole sorge ancora*, e alla cui conseguente mitologia sia Hemingway sia, a loro modo, Faulkner e Dos Passos si opporranno come a una vana generalizzazione unilaterale:

« “ Ecco che cosa siete. Ecco che cosa siete, voialtri ” disse la signorina Stein. “ Tutti voi giovani che avete fatto la guerra. Siete una generazione perduta. ”

“ Davvero? ” dissi.

“ Sì ” insisté lei. “ Non avete rispetto per niente e per nessuno. Vi rovinare la salute a furia di bere [...] Siete tutti una generazione perduta. ”

Qualche tempo dopo quando scrissi il mio primo romanzo cercai di raffrontare la citazione [...] fatta dalla signorina Stein con un'altra tratta dall'Ecclesiaste. Ma quella sera [...] pensai alla signorina Stein e a Sherwood Anderson e all'egotismo e alla pigrizia mentale contro la disciplina e pensai: ‘ Chi ci chiama una generazione perduta? ’ »¹

La citazione dell'Ecclesiaste è notoriamente questa, e figura anch'essa in testa al primo romanzo di Hemingway: « Generazione che va, generazione che viene, e la terra nel suo ciclo rimane. E sorge il sole e il sole tramonta, anelando al suo luogo, dov'egli risorge. Soffia a mezzogiorno,

¹ *Festa mobile*, trad. V. Mantovani, Milano, Mondadori, 1964.

poi gira a tramontana e volgendo, volgendo il vento se ne va: e sopra le sue spire ritorna il vento. Tutti i fiumi se ne vanno al mare, e il mare non si piena: là donde scorrono i fiumi, là essi ritornano a scorrere». Quasi a indicare che fin dal principio del suo lavoro letterario Hemingway sente il duplice termine, quello storico e quello metafisico, della portata di ogni lavoro: la verità e l'assenza.

Ma si tratta, appunto, di un lavoro letterario, cioè di un artigianato che richiede una particolare disciplina, e di questa fa uno speciale orgoglio. Donde la domanda: 'Chi sono costoro che ci accusano di essere una generazione perduta?' Questa domanda resta valida al di là di tutte le rievocazioni, del resto assai discrete, di fatti personali riguardanti la Stein che ritroviamo in *Festa mobile*, e anche di tutta la parodia stilistica riguardante Sherwood Anderson che leggemo in *Torrenti di primavera*. La generazione, perduta o no, chiede i conti ai suoi cosiddetti maestri; e chiude con un saldo a tutto vantaggio proprio.

Di qui anche il particolare *pathos* che in *Festa mobile* si allea a ogni riferimento all'atto dello scrivere, anzi ai luoghi stessi dove la fatica di scrivere fu compiuta. Il famoso appartamento dove Hemingway e la moglie assistono alla duplice nascita di un bambino e di uno scrittore: « Se cominciavo a scrivere in modo complicato, o come uno che introduce o presenta qualche cosa, scoprivo di poter tagliare quella voluta o quel fronzolo e gettarlo via e cominciare con la prima frase semplice e sincera che avevo scritto. Su in quella stanza decisi che avrei scritto un racconto su ogni cosa che conoscevo. Cercavo di farlo per tutto il tempo che scrivevo, ed era un'eccellente, rigida disciplina »¹. La parola *disciplina* ritorna sempre come un titolo d'onore, un blasone.

Ma certo quell'atmosfera è più ampia, è proprio l'atmosfera colorita

¹ *Festa mobile*, ed. cit.

di una giovinezza aperta alla grande avventura del mondo, e di una Parigi degna dei più segreti incanti di Apollinaire ma pronta a raddolcirsi nel ritmo estenuato delle ballate di Carco:

*Je me souviens de la bohème,
De mes amours de ce temps-là!
O mes amours, j'ai trop de peine
Quand refleurissent les lilas ...
Qu'est-ce que c'est que cette antienne?
Qu'est-ce que c'est que cet air là?
O mes amours, j'ai trop de peine ...
Le temps n'est plus de la bohème.
Au diable soient tous les lilas!
Il pleut dans le petit jour blême.
Il pleut, nous n'irons plus au bois.
Toutes les amours sont les mêmes,
Les morts ne ressuscitent pas.¹*

Si è già detto che la parte più sconvolgente di *Festa mobile* sta forse nella ricostruzione sottilmente narrativa dei rapporti fra Hemingway e il patetico, anarchico, isterico Scott Fitzgerald. Storia piena d'affetto, dove un giovane deve fare da guida a un maestro già affermato e che fa di tutto perché gli si manchi di rispetto. E invece il rispetto rimane, anche se lo sguardo chiaro di Hemingway sa vedere tutto il buffo, l'eroicomico del-

¹ F. Carco, *Mortefontaine*, Parigi, Émile-Paul Frères, 1946. (« Ho memoria della bohème, / Dei miei amori d'allora! / Amori miei, ho troppa angoscia / Quando i lilla rifioriscono ... / Che dice quel ritornello? / E quell'arietta laggiù? / Amori miei, troppa è l'angoscia ... / Non è più tempo di bohème. / Al diavolo tutti i lilla! / Piove nell'alba smorta. / Piove, non andremo più al bosco. / Tutti gli amori sono uguali / E i morti non rinascono »).

la situazione, e poi scoprirne di colpo il risvolto tragico. Quell'incredibile viaggio a Grenoble in cerca di una macchina perduta; quella moglie implacabile, arpia appollaiata sull'albero della morte. Tutto conduce Fitzgerald a scivolare sulla china del suo sbaragliato destino; e la prosa leggera, giocosa di Hemingway lascia udire continuamente questo 'pedale' cupo, questo controcanto funebre.

Discorso fra professionisti; discorso fra maestri. Nella stessa direzione, occultamente, del grande discorso epico sul pescatore Santiago. *Il vecchio e il mare* segna certo, esteticamente, il culmine della trilogia. Non basta qualche riga un po' troppo proclamata (ma proprio di righe si tratta) per farci dire, com'è stato detto, che la solennità e il simbolismo qui distruggono l'umile realtà. In effetti quel che accade è proprio che il simbolo nasce da quella realtà, non se ne stacca un momento, ne usa tutti i tempi e gli oggetti; e che la solennità dell'assunto è tutta una cosa con l'umiltà dell'argomento. Qui viene dimostrato, nel corpo stesso della prosa, che l'infinitamente piccolo somiglia in modo decisivo all'universale.

Basterà forse elencare, per la buona memoria del lettore, alcune costanti tematiche le quali nell'insieme definiscono la struttura del breve e perfetto poema: a) i rapporti fra Santiago e la piccola società che lo circonda: nei quali s'innestano con forza particolare i rapporti fra lui e il ragazzo, cioè fra un tempo storico e un altro; b) i rapporti fra Santiago e il pesce spada, ultima epifania della leggenda tauromachica, e scoperta d'una fondamentale affinità dell'uomo 'puro' con la natura 'buona'; c) i rapporti fra Santiago e il proprio mestiere, allegoria d'ogni arte e d'ogni lavoro, definita nella serie degli accorgimenti (al limite dell'umano) con cui egli protegge la propria integrità fisica, e nella continua autocritica, da uomo che deve sempre imparare perché sempre è soggetto all'errore; d) i rapporti fra Santiago e la natura 'cattiva', cioè l'irrazionale, la buia rivolta dell'essere, di cui il mare è la prima e incancellabile appa-

renza. Nella gran notte non balenano sempre 'le luci dell'Avana', cioè la sognata comunità degli uomini, o balenano troppo tardi.

A estrema figurazione della natura cattiva s'ergono i pescicani che spolpano la faticata preda; a estrema figurazione della natura buona, i giovani leoni intravisti una volta su una spiaggia tropicale, e divenuti innocenti, assoluti nella memoria, una memoria ridotta a sogno, perché solo così può liberarsi di ogni implicazione quotidiana. È un'immagine indimenticabile di scioltezza, di felicità: « Giocavano come gattini al crepuscolo e gli piacevano come gli piaceva il ragazzo ». Ecco, appunto, la sola consolazione che Santiago può trovare nella veglia è il pensiero di appartenere a un mondo solidale, e di avere trovato, dentro di esso, un piccolo affetto, un segno di continuità: « ' Spero che nessuno sia stato in pensiero per me. Naturalmente c'è soltanto il ragazzo, a stare in pensiero. Ma sono certo che ha avuto fiducia. Qualche vecchio pescatore sarà in pensiero. Anche molti altri ' pensò. ' La mia città è buona ' ».¹

Il sogno dei leoni — libertà assoluta della natura — e il ricordo della comunità di pescatori — solidarietà libera nel lavoro — costituiscono una sola difesa, antica e futura, contro la natura 'cattiva' e la 'cattiva' umanità. Ciò definisce anche il senso e i limiti dell'*engagement* di Hemingway; e non è un caso che il suo romanzo-poema finisca proprio con queste parole: « Il vecchio sognava i leoni ». Giusta conclusione mitica di una storia pensata appunto come mito: ché l'umanità si nutre del mito del passato e di quello dell'avvenire in uguale misura, per poter dare un nome alla speranza. Ma i poeti non vivono di questo solo pensiero, poiché l'assenza li ferisce sempre, e il loro stesso lavoro è fatto per ricordarcela. « *La muerte puso buevos en la herida.* » Alle cinque di sera, secondo Garcia Lorca, poeta di gitani e di toreri.

¹ *Il vecchio e il mare*, trad. F. Pivano, Milano, Mondadori, 1952.

XVIII - UN REPORTER IN ITALIA

« Per un intelletto positivo la verità più astratta è anche la più pratica. »

R. W. EMERSON

L'ULTIMO VOLUME di Hemingway finora pubblicato, naturalmente postumo, è *By line*, dove sono stati raccolti molti dei servizi giornalistici spediti via via da diversi punti del globo durante una lunga carriera. Hemingway era certo un grande *reporter*, per l'immediatezza, la capacità di vedere, il gusto della sintesi: e il suo lavoro giornalistico reca in sé un'innata pulizia di stile che subito rivela lo scrittore. Il libro è assai bello, e vi è stato al solito qualcuno che ha voluto proclamarlo il più bello di Hemingway, quasi a ribadire certi giudizi negativi degli ultimi anni sul suo lavoro narrativo, e cioè a precludergli la via di esiti maggiori. La verità è che il giornalista ha sempre sorretto con i suoi doni lo scrittore, così come lo scrittore ha sorretto con il suo rigore il giornalista. *By line* è un libro affascinante proprio perché ci mostra l'officina di Hemingway nel suo funzionamento quotidiano, e anche perché ci aiuta a capire il suo modo di entrare in contatto con il mondo e fulmineamente giudicarlo.

A noi italiani *By line* interessa, poi, in modo particolare per i molti riferimenti alla nostra storia politica nel XX secolo. Il fenomeno del fasci-

simo e la personalità di Mussolini ebbero in Hemingway uno dei primi decifраторi non mistificabili. Egli aveva vissuto la tragedia italiana di Caporetto da testimone oculare, era stato in mezzo a gente del popolo e della borghesia nel nostro Paese sotto le armi, sapeva fiutare il vento di colpo, capire e amare, capire e odiare, capire e ridere.

Il primo servizio di Hemingway sul fascismo fu scritto a Genova, dov'egli si era recato per assistere a quella conferenza della pace che doveva condurre alla firma del trattato di Rapallo. Il Governo aveva una gran paura che la presenza (per la prima volta) di una delegazione sovietica in Italia potesse provocare calorose e pericolose manifestazioni da parte dei 'rossi' della città; e che anche le eventuali contromanifestazioni degli squadristi 'neri' potessero passare il segno, costringendo le autorità a reprimerle o, tollerandole, a uscire dalla finzione. Il giudizio di Hemingway sui socialisti e comunisti italiani dell'epoca è sbrigativo, pittoresco e in parte ingiusto, ma sostanzialmente assai vicino alla verità: egli avverte quanto vi è di futile, d'ingenuo e di retorico nei loro atteggiamenti e nei loro dissidi interni; li vede sconfitti in partenza per questi motivi interni, e soprattutto per un poderoso motivo esterno. Infatti la natura ufficiale e conformistica del movimento fascista salta subito agli occhi di Hemingway, in tutta chiarezza: egli non si lascia ingannare nemmeno per un momento (come allora accadde a molti suoi colleghi stranieri) dalle apparenze rivoluzionarie del movimento. Scrive:

« I fascisti sono il prodotto dei denti di drago seminati nel 1920, quando sembrava che l'Italia potesse diventare bolscevica. Il loro nome indica un'organizzazione: l'unità è il fascio e i fascisti sono giovani ex combattenti riunitisi per difendere il governo italiano in carica da ogni sorta di complotto o aggressione bolscevica. Sono insomma dei controrivoluzionari che nel 1920 domarono la rivolta dei rossi con bombe, mitragliatrici, coltelli e un abbondante impiego di latte di pe-

trolio per dar fuoco ai luoghi di riunione dei rossi, nonché pesanti mazze ferrate da abbattere sulle teste dei sovversivi ogni volta che essi scioperavano.

I fascisti svolsero insomma un compito molto preciso e soffocarono quella che poteva sembrare un'imminente rivoluzione. Godevano della tacita protezione, se non dell'appoggio attivo, del governo, ed è fuor di dubbio che riuscirono a sconfiggere i rossi. Ma intanto acquisirono il gusto dell'illegalità tollerata, del delitto impunito e del diritto a tumultuare quando e dove volevano. È così che sono diventati un grave pericolo per la pace d'Italia quanto lo furono a suo tempo i rossi ».¹

Hemingway ha insomma compreso come l'Italia liberale, per la difesa di certi privilegi di classe, si sia covata la serpe nel seno: fra poco comincerà ad averne paura e vorrà schiacciarla, ma sarà troppo tardi. Del resto le possibilità della socialdemocrazia italiana, in quel momento, gli sembrano minime: « Il rosso dell'Italia settentrionale sei giorni su sette è un bravo operaio e un buon padre di famiglia, e parla di politica soltanto il settimo giorno. I suoi capi hanno sconfessato ufficialmente il comunismo russo, ed egli è rosso come certi canadesi sono liberali. Non vuole battersi per le sue idee, né convertire ad esse il mondo: desidera semplicemente parlarne, come fa da tempo immemorabile ». Dinanzi a questa dispersione, a questa inconcludenza, sta la risolutezza dei fascisti che « non fanno alcuna distinzione tra socialisti, comunisti, repubblicani o soci delle cooperative. Per loro sono tutti rossi e pericolosi ». Il risultato di questa situazione, e più della pericolosa connivenza governativa, è che nei frequenti conflitti di strada « la lista delle vittime comprende di solito dieci

¹Tutte le citazioni di questo capitolo sono tratte dalla versione italiana, *Dal nostro inviato Ernest Hemingway*, Milano, Mondadori, 1967.

o quindici rossi uccisi mentre i feriti sono da venti a cinquanta. Dall'altra parte, di solito, ci sono due o tre fascisti tra morti e feriti ».

