

A Feeling You Cannot Name Clocks and Time in William Faulkner's *The Sound and the Fury* and Cormac McCarthy's *Suttree*

Marco Petrelli
(La Sapienza Università di Roma, Italia)

Abstract This essay is devoted to a thematic comparative analysis of William Faulkner's *The Sound and the Fury* and Cormac McCarthy's *Suttree*. Focusing on the recurring watch motif, the aim is to show the evolvement of a pivotal issue in Southern US literature: the troubled relationship with (social) time and history. The comparison is triggered by some passages in which McCarthy clearly rewrites Faulkner's novel. Quentin Compson, the narrator from the second section of *The Sound and the Fury*, is obsessed with the passing of time – a fixation which is embodied in the watch that his father gave him. Cornelius Suttree shares the same obsession about time and clocks, and, just like Quentin, he is also tormented by an ambiguous relationship with the Southern aristocratic society he is part of. *The Sound and the Fury* and *Suttree* are