



Sin titolo, stefanopa

William Faulkner: calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo

DONATA MENEGHELLI
Università di Bologna, Italia

ABSTRACT: Il saggio analizza *L'urlo e il furore* e l'implosione di ogni coerenza temporale nei romanzi di Faulkner. Almeno fino all'inizio del Novecento, la forma del romanzo ha coinciso con la forma narrativa, ossia con l'ordine del racconto (Musil), forse l'unica *contrainte* a cui il romanzo, nella sua libertà, era tenuto a obbedire. A partire da una nuova esperienza e una nuova percezione del tempo, le sperimentazioni portate avanti dal modernismo mirano a un'erosione dell'ordine narrativo, rompendo i limiti della mimesi aristotelica, alla ricerca di una diversa nozione (e di una diversa pratica) di "realismo". Nella conclusione, il saggio invita a riflettere sulla forma-romanzo oggi, chiedendosi se la forza perturbante e provocatoria del modernismo appartenga ancora all'orizzonte letterario della nostra contemporaneità.

PAROLE CHIAVE: racconto, modernismo, Faulkner, contemporaneità, tempo

ABSTRACT: This essay focuses on *The Sound and the Fury* and the implosion of all temporal cohesion in Faulkner's novel(s). Up until the beginning of the Twentieth Century, the form of the novel coincided with narrative form, that is, narrative order, which is perhaps the only constraint the novel was forced to obey. Starting from a new experience and perception of time, much experimentation carried out by modernism revolves precisely around the erosion of narrative: breaking the limits of Aristotelian mimesis, searching for a different notion (and practice) of "realism". In conclusion, the essay invites readers to reflect on the novel-form today, questioning whether the provocative and disruptive force of modernism's experimentation still belongs to our contemporary literary horizon.

KEYWORDS: narrative, modernism, Faulkner, contemporary, time



1. CRONOLOGIE

Quel libro geniale e indefinibile che è *Barthes di Roland Barthes* si apre con una serie di fotografie, ciascuna corredata di un testo fulminante che si fa fatica a definire semplicemente "didascalia". Una di tali immagini ci mostra Barthes bambino, solo in quella che sembra una spiaggia, con un grande cappello in testa e un secchiello in mano, ancora incerto nella sua posizione eretta. E accanto leggiamo:

Contemporanei?

Io cominciavo a camminare,

Proust era ancora vivo, e

*terminava la Recherche*¹ (1980: 30-31).

Non è possibile seguire qui tutte le implicazioni e i paradossi che Barthes suggerisce in merito all'essere *contemporanei*, alla conflagrazione, all'irriducibilità o al dissidio tra diverse temporalità che sotto quell'innocente concetto si nascondono. Ma quelle poche frasi mi hanno accompagnata per anni,

¹ Nel libro, le note apposte alle immagini sono scritte in corsivo.

alludendo confusamente alla difficoltà di periodizzare tanto il passato che il presente, di collocare se stessi in un qualche incrocio di tali periodizzazioni. E anche ponendo il dito sul carattere sempre problematico del nostro rapporto con i testi del passato, con il loro radicamento storico e con il loro vivere nel presente: come ha affermato Jan Kott in un libro famoso (2002), anche Shakespeare può essere *nostro contemporaneo* e con un balzo agilissimo raggiungere Beckett.

Proviamo, allora, a fare come Barthes. Nell'estate del 1962, a distanza di poche settimane, William Faulkner moriva e io venivo al mondo. Al di là delle innegabili differenze di valore e di memorabilità tra i due eventi, ciò significa che sarebbe bastato un soffio a renderci *contemporanei*? O invece che siamo separati da una frattura storica irrecuperabile? Su cosa si basano rispettivamente l'idea di continuità e di discontinuità nella vita e nella cultura? Simili domande sono doppiamente pertinenti se parliamo di Faulkner, perché uno dei nodi capitali della sua opera, o comunque dei suoi romanzi "maggiori", di quelli che sono entrati nel canone e che dunque appartengono o dovrebbero ancora appartenere al nostro orizzonte, è proprio il tempo: il conflitto tra temporalità diverse, l'ombra del passato, l'incapacità di liberarsene e insieme la sua identità labile e molteplice, l'impossibilità di misurare e distinguere i tempi, di segmentare il continuum dell'esperienza, l'immobilizzarsi e il dilatarsi paradossale del presente, per citare solo alcune delle aporie che ritornano ossessivamente nei suoi romanzi e che rimbalzano (giustamente, data la loro rilevanza) nel discorso e nelle interpretazioni critiche. Da questo punto di vista, tre romanzi in particolare costituiscono una sorta di "Faulkner al quadrato": *L'urlo e il furore*, *Mentre morivo*, *Assalonne, Assalonne!*