Quando Hemingway si reca alla conferenza di Losanna, il fascismo in Italia è già al potere, Mussolini è la *star*, la novità, l'attrazione del giorno, insieme con il turco Kemal, che però a Losanna non è presente, anzi ha mandato Ismet Pascià, personaggio grigio, poco fotogenico, che passa del tutto inosservato. Il contrario di Mussolini, che fa sempre scalpore. Qui Hemingway diventa spietato:

« Mussolini è il più grande bluff d'Europa. Anche se domattina mi facesse arrestare e fucilare, continuerei a considerarlo un bluff. Sarebbe un bluff anche la fucilazione. Provate a prendere una buona foto del signor Mussolini e studiatela. Vedrete nella sua bocca quella debolezza che lo costringe ad accigliarsi nel famoso cipiglio mussoliniano [...] E poi guardate la sua camicia nera e le sue ghette bianche. C'è qualcosa che non va, anche sul piano istrionico, in un uomo che porta le ghette bianche con una camicia nera ».

Tuttavia Hemingway non si nasconde che un uomo come Mussolini può durare al potere anche a lungo (egli dice una quindicina d'anni) e contro questa ipotesi non gli resta che attaccarsi a una diceria che evidentemente gli riesce simpatica: quella di un'opposizione guidata « da quel rodomonte vecchio e calvo, forse un po' matto, ma profondamente sincero e divinamente coraggioso che è Gabriele d'Annunzio ».

Di Mussolini a Losanna, Hemingway offre due ritrattini crudeli. Il primo è questo:

« Il dittatore fascista aveva annunciato una conferenza stampa. Vennero tutti. E tutti ci affollammo in una stanza. Mussolini sedeva alla scrivania leggendo un libro. Il suo viso era contratto nel cipiglio famoso. Faceva la parte del dittatore. Essendo un ex-giornalista, sape-

va benissimo quanti lettori sarebbero stati toccati dai resoconti che gli uomini presenti in quella stanza avrebbero scritto dopo l'intervista che egli s'accingeva a dare. E restava assorto nel suo libro. Mentalmente leggeva già le pagine dei duemila giornali serviti da quei duecento inviati: "Quando entrammo nella stanza, il dittatore in camicia nera non alzò gli occhi dal libro che stava leggendo, talmente intensa era la sua concentrazione" ... eccetera eccetera.

Per vedere quale fosse il libro che leggeva con avido interesse, gli andai dietro in punta di piedi. Era un dizionario francese-inglese, che teneva capovolto ».

Forse è un'invenzione, uno scherzo: una trovata pittoresca di scrittore che vuol fornire sinteticamente un'immagine del personaggio. Il secondo raccontino riguarda la visita a Mussolini di certe contadinotte « poco attraenti » che vengono a rendergli omaggio con discorsi e mazzi di rose. Egli gira su di esse « i suoi occhioni da africano » e le pianta in asso. Poco dopo s'intrattiene per mezz'ora, da solo a solo, con una graziosa giornalista americana.

Del resto « Mussolini non è uno sciocco ed è un grande organizzatore ». È questo che agli occhi di Hemingway lo rende pericoloso. La sua sola speranza è in una reazione di buonsenso da parte di quegli stessi italiani che l'hanno portato al potere: « Quando un latino ha investito i suoi soldi in un affare, vuole dei risultati, e dimostrerà al signor Mussolini che è molto più facile stare all'opposizione che non dirigere il governo ».

Passando per Milano, anzi ritornando alla sua Milano del tempo di *Addio alle armi*, Hemingway ha un momento d'intenso affetto per la città, di rinnovata gioia di vivere. Lo vediamo dal piccolo scherzo che ci racconta (una vendita di vischio a scopo benefico da parte di giovani patronesse, cui gli ufficiali americani insegnano l'usanza natalizia canadese di baciarsi appunto sotto il vischio) ma più ancora dalle righe iniziali,

che appartengono proprio al miglior Hemingway dei ricordi di guerra:

« Milano, la vasta città, nuova e vecchia, gialla e bruna, del nord, paralizzata dal gelo nel fiordo di dicembre.

Volpi, cervi, fagiani, conigli pendono davanti alle macellerie. Soldati intirizziti vagano per le strade appena scesi dai treni in licenza natalizia. Nei caffè tutti bevono punch caldi al rum. Ufficiali di ogni nazionalità, grado e livello di società affollano il caffè Cova di fianco al teatro alla Scala, sognando di essere a casa per Natale.

Un giovane tenente degli Arditi mi racconta com'è il Natale negli Abruzzi 'dove si va a caccia di orsi e gli uomini sono uomini e le donne donne' ».

Dall'Italia della prima guerra mondiale e del primo agitato dopoguerra passiamo a quella degli anni Trenta, cui il fascismo ha dato un'apparente stabilità, dietro la quale si celano gravi squilibri economici e insanabili contraddizioni ideali. A un Paese in siffatte condizioni non resta che fare la voce grossa sul piano internazionale: l'idea di *bluff* avanzata da Hemingway fin dal 1923 si rivela profetica, ma ora perde il suono eroicomico, diventa una nota tragica. « La prima panacea per una nazione mal governata è l'inflazione; la seconda è la guerra. Entrambe apportano una prosperità temporanea; entrambe apportano una permanente rovina. » Così è scritto nel lungo articolo « Il fascismo è pronto ad assalire l'Etiopia », la cui prima parte è tutto un monito agli Stati Uniti e al loro illusorio isolazionismo (« Se scoppia una grande guerra in Europa, ci saremo trascinati dentro anche noi »). Hemingway, anche qui, non si lascia illudere dalle dichiarazioni dei governanti: egli sa che la Francia è felice di « vederlo battersi » (Mussolini, s'intende), che all'Italia la guerra anche vinta costerà moltissimo e renderà praticamente nulla, che l'Inghilterra ha tutto da guadagnare (Hemingway enumera lucidamente tutti i motivi

diplomatici ed economici dell'asserto), che la Germania di Hitler desidera qualsiasi mutamento dello *status quo* come pretesto alle proprie rivendicazioni e al proprio spirito di vendetta. « La Germania di Hitler vuole la guerra, una guerra di vendetta, e la vuole fervidamente, patriotticamente, quasi religiosamente. La Francia spera che scoppi prima che la Germania diventi troppo forte. Ma i francesi non vogliono la guerra. È qui il grande pericolo e la grande differenza. Mentre la Francia è un paese e l'Inghilterra un insieme di paesi, l'Italia è un uomo, Mussolini, e la Germania è un uomo, Hitler. Un uomo ha ambizioni, un uomo la fa da padrone, finché non si caccia in guai economici, e da questi guai cerca di uscire con la guerra. Nessun paese vuole mai la guerra finché un uomo, con la forza della propaganda, non riesce a convincerlo. E adesso la propaganda è più potente di quanto lo sia mai stata. I suoi strumenti sono meccanizzati, moltiplicati e controllati al punto che in uno stato governato da un uomo solo non è più possibile far conoscere la verità. » È così che Mussolini è riuscito a ingannare gli Italiani facendo leva sul loro « ammirevole patriottismo ».

Per questi poveri Italiani sbattuti in Etiopia a far da conquistatori, per il piccolo soldato che gli ricorda i fanti delle retrovie del Veneto e del Friuli, Hemingway ha una solidarietà, un'antica amicizia che lo commuove e gli fa vedere al di là del fascismo. Il servizio « Così muore in Africa il soldato italiano » ha un inizio da rabbrivire, nella più alta vena dello Hemingway narratore: la descrizione degli schifosi uccelli che in Africa straziano i corpi dei morti e, peggio, dei feriti. L'esperienza del safari si fa visione tragica, come nelle parti migliori delle *Nevi del Kilimangiaro*. « Ciò che il Duce deve nascondere ai suoi soldati non è il fatto che un soldato morto possa finire nello stomaco di un avvoltoio, bensì il modo in cui avvoltoi e marabù trattano i feriti. » Ognuno di questi uccelli è descritto da Hemingway in pochi tratti, con quel senso dell'evidenza fisica che è una sua dote sovrana.

Dalla situazione presente Hemingway risale ancora una volta a ciò che egli vide con i suoi occhi, e alla vera ragione del successo del fascismo negli anni Venti: « I paesi con un governo a regime democratico possono occasionalmente associarsi per impedire a un dittatore di attuare il suo piano imperialistico di conquista, una volta che abbiano consolidato i loro possedimenti imperialistici personali, ma basta che questo dittatore strilli che il bolscevismo è alle porte [...] ed ecco che riavrà quel rispetto di cui godeva una volta in Inghilterra Mussolini [...] dovuto al mito secondo il quale egli aveva salvato l'Italia dal comunismo ». Ma la realtà è un'altra:

« Ciò che impedì all'Italia di diventare rossa fu la casuale circostanza che gli operai occuparono industrie metallurgiche artificialmente ingigantite dalla guerra, nel momento in cui esse stavano per fallire. Mussolini, il più abile opportunista della storia moderna, arrivò al potere sull'ondata di disgusto seguita alla farsesca incapacità degli uomini di sinistra italiani a collaborare tra loro o a sfruttare il loro maggiore atout, la disfatta di Caporetto.

Ricordo ancora i giorni lontani in cui madri e padri si affacciavano alle finestre e alle porte di osterie o botteghe di fabbri e ciabattini per urlare al passaggio dei soldati “ Abbasso gli ufficiali! ” in quanto vedevano negli ufficiali coloro che costringevano i fanti a combattere ancora pur sapendo benissimo che la guerra non avrebbe procurato loro alcun vantaggio. Dopo di che gli ufficiali, convinti che la guerra potesse finire soltanto se la si fosse combattuta sino in fondo e la si fosse vinta, si risentirono dell'odio del quale erano fatti segno da parte della classe operaia. Molti ufficiali odiavano la guerra come da allora non si è più potuto odiare nulla, né la tirannide, né l'ingiustizia, né l'assassinio, né la brutalità, né la corruzione dell'animo umano, perché la guerra è l'essenza di tutte queste cose unite insieme, e rafforzata

dalle sue varie parti sino a diventare più forte di quanto mai possano esserlo tutti i mali che la compongono. Le sole persone che abbiano amato a lungo la guerra sono stati i profittatori, i generali, gli ufficiali di Stato maggiore e le puttane. Tutti costoro vissero la stagione più bella e più felice della loro vita, e quasi tutti fecero più quattrini di quanti ne avessero mai fatti. Ci sono naturalmente delle eccezioni: generali che odiavano la guerra e puttane che dall'ultima guerra non ricavarono un granché. Ma queste persone stimabili e generose sono, ripeto, delle eccezioni.

C'è in Italia molta gente che ricorda l'ultima guerra quale è realmente stata, e non quale le hanno insegnato a credere che fosse. Molte di queste persone sono state picchiate perché non volevano stare zitte, alcune sono state uccise, altre sono in prigione nelle Isole Eolie, altre ancora sono emigrate. È pericoloso in una dittatura avere la memoria lunga. Bisogna imparare a vivere per le grandi imprese dell'oggi. E fin quando il dittatore controlla la stampa, ci saranno sempre grandi imprese quotidiane per le quali vivere ».

Quando eravamo ragazzi qualcuno ci disse che Hemingway era un nemico dell'Italia; oggi sappiamo perfettamente che ciò non era vero. Oggi, in compenso, molti ci assicurano che egli era un esaltatore della violenza o un adoratore di superuomini. Il suo lungo e cosciente lavoro di giornalista dimostra tutto il suo orrore per la guerra, anzi il suo contributo alla causa della pace.

XIX - LA NARRAZIONE, IL DIALOGO

« Nella poesia la coscienza tragica trova il concretarsi del suo pensiero: l'atmosfera tragica ci fa sentire la tensione e la sventura che covano in un evento attuale o nella vita dell'universo in genere. »

K. JASPERS

DELL'ARTE NARRATIVA di Hemingway in quanto pura tecnica (ma esiste una pura tecnica?) e dell'uso del dialogo in quanto nerbo e sostanza di tale arte narrativa (ma sarebbe meglio dire lirico-epica, fondandosi principalmente sulla magia degli scorci), l'analisi stilistica potrebbe fornire esemplari esegetici di somma perspicuità, all'infinito. Ovviamente non è questa la sede per simili esercizi. Ma almeno due esempi potranno essere indicati, con qualche svelta osservazione, quale apertura su di un lavoro possibile: in essi, oltre tutto, si vedrà come il lirico e l'epico, intrecciandosi fortemente, arrivino a generare con piena naturalezza il tragico. Siamo costretti a invocare queste parole antiche, ed è proprio Hemingway a volerlo, con la prepotenza della sua espressione: non ultimo risultato dell'analisi potrebbe essere infatti quello di mostrare la sua definitiva distanza dalle due categorie ottocentesche del 'romanzo' e del 'dramma'. Un'ennesima riprova, se ve ne fosse bisogno, dell'istintiva classicità di Hemingway; benché tutta tesa all'illuminazione di un *animus* romantico. (Ma non è questa la paradossale condizione dei moderni?) I

due esempi che abbiamo scelto sono il racconto *Il giocatore, la monaca e la radio*, quale modello di cristallizzazione formale del movimento narrativo, e una scena della commedia *La quinta colonna* quale indice estremo di ciò che possa ottenere il puro dialogo senza supporti di descrizione.

Il giocatore, la monaca e la radio comincia con una tipica frase hemingwayana, di quelle che nell'apparente velocità cronistica riassumono e condensano una serie di 'tempi' narrativi, allontanando il soggetto nella vaghezza di un passato che poi la durezza dei fatti s'incaricherà di rendere presente. È proprio il passaggio da questa frase al dialogo diretto a segnare il primo segreto del 'montaggio' stilistico eseguito dallo scrittore sulla propria materia:

« Li portarono verso mezzanotte e tutta la notte si sentì il russo gridare.

Chiese Frazer all'infermiera: " Dove l'hanno ferito? "

" Alla coscia, credo. "

" E l'altro? "

" Oh, sta per morire, ho paura " ».

Sono dunque stati portati all'ospedale un messicano e un russo. Quest'ultimo è stato colpito per caso, in un ristorante notturno, da uno degli otto colpi diretti al messicano, due dei quali sono andati a segno. Il messicano infatti, ferito all'addome, è in condizioni disperate: si chiama Cayetano Ruiz, e alla polizia ha detto che i colpi gli sono stati sparati 'per caso'. Tutta la scena tra il ferito e i poliziotti è riportata in un vertiginoso gioco di battute e di sguardi, come un intenso e notturno *flash-back* cinematografico. Il dialogo si svolge attraverso l'interprete, e ciò dà a questa breve serie d'insistenze e di reazioni un sapore grottesco, convulso. Pian piano ci rendiamo conto di essere in una cittadina del Montana: è il solito procedimento di Hemingway, calare nel corpo del dialogo le notizie essenziali all'ambientazione storica, lasciarle dissolvere nel moto

degli eventi e della psicologia. Come sempre, il mezzo principale di evocazione consiste nel risalto dato dallo scrittore all'apparenza fisica degli uomini e degli oggetti; che non è 'descrizione', ma proprio un velocissimo procedimento di allusione poetica:

« Il sergente si mise ad agitare un dito contro il naso di Cayetano che si alzava, giallo di cera, dalla faccia cadaverica nella quale gli occhi erano neri come quelli di un falco ».