Per spiegare perché è essenzialmente sul primo che mi concentrerò, ancora due parole sulla biografia o sulla cronologia. Sappiamo con certezza che Faulkner è morto il 7 luglio 1962. Ma quando è nato? Dal punto di vista anagrafico è una domanda ridicola, che prevede una risposta scontata: come ci insegna la più economica edizione di una qualunque delle sue opere, Faulkner è nato il 25 settembre 1897. La risposta appare meno scontata, tuttavia, se ci spostiamo su Faulkner *scrittore*, e riformuliamo la domanda in questi termini: quando Faulkner *diventa* Faulkner? Quando trova quella congiunzione tra una rete di nuclei tematici (il declino del sud degli Stati Uniti, la finzializzazione della storia nazionale, l'invenzione di una geografia "apocrifa" centrata su una contea immaginaria che prenderà il nome impronunciabile di Yoknapatawpha, i rapporti razziali e familiari, la genealogia) e un insieme di procedimenti formali e grafici (il monologo interiore nella forma radicale dello *stream of consciousness*, la frantumazione della cronologia in tante schegge impazzite, il sovrapporsi delle voci, l'uso del corsivo, uno stile che è difficile descrivere tanto mescola registri alti e colloquiali, tanto è, al tempo stesso, netto e barocco)?

I suoi inizi come romanziere testimoniano di un procedere a tentoni (è ovviamente, e inevitabilmente, una ricostruzione tendenziosa, come tutte quelle compiute a posteriori).² Nel 1926 pubblica il suo primo romanzo, *La paga dei soldati*, centrato sulla Grande Guerra, in cui le convenzioni narrative “classiche” sembrano forse andargli un po’ strette, ma appena un po’. Il secondo, *Zanzare*, pubblicato nel 1927, sembra per certi versi un quaderno di esercizi: dopo un “Prologo”, segue una vicenda scandita giorno per giorno e, all’interno di ciascun giorno, ora per ora, con una precisione e una sequenzialità che diventano quasi grottesche; qualche frammento di monologo interiore che emerge qua e là, non funzionalizzato rispetto all’impianto generale; e un’allusione al monologo finale di *Macbeth* da cui, due anni dopo, sarà tratto il titolo *L’urlo e il furore*, allusione che farà la gioia di qualunque accanito critico genetico. Il tutto calato nel *milieu* intellettuale e artistico della New Orleans del primo dopoguerra.

Il terzo romanzo è più problematico, per molteplici ragioni. Intanto, presentato all’editore Liveright con il titolo *Bandiere nella polvere* nel 1928, fu rifiutato e pubblicato l’anno dopo da Harcourt, Brace con un altro titolo, *Sartoris*, e ridotto di circa un terzo.³ Poi, dal punto di vista tematico, presenta un curioso innesto: da una parte, ancora la generazione della Grande Guerra (il romanzo comincia con il ritorno in America del giovane Bayard Sartoris dopo la fine del conflitto), dall’altra, compare qui la struttura genealogico-familiare, che ci riporta fino alla guerra civile americana, al colonnello John Sartoris e alla sua leggenda, e che getta le basi di Yoknapatawpha. Come se Faulkner, insomma, non sapesse decidere su quale guerra, su quale grande trauma originario puntare. Inoltre, sempre al livello tematico, è introdotto il precario rapporto dei personaggi con il tempo, lo stratificarsi delle diverse temporalità storiche e individuali, anche se questo non si traduce ancora in una “devastazione” delle strutture narrative della tradizione occidentale.

Ma nella primavera del 1928, con una virata, Faulkner comincia a scrivere *L’urlo e il furore*, che porta a termine nel giro di qualche mese e che sarà pubblicato anch’esso nel 1929. Sempre nel 1929 butta giù la prima stesura di *Mentre morivo*, pubblicato l’anno successivo. È lì, tra il 1928 e il 1929, scrivendo *L’urlo e il furore*, libro –così vuole la leggenda– cominciato solo per sé, nella convinzione di essere un romanziere fallito,⁴ che Faulkner *diventa* Faulkner, inventa o trova in se stesso uno degli autori più sperimentali di ciò che sarà poi definito “modernismo”.

² Sugli inizi di Faulkner, si vedano almeno (Gray, 2004 e Blotner, 1972).

³ Nella sua forma originaria e integrale il romanzo sarà pubblicato, postumo, solo nel 1973.

⁴ Oltre alle biografie già citate, si veda (Day, 1973: vii-xi).

2. IL ROMANZO, LA FORMA E IL TEMPO

Tutti parliamo correntemente della forma-romanzo, del romanzo come forma, del rinnovamento o della crisi delle forme nella storia del romanzo. Ma sfido chiunque a fornire non dico una definizione univoca (si peccherebbe certamente di essenzialismo) ma attendibile della forma romanzesca, per quanto sufficientemente flessibile e plurale, su cui una comunità di interpreti o di lettori possa accordarsi, a cui possa fare riferimento senza eccessivo imbarazzo. Certo, uno dei tratti che ha caratterizzato la teoria della letteratura del Novecento è stato il rifiuto dell'opposizione tra forma (intesa come involucro) e contenuto, e tutti saremo probabilmente d'accordo sul fatto che la forma del romanzo coincide con una qualche organizzazione testuale. Ma si tratta di assunti ancora troppo generici, insufficienti, che si sfaldano non appena ci chiediamo che tipo di organizzazione testuale: se stiamo pensando alla costruzione delle frasi, alle relazioni tra i personaggi, alle strategie di enunciazione, all'organizzazione della trama, alla partizione in sezioni e capitoli, agli innumerevoli effetti di simmetria interna; oppure –come diceva un critico in difficoltà di un celebre racconto di James– a “una preferenza per la lettera P [...], papà, patate, prugne” (James, 1995: 23).