Così, quando sergente e interprete escono dalla corsia dove si trova Cayetano, e indugiano accanto a Frazer, apprendiamo che quest'ultimo si trascina su una sedia a rotelle, chissà da quanto tempo. Si è rotto una gamba cadendo da cavallo. Per ora non sappiamo altro di lui. Usciti i due, il prologo della storia è concluso.

Un breve intermezzo, fondato sull'imperfetto (il tempo tipico della narrazione distesa, *l'éternel imparfait* di Flaubert che trascrive la continuità della vita), perfeziona ai nostri occhi la figura di Cayetano e allo stesso tempo scolpisce la nuova immagine di Suor Cecilia, lasciando ancora in ombra Frazer, che tuttavia è il contemplatore, lo specchio, di tutta la vicenda riportata:

« Frazer non rivide Cayetano per un pezzo ma Suor Cecilia gli portava notizie di lui ogni mattina. Egli non si lamentava mai, diceva, eppure stava così male. Aveva la peritonite e tutti credevano che sarebbe morto. Povero Cayetano, diceva. Aveva le mani così belle e una faccia così bella e non si lamentava mai. Veniva un odore terribile dal suo letto. Egli si indicava il naso con un dito, e sorrideva, e scuoteva il capo. Era avvilito per via di quell'odore. N'era avvilito, imbarazzato, diceva Suor Cecilia. Oh, era un paziente ideale! Sorrideva sempre. Non voleva confessarsi, ma prometteva di dire le preghiere, e nessun messicano era venuto ancora a trovarlo, in tanto tempo.

Il russo se n'era andato alla fine della settimana. Povero russo, aveva sofferto anche lui, Suor Cecilia diceva. La pallottola gli aveva lasciato una infezione sulla ferita, e soffriva, soffriva, ma si lamentava troppo. A lei, del resto, piacevano quelli cattivi. Doveva essere un gran cattivo, quel Cayetano. Molto cattivo doveva essere, molto duro, era così delicato e fine di fattezze, e certo non aveva mai lavorato con le mani. Non era un operaio dello zuccherificio. Nulla di simile. Ha le mani così lisce, diceva, e senza un callo. Un uomo cattivo dev'essere. Ora vado giù a pregare per lui. Povero Cayetano, sta passandosela brutta e non emette un gemito. Chissà perché poi gli hanno sparato! Povero Cayetano! Vado subito giù a pregare per lui.

‘ Andava giù e pregava per lui ’ ».

L'imperfetto contiene, come una scatola cinese, il trapassato prossimo che si riferisce alla morte del russo, il passato remoto dell'iniziale presenza di Frazer, e il continuo presente degli interventi della suora, che sono dialogo e monologo appena velato. La tecnica delle iterazioni, si direbbe quasi dei ritornelli, serve per Hemingway, più che a un fine psicologico, come sarebbe il mostrare certa semplicità e petulanza della suora, a un fine musicale: cadenze e ritorni del tempo, insistenza del ritmo sul filo della melodia.

Nuovo stacco. E l'imperfetto riprende, ma con una larga cadenza epica che indica una durata lunghissima: ora l'imperfetto non è il riassunto della storia di quegli ultimi giorni, è la memoria stessa di Frazer che si dilunga e divaga su tutta l'estensione della sua permanenza in ospedale. È una stagione, un ambiente divenuto stagione, qualcosa che la coscienza fissa e distacca mentre la sta vivendo, quasi preparandone l'immagine che poi ne avrà per tutta la vita, al semplice urto di una parola, al primo delinarsi di un ricordo.

Non è il caso di citare a frammenti questo brano così compatto, dove

ogni particolare ha una vita squillante, inimitabile. Piuttosto val la pena di ricordare come in questa pagina esemplare l'effetto complessivo di evidenza lirica sia ottenuto attraverso l'incrocio di diversi dati fisici, dagli odori agli squarci visivi (« dalle finestre dell'ospedale si vedeva un campo con qualche nero ciuffo di rovi tra la neve ») e, soprattutto, ai rumori. La logica di chi rimane a lungo chiuso nello stesso luogo è una logica prevalentemente auditiva, ed è questo dato sensibile che Hemingway accorda alla progressione del narrare, secondo la sua natura appunto musicale. Fin dal titolo sappiamo che la radio è protagonista del racconto tanto quanto le persone. Più precisamente: sappiamo che proprio questo fatto — un universo costituito prevalentemente di suoni — lo ha mosso a scrivere, è servito da molla di ispirazione. Il che non esclude il precipitarsi in tale universo di tutta la tematica morale e psicologica propria di Hemingway: ma essa verrà a galla *dopo*, come sua forma interiore onnipresente, e che non si sarebbe manifestata se non le fosse apparsa quella forma concreta e determinata: quella e non altra.

Così la radio diventa apertura sul mondo, su tutto il mondo esterno, fino a una sorta di allucinazione, di figura nascente dal suono: « ... come una stazione terminava di trasmettere si poteva andare più a occidente e prenderne un'altra ... Alle sei, causa la differenza dell'ora, si poteva prendere i Morning Revellers di Minneapolis, e Frazer si immaginava i Revelers che arrivavano allo studio, se li raffigurava mentre scendevano dal tram, portando i loro strumenti, nelle prime luci dell'alba ». Ugualmente, alla fine di questo lungo brano evocativo-ambientale, avverrà la contrapposizione del rumore della macchina dei raggi X al suono dei programmi radio.

Quel che rimane assente, per ora, è l'essere di Frazer, la sua identità prima: ciò che lo distingue al di là della sua funzione di 'ricevente' della situazione che lo circonda e lo condiziona. Ma abbiamo già cominciato a

sospettare (dall'inevitabile affinità delle due funzioni: spettatore-narratore) che si tratti di una proiezione autobiografica.

Da ciò deriva quel sapore di mondo creato e ricreato da un Io lirico. E infatti, al prossimo episodio, dove predomina di nuovo il dialogo, e il ritorno del passato remoto introduce di nuovo i tempi dell'azione, da Frazer che parla di Cayetano e delle trasmissioni sportive con Suor Cecilia veniamo a sapere che egli è uno scrittore.

Qui insorge (con una delicatissima sfumatura di *humour*, che dà colore all'andirivieni della monaca, e poi della novizia da lei mandata a sapere le notizie sportive) il primo tema o paradosso morale hemingwayano, che è al solito una questione riguardante il rapporto scrivere-agire. Cominciamo a vedere il perché della funzione 'registratrice' assunta da Frazer fin dall'inizio. Ma non se ne suppone ancora la gravità; né nulla ha sapore di dibattito o di teoria, anzi i fatti si succedono come tali, in una sorta di balletto pieno di grazia e di scatti impreveduti. Quella Suor Cecilia che va a pregare per la squadra di Notre-Dame (« giocano per la Madonna ») e Frazer che la fa avvertire ogni volta che la squadra segna un punto, costituiscono un gioco di malizia e d'innocenza indimenticabile. Ma un segno, un graffio, una piccola traccia del vero problema sono stati lasciati fra le righe: ed era quella ingenua richiesta di Suor Cecilia a Frazer-Hemingway: « Vorrei che scriveste qualcosa per la Madonna ». Con la risposta: « Non c'è nulla che si possa scrivere su di lei. È stato già scritto tutto ».

La vittoria della squadra di Notre-Dame segna una schiarita in tutta la vicenda: come un evento magico. Infatti, la mattina dopo, Suor Cecilia viene ad annunciare che Cayetano sta meglio e che al pomeriggio riceverà la visita di un gruppo di messicani. L'incontro di Frazer con questi messicani è un'altra sequenza di vivissimo *humour*, con quel rivelarsi continuo dei diversi tipi attraverso gesti elementari (guardare la radio, bere) e il dialogo (sulla musica, sulla marijuana, sull'anticlericalismo) e con

questa subitanea apertura sul personaggio Cayetano, sul suo segreto:

« Frazer si rivolse al lungo.

“ Non potreste mandare qualche amico da Cayetano a vederlo? ”

“ Cayetano non ha amici. ”

“ Non c'è uomo che non abbia amici. ”

“ Lui non ne ha. ”

“ Che cosa fa? ”

“ Il giocatore fa. Con le carte. ”

“ È bravo? ”

“ Credo di sì ” ».

Ecco: Cayetano non solo è un 'duro', come ha supposto Suor Cecilia, ma di tale prototipo hemingwayano ha e ostenta, non più provvisoriamente ma in modo stabile, legato al carattere, la nota principale: la grave, orgogliosa solitudine. E ricomincia la notte con le voci della radio, i nomi delle stazioni, delle città ricordate, vedute o solamente immaginate. « Seattle la conosceva bene, la percorreva ogni notte in un taxi bianco che aveva la radio e andava lungo il mare ... Egli voleva un gran bene a Seattle sull'Atlantico ».

Il nuovo passaggio di tempo è taciuto: « I messicani tornarono e portarono la birra ». Forse, anzi certamente, non è il giorno dopo; forse è passato parecchio tempo; ma ora l'importante è non dirlo, è rendere alla prosa il passo epico della frase iniziale, della frase-chiave (« Li portarono verso mezzanotte e tutta la notte si sentì il russo gridare ») operando anche stavolta lo spostamento dal *vago* di una giornata al *vago* di un periodo non definito. (Valga questo concetto di vaghezza a richiamare il lettore alla nozione leopardiana del vago e dell'indeterminato come caratteri propri dell'espressione lirica.) Quasi a compenso, veniamo subito a sapere da quanto tempo esattamente Frazer è in ospedale: « Cinque settimane era stato calmo ... Già più volte era passato per la stessa espe-

rienza. L'unica cosa nuova era per lui la radio ». La prosa comincia a stringere più da presso Frazer, e Suor Cecilia, e il loro rapporto: quando la suora entra nella stanza, viene ripetutamente detto che essa è 'bella', come una scoperta o una definitiva conferma avvenuta in Frazer quella mattina (ed è civetteria di Hemingway precisare 'alle dieci': sempre l'altalena fra esattezza di cronaca e capacità di astrazione). Il monologo di Suor Cecilia, che vuole diventare santa — lo ha sempre voluto, fin da bambina — è di una ingenuità, di una purezza assolute. Si può sospettare, a questo punto, una finale coincidenza fra la sorte di chi fa lo scrittore — con la sua mania di dire ciò che « non è ancora stato detto » — o addirittura di chi fa il giocatore di professione, il giocatore solitario — con le sue mani bianche — e quella di chi brama un riscatto assoluto nella memoria degli uomini e nel cielo di Dio: la santità. E infatti, dal colloquio sul tema della santità, nasce come per caso l'incontro fra Cayetano e Frazer, un incontro finora ritardato di proposito. ('Per caso' narrativamente, stilisticamente; nel concreto degli eventi esso nasce invece da una precisa deliberazione di Suor Cecilia, quasi a indicare che lei qui sostiene un poco la parte della Provvidenza.)

Tutto l'incontro è risolto sulla base del dialogo: secco, reticente, ma che a ogni colpo fa avanzare di un passo la nostra conoscenza delle cose, aprendo poi, immediatamente, nuovo spazio ai misteri. Preciso, indicativo, è questo momento:

« I tre mi hanno detto che vincete molto denaro. »

“ E sono più povero di un uccello. ”

“ Come mai? ”

“ Sono un povero idealista. Vittima di illusioni ” ».

Simbolica addirittura è la confessione di Cayetano sulla sfortuna che lo coglie quando tenta il 'gioco grande' dopo aver vinto al 'gioco piccolo', e mette in relazione questi fatti con il paesaggio che li avvolge: città

di provincia, giocatore di provincia, con rare sfortunate puntate nelle grandi città. Ma le città, i paesaggi, sono puri nomi, baleni di una notte continua e anonima. Il vero giocatore non può vedere veramente nulla, come non può avere una vera donna. È concentrato in qualcosa che ha per lui la forma del destino: come un poeta. E, come un poeta, è solo. Come un santo, forse? Ma Suor Cecilia vive degli altri e per gli altri. O forse Suor Cecilia è solo un'aspirazione, una figura negativa della santità? Forse anche il santo è solo, e gli altri sono il suo strumento. E qual è lo strumento del poeta? Il suo continuo vedere e udire. E di un solo-solo, di un solo senza professione, di un 'giocatore' assoluto? Il suo non vedere né udire. 'Concentrati', tutti, nel fato di dover trascendere il mondo. 'Idealisti', tutti. E con un'altra misura ancora: quella dello stoicismo. Nella quale Cayetano supera di forza gli altri due. Perché la sua non è indifferenza, come si può supporre di Frazer; né altruismo, come appare della suora; ma proprio negazione del dolore, negazione pura in nome del fato, che qui è già prossimo al *nada*: « Non durerà in eterno. Già passa. Non ha nessuna importanza ».

Nulla di tutto ciò è detto nel racconto: ma tutto ciò è precisissimamente detto, se appena si ponga mente alle poche parole messe lì da Hemingway a far da spia. Processo allusivo per eccellenza: lirico, ma in definitiva tragico, nella misura in cui allude a qualcosa più della persona, lasciando intatto (rispettando) il mistero dell'essere.

E i messicani vengono quella sera, e tornano più sere, e Hemingway rende incalzante — stimolato dalla musica che essi suonano per le corsie — la sua stessa musica di racconto; pian piano, evocati in brevissimi tratti, appaiono i diversi malati dell'ospedale, una coralità s'impadronisce della prosa. L'ultima volta Frazer chiede ai messicani di sonare la *Cucaracha*, ma in questo caso il simbolo è scoperto, Hemingway mostra le sue carte perché ormai prossimo anche lui alla fine della vicenda: l'antico canto degli uomini di Pancho Villa ha per lui (per Frazer) « la sinistra leggerez-

za e leggiadria di tutti gli inni fatti per gli uomini che vanno a morire ». Ma la *Cucaracha* ha anche un senso storico, è un inno rivoluzionario, è il canto di marcia di gente povera in un paese sottosviluppato, e Frazer vive in mezzo a un'epoca, a un mondo ove la coralità allude sempre a una tragedia densa di riferimenti politici. Corale, ora, è la sua stessa memoria, nel ripensare alle parole del messicano magro: « La religione è l'oppio del popolo, aveva detto. Sì, così, e la musica è l'oppio del popolo. Non aveva pensato questo, lui. L'alcool gli dava alla testa. E ora anche l'economia è l'oppio del popolo; come il patriottismo, oppio del popolo in Italia e in Germania. E poi, i rapporti sessuali: oppio del popolo anche quelli? Per alcuni, naturalmente. Per i migliori. Ma bere è un oppio sovrano del popolo. Benché vi siano quelli che preferiscono la radio, un oppio a buon mercato che usava anche lui. Insieme c'era il gioco, un oppio del popolo tra i più vecchi che si ricordino. L'ambizione era un altro, pure un oppio del popolo. E un oppio del popolo, ancora uno, era la fede nelle nuove forme di governo » ... Questo passo saggistico, ma frammentato, reso affannoso, da una riflessione che è memoria, sentimento del dolore in se stesso e negli altri, riscoperto sul ritmo della musica, continua a lungo, fino alla beffarda conclusione: « Il pane è l'oppio del popolo ».