Siamo forse in grado di definire gli aspetti specificamente formali del romanzo, sebbene, anche qui, il terreno diventi subito sdruciolevole (infatti, che cosa, in un romanzo, appartiene al dominio della forma e, soprattutto, che cosa *non* vi appartiene?). Ma possiamo parlare della forma del romanzo come parliamo della forma del sonetto, del poema cavalleresco, della tragedia?

Sono stati in molti a porsi questa domanda. Tra gli altri, Edward Morgan Forster, che nel 1944, durante una trasmissione radiofonica alla BBC, aveva fornito una risposta perentoria: “Il romanzo è una forma letteraria il cui raggio è così ampio che generalizzare diventa quasi impossibile” (Forster, 2008: 230, traduzione mia). L'osservazione di Forster è ineccepibile. Il romanzo moderno è stato –fin dalle sue origini– il Proteo del sistema letterario, capace di mutare sembiante mille volte sotto i nostri occhi; il genere anarchico per eccellenza, privo di regole, di protocolli stabiliti, di norme e di frontiere, lontano dai trattati di poetica e pericolosamente vicino alla vita quotidiana. Eppure lo stesso Forster, quasi vent'anni prima, aveva suggerito la possibilità di una risposta diversa. In un libro molto bello pubblicato nel 1927, *Aspetti del romanzo*, affermava che il minimo denominatore comune a qualunque romanzo è il fatto di raccontare una storia; che ci piaccia o no, proseguiva, il “nudo verme del tempo” è la colonna vertebrale del romanzo, e concludeva in tono mesto e rassegnato: “Sì... oh Dio, sì... il romanzo racconta una storia” (1991: 41-54).

Anche questa volta l'osservazione di Forster mi pare ineccepibile e soprattutto decisiva, perché ci porta dritti al cuore del problema. Per lungo tempo –all'incirca fino ai primi decenni del Novecento– la forma del romanzo ha coinciso con la sequenza narrativa. Probabilmente non è molto, ma era quanto di più vicino a una forma il romanzo avesse da offrire. Le modalità enunciative e le strategie di presentazione della materia potevano essere molteplici (narratore onnisciente, narratore in prima persona, lettere, punto di vista limitato), il sistema dei personaggi, lo stile, il tono, la dimensione retorica potevano variare all'infinito; ma un investimento estetico e strutturale senza precedenti nell'organizzazione temporale definisce la forma romanzo al suo grado zero. Non è certo casuale che nel testo che inaugura il romanzo in senso moderno, *Robinson Crusoe*, uno dei primi atti del naufrago Robinson, una volta giunto sull'isola, sia quello di costruire un calendario.

All'inizio del suo monologo (che costituisce la seconda della quattro parti in cui è diviso *L'urlo e il furore*), Quentin Compson si sveglia e sente il ticchettio dell'orologio. Allora esce dal letto, sbatte il cristallo dell'orologio contro lo spigolo del cassetto, poi strappa le lancette e le butta via: "L'orologio continuava a ticchettare. Lo girai con la faccia in su, il vuoto quadrante con dietro le rotelle che facevano tictac, tictac, senza sapere perché [...]" (Faulkner, 1997: 71). Il gesto di Quentin Compson simboleggia il gesto distruttivo di tutto il modernismo contro "l'ordine del racconto": ordine capace, secondo Musil, di ridurre "a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita", e da cui "il romanzo ha tratto artisticamente vantaggio" (Musil, 1996: I, 739).

Quest'ordine è un flusso temporale unitario, oggettivo (anche quando a narrare è un personaggio della storia), in cui tutti gli eventi trovano posto; un flusso che segue la misura degli orologi e dei calendari, che produce una continuità senza buchi o fratture che non saranno prima o poi colmati; un flusso che ha un inizio e una fine. È la possibilità di istituire sicuri nessi temporali ("prima", "dopo", "mentre", "più tardi", "fino ad allora") e temporali-causali ("perché", "affinché"), secondo il modello *post hoc ergo propter hoc* di cui ha parlato Roland Barthes (1991: 95). La temporalità –lo sappiamo tutti– non è mai stata lineare, la narrazione ha sempre viaggiato con la massima libertà lungo la freccia del tempo, fermandosi, andando avanti, tornando indietro. Ma nel romanzo classico la configurazione –come ha affermato Ricoeur– "trasforma la successione degli eventi in una totalità significante", in un disegno coerente e perfettamente intelligibile anche quando non è lineare: "Comprendere la storia –scrive ancora Ricoeur– vuol dire comprendere come e perché gli episodi successivi hanno condotto a una determinata conclusione" (1986: 112). E la forma narrativa del romanzo è appunto una storia che si lascia comprendere, che si lascia seguire. La configurazione, insomma, "dà *forma* a ciò che è *informe*" (1986: 119, corsivo mio).