Rappresentanti d'ogni forma di oppio — poesia, gioco, religione — Suor Cecilia e Cayetano, e lo stesso Frazer come persona (se mai è esistito), svaniscono. Resta il gesto di Hemingway che chiede un'illuminazione, l'umile verità. Ecco, Frazer manda a chiamare il piccolo messicano magro. E gli chiede: « Vorreste che la gente venisse operata senza anestetico? » È il passo della pietà, un passo sempre decisivo in Hemingway. Il magro non capisce. Egli pensa che il popolo debba essere educato. « L'educazione è un oppio del popolo », grida Frazer. E dice di non credere all'educazione, bensì alla 'conoscenza'. Certo la rivoluzione non è oppio, « la rivoluzione è una catarsi: un'estasi che può essere prolungata soltanto con la tirannia ». Frazer vede 'troppo chiaro', Frazer arriva a 'non capire se

stesso', perché ha messo il dito su una piaga generalmente nascosta, la misteriosa coincidenza della storia con il fato, del gesto liberatore con la determinazione che esclude ogni libertà: e qui ogni religione può essere ancora invocata, attenta com'è per definizione al limite della morte.

« Tra poco, egli pensò, se ne sarebbero andati e si sarebbero portati via la *Cucaracha* con loro. Allora lui l'avrebbe avuta vinta col Grande Assassino e avrebbe suonato la radio, uno poteva girarla in modo che si sentisse appena. »

Questo finale pacato e tuttavia sinistro (con quel simbolo del Grande Assassino, che allude a una sorta di cospirazione universale) fa dello stoicismo un modulo dell'azione, inteso ad affrancare l'individuo dalla stretta della sua solitudine; alla quale tuttavia egli si sente condannato, anche nel gorgo del proprio *engagement* e fra i doveri della Storia.

Stilisticamente, il tessuto lirico prima presente come sottilissima inflessione del racconto e del dialogo qui si è allargato, ha coperto tutto: il narrare è divenuto canto aperto, tutti i piccoli nomi della vita hanno trovato il modo di cambiare pronuncia e senso, pur rimanendo al loro posto nel catalogo delle abitudini. E il gioco sui tempi verbali si è contratto in un tempo unico.

Prendiamo ora un tipico momento della difficile relazione amorosa fra Philip e Dorothy, in mezzo a una Madrid assediata e affamata, su cui si snoda tutta la vicenda della *Quinta colonna*. Dorothy, giornalista infatuata della lotta politica, si libera dell'amante Preston e 'assume in carica' Philip al fine di redimerlo, ignorando che questo apparente fannullone sta vivendo con singolare lucidità il dramma della rivolta popo-

lare e il proprio dramma di intellettuale dentro la crisi e le contraddizioni della situazione storica. È la terza scena del primo atto:

DOROTHY

Philip, devi promettermi una cosa: che non continuerai a bere senza avere uno scopo nella vita e senza far nulla di positivo. Non vorrai essere sempre il pagliaccio di Madrid, no?

PHILIP

Il pagliaccio di Madrid?

DOROTHY

Sì. Da Chicotes. E al Miami. E alle Ambasciate e al Ministero e in casa di Vernon Rodgers e con quella spaventosa Anita. Per quanto la cosa peggiore siano le Ambasciate. Philip, non vorrai far sempre questo, vero?

PHILIP

Che altro c'è da fare qui?

DOROTHY

Tutto; potresti fare qualcosa di serio e di decente. Potresti far qualcosa di coraggioso, di calmo e di buono. Sai cosa ti succederà se continui a girare da un bar all'altro e a frequentare quella spaventosa gente? Ti spareranno. Hanno sparato a un uomo, l'altra sera, da Chicotes. È stata una cosa terribile.

PHILIP

Qualcuno che conosciamo?

DOROTHY

No. Un poveretto che andava in giro a spruzzare la gente con la pompa del flit. Non voleva far del male a nessuno. Qualcuno si offese e gli sparò. Io ero là: fu uno spettacolo molto deprimente. Gli spararono all'improvviso, rimase sdraiato a pancia all'aria, quando soltanto un istante prima era stato così allegro. Trattennero tutti per

due ore e i poliziotti si misero ad odorare le pistole di tutti, e non si serviva più da bere. Non coprirono il morto. Noi dovemmo andare e mostrare i nostri documenti ad un uomo seduto ad un tavolo proprio lì vicino, e la cosa era molto deprimente, sai, Philip. Aveva delle calze così sporche e le scarpe con le suole bucate, e non aveva niente sotto.

PHILIP

Poveretto. Sai che quel che si beve lì è veleno ormai. Fa impazzire la gente.

DOROTHY

Ma, Philip, *tu* non devi essere così. Tu non devi andare in giro e lasciare che magari la gente ti spari. Potresti fare qualcosa di politico o di militare, qualcosa di buono.

PHILIP

Non tentarmi. Non fare di me un ambizioso. (*Fa una pausa.*) Non aprirmi prospettive.

DOROTHY

Fu spaventoso quello che facesti l'altra notte con la sputacchiera. Cercare di provocare pasticci da Chicotes. Semplicemente cercare di *provocare*, lo dissero tutti.

PHILIP

Ma chi provocavo?

DOROTHY

Non so chi. Cosa importa chi? Non dovrei provocare *nessuno*.

PHILIP

No, non credo. Probabilmente capita presto abbastanza senza provocarlo.

DOROTHY

Non fare il pessimista, tesoro, ora che abbiamo appena incominciato la nostra vita in comune.

PHILIP

La nostra ...?

DOROTHY

La nostra vita in comune. Philip, non vuoi fare una lunga vita felice e tranquilla in qualche posto come Saint-Tropez? O meglio, capisci, come *era* Saint-Tropez una volta? E fare bagni e avere bambini ed essere felice eccetera eccetera? Dico davvero. Non vuoi che tutto questo finisca? Voglio dire, capisci, guerra e rivoluzione?

PHILIP

E avremo a colazione il *Continental Daily Mail* con brioches, e marmellata di fragole fresche?

DOROTHY

Tesoro, avremo *œufs au jambon* e tu potrai avere il *Morning Post*, se vorrai. E tutti diranno: Monsieur-Dame.

PHILIP

Il *Morning Post* ha cessato proprio ora le pubblicazioni.

DOROTHY

Oh, Philip, sei così deprimente. Volevo una vita così felice per noi. Non vuoi bambini? Potranno giocare nel Luxembourg, col cerchio o con le barchette.

PHILIP

E tu potrai mostrare loro una carta geografica. Capisci? O un mappamondo addirittura. 'Bambini'; chiameremo il maschio Derek, il nome più brutto che conosco io. Tu dirai: « Derek, questo è il Wangpoo. Ora segui il mio dito e ti farò vedere dove si trova papà ». E Derek dirà: « Sì, mamma. E io, l'ho mai visto papà? »

DOROTHY

Oh, no. Non sarà così. Noi vivremo in un bel posto e tu scriverai.

PHILIP

Che cosa scriverò?

DOROTHY

Quel che ti pare. Romanzi, articoli e un libro su questa guerra, magari.

PHILIP

Bel libro certo. Si potrebbe farlo con ... sai? ... con illustrazioni.

DOROTHY

Oppure potresti studiare e scrivere un libro di politica. Qualcuno mi ha detto che i libri di politica si vendono sempre.

PHILIP

Lo credo anch'io.

DOROTHY

Potresti studiare e scrivere un libro sulla dialettica. C'è sempre un mercato per i nuovi libri sulla dialettica.

PHILIP

Davvero?

DOROTHY

Ma, tesoro, Philip, la prima cosa che devi fare ora è quella di cominciare subito a fare qualcosa che valga la pena di fare, e piantarla con questo mestiere antipatico del pagliaccio di Madrid.

PHILIP

L'avevo letto in un libro ma non me n'ero mai davvero accorto. È vero che prima di tutto la donna americana cerca di far smettere all'uomo di fare qualcosa? Sai, ubriacarsi, fumare sigarette Virginia, portare le ghette, andare a caccia o qualche altra stupidaggine?

DOROTHY

No, Philip. Il fatto è che tu sei un problema serio per qualsiasi donna.

PHILIP

Lo spero bene.

DOROTHY

Io non voglio farti smettere nulla. Voglio farti *iniziare* qualcosa.

PHILIP

Bene. (*La bacia.*) Lo farò. Ora fa' colazione. Io devo andare di là, a fare qualche telefonata.

DOROTHY

Philip, non andar via.

PHILIP

Torno subito, tesoro. E sarò *molto* serio.

DOROTHY

Sai quel che hai detto?

PHILIP

Si capisce.

DOROTHY (*felice*)

Hai detto 'tesoro'.

PHILIP

Non sapevo che fosse contagioso. Perdonami, cara.

DOROTHY

Anche 'cara' è una bella parola.

PHILIP

Ciao, allora ... ehm ... 'bellezza'.

DOROTHY

Bellezza? Oh, tesoro!

PHILIP

Ciao, compagna.

DOROTHY

Compagna? Prima avevi detto tesoro.

PHILIP

Compagna è una parola importante. Penso che non dovrei spre-carla così.

DOROTHY (*in estasi*)

Oh, Philip! Ti evolvi politicamente.

PHILIP

Dio ... ehm ... dicevo, Dio me ne guardi.

DOROTHY

Non bestemmiare. Porta sfortuna.

PHILIP (*in fretta*)

Ciao, tesoro, cara, bellezza.

DOROTHY

Non mi chiami 'compagna'?

PHILIP (*uscendo*)

No. Come vedi, mi evolvo politicamente.

A qualsiasi attore balza subito alla mente l'immagine fisica della propria posizione in palcoscenico. Dorothy nella sua attenta posizione di conquista piccolo-borghese, continuamente scoperta nelle sue aspirazioni, malgrado le sue pretese rivoluzionarie, cercherà un istintivo compenso a questa situazione d'inferiorità morale (che però è in gran parte inconscia, e questo è il suo vantaggio) attraverso una serie di molli e feline posture o intonazioni femminee. Philip dovrà prendere atteggiamenti di scetticismo, di freddezza, di falsa affettuosità, di distrazione, secondo un modulo di cinismo che non è suo, è soltanto la dimostrazione 'tecnica' di un suo bisogno di coprire il segreto di cui ormai si sa portatore. Che non è un segreto politico né militare: è il segreto di avere scoperto, prima la vanità di tutti gli ideali americani che ora Dorothy invoca, poi la fede in un cosmo di valori affermati dalla rivoluzione, poi il dubbio intorno a questa stessa fede e a ogni fede, ma con ancora una lucida e disperata fiducia nell'azione. Una storia troppo lunga e troppo complessa perché possa essere raccontata a Dorothy. Perciò, mentre costei crede di giocare a gatto col topo, è Philip che si sente gatto, ma con tanta sardonica pietà per il

suo topolino, che non può nemmeno godere della propria vittoria: una vittoria che del resto sonerebbe come sconfitta a chiunque partecipasse della morale di Dorothy. Così, nel dialogo generale che la storia impegna in Madrid, questi due americani (uno cosciente della propria estraneità ma dolendosene, l'altra trovandola naturale come un privilegio chissà da qual cielo caduto) intrecciano l'altro dialogo contemporaneo, quello che oggi si suole chiamare dell'incomunicabilità. Ma tecnicamente ciò avviene con un calcolo di astuzia letteraria che non dà piena luce teatrale all'avvenimento interiore; non perché non lo chiarisca, ma anzi perché lo spiega troppo. Eppure Hemingway è un maestro dell'allusivo, dell'elittico: lo abbiamo visto or ora analizzando un suo racconto. Ma qui, a teatro, mancandogli tutto il gioco dei riferimenti descrittivi, dei tempi verbali, dei passaggi da azione ad azione e da giorno a giorno, da presente a memoria, da memoria a riflessione, Hemingway è costretto a incorporare il contenuto astratto della sua moralità storica nella battuta, perché essa si riempia di intenzioni. (Vedi quegli ingenuissimi corsivi, destinati a sottolineare parole che qualunque *speaker* di radio sa già a prima lettura come vadano sottolineate.) Non sa dove trovare l'appiglio con il reale. Per quanto abile e condotto secondo la psicologia dei due, secondo (addirittura) il mimetismo sociale dei loro linguaggi, il dialogo resta puntiglioso e insieme monco; e trova il suo solo riscatto nel ricordo della notte al Chicotes — dell'enigmatico uomo del flit, e della sua uccisione. Un pezzo 'narrativo' salva questo dialogo, così come tante altre volte un dialogo è servito a Hemingway per risolvere una situazione narrativa. Questa è la fondamentale dialettica stilistica di Hemingway. Perché per lui il narrare un'azione è un alludere, un canto: e il dialogo non è vero dialogo, è un modo strumentale di articolare la sua musica tanto simile alla realtà, e tanto — radicalmente — lontana dal suo concreto accadere.

XX - IL GIORNO, IL LUOGO, IL NOME

« E ciò porta il tempo seco. »

MICHELANGELO

IL LUNGO GIORNO di Hemingway è stato quello della più agitata storia contemporanea, un giorno di sangue, un'arena continuamente macchiata e sconvolta. Il luogo di questa storia è stato l'Occidente, cioè il luogo dei responsabili, quello dove Europa e America coincidono in una sola tradizione che è allo stesso tempo la scoperta della dignità umana e la perenne offesa al suo cuore. Il nome è quello di un americano del Middle-west, che ha imparato prestissimo la differenza fra gli ingenui miti familiari e la dura verità delle cose. Così si è svolta la sua avventura sulla terra, e di essa porta l'eco tutta l'opera, anche lo stile faticosamente e genialmente conquistato, di questo Hemingway ormai composto nell'ultimo sonno e liberato da se stesso: del poeta « *tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change* ». Spoglio del suo nome inferiore, affidato al suo vero messaggio.

Ed è un messaggio semplicissimo: che gli uomini sanno benissimo che cosa ci vorrebbe per essere felici; che questa è una cosa possibile. Proprio in questo punto si avvera a fondo la somiglianza, tante volte procla-

mata, fra Stendhal e Hemingway. Questa è la sua misura concreta, la sua partecipazione.

Accanto a essa, come in ogni vero poeta, vi è una seconda misura, una ragione occulta. Ed è la consapevolezza che non solo si deve fare il possibile per eliminare dal mondo l'ingiustizia e il dolore, ma che dopo — anche ammesso che si possano realizzare tutti i mondi possibili della pace e della saggezza — non vi sarà alcun paradiso: dopo la pace non c'è pace, c'è la guerra allegra dell'uomo con se stesso. Perciò Hemingway è insieme ottimista e pessimista, storico e metafisico. Come ogni vero poeta.