Come è già stato sottolineato innumerevoli volte, *L'urlo e il furore* è un romanzo in cui la storia *non* si lascia comprendere, *non* si lascia seguire. Due monologhi interiori tra i più estremi e irriducibili della storia letteraria, un terzo monologo che somiglia più a un soliloquio (vale a dire che ha un più marcato carattere verbale e comunicativo) e un quarto segmento a carico di un narratore in terza persona non arrivano a creare una continuità temporale intelligibile e significativa, per lo meno significativa in termini narrativi; non consentono al lettore di afferrare con sicurezza cosa è successo, a chi, quando e perché: un regime di entropia generalizzata, incrementato anche dalla legge di duplicazione onomastica (uno stesso nome o una stessa sequenza di suoni rimanda a due diversi personaggi) che governa l'universo fittizio della famiglia Compson.

3. COME È FATTO *L'URLO E IL FURORE*

Il principio che regge il primo monologo (il monologo di Benjy, l'idiota) è quel fenomeno che Genette definisce acronia: "l'evento senza data e senza età" (1976: 132). Anzi, a rigore non si tratta nemmeno di un evento, ma del frammento di un evento –svincolato, sconnesso– che galleggia per qualche riga o per qualche pagina e poi sprofonda per lasciare il posto al frammento di un altro evento, il quale dopo un po' si inabissa a sua volta per lasciare emergere il frammento di un terzo evento o per far riaffiorare un altro frammento del primo, e così via. E lo stesso "presente", quello che dovrebbe essere l'*hic et nunc* (la giornata del 7 aprile 1928), è continuamente spezzato dai grumi di passato, anche se i frammenti del presente compaiono nel testo secondo l'ordine cronologico. Dopo ripetute letture, è possibile mettere a fuoco alcuni dettagli che si ripetono e che consentono –ma sempre con grande incertezza– di raggruppare i frammenti in nuclei evenemenziali relativamente solidi ("il matrimonio di Caddy") o più spesso in coaguli temporali dai contorni fluidi ("Caddy usa il profumo", "Benjy piange al cancello"). Dettagli che dunque consentono di distinguere –ma, occorre ribadirlo, sempre in maniera balbettante– dei "prima" e dei "dopo".

È bene ricordare che i frammenti si susseguono su un "palcoscenico" che è la mente di Benjy: una mente che non possiede le categorie con cui di solito ordiniamo l'esperienza (successione, causalità, distinzione tra passato e presente...); una mente, insomma, non narrativa. E tuttavia la concatenazione di questi frammenti nel discorso, l'ordine secondo il quale affiorano, non è casuale. Un frammento si aggancia a quello che lo precede grazie a un'immagine o una sensazione (un gesto, un oggetto, un luogo, un odore) comune ad entrambi e che consente di associare, confondere, tempi differenti, come nell'esempio seguente:

–Se andiamo piano, sarà buio quando arriviamo, –disse Quentin.

–Io non vado piano, –disse Caddy. Andavamo su per la salita, ma Quentin non veniva. Era ancora giù al ruscello quando arrivammo dove si sentiva l'odore dei maiali [*pigs*]. Grugnivano e grufolavano nel truogolo [*trough*]. Jason ci seguiva, con le mani in tasca. Roskus mungeva la vacca [*cow*] sulla porta della stalla [*barn*].

Le vacche [cows] uscirono a salti dalla stalla [barn]

–Avanti, –disse T.P. –Grida ancora. Dài, che grido anch'io. Uuuuh–. Quentin diede un altro calcio. T.P. finì nel truogolo [*trough*] dove mangiavano i maiali [*pigs*] e vi restò lungo disteso (Faulkner, 1997: 18).

Nelle prime cinque righe (fino a “sulla porta della stalla”) è descritto un episodio che appartiene all'infanzia di Benjy, Caddy e Quentin; mentre le ultime tre righe si riferiscono a un altro momento della vicenda, il giorno del matrimonio di Caddy, che nel tempo della storia si situa molti anni dopo. Vediamo un altro esempio:

[...] Zitto, adesso, –disse Luster. –Ti ho già detto che non puoi andare lassù. Ti staccherebbero la testa con una di quelle palle. Torna qui, dài–. Mi tirò indietro. –Mettiti a sedere–. Mi misi a sedere e lui mi tolse le scarpe e mi rimboccò i calzoni. –Va' nell'acqua [*water*] a giocare, adesso, e vediamo se riesci a smetterla di sbavare e di frignare.

Tacqui ed entrai nell'acqua [water] e Roskus venne a dire che la cena era pronta e Caddy disse:

Non è ora di cena, ancora. Io non vengo.

Era tutta bagnata. Stavamo giocando nel ruscello [*branch*] e Caddy si sedette sui talloni e si bagnò il vestito e Versh disse:

–Stavolta tua mamma ti picchia perché ti sei bagnata il vestito (Faulkner, 1997: 15).

Anche in questo caso, fino a metà della quinta riga (“entrai nell'acqua”) il testo fa riferimento alla giornata del 7 aprile 1928, in cui Benjy compie 33 anni, mentre a partire da “e Roskus venne” è di un altro momento che si parla, ancora un frammento dell'episodio dell'infanzia già visto in precedenza.

Al di là di come funziona la mente di Benjy, in ogni caso, è il meccanismo che governa il testo di Faulkner che ci interessa. L'aggancio, il passaggio da una sequenza all'altra, non avviene attraverso nessi logici e/o temporali, sul piano della coerenza semantica e narrativa, ma a livello del significante: sia attraverso la ripresa letterale degli stessi termini (*cow*, *barn*), sia grazie a slittamenti metonimici che consentono di scivolare per esempio da “acqua” (*water*) a “ruscello” (*branch*).

Il meccanismo che abbiamo messo in luce nel monologo di Benjy (il procedere per associazioni secondo una sorta di montaggio analogico) può essere letto anche in un altro modo: come la condensazione di due sequenze narrative in una. A un certo punto, per esempio, Benjy e Caddy vanno a

consegnare una lettera di zio Maury alla sua amante, la signora Patterson:

Aspetta qui, –disse Caddy. [...] Torno subito. Dammi la lettera–. Lei mi tolse la lettera di tasca. –Tieni le mani in tasca–. Scavalcò il recinto con la lettera in mano e s'inoltrò tra i fiori bruni e fruscianti. La signora Patterson andò alla porta, l'aprì e rimase sulla soglia.

Il signor Patterson stava zappando tra i fiori verdi. Smise di zappare e mi guardò. La signora Patterson attraversò il giardino di corsa. Quando vidi i suoi occhi cominciai a piangere. Idiota, disse la signora Patterson, gliel'avevo detto di non mandarti più da solo [...] (Faulkner, 1997: 11-12).

Il paragrafo che introduce il signor Patterson narra un altro tempo, un'altra scena, parla di un'altra lettera, consegnata questa volta dal solo Benjy e che diversamente dalla prima– viene intercettata dal signor Patterson. Ma le due sequenze si presentano come una sola, come un'unica azione, come se un gesto fosse il seguito (logico e temporale) dell'altro, in una sorta di illusionismo garantito dal ritorno degli stessi nomi e dalla continuità del flusso linguistico. Con una differenza, tuttavia, che va rilevata: il paragrafo in cui affiora il signor Patterson è stampato in corsivo, non in tondo.

Si è molto parlato dell'impiego del corsivo nei primi due monologhi di *L'urlo e il furore*. Nel monologo di Benjy, il passaggio dal corsivo al tondo o dal tondo al corsivo segnala il passaggio da un tempo a un altro (da un qualunque tempo a un qualunque altro tempo). Sappiamo che Faulkner ha difeso strenuamente questa scelta contro il suo agente letterario Ben Wasson, il quale avrebbe voluto introdurre invece una riga bianca a segnalare ogni volta lo slittamento temporale; e l'ha difesa (in una lettera dell'estate 1929) soprattutto in nome della continuità, sebbene di una continuità paradossale, truccata: l'effetto doveva essere quello di una superficie apparentemente levigata e senza falle ma formata in realtà di elementi eterogenei incollati l'uno all'altro (Faulkner, 1977: 44).⁵

Anche nel monologo di Quentin l'impiego del corsivo segnala dei mutamenti di tempo, di contesto, ma lo fa in maniera più anarchica, meno sistematica. E del resto il monologo di Quentin funziona diversamente da quello di Benjy. Più che a una sinfonia di tempi, ci troviamo di fronte a una continua esplosione di interferenze che segue un ritmo irregolare, a elementi (nomi, spezzoni di frasi, dialoghi, micro-sequenze) che improvvisamente vediamo galleggiare in un contesto narrativo e sintattico che non è il loro. E il corsivo, in linea di massima, segnala tali interferenze, come nell'esempio seguente:

Quale ritratto di Gerald io che sono solo uno sullo *Dalton Ames oh amianto Quentin ha sparato* sfondo. Una cosa con delle ragazze. Le donne hanno veramente *sempre la sua voce sopra il cicaleccio voce che saliva* un'affinità con il male, per

⁵ Sulla storia testuale di *L'urlo e il furore*, si veda (Meriwether, 1970), dove è riprodotto anche un esempio dell'impaginazione proposta da Wasson (14).

credere che nessuna donna sia degna di fiducia, ma che certi uomini siano troppo innocenti per difendersi. Ragazze insignificanti. Lontane cugine a amiche di famiglia che il solo fatto di conoscerle investiva con una sorta di obbligo di sangue noblesse oblige. E lei là seduta a raccontarci [...] delle donne di Gerald in un *Quentin ha sparato a Herbert lui sparava la sua voce attraverso il pavimento della camera di Caddy* tono di compiaciuta approvazione (Faulkner, 1997: 93, traduzione lievemente modificata).