Egli ha forse fatto in tempo a intravedere, nei suoi ultimi anni, l'avvento di un mondo che, se da una parte minaccia guerra (e qui il suo spirito di lotta reagiva immediatamente), dall'altra parte è condotto, dalla paura della distruzione, all'ipotesi di una pace falsa, di una pace che suoni abdicazione della dignità, fine dell'uomo interiore, rinuncia allo stesso spirito di lotta. E qui, quello che reagì fu il suo spirito religioso, la sua necessità di una *pietas*. Dinanzi alla spietatezza di un mondo che crede di conquistare la felicità non raggiungendo continuamente i soli valori che possono opporlo alla morte, ma anzi rinunciando sprezzantemente a ogni valore, Hemingway si sentì interamente posseduto dal sentimento della morte.

La poesia vive di questo moto pendolare: quando i più si annegano nella solitudine dell'egoismo, essa chiama istintivamente i pochi a risvegliare gli altri perché non vi sia più solitudine, perché l'umanità diventi ecumenicamente attiva. Quando il moto collettivo diventa prevaricazione, inganno e retorica, la poesia si richiude su se stessa, viene a ricordarci il valore della solitudine, affronta il paragone del nulla e dell'assurdo. Ed è sempre poesia: è un moto che si svolge non tra fase e fase della sua storia, ma nel cuore di uno stesso poeta lungo le fasi della sua vita.

Così essa si manifesta nella duplice misura della partecipazione e del-

l'assenza, dell' 'anima' e della 'speranza', se vogliamo isolare due parole da questa ingenua e calda terzina di Arturo Onofri:

*Dal lavoro dell'anima, trapela
Una speranza d'uomini concordi
Che stringeranno attiva parentela...¹*

Abbiamo citato un poeta che credeva a grandi e confusi sogni. Ma anche il solido Hemingway, sempre attento al reale, presente sempre nelle vie e agli incroci del mondo, aveva questa speranza e non poteva non situarla nell'anima, cioè nel luogo ove nascono le parole capaci di decifrare non l'atto ma la causa, non l'apparenza ma l'essenza della nostra condizione.

Milano, ottobre 1967

¹ A. Onofri, *Suoni del Graal*, Roma, ed. Al Tempo della Fortuna, 1929.

 *bibliografia*



1923. THREE STORIES AND TEN POEMS (Tre storie e dieci poesie)
Parigi, Contact Publishing Company.
1924. IN OUR TIME (Nel nostro tempo)
Parigi, Three Mountains Press.
Nuova York, Boni and Liveright, 1925.
1926. THE SUN ALSO RISES (Il sole sorge ancora)
Romanzo.
Nuova York, Boni and Liveright.
Pubblicato in Inghilterra con il titolo: FIESTA (Fiesta), Londra, Pan Books,
1949.
- TODAY IS FRIDAY (Oggi è venerdì)
Englewood (New Jersey), Stable Pamphlets.
- THE TORRENTS OF SPRING (Torrenti di primavera)
Romanzo.
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1927. MEN WITHOUT WOMEN (Uomini senza donne)
Racconti.
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1929. A FAREWELL TO ARMS (Addio alle armi)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.

1932. DEATH IN THE AFTERNOON (Morte nel pomeriggio)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1933. GOD REST YOU, MERRY GENTLEMEN (Dio vi conservi allegri, signori)
Nuova York, The House of Books.
- WINNER TAKE NOTHING (Chi vince non prende nulla)
Racconti.
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1935. THE GREEN HILLS OF AFRICA (Verdi colline d'Africa)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1937. TO HAVE AND HAVE NOT (Avere e non avere)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1938. THE FIFTH COLUMN AND THE FIRST FORTY NINE STORIES (La quinta colonna e i primi quarantanove racconti)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
- THE SPANISH EARTH (Terra di Spagna)
Testo del commento parlato dell'omonimo film di Joris Ivens, più un ricordo della lavorazione del film scritto originariamente per la rivista Verve e intitolato The Heat and the Cold.
Cleveland, J. B. Savage Company.
1940. FOR WHOM THE BELL TOLLS (Per chi suona la campana)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1942. MEN AT WAR (Uomini in guerra)
Antologia di scrittori di guerra. Le pagine di E. Hemingway ivi incluse sono tratte da A Farewell to Arms, da For Whom the Bell Tolls, più un servizio giornalistico sulla guerra civile spagnola dal titolo The Chauffeurs of Madrid.
Nuova York, Crown Publishers.
1950. ACROSS THE RIVER AND INTO THE TREES (Oltre il fiume e fra gli alberi)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
- THE OLD MAN AND THE SEA (Il vecchio e il mare)
Nuova York, Ch. Scribner's Sons.

1960. THE DANGEROUS SUMMER (Estate pericolosa)
Racconto.
 Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1964. A MOVEABLE FEAST (Festa mobile)
 Nuova York, Ch. Scribner's Sons.
1967. BY LINE (Dal nostro inviato Ernest Hemingway)
 Nuova York, Ch. Scribner's Sons.

Volumi e cataloghi con prefazione di Hemingway

- Jerome Bahr, *All Good Americans*, Nuova York, 1937.
- James Charters, *This Must Be the Place*, Londra, 1934.
- S. K. Farrington, Jr., *Atlantic Game Fishing*, Nuova York, 1939.
- John Groth, *Studio Europe*, Nuova York, 1945.
- The Writer in a Changing World*, a cura di Henry Hart, Nuova York, 1937.
- Joseph North, *Men in the Ranks*, Nuova York, 1939.
- Kiki's Memoirs*, a cura di Samuel Putnam, Parigi, 1930.
- Luis Quintanilla (con Paul Elliott e Jay Allen), *All the Brave*, Nuova York, 1939;
An Exhibition of Drawings of the War in Spain, Museum of Modern Art,
 Nuova York, 1938.
- Treasury for Free World*, a cura di Ben Raeburn, Nuova York, 1946.
- Gustav Regler, *The Great Crusade*, Nuova York, 1940.
- Lee Samuels, *A Hemingway Check List*, Nuova York, 1951.
- Elio Vittorini, *In Sicily* (Conversazione in Sicilia), Nuova York, 1949.

Collaborazioni giornalistiche

Trapeze (giornale scolastico):

Editoriale, VI, 2 marzo 1917.

« Ring Lardner Returns », VI, 4 maggio 1917.

« Some Space Filled by Ernest Macnamara Hemingway. Ring Lardner has objected to the use of his name », XXV, 11 maggio 1917.

Tabula (periodico ufficiale della Oak Park and River Township High School):

« Judgement of Manitou », XXII, febbraio 1916.

« A Matter of Colour », XXIII, aprile 1916.

« Sepi Jingan », XXIII, novembre 1916.

« How Ballad Writing Affects Our Seniors », XXIII, novembre 1916.

« Athletic Verse », XXIII, marzo 1917.

« The Worker », XXIII, marzo 1917.

Senior Tabula (volume-ricordo):

« Class Profecy », giugno 1917.

Kansas City Star:

Dal settembre 1917 al maggio 1918. Servizi di cronaca. Anonimi.

Ciao (pubblicazione della Croce Rossa Italiana):

« Al Receives Another Letter », giugno 1918.

Toronto Star Weekly, prima fase:

« Circulating Library of Pictures », 14 febbraio 1920 (non firmato).

« Free Shaves in Toronto Barber's College », 6 marzo 1920.

« Mayor Church at Boxing Bouts », 13 marzo 1920.

« How to Be Popular in Peace through a Laker in War », 13 marzo 1920.

« Store Thieves », 3 aprile 1920.

« Tooth Pulling », 10 aprile 1920.

Sui *department stores* di provincia, 24 aprile 1920.

« Sporting Magazines », 24 aprile 1920.

Sul liquore canadese e il proibizionismo, 5 giugno 1920.

Sul *camping*, 26 giugno e 5 agosto 1920.

Sulla pesca alla trota iridata, 28 agosto 1920.

Sulle trote del Lago Michigan, 20 novembre 1920.

Sui ricattatori (pezzo ripreso in *The Killers*), 11 dicembre 1920.

Per il *Cooperative Commonwealth* di Chicago:

Breve periodo di lavoro come *associate editor* nel 1921.

Toronto Star Weekly, seconda fase:

Sullo scambio di scrittori e uomini politici fra paesi diversi, 19 febbraio 1921.

Sulle vacanze americane, 21 maggio 1921.

Su un delitto a Chicago: 28 maggio, 2 luglio, 20 agosto 1921.

Sul *Muscle Shoals Affair*, 12 novembre 1921.

On Wedding Gyfts, poesia in versi liberi, 17 dicembre 1921.

Toronto Star Weekly, terza fase (corrispondente in Europa):

« Swiss Tourist Resorts », 4 febbraio 1922.

« Tuna Fishing at Vigo, Spain », 18 febbraio 1922.

« Papal Election », 4 marzo 1922.

« Swiss Hotels », 4 marzo 1922.

« How'd You Like to Tip Postman Every Time », 11 marzo 1922.

« Papal Election », 18 marzo 1922.

« Swiss Luge », 18 marzo 1922.

« Maran's Goncourt Prize », 25 marzo 1922.

« American Bohemians in Paris », 25 marzo 1922.

Ancora su Parigi, 25 marzo 1922.

« French Politeness », 15 aprile 1922.

Toronto Daily Star, servizi sulla conferenza di Genova:

Intervista alla delegazione sovietica in Rapallo, 10 aprile 1922.

Sui conflitti fra fascisti e comunisti a Genova, 13 aprile 1922.

Sulla firma del trattato tedesco-sovietico, 18 aprile 1922.

Sull'apertura della conferenza a Palazzo San Giorgio, 24 aprile 1922.

Sul discorso del delegato sovietico Cicerin, 24 aprile 1922.

Double Dealer (New Orleans):

« A Divine Gesture », racconto fiabesco, III, maggio 1922.

« Ultimately », poesia in versi liberi, III, giugno 1922.

Toronto Daily Star, articoli da Parigi:

Sulla pesca della trota nel Rodano (riutilizzato in *The Sun Also Rises*), 10 giugno 1922.

Sul fascismo, 24 giugno 1922.

Toronto Star Weekly, articoli da Parigi:

Sul fascismo (intervista con Mussolini), 24 giugno 1922.

Sulla droga e l'alcool in Francia, 12 agosto 1922.

Toronto Daily Star, servizi sulla Germania:

Su Friburgo città di frontiera, 1° settembre 1922.

Sul carattere dei Tedeschi, da Triberg, 2 settembre 1922.

Sulla Foresta Nera, 5 settembre 1922.

Sul viaggio da Parigi alla Germania, 9 settembre 1922.

Sulla inflazione monetaria tedesca, 19 settembre 1922.

Sul viaggio da Francoforte alla Ruhr, 30 settembre 1922.

Toronto Star Weekly, ancora sulla Germania:

Articolo riassuntivo di impressioni, 30 settembre 1922.

Toronto Daily Star, servizi sulla guerra greco-turca:

Su Costantinopoli, 30 settembre 1922.

Su Hamid Bey, 9 ottobre 1922.

Sulla natura politica del conflitto, 23 ottobre 1922.

Su Kemal Pascià, 24 ottobre 1922.

Su Costantinopoli, 28 ottobre 1922.

Su Mohamed Khan, 31 ottobre 1922.

Sulla situazione generale, da Muradi, 3 novembre 1922.

Sulla flotta del Bosforo, 10 novembre 1922.

Sui profughi greci, 20 ottobre e 14 novembre 1922.

Toronto Daily Star, servizi sulla conferenza di Losanna:

Impressioni generali e intervista con Mussolini, 27 gennaio 1923.

Intervista con Cicerin, 10 febbraio 1923.

Poetry (Chicago):

«Wanderings» (comprende le seguenti liriche: *Mitrailatrice*, *Oily Weather*, *Roosevelt*, *Riparto d'Assalto*, *Champs d'Honneur*, *Chapter Heading*, che ritroveremo nel suo primo libro), XXI, gennaio 1923.

Little Review (Parigi e Nuova York):

«In Our Time», sei capitoli del futuro libro dallo stesso titolo, IX, aprile 1923.

«They All Made Peace, What Is Peace?», IX, aprile 1923.

Toronto Daily Star, servizi sulla situazione franco-tedesca:

Sulla questione della Ruhr, 14 aprile 1923.

Sulla posizione dell'Action Française, 18 aprile 1923.

Sulla stampa francese, 21 aprile 1923.

Su un viaggio da Parigi a Strasburgo, 1° maggio 1923.

Sulla posizione tedesca, da Offenburg, 25 aprile 1923.

Da Francoforte, 28 aprile 1923.

Sull'inflazione, 5 maggio 1923.

Sul carattere dei Tedeschi, 9 maggio 1923.

Sull'ostilità tra Francesi e Tedeschi, 12 maggio 1923.

Sulla questione della Ruhr, 16 maggio 1923.

Ancora per il *Toronto Star Weekly*:

« European Kings », 15 settembre 1923.

Ancora per il *Toronto Daily Star*:

Sulle miniere di carbone di Sudbury, 25 settembre 1923.

Intervista a Lord Birkenhead, 4 ottobre 1923.

Sulla visita di Lloyd George a Nuova York, 5 ottobre, 6 ottobre, 8 ottobre 1923.

Ancora per il *Toronto Star Weekly*:

« Lloyd George », 6 ottobre 1923.

« Lloyd George in New York », 6 ottobre 1923.

« Bullfight not Sport but Tragedy », 20 ottobre 1923. (È il primo pezzo sulla tauromachia.)

« Bullfight World Series », 27 ottobre 1923.

« Shooting Game in Europe and Ontario », 3 novembre 1923.

Sulla regione dei Grandi Laghi, 17 novembre 1923.

« European Front Fishing », 17 novembre 1923.

« General Wolfe's Diaries », 24 novembre 1923.

Sul premio Nobel a W. B. Yeats, 24 novembre 1923.

« Bank Vaults », 1° dicembre 1923.

- « German Marks in Toronto », 8 dicembre 1923.
- « War Medals », 8 dicembre 1923.
- « Medicated Water-supply », 15 dicembre 1923.
- « Night Life in Europe and near East », 15 dicembre 1923.
- « Christmas in Alps, Milan, Paris », 22 dicembre 1923.
- Ancora su W. B. Yeats, 22 dicembre 1923.
- « Betting in Toronto », 29 dicembre 1923.
- « Modern Amateur Impostors », 29 dicembre 1923.
- « New Year Parties », 29 dicembre 1923.
- « Alpine Avalanches », 12 gennaio 1924.
- « Hats in Toronto », 19 gennaio 1924.
- « Chicago Visit », 19 gennaio 1924.

Transatlantic Review (Parigi, Londra, Nuova York):

- « Work in Progress », racconto (poi ristampato come *Indian Camp*), I, aprile 1924.
- « And to the United States », I, maggio-giugno 1924.
- « And out of America », II, agosto 1924.
- « Pamplona Letter », II, ottobre 1924.
- « Conrad, Optimist and Moralist », II, ottobre 1924.
- « The Doctor and the Doctor's Wife » (che ritroveremo in *In Our Time*), II, dicembre 1924.
- « Cross Country Snow » (anch'esso poi in *In Our Time*), II, gennaio 1925.

Little Review:

- « Mr and Mrs Elliot » (poi in *In Our Time*), autunno-inverno 1924-1925.
- « Banal Story » (poi in *Men without Women*), XII, primavera-estate 1926.

Ultima collaborazione al *Toronto Star Weekly*:

« Amateur Bullfight in Spain », 13 settembre 1924.

Der Querschnitt (Francoforte sul Meno):

« The Soul of Spain with McAlmon and Bird the Publisher », parte I, IV, autunno 1924.

« The Earnest Liberal Lament », IV, autunno 1924.

« The Soul of Spain with McAlmon and Bird the Publisher », parte II, IV, novembre 1924.

« The Lady Poet with Footnotes », IV, novembre 1924.

« The Age Demanded », V, febbraio 1925.

This Quarter (Parigi, Milano, Cannes):

« Big Two Hearted River » (poi in *In Our Time*), I, maggio 1925.

« Homage to Ezra », I, maggio 1925. (Su Ezra Pound: più volte ristampato.)

« The Undefeated » (poi in *Men without Women*), I, autunno-inverno 1925-1926.

The Exile (Parigi):

« Nothoemist Poem », primavera 1927.

The New Yorker (Nuova York):

« My Own Life », II, febbraio 1927.

Scribner's Magazine (Nuova York):

« The Killers » (poi in *Men without Women*), LXXXI, marzo 1927.

« A Letter », LXXXI, marzo 1927.

« Two Stories » (si tratta di *In Another Country* e di *A Canary for One*, poi in *Men without Women*), LXXXI, aprile 1927.

« *A Farewell to Arms* », a puntate dal maggio all'ottobre 1929.

« Wine of Wyoming » (poi in *Winner Take Nothing*), LXXXVIII, agosto 1930.

« A Clean, Well-lighted Place » (poi in *Winner Take Nothing*), XCIII, aprile 1933.

« Homage to Switzerland », XCIII, aprile 1933.

« Give us a Prescription Doctor », XCIII, aprile 1933. (Anche questi due racconti finiranno in *Winner Take Nothing*, ma il secondo con il titolo « The Gambler, The Nun and The Radio ».)

New Republic (Nuova York):

« Italy 1927 » (ristampato in *Men without Women* con il titolo « Che ti dice la patria »), L, 18 maggio 1927.

The Atlantic Monthly (Boston):

« Fifty Grand » (poi in *Men without Women*), CXL, luglio 1927.

Transition (Parigi):

« Hills Like White Elephants » (poi in *Men without Women*), V, agosto 1927.

The Boulevardier (Parigi):

« The Real Spaniard », I, ottobre 1927.

Little Review:

« Valentine », poesia, XII, maggio 1929.

Lettera firmata HEM, XII, maggio 1929.

Fortune (Nuova York):

« Bullfighting, Sport and Industry », I, marzo 1930.

This Quarter:

« The Sea Change » (poi in *Winner Take Nothing*), IV, dicembre 1931.

Cosmopolitan:

« After the Storm » (poi in *Winner Take Nothing*), XCII, maggio 1932.

Esquire (Chicago, Nuova York):

« Marlin off the Morro. A Cuban Letter », I, autunno 1933.

« The Friend of Spain. A Spanish Letter », I, gennaio 1934.

- « A Paris Letter », I, febbraio 1934.
- « a. d. in Africa. A Tanganika Letter », I, aprile 1934.
- « Shotism versus Sport. The Second Tanganika Letter », II, giugno 1934.
- « Notes on Dangerous Game. The Third Tanganika Letter », II, luglio 1934.
- « Out in the Stream. A Cuban Letter », II, agosto 1934.
- « Defense of Dirty Words. A Cuban Letter », II, settembre 1934.
- « Genio after Josie. A Havana Letter », II, ottobre 1934.
- « Old Newsman Writes. A Letter from Cuba », II, dicembre 1934.
- « Notes on Life and Letters. Or a Manuscript Found in a Bottle », III, genna 1935.
- « Remembering Shooting-flying. A Key West Letter », III, febbraio 1935.
- « Luís Quintanilla », III, febbraio 1935.
- « Sailfish off Mombasa. A Key West Letter », III, marzo 1935.
- « The Sight of Whitehead Street. A Key West Letter », III, aprile 1935.
- « a. d. Southern Style. A Key West Letter », III, maggio 1935.
- « On Being Shot Again. A Gulf Stream Letter », III, giugno 1935.
- « The President Vanquishes. A Bimini Letter », III, luglio 1935.
- « He Who Gets Slap Happy. A Bimini Letter », IV, agosto 1935.
- « Notes on the Next War. A Serious Tropical Letter », IV, settembre 1935.
- « Monologue to the Maestro. A High Seas Letter », IV, ottobre 1935.
- « The Malady of Power. A Second Serious Letter », IV, novembre 1935.
- « Milion Dollar Fright. A New York Letter », IV, dicembre 1935.
- « Wings Always Over Africa. An Ornithological Letter », V, gennaio 1936.
- « The Tradesman's Return », V, febbraio 1936 (sono tre capitoli di *To Have and Have Not*).
- « On the Blue Water. A Gulf Stream Letter », V, aprile 1936.
- « There She Breaches. Or Moby Dick off the Morro », V, maggio 1936.
- « Gatorno. Program Note », V, maggio 1936.

« The Horns of the Bull », V, giugno 1936. (Riapparirà nei *Quarantanove racconti* con il titolo *The Capital of the World*.)

« The Snows of Kilimanjaro », VI, agosto 1936 (poi nei *Quarantanove racconti*).

« The Denunciation », X, novembre 1938.

« The Butterfly and the Tank », X, dicembre 1938.

« Night before Battle », XI, febbraio 1939.

Collaborazioni varie del periodo 1934-1939:

« One Trip Across », in *Cosmopolitan*, XCVI, aprile 1934. (Prima versione della prima parte di *To Have and Have Not*.)

« Who Murdered the Vets? », in *The New Masses*, XVI, 17 settembre 1935.

« The Green Hills of Africa », in *Scribner's Magazine*, maggio-novembre 1935.

« The Man with the Tyrolese Hat », in *Der Querschnitt*, XVI, giugno 1936.

« The Short Happy Life of Francis Macomber », in *Cosmopolitan*, CI, settembre 1936 (poi nei *Quarantanove racconti*).

« The Heat and the Cold », in *Verve*, I, primavera 1938.

« The Clark's Fork Valley, Wyoming », in *Vogue*, XCIII, febbraio 1939.

« On the American Dead in Spain », in *The New Masses*, XXX, 14 febbraio 1939.

« Nobody Ever Dies », in *Cosmopolitan*, CVI, marzo 1939.

« Under the Ridge », in *Cosmopolitan*, CVII, ottobre 1939.

The New Republic, servizi sulla guerra civile spagnola:

« On the Madrid Front », XC, 3 maggio 1937.

« Hemingway Reports Spain », XCIII, 12 gennaio 1938.

« Report from Spain », XCIV, 27 aprile 1938.

« Report from Spain », XCV, 8 giugno 1938.

Fact (Londra), servizi sulla guerra civile spagnola:

« The Saving of Madrid », 23 marzo 1937.

« The Aragon Front », 14 settembre 1937.

« Teruel », 20 dicembre 1937.

« Franco Advancing », 3 aprile 1938.

« Last Despatches », 9 maggio 1938.

Ken (servizi politici e di guerra):

« The Time Now, the Place Spain », 7 aprile 1938.

« Dying, Well or Badly », 21 aprile 1938.

« The Cardinal Picks a Winner », 5 maggio 1938.

« Old Man at the Bridge », 12 maggio 1938 (poi nei *Quarantanove racconti*).

« United We Fall upon Ken », 2 giugno 1938.

« H. M.'s Loyal State Department », 16 giugno 1938.

« Treachery in Aragon », 30 giugno 1938.

« Call for Greatness », 14 luglio 1938.

« My Pal the Gorilla Gargantua », 28 luglio 1938.

« A Program for U.S. Realism », 11 agosto 1938.

« Good Generals Hug the Line », 25 agosto 1938.

« False News to the President », 8 settembre 1938.

« Fresh Air on an Inside Story », 22 settembre 1938.

« The Next Outbreak of Peace », 12 gennaio 1939.

Time:

Dichiarazione di antifascismo nel numero del 24 giugno 1940, XXXV.

P. M. (servizi sull'Estremo Oriente):

« Russo-Jap Pact Hasn't Kept Soviet from Sending Aid to China », 10 giugno 1941.

« We Can't Let Japs Grab Our Rubber Supplies in Dutch East Indies », 11 giugno 1941.

« Japan Must Conquer China or Satisfy URSS before Moving South », 13 giugno 1941.

« Aid to China Gives U.S. Two Ocean Navy Security for Price of One Battleship », 15 giugno 1941.

« After Four Years of War in China Japs Have Conquered Only Flat Lands », 16 giugno 1941.

« China Needs Pilots As Well As Planes to Beat Japanese in the Air », 17 giugno 1941.

« How 100 000 Chinese Laboured Night and Day to Build Huge Landing Field for Bombers », 18 giugno 1941.

Colliers (servizi dal fronte occidentale):

« Voyage to Victory », CXIV, 22 luglio 1944.

« London Fights the Robots », CXIV, 19 agosto 1944.

« Battle for Paris », CXIV, 30 settembre 1944.

« How We Came to Paris », CXIV, 7 ottobre 1944.

« The G.I. and the General », CXIV, 4 novembre 1944.

« War in the Siegfried Line », CXIV, 18 novembre 1944.

Collaborazioni del dopoguerra:

« The Sling and the Pebble », in *Free World*, II, marzo 1946.

« The Great Blue River », in *Holiday*, VI, luglio 1949.

« Across the River and into the Trees », in *Cosmopolitan*, febbraio-giugno 1950.

« Success, It's Wonderful » (intervista), in *New York Times Book Review*, 3 dicembre 1950.

« The Golden Lion », in *Holiday*, IX, marzo 1951.

« The Faithful Bull », in *Holiday*, IX, marzo 1951.

« The Old Man and the Sea », in *Life*, 1° settembre 1952.

« Safari », in *Look*, XVIII, 26 gennaio 1954.

« The Christmas Gift », in *Look*, XVIII, 20 aprile 1954.

« The Dangerous Summer », in *Life*, 5 settembre, 12 settembre, 19 settembre 1960.

TRADUZIONI ITALIANE

Opere complete

OPERE

A cura di F. Pivano.

Vol. I: VITA E OPERE DI E. HEMINGWAY (non è stato ancora pubblicato)

Vol. II: FIESTA - ADDIO ALLE ARMI - AVERE E NON AVERE - I QUARANTANOVE RACCONTI - IL VECCHIO E IL MARE
Trad. G. Trevisani, F. Pivano, G. Monicelli.

Vol. III: VERDI COLLINE D'AFRICA - MORTE NEL POMERIGGIO - PER CHI SUONA LA CAMPANA - LA QUINTA COLONNA
Trad. A. Bertolucci, A. Rossi, F. Pivano, M. Napolitano Martone, G. Trevisani.

Milano, Mondadori, 1962.

Opere complessive

L'INVINCIBILE (da «*In Our Time*» e «*Men without Women*»)

Prefazione di G. Surace.

Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1944.

I QUARANTANOVE RACCONTI - LA QUINTA COLONNA

Trad. G. Trevisani.

Torino, Einaudi, 1961.

I QUARANTANOVE RACCONTI (da «*In Our Time*», «*Men without Women*», «*Winner Take Nothing*» e altre novelle)

Trad. G. Trevisani.

Torino, Einaudi, 1947.

FIESTA - AVERE E NON AVERE - VERDI COLLINE D'AFRICA

Trad. G. Trevisani, G. Monicelli, A. Bertolucci, A. Rossi.

Torino, Einaudi, 1961.

LE OPERE: FIESTA - ADDIO ALLE ARMI - da I QUARANTANOVE RACCONTI - IL VECCHIO E IL MARE
Milano, Club degli Editori, 1965.

Opere singole (secondo l'ordine cronologico dell'originale)

E IL SOLE SORGE ANCORA («*The Sun Also Rises*»)
Trad. R. Dandolo.
Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1944.

con il titolo: FIESTA
Trad. G. Trevisani
Torino, Einaudi, 1946.

TORRENTI DI PRIMAVERA («*The Torrents of Spring*»)
Trad. B. Fonzi.
Torino, Einaudi, 1951.

UOMINI SENZA DONNE («*Men without Women*»)
Trad. A. Salomone.
Roma, Elios, 1946.

UN ADDIO ALLE ARMI («*A Farewell to Arms*»)
Trad. B. Fonzi.
Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1945.

con il titolo: ADDIO ALLE ARMI
Trad. G. Ferrata, P. Russo, D. Isella.
Milano, Mondadori, 1946.

altra edizione: Trad. F. Pivano.
Milano, Mondadori, 1949.

MORTE NEL POMERIGGIO («*Death in the Afternoon*»)
Trad. F. Pivano.
Torino, Einaudi, 1947.

VERDI COLLINE D'AFRICA (« *Green Hills of Africa* »)

Trad. G. Carancini.

Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1946.

altra edizione: Trad. A. Bertolucci e A. Rossi.

Torino, Einaudi, 1948.

CHI HA E CHI NON HA (« *To Have and Have Not* »)

Trad. B. Fonzi.

Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1945.

con il titolo: AVERE E NON AVERE

Trad. G. Monicelli.

Torino, Einaudi, 1946.

LA QUINTA COLONNA (« *The Fifth Column* »)

Trad. G. Trevisani.

Torino, Einaudi, 1946.

PER CHI SUONA LA CAMPANA (« *For Whom the Bell Tolls* »)

Trad. M. Napolitano Martone.

Milano, Mondadori, 1945.

DI LÀ DAL FIUME E TRA GLI ALBERI (« *Across the River and into the Trees* »)

Trad. F. Pivano.

Milano, Mondadori, 1965.

IL VECCHIO E IL MARE (« *The Old Man and the Sea* »)

Trad. F. Pivano.

Milano, Mondadori, 1952.

FESTA MOBILE (« *A Moveable Feast* »)

Trad. V. Mantovani.

Milano, Mondadori, 1964.

DAL NOSTRO INVIATO ERNEST HEMINGWAY (« *By Line* »)

Trad. E. Capriolo.

Milano, Mondadori, 1967.

N.B. Racconti di Hemingway, o brani di opere, sono apparsi di frequente in opere antologiche o raccolte di scrittori americani; ricordiamo, fra molte:

Americana (Milano, Bompiani, 1942); *Antologia Einaudi* (Torino, Einaudi; 1948); *La polizia indaga* (Firenze, Vallecchi, 1958); *Uomini in guerra* (Firenze, Vallecchi, 1959); *Racconti dello sport* (Firenze, Vallecchi, 1960); *Hemingway*, a cura di J. Brown e L. Livi (Milano, Feltrinelli, 1964); *Le più belle storie di gangster* (Milano, Rizzoli, 1965); *Quaranta storie americane di guerra*, a cura di C. Fruttero e F. Lucentini (Milano, Mondadori, 1965) ecc.