Come ci ricorda Saussure, uno dei limiti del linguaggio è che non possiamo pronunciare due suoni nello stesso tempo; e nemmeno scrivere –o leggere– due segni o due parole nello stesso spazio. Senza arrivare al sincretismo lessicale di Joyce, Faulkner preme contro quel limite e lo fa attaccando la frase, l'organismo basilare del discorso, l'embrione di ogni sintagmatica narrativa, emblema della legge secondo la quale siamo sempre costretti a dire una cosa dopo l'altra, a tradurre la simultaneità in sequenza. Quelle che ho chiamato interferenze –che corrispondono spesso, anche se non sempre, alle parti in corsivo– sono frammenti, resti, tronconi che a loro volta spezzano la concatenazione sintattica e grammaticale, separando il verbo dal complemento, il sostantivo dalla preposizione a cui è legato. E che riflettono i continui corto circuiti nella mente di Quentin, per cui Gerald, suo compagno di corso a Harvard, si sovrappone a Dalton Ames, l'uomo con cui Caddy “ha perso la verginità”, il quale a sua volta si sovrappone a Herbert, il futuro marito di Caddy.

Anche qui –ma questa volta a livello delle microstrutture– abbiamo due o forse più formazioni che diventano una. E la lettura ci obbliga ogni volta a separare ciò che è unito, a congiungere ciò che è separato, a ricostituire –dove possibile– i nuclei sintattici perduti: “Quale ritratto di Gerald io che sono solo uno sullo sfondo”, “Quentin ha sparato a Herbert”, “Le donne hanno un'affinità con il male”, e così via. Riordino alla fine del quale, comunque, rimangono molti atomi sospesi nel nulla, molte frasi spezzate o incomplete.

È la coscienza di Quentin aggredita da ogni parte dalle schegge del suo mondo in frantumi. Faulkner ha spesso parlato del corsivo come di un espediente per facilitare il lavoro ai suoi lettori, e in effetti –via via che procediamo nella lettura– funziona anche come una specie di campanello. Ma il corsivo consente soprattutto di rendere l'azione simultanea di quelle schegge, che probabilmente, senza quel segno supplementare, sarebbe stata illeggibile in un duplice senso: perché troppo oscura, ma anche perché non visibile. E per asservirlo a questo scopo, Faulkner si appropria del suo valore convenzionale, che è –come sappiamo– quello di segnalare parole con uno statuto diverso rispetto al resto del testo: parole straniere, parole di un altro soggetto, parole utilizzate in un'accezione sviata. In un senso diverso rispetto a quello delle norme tipografiche, anche nel testo di Faulkner il corsivo segnala l'irruzione di “corpi estranei”.

In lunghi passi del monologo di Quentin (la sezione più ardua e spericolata del romanzo), la punteggiatura è eliminata: scene, frammenti di memoria, brani di conversazioni vissuti o forse solo immaginati si rovesciano uno sull'altro in un continuum indifferenziato, senza pause, senza confini interni. Quentin è un ventriloquo, la sua identità è labile, porosa, e le voci di molti personaggi parlano dentro e attraverso la sua voce, perché non solo le formule introduttive (disse, risposi...) si contraggono al massimo o addirittura cadono, ma i segni tipografici generalmente utilizzati per distinguere i diversi soggetti dell'enunciazione vengono sistematicamente eliminati. Anche grazie al lasciapassare fornito dal monologo interiore –registrazione senza ordine di stati psichici, più vicina al linguaggio del sogno così come è stato descritto da Freud che allo svolgimento logico del pensiero diurno– la sintassi può esplodere.

Tutta l'operazione del modernismo, in effetti, tocca le fondamenta linguistiche e sintattiche della forma narrativa: la struttura della frase, la punteggiatura, la concatenazione delle frasi nel discorso, la natura successiva, sintagmatica, del linguaggio. Così riassume questo contagioso e inarrestabile sgretolamento Forster: sta parlando di Gertrude Stein, ma le sue considerazioni posso essere estese benissimo a Faulkner.

È decisa ad abolire completamente [...] la sequenza della cronologia [...]. Ma non può farlo senza abolire anche la sequenza delle frasi, Abolizione che a sua volta non ha il minimo effetto se non si abolisce anche l'ordine delle parole nella frase, fatto che porta a sua volta all'abolizione dell'ordine delle lettere o dei suoni delle parole (1991: 54).