CRITICA STRANIERA

Libri

- G-A. Astre: *Hemingway par lui-même*, Parigi, Editions du Seuil, 1959.
- John Atkins: *The Art of Ernest Hemingway: His Work and Personality*, Londra, P. Neire, 1952.
- Carlos Baker: *Hemingway: The Writer and the Artist*, Princeton Univ. Press, 1952; *Hemingway and His Critics*, Nuova York, Hill and Wang, 1961.
- Malcolm Cowley (a cura di): *The Portable Hemingway*, Nuova York, 1944.
- Charles A. Fenton: *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*, Nuova York, Farrar and Straus, 1954.
- Leicester Hemingway: *My Brother Ernest Hemingway*, Londra, Wiedenfield and Nicholson, 1962.
- E. A. Hotchner: *Mister Papa*, Nuova York, Scribner's, 1965.
- John Killinger: *Hemingway and the Dead Gods*, Luisville (Ken), University of Kentucky Press.
- John K. M. McCaffery (a cura di): *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, Cleveland, World, 1950.

- Charles Poor (a cura di): *The Hemingway Reader*, Nuova York, 1953.
- Earl Rovit: *Hemingway*, Nuova York, Twayne Publishers, 1963.
- Q. Ritzer: *Ernest Hemingway*, Parigi, Pierre Seghers, 1962.
- Lee Samuels: *A Hemingway Check List*, Nuova York, E. Scribner's Sons, 1951.
- Philip Young: *Ernest Hemingway*, Nuova York, Rinehart, 1952; *Ernest Hemingway* (edizione ridotta nella serie « Pamphlets on American Writers »), Minneapolis, University of Minnesota, 1961.

Saggi e articoli

- Abramov A.: « Molodost veka », in *Internatsionalnaya Literatura*, VI, 1935.
- J. Donald Adams: « Ernest Hemingway », in *English Journal*, XXVIII, 1939.
- John Aldridge: *After the Lost Generation*, Nuova York, McGraw Hill, 1951.
- Hugh Allen: « The Dark Night of Ernest Hemingway », in *Catholic World*, CLII, 1940.
- Melvin Backman: « Hemingway: the Matador and the Crucified », in *Modern Fiction Studies*, I, agosto 1955.
- Carlos Baker: « The Hard Trade of Mr Hemingway », in *Delphian Quarterly*, XXIII, luglio 1940; « Hemingway's Wastelanders », in *Virginia Quarterly Review*, XXIII, estate 1952.
- Arturo Barca: « Not Spain But Hemingway », in *Horizon*, maggio 1941.
- Theodore Bardacke: « Hemingway's Women » (nel citato volume di McCaffery).
- Lois L. Barnes: « The Helpless Hero of Ernest Hemingway », in *Science and Society*, XVII, inverno 1953.

- Phyllis Bartlett: « Other Countries, Other Wenchies », in *Modern Fiction Studies*, III, inverno 1957-1958.
- Georges Bataille: « Hemingway à la lumière de Hegel », in *Critique*, IX, marzo 1953.
- H. E. Bates: *The Modern Short Story: A Critical Survey*, Londra, 1943 (ristampato nel citato volume di Baker).
- Joseph Warren Beach: « How Do You Like It Now, Gentlemen? », in *Sewanee Review*, LIX, primavera 1951; *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, Nuova York-Londra, 1932.
- Sylvia Beach: *Shakespeare & Company*, Nuova York, Harcourt, Brace and Co., 1956 (trad. it. Milano, Rizzoli, 1961).
- Jerome Beatty: « Hemingway vs. *Esquire* », in *Saturday Review of Literature*, XLI, 22 agosto 1958.
- Maurice Beebe: « Criticism of Ernest Hemingway: A Checklist with an Index to Studies of Separate Works », in *Modern Fiction Studies*, I, agosto 1955.
- John Peale Bishop: « Homage to Hemingway », in *New Republic*, LXXXIX, 11 novembre 1936; « The Missing All », in *Virginia Quarterly Review*, XIII, estate 1937 (ristampato nel citato volume di McCaffery).
- Harvey Breit: « Talk with Ernest Hemingway », in *New York Times Book Review*, 7 settembre 1952.
- Pierre Brodin: *Les écrivains américains de l'entre-deux-guerres*, Parigi, ed. Horizons de France, 1951.
- Deming Brown: « Hemingway in Russia », in *American Quarterly*, V, 1953.
- John Brown: « Hemingway » (intervista), in *Le Figaro Littéraire*, 11 novembre 1961.
- Edwin Berry Burgum: *The Novel and the World's Dilemma*, Nuova York, 1947 (ristampato nel citato volume di McCaffery).
- C. Jr. Burhans: « *The Old Man and the Sea*: Hemingway's Tragic Vision of Man », in *American Literature*, gennaio 1960.

- John P. Bury: « Hemingway in Spain », in *Contemporary Review*, febbraio 1959.
- Frederic L. Carpenter: « Hemingway Achieves the Fifth Dimension », in *Publications of the Modern Language Association*, LXIX, settembre 1954.
- Broder Carsensten: « Evelyn Waugh und Ernest Hemingway », in *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, CC, febbraio 1954.
- Françoise Gaston Chéreau: « Ernest Hemingway et le catholicisme sceptique », in *Esprit*, luglio 1955.
- J. Cohen: « Wonk's Morningstar and Hemingway's Sun », in *South Atlantic Quarterly*, primavera 1959.
- M. E. Coindreau: *Aperçus de Littérature Américaine*, Parigi, Gallimard, 1946.
- J. B. Colvert: « Hemingway's Morality in Action », in *American Literature*, novembre 1955.
- Malcolm Cowley: « Ernest Hemingway: A Farewell to Spain », in *New Republic*, 30 novembre 1932; « Hemingway at the Midnight », in *New Republic*, 19 agosto 1944; « Hemingway and the Hero », in *New Republic*, 4 dicembre 1944; « A Portrait of Mister Papa », in *Life*, XXV, 10 gennaio 1949 (ristampato nel citato volume di McCaffery).
- Marcus Cunliffe: *The Literature of the United States*, Hardmonsworth, Penguin Books, 1959.
- Robert Daniel: « Hemingway and His Heroes », in *Queen's Quarterly*, LIX, inverno 1947-1948.
- Nemi D'Agostino: « The Later Hemingway », in *Servance Review*, LXVIII, estate 1960.
- Arthur Dewing: « The Mistake about Hemingway », in *North American Review*, CCXXXII, 1931.
- Roland Dorgelès: « Ce rude Hemingway », in *Le Figaro Littéraire*, 21 gennaio 1956.

Jacques Duesberg: « Grandeur et décadence d'Ernest Hemingway », in *Sinbèses*, VI, dicembre 1951.

F. W. Dupee: « Ernest Hemingway: *The Old Man and the Sea* », in *Prospetti*, III, s. d.

Max Eastman: « Great and Small in Ernest Hemingway », in *Saturday Review*, 4 aprile 1959.

Leon Edel e Philip Young: « Hemingway and the Nobel Prize », in *Folio*, XX, primavera 1955.

Ilja Ehrenburg: « Hemingway », (traduzione italiana in *Rinascita*, 7 luglio 1962).

A. G. Engstrom: « Dante, Flaubert and *The Snows of Kilimandjaro* », in *Modern Language Notes*, marzo 1950.

François Erval: « Transformations de Hemingway », in *Temps Modernes*, VIII, gennaio-febbraio 1953.

Leslie Fiedler: *Love and Death in the American Novel*, Nuova York, Criterion Books, 1960.

Francis Scott Fitzgerald: « How to Waste Material: A Note on My Generation », in *Bookman*, LXIII, maggio 1926.

John T. Flanagan: « Hemingway's Debt to Sherwood Anderson », in *Journal of English and German Philology*, LIV, ottobre 1955.

William Frauenfeld: « Ernest Hemingway, l'uomo e il suo eroe », (traduzione italiana in *Umana*, marzo-aprile 1955).

Richard Freedman: « Hemingway's Spanish Civil War Dispatches », in *Texas Studies in Literature and Language*, L, estate 1959.

Otto Friedrich: « Ernest Hemingway: Joy Through Strength », in *American Scholar*, XXVI, autunno 1957; « A New Look at Hemingway », in *American Scholar*, autunno 1958.

W. M. Frohock: « Ernest Hemingway: Violence and Discipline », in *Southwest Review*, XXXII, inverno-primavera 1947; *The Novel of Violence in America*

- 1920-1950, Dallas, 1950 (ristampato il capitolo riguardante Hemingway nel citato volume di McCaffery).
- Edwin Fussell: « Hemingway and Mark Twain », in *Accent*, XIV, estate 1954.
- Romain Gary: « Le retour du champion », in *Les Nouvelles Littéraires*, 11 settembre 1952.
- Maxwell Geismar: *Writers in Crisis: The American Novel between Two Wars*, Boston, Houghton-Mifflin, 1942; « Hemingway and the Nobel Prize », in *Saturday Review of Literature*, 13 novembre 1954.
- Caroline Gordon: « Notes on Hemingway and Kafka », in *Sewanee Review*, LVII, 1949.
- James Gray: « On Second Thought », Minneapolis, 1946 (ristampato nel citato volume di McCaffery).
- Ricardo Gullón « Las novelas de Hemingway », in *Insula*, 15 novembre 1952.
- Leo Gurko: « The Achievement of Ernest Hemingway », in *College English*, XIII, aprile 1952.
- E. M. Halliday: « Hemingway's Narrative Perspective », in *Sewanee Review*, LX, primavera 1952; « Hemingway's Ambiguity: Symbolism and Irony », in *American Literature*, XXVIII, marzo 1956.
- Robert Harris: « Plausibility in Fiction », in *Journal of Philosophy*, XLIX, gennaio 1952.
- Robert C. Hart: « Hemingway on Writing », in *College English*, XVIII, marzo 1957.
- George Hemphill: « Hemingway and James », in *Kenyon Review*, XI, inverno 1949.
- Leo Hertzfel: « Hemingway and the Problem of Belief », in *Catholic World*, ottobre 1956.
- Granville Hicks: « Twenty Years of Hemingway », in *New Republic*, 23 ottobre 1944.

Frederick J. Hoffman: *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*, Nuova York, 1955.

John C. Holmes: « Existentialism and the Novel », in *Chicago Review*, XVIII, estate 1959.

T. F. James: « Hemingway at Work », in *Cosmopolitan*, agosto 1956.

James Johnson: « The Adolescent Hero: A Trend in Modern Fiction », in *Twentieth Century Literature*, V, aprile 1959.

Ivan Kashkeen: « A Tragedy of Craftmanship », in *International Literature*, V, 1945 (ristampato nel volume citato di Baker); « Alive in the Midst of Death », in *Soviet Literature*, VII, 1956.

Alfred Kazin: *On Native Grounds*, Nuova York, 1942 (ristampato nel volume citato di McCaffery).

Raymond Las Vergnas: « Hemingway Prix Nobel », in *Hommes et Mondes*, IX, dicembre 1954.

Harry Levin: « Observations on the Style of Ernest Hemingway », in *Kenyon Review*, XIII, autunno 1951.

Yves Lévy: « Hemingway, chevalier du Graal », in *Preuves*, IV, dicembre 1954.

Wyndam Lewis: *Men without Art*, Londra, 1924.

Harold Loeb: *The Way It Was*, Nuova York, 1959.

Leonard Lyons: « Hemingway si confessa » (traduzione italiana in *Epoca*, 25 marzo 1962).

Archibald Mac Leish: « Driving Force of a Great Artist », in *Life*, 31 luglio 1961.

Claude-Edmond Magny: *L'Age du Romain Américain*, Parigi, Editions du Seuil, 1948.

François Mauriac: « Hemingway », in *Arts*, 2-9 novembre 1958.

- André Maurois: « Ernest Hemingway », in *Revue de Paris*, LXII, marzo 1955.
- J. L. Mazzaro: « George Peele and *A Farewell to Arms* », in *Modern Language Notes*, LXXV, febbraio 1960.
- Michel Mohrt: *Le nouveau roman américain*, Parigi, Gallimard, 1955.
- Wright Morris: *The Territory Ahead*, Nuova York, Harcourt, Brace and Co., 1957; « The Ability to Function: A Reappraisal of Fitzgerald and Hemingway », in *New World Writing*, XIII, giugno 1958.
- Takashi Nozaki: « An Embodiment of Sensibility: The Works of Ernest Hemingway », in *Studies in English Literature*, XXXVI, ottobre 1959.
- John Nugen: « Vita col padre » (intervista con Patrick Hemingway, traduzione italiana nell'*Europeo*, 21 ottobre 1962).
- Sean O'Faolain: *The Vanishing Hero: Studies in Novelists of Twenties*, Londra, 1956.
- Antonio Ordoñez: « Ricordo di Hemingway » (traduzione italiana in *Successo*, agosto 1961).
- Elliot Paul: « Hemingway and the Critics », in *Saturday Review of Literature*, XVII, 6 novembre 1936 (ristampato nel volume citato di McCaffery).
- William Phillips: « Male-ism and Moral-ism », in *American Mercury*, LXXV, ottobre 1952.
- George Plimpton: « Hemingway - Dix Conseils aux Jeunes Ecrivains », in *Arts*, 19 marzo, 26 marzo, 2 aprile 1958; « Ernest Hemingway », in *Paris Review*, XVIII, primavera 1958 (ristampato nel citato volume di Baker).
- Mario Praz: « Hemingway in Italy », in *Partisan Review*, XV, 1948.
- V. S. Pritchett: « Ernest Hemingway », in *New Statesman and Nation*, L, 30 luglio 1955.
- Björn Von Rosen: « Hemingway och de gröna bergen », in *Bonniers Litteräre Magasin*, XXIII, dicembre 1954.

- Paul Rosenfeld: *By Way of Art*, Nuova York, 1928.
- Lilian Ross: « How Do You Like It Now, Gentlemen? », in *The New Yorker*, 13 maggio 1950 (traduzione italiana in *Reporter*, Milano, Longanesi, 1967).
- David Sanders: « Ernest Hemingway's Spanish Civil War Experience », in *American Quarterly*, XII, estate 1960.
- D. S. Savage: *The Whitered Branch: Six Studies in the Modern Novel*, Londra, 1950.
- Delmore Schwartz: « Ernest Hemingway's Literary Situation », in *Southern Review*, XXXVII, 4 dicembre 1954.
- Gilbert Sigaux: « Avec Hemingway », in *Preuves*, III, febbraio 1953.
- J. T. Soby: « Hemingway and Painting », in *Saturday Review*, XXXVII, 4 dicembre 1954.
- Mark Spilka: « The Death of Love in *The Sun Also Rises* », in *Twelve Original Essays on Great American Novels*, Detroit, 1958 (ristampato nel citato volume di Baker).
- Gertrude Stein: *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nuova York, 1933 (traduzione italiana *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino, Einaudi, 1942); « Ernest Hemingway and the Post-War Decade », in *Atlantic Monthly*, agosto 1933.
- R. O. Stephens: « Hemingway's Riddle of Kilimandjaro », in *American Literature*, marzo 1960.
- Silvano Suarez: *El Esqueleto del Leopardo*, L'Avana, 1955.
- Philips Thody: « A Note on Camus and the American Novel », in *Comparative Literature*, IX, estate 1957.
- Williard Thorp: *American Writing in the Twentieth Century*, Cambridge (Massachusetts), 1960.
- Philip Toynbee: « Naked Emperor », in *New York Herald Tribune*, 5 novembre 1957.