Questo solleva un problema cruciale. “Leggendo *L'urlo e il furore* –ha scritto Sartre– si è colpiti anzitutto dalle bizzarrie della tecnica. Perché Faulkner ha spezzato il tempo della sua storia e ne ha confusi i frammenti? [...] Il lettore è tentato di cercare riferimenti e di ristabilire per proprio conto la cronologia [...]” (1960: 6). Di tali cronologie brulicano i saggi sul romanzo di Faulkner, che ci presentano liste così concepite: “La morte della nonna; “A Benjy viene cambiato nome”; “Benjy e Caddy consegnano la lettera alla signora Patterson (23 dicembre)”; o ancora: “Caddy sul dondolo”; “Benjy dorme da solo (1908)”; “Caddy perde la verginità (1909)”... eccetera eccetera.⁶ Liste che cercano (sempre con margini di incertezza, con discrepanze più o meno significative tra l'una e l'altra) di normalizzare il testo, esercitando quella che Ricoeur definisce una “violenza dell'interpretazione” (1986: 111). Perché se Faulkner ha abolito la cronologia e la coerenza temporale, restaurarle rischia di essere un atto di lettura in qualche modo *contro*

⁶ Si veda per esempio Cowan (a cura di) (1968: 103-108). A questo proposito, bisogna almeno menzionare la cosiddetta Appendice Compson (“I Compson: 1699-1945”), ossia la genealogia che Faulkner scrive nel 1945, in occasione dell'antologia *The Portable Faulkner* pubblicata dall'editore Viking, e che contiene riferimenti indiretti anche ad altri testi di Faulkner in cui ricompare la famiglia Compson (*Assalonne, Assalonne!*, uscito nel 1936, e alcuni racconti). Nel 1946, una nuova edizione di *L'urlo e il furore* pubblicata dalla Modern Library include l'Appendice, collocandola addirittura in apertura. Ma l'insieme di aggiunte, dettagli, precisazioni, contraddizioni, balzi in avanti e all'indietro che caratterizza l'Appendice non può essere affrontato in poche righe. Si veda ancora (Meriwether, 1970: soprattutto 25-29).

il testo. E d'altronde, il romanzo è ancora intelligibile senza la ricostruzione –alle sue spalle– di un ordine narrativo?

4. FAULKNER NOSTRO CONTEMPORANEO?

Lo spazio a mia disposizione non mi consente di affrontare tutte le questioni legate al *perché* – attraverso quali tracciati più o meno sotterranei, attraverso quali convergenze storiche, culturali, tecnologiche, scientifiche– all'inizio del Novecento il tempo diventi un problema per molti romanzieri, non solo per Faulkner.⁷ Ma bisogna almeno sottolineare che, come ci insegna Aristotele e come molti dopo di lui hanno ribadito, l'ordine del racconto coincide in qualche modo con l'ordine della mimesi. Anzi, nella lettura di Aristotele fornita in *Tempo e racconto*, Ricoeur insiste ripetutamente sulla “quasi identificazione tra [...] imitazione o rappresentazione di azioni e connessione dei fatti”, ossia tra *mimesis* e *mythos* (1986: 61).⁸

L'operazione del modernismo, allora, è anche un'interrogazione angosciata sui limiti della rappresentazione; una denuncia del carattere convenzionale della forma narrativa, dei procedimenti e dei modelli che l'Ottocento aveva elevato a paradigma. Il racconto ben costruito, il racconto che “funziona”, dove tutto torna secondo la legge della verosimiglianza, non sarebbe altro che il tentativo di far coincidere quanto si scrive con un'immagine preconstituita, schematica e addomesticata della realtà.

I diari di Virginia Woolf, per fare solo un esempio, sono attraversati in maniera quasi ossessiva da quell'interrogazione e dalla ricerca di un *altro* realismo: “[...] non ho il dono della «realtà». –scrive nel giugno 1923– Io de-sostanzio, in qualche modo volontariamente, perché non mi fido della realtà, del suo essere a buon mercato. Ma per andare oltre. Ho il potere di esprimere la vera realtà?” (Woolf, 2009). C'è insomma la consapevolezza o la presa d'atto che se mai la vita umana ha avuto un inizio, un centro, una fine, se mai il tempo esistenziale ha coinciso con il ritmo regolare degli orologi e dei calendari, all'inizio del Novecento non è più così. A circa quindici anni di distanza dall'annotazione di Woolf, nel saggio che abbiamo già citato, Sartre fa considerazioni per certi versi analoghe:

Tale è il tempo di Faulkner. Non lo si riconosce, forse? Questo presente indicibile, e che fa acqua da tutte le parti, queste brusche invasioni del passato, *quest'ordine affettivo, opposto all'ordine intellettuale e volontario che è cronologico ma che non aderisce alla realtà*, questi ricordi, angosce mostruose e discontinue [...] (Sartre, 1960: 9, corsivi miei).

⁷ Su questo insieme di problemi, si vedano almeno (Kern, 1988, e Lavagetto, 2000).

⁸ Ricoeur si basa d'altronde sul testo della Poetica: “Così dunque mimesi dell'azione è l'intrigo” (1450 a 1). Sulle relazioni tra mimesi e racconto si veda anche (Prendergast, 1986: soprattutto 212-253).

È anche per scardinare le convenzioni del realismo ottocentesco, per “aderire alla realtà”, come dice Sartre, in tutt’altri termini, che il modernismo elabora testi oscuri, macchine complesse che sfidano la leggibilità, che rendono impossibile qualunque forma di immersione “ingenua” nella vicenda, che disintegrano le abitudini e i codici dei lettori, per far loro esperire *direttamente* un mondo diventato caotico, inafferrabile e multidimensionale (Musil).

Ma se questo è vero, c’è una domanda che non possiamo eludere, e che ci riporta al nostro punto di partenza. Dopo che il postmoderno ha rimescolato tutte le carte, in rottura e al tempo stesso in continuità con il modernismo;⁹ e dopo che anche il postmoderno – si sente dire da più parti – è in via di liquidazione, l’impressione è che quelle macchine complesse e oscure, volutamente difficili, non interessino quasi più a nessuno, che non costituiscano più un’esperienza con cui, in un modo o in un altro, fare oggi i conti. L’impressione è quella di un “ritorno all’ordine narrativo”, di una ostinata volontà di ritrovare a tutti i costi una fiducia nella forza epica e mitica della parola, e di una diffidenza nei confronti di ciò che –con una indebita generalizzazione, me ne rendo conto– possiamo chiamare avanguardia storica: troppo impervia, troppo sofisticata, troppo formalista, troppo radicale, troppo distruttiva, troppo elitaria, troppo “high brow”. O, addirittura, di una sorta di grande balzo all’indietro, se non di rimozione, per cui è come se tra la frastagliata geografia del postmoderno e il romanzo ottocentesco si estendesse una *terra di nessuno*; come se quella che credevamo una rivoluzione senza ritorno si rivelasse in verità poco più di un incidente di percorso.¹⁰ Anche questi sono problemi troppo complessi per essere affrontati in una conclusione. Ma forse, sulla domanda a cui accennavo, è venuto il momento di riflettere seriamente: è Faulkner, come Shakespeare, ancora *nostro contemporaneo*?

⁹ Discutendo il libro di Jameson *Una modernità singolare*, Christopher Prendergast (2003) compie un’analisi lucidissima di alcune di queste fratture e di queste continuità.

¹⁰ È un’impressione che si ricava fortemente, per esempio, leggendo il pur interessante *New Italian Epic* del collettivo Wu Ming (2009)

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele (1987). *Poetica* (trad. D. Lanza). Milano: Rizzoli.
- Barthes, R. (1976). Introduzione all'analisi strutturale dei racconti. In *L'avventura semiologica* (pp. 81-122). Torino: Einaudi.
- (1980). *Barthes di Roland Barthes*. Torino: Einaudi.
- Blotner, J. (1972). *Faulkner. A Biography* (2 voll.). New York: Random House.
- (Ed.) (1977). *Selected Letters of William Faulkner*. New York: Random House.
- Cowan, M. H. (Ed.) (1968). *Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Day, D. (1973). Introduction. In Faulkner, W. *Flags in the Dust* (pp.vii-xi). New York: Random House.
- Faulkner, W. (1997). *L'urlo e il furore* (trad. V. Mantovani). Torino: Einaudi, (con, in appendice, "I Compson: 1699-1945").
- Forster, E.M. (1991). *Aspetti del romanzo*. Milano: Garzanti.
- (2008). *The BBC Talks of E.M. Forster, 1928-1960. A Selected Edition* (A cura di M. Lago, L.K. Hughes, E. McLeods Walls). Columbia: University of Missouri Press.
- Genette, G. (1976). *Figure III*. Torino: Einaudi.
- Gray, R. (2004). *The Life of William Faulkner*. Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell.
- James, H. (1995). *La cifra nel tappeto* (trad. L. Formigari). Milano: Passigli.
- Kern, S. (1988). *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Kott, J. (2002). *Shakespeare nostro contemporaneo*. Milano: Feltrinelli.

Lavagetto, M. (2000). Svevo e la crisi del romanzo europeo. In Asor Rosa, A. (Ed.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (pp. 245-267). Torino: Einaudi.

Meriwether, J. B. (1970). The Textual History of *The Sound and the Fury*. In J.B. Meriwether (Ed.), *The Merrill Studies in The Sound and the Fury* (pp.1-32), Columbus, Ohio: Merril.

Musil, R. (1996). *L'uomo senza qualità* (2 voll.) (trad. A Rho, G. Benedetti, L. Castaldi). Torino: Einaudi.

Prendergast, C. (1986). *The Order of Mimesis*, Cambridge, London, New York: Cambridge University Press.

– (2003). Codeword Modernity, *New Left Review*, 24 (November-December), 95-111.

Ricoeur, P. (1986). *Tempo e racconto*, I, Milano: Jaka Book.

Sartre, J.P.(1960). A proposito de «L'urlo e il furore». La temporalità in Faulkner. In Id., *Che cos'è la letteratura?* (pp. 6-13). Milano: il Saggiatore.

Woolf, V. (2009). *Diario di una scrittrice* (trad. G. De Carlo e A. Lombardi Bom) Roma: Minimum fax.

Wu Ming (2009). *New Italian Epic*. Torino: Einaudi.