Robert Penn Warren: « Ernest Hemingway », in *Kenyon Review*, IX, inverno 1947.

Evelyn Waugh: « The Case of Mister Hemingway », in *Commonwealth*, LIII, 1950.

Ray B. West: « Ernest Hemingway: The Failure of Sensibility », in *Sewanee Review*, LIII, gennaio-marzo 1945.

Edmund Wilson: *The Wound and the Bow*, Londra, 1941 (traduzione italiana *La ferita e l'arco*, Milano, Garzanti, 1956). Ristampato anche nel volume citato di McCaffery; *The Shores of Light*, Nuova York, 1953, passim.

Green D. Wyrick: « Hemingway and Bergson: the *élan vital* », in *Modern Fiction Studies*, I, agosto 1955.

Philip Young: « Hemingway: A Defense », in *Folio*, XX, primavera 1955.

Carlos E. Zavaleta: « La novela de Hemingway », in *Estudios Americanos*, XVI, luglio-agosto 1959.

CRITICA ITALIANA

Libri

⇒ Carlos Baker: *Hemingway scrittore e artista*, Parma, Guanda, 1954.

John Brown e Livia Livi: *Hemingway*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Emilio Cecchi: *Scrittori inglesi e americani*, vol. II, Milano, Il Saggiatore, quarta ediz., 1964.

Giansiro Ferrara: *Romanzi del Novecento*, vol. I, Torino, ed. ERI, 1956.

Frederick J. Hoffman: *Il romanzo in America, 1900-1950*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1953.

A. E. Hotchner: *Papà Hemingway*, Milano, Bompiani, 1966.

- Carlo Izzo: *La letteratura nord-americana*, Firenze, Sansoni, 1967.
- ↳ Fernanda Pivano: *La balena bianca e altri miti*, Milano, Mondadori, 1961.
- Mario Praz: *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.
- Salvatore Rosati: *L'ombra dei padri (studi sulla letteratura americana)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- ↳ Earl Rovit: *Hemingway*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- R. E. Spiller: *Storia della letteratura americana*, Firenze, Sansoni, 1962.
- Heinrich Straumann: *Cinquant'anni di letteratura americana*, Bologna, Cappelli, 1958.
- Elio Vittorini: *Americana*, Milano, Bompiani, 1941; *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.
- Ira J. Wallach: *Hemingway & Co.*, Bari, Leonardo da Vinci, s. d.
- Robert Penn Warren: « Hemingway », in *Antologia della critica americana del Novecento*, a cura di M. D. Zabel, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957-1964.
- Joseph Warren Beach: *Tecnica del romanzo novecentesco*, Milano, Bompiani, 1948.
- Ray B. West, Jr.: *Il racconto in America, 1900-1950*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955.
- ↳ Philip Young: *Ernest Hemingway*, Milano, Mursia, 1962.
(Si aggiungano le note biografiche e bibliografiche, nonché il saggio critico di Agostino Lombardo, nel volume di *Opere scelte* di Hemingway a cura dello stesso, Milano, Club degli Editori, 1964.)

Saggi e articoli

- Gilberto Altichieri: « Hemingway: vita sul ring », in *Corriere della Sera*, 24 settembre 1967.

Giacomo Antonini: « Retrospectiva di Hemingway », in *La Fiera Letteraria*, 21 marzo 1954; « Hemingway grande e meno grande », in *La Fiera Letteraria*, 16 gennaio 1955.

Giovanni Arpino: « Ricordo di Hemingway », in *Il Paese*, 19 luglio 1961.

Antonio Barolini: « Hemingway sentì che la mano tremava », in *Epoca*, 22 gennaio 1961.

Giorgio Bassani: « Hemingway e Manzoni », in *Il Mondo*, 3 agosto 1946, e *Paragone*, giugno 1961.

Angela Bianchini: « Hemingway e una generazione mobile », in *L'Europa Letteraria*, XXXII, 1965.

G. Bisol: « Ernest Hemingway », in *Letture*, gennaio 1964.

John Brown: « Hemingway e la sua opera », in *Il Ponte*, luglio 1961.

Italo Calvino: « Hemingway e noi », in *Il Contemporaneo*, 13 novembre 1954.

R. Caracciolo e G. Gavà: *Uomini fra la vita e la storia*, Roma, Modernissima, 1955.

Emilio Cecchi: « Ernest Hemingway », in *Mercurio*, ottobre 1945; Prefazione di *Americana* cit.

Pietro Cimatti: « L'altro Hemingway », in *La Fiera Letteraria*, 8 giugno 1958.

Giovanni Comisso: « Hemingway fra noi », in *Il Caffè*, agosto 1961.

Gianfranco Corsini: « Hemingway e i falsi eroi », in *Paese Sera*, 30 ottobre 1954.

Raffaele Crovi: « Vittorini, l'America e la giovane letteratura italiana », in *Galleria*, dicembre 1954.

Nemi D'Agostino: « Ernest Hemingway », in *Belfagor*, gennaio 1956; « I due Hemingway », in *Il Contemporaneo*, settembre 1962.

Silvio D'Arzo: « Hemingway », in *Paragone*, dicembre 1952.

Massimo D'Avack: « L'ultimo Hemingway e la critica », in *Mondo Occidentale*, settembre-ottobre 1964.

Lucio De Caro: « Hemingway o della disperazione », in *Società Nuova*, aprile 1946.

Nazareno Fabbretti: « Hemingway e la croce », in *Giornale d'Italia*, 22 aprile 1962.

Francesco Franconieri: « Hemingway uomo e scrittore », in *Vita e Pensiero*, agosto 1961.

Claudio Gorlier: « Hemingway », in *Paragone*, dicembre 1952; « Ernest Hemingway », in *Terzo Programma*, III, 1964.

Carlo Izzo: « Retrospectiva di Ernest Hemingway », in *Archi*, 7-8, s. d.

Carlo Linati: in *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Milano, Corticelli, 1943.

Giovanni Miglior: « L'idillio in Hemingway », in *Studi Americani*, VII, 1961.

Eugenio Montale: « L'uomo e le opere », in *Corriere della Sera*, 25 gennaio 1954; « Hemingway è tornato a Venezia », in *Corriere della Sera*, 26 marzo 1954; « Schietta umanità », in *Corriere della Sera*, 4 luglio 1961.

Alberto Moravia: « Niente e così sia », in *L'Espresso*, 9 luglio 1961; « Amici dei morti e nemici dei vivi », in *L'Espresso*, 20 agosto 1961.

Anna Maria Ortese: « Hemingway: un uomo », in *La Nazione*, 20 luglio 1961.

Anna Pandolfi: « La fortuna di Ernest Hemingway in Italia », in *Studi Americani*, VIII, 1962.

Pier Francesco Paolini: « Lo Hemingway dei grandi racconti », in *Letterature Moderne*, novembre-dicembre 1956.

Guido Piovene: « Il pioniere della nuova frontiera », in *L'Espresso*, 16 luglio 1961.

Fernanda Pivano: Prefazione a *Morte nel pomeriggio*, Torino, Einaudi, 1947; « Ritratto di Hemingway », in *Aut Aut*, settembre 1951; « Il romanzo di Venezia », in *Il Mondo*, 18 maggio 1965.

- Ippolito Pizzetti: « Un addio a Hemingway », in *Società*, febbraio 1955.
- Mario Praz: « Un giovane narratore americano », in *La Stampa*, 13 giugno 1929.
- P. A. Quarantotti Gambini: « A Burano con Hemingway », in *Il Piccolo*, 3 aprile 1960; « Incontro a Venezia », in *Corriere della Sera*, 16 gennaio 1962.
- Giuseppe Raimondi: « Il vecchio Hemingway », in *Il Mondo*, 7 febbraio 1953; « Dare e avere », in *Il Mondo*, 28 giugno 1954.
- Gian Luigi Rondi: « Hemingway e il cinema », in *Mondo Occidentale*, dicembre 1957.
- Salvatore Rosati: « Hemingway Premio Nobel », in *Il Mondo*, 30 novembre 1954.
- Giovanni Savelli: « Hemingway e il Novecento americano », in *Humanitas*, dicembre 1947.
- Sergio Saviane: « Chi ha ucciso la morte di Hemingway », in *La Fiera Letteraria*, 17 novembre 1954.
- Giuseppe Trevisani: « Storia breve di E.H. romanziere », in *Politecnico*, luglio-agosto 1946.
- Nicola Troilo: « Ernest Hemingway Premio Nobel », in *La Fiera Letteraria*, 17 novembre 1954.
- Giancarlo Vigorelli: « Hemingway vivo », in *Tempo*, 15 luglio 1961; « Nell'occhio di Hemingway la morte a mezzogiorno », in *La Fiera Letteraria*, 6 novembre 1949.
- Elio Vittorini: « L'ultimo Hemingway », in *Il Mondo*, 25 novembre 1950.
- Roberto Vivarelli: « Hemingway scrittore e artista », in *Il Ponte*, dicembre 1954.
- Francesco Zappa: « Serietà di Hemingway », in *Studium*, febbraio 1947.
- Francesco Zappone: « Incontro con Hemingway », in *Galleria*, luglio 1954.
- Autori vari: « Hemingway, niente e così sia », in *L'Espresso*, 13 agosto 1961.

FILMOGRAFIA

1933. *A Farewell to Arms* (titolo italiano: *Addio alle armi*). Dal romanzo omonimo. Regia di Frank Borzage. Interpreti: Gary Cooper, Helen Hayes, Adolphe Menjou. Produzione Paramount.
1937. *Spanish Earth*, documentario. Regia di Joris Ivens. Collaborazione di Ernest Hemingway (autore del commento della versione inglese), John Dos Passos e Archibald Mac Leish. Produzione Contemporary Historians Inc.
1943. *For Whom the Bell Tolls* (titolo italiano: *Per chi suona la campana*). Dal romanzo omonimo. Regia di Sam Wood. Interpreti: Gary Cooper, Ingrid Bergman, Akim Tamiroff, Katina Paxinou. Produzione Paramount.
1944. *To Have and Have Not* (titolo italiano: *Acque del Sud*). Dal romanzo omonimo. Regia di Howard Hawks. Interpreti: Humphrey Bogart, Laureen Bacall, Walter Brennan. Produzione Warner Bros.
1945. *The Killers* (titolo italiano: *Gli uccisori*). Dal racconto omonimo. Regia di Robert Siodmak. Interpreti: Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmund O'Brien. Produzione Universal.
1947. *The Macomber Affair* (dal racconto *The Short Happy Life of Francis Macomber*). Regia di Zoltan Korda. Interpreti: Gregory Peck, Joan Bennett, Robert Preston. Produzione United Artists.
1949. *Under My Skin* (titolo italiano: *La sua donna*). Dal racconto *My Old Man*. Regia di Jean Negulesco. Interpreti: John Garfield, Micheline Presle. Produzione Twentieth Century Fox.
1950. *The Breaking Point* (titolo italiano: *Golfo del Messico*). Dal romanzo *To Have and Have Not*. Regia di Michael Curtiz. Interpreti: John Garfield, Patricia Neal. Produzione Warner Bros.
1952. *The Snows of Kilimandjaro* (titolo italiano: *Le nevi del Kilimangiaro*). Dal racconto omonimo. Regia di Henry King. Interpreti: Gregory Peck, Susan Hayward, Ava Gardner, Hildegard Neff. Produzione Twentieth Century Fox.

1957. *A Farewell to Arms* (titolo italiano: *Addio alle armi*). Dal romanzo omonimo. Regia di Charles Vidor. Interpreti: Rock Hudson, Jennifer Jones, Vittorio De Sica, Alberto Sordi. Produzione Twentieth Century Fox.

The Sun Also Rises (titolo italiano: *Il sole sorgerà ancora*). Dal romanzo omonimo. Regia di Henry King. Interpreti: Tyrone Power, Ava Gardner, Mel Ferrer, Errol Flynn. Produzione Twentieth Century Fox.

1958. *The Old Man and the Sea* (titolo italiano: *Il vecchio e il mare*). Dal romanzo omonimo. Regia di John Sturges. Interpreti: Spencer Tracy, Felipe Paso, Harry Belaver. Produzione Warner Bros.

1961. *The Nick Adams Story* (titolo italiano: *Avventure di un giovane*). Dai dieci racconti sul personaggio Nick Adams. Regia di Martin Ritt. Interpreti: Susan Strassberg e Richard Beymer. Produzione Jerry Wald.

FONTI STORICHE E LETTERARIE
EDIZIONI CARTACEE E DIGITALI

Titoli pubblicati

1. Agnese Landini (a cura di), *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*
2. Chiara Andrei (a cura di), *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*
3. Donatella Lippi (a cura di), *Medicina, chirurgia e politica nell'Ottocento toscano: l'archivio di Ferdinando Zannetti*
4. Francesca Capetta, Sara Piccolo (a cura di), *Archivio storico dell'Università degli Studi di Firenze (1860-1960). Guida inventario*
5. Cristina De Benedictis, Maria Grazia Marzi (a cura di), *L'Epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*
6. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*
7. Douglas J. Osler (a cura di), *Catalogue of books printed before 1601 in the legal historical section of the Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Firenze*
8. Michele Monserrati, *Le «cognizioni inutili». Saggio su «Lo Spettatore fiorentino» di Giacomo Leopardi*
9. Claudia Lazzeri (a cura di), *Un carteggio di fine secolo. Renato Fucini-Emilia Peruzzi (1871-1899)*
10. Francesca Bartolini (a cura di), *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*
11. Teresa Spigoli, Michela Baldini, GRAP (a cura di), *«L'Approdo». Indici, copioni, lettere, con CD-Rom*
12. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, con CD-Rom
13. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci
14. Eleonora Pancani (a cura di), *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*
15. Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*
16. Luigi Respighi, *Per la priorità di Antonio Meucci nell'invenzione del telefono*
17. Tommaso Lisa, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*
18. Enrica Colavero (a cura di), *Fiorentini abusivi. Il carteggio Ercole Ugo D'Andrea-Francesco Tentori (1972-1995)*
19. Donatella Lippi (a cura di), *Medicina, chirurgia e sanità in Toscana tra '700 e '800. Gli archivi inediti di Pietro Betti, Carlo Burci e Vincenzo Chiarugi*
20. Beatrice Biagioli (a cura di), *L'archivio di Odoardo Beccari. Indagini naturalistiche tra fine '800 e inizio '900*
21. Patrizia Bravetti, Orfea Granzotto (a cura di), *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, con un'introduzione di Mario Infelise
22. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*
23. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi
24. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento*, con un inedito *Il Salterio Affetti Spirituali*
25. Francesca Nencioni (a cura di), *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*
26. Giuseppe Dessì, *Diari di Giuseppe Dessì 1949-1951*, a cura di Franca Linari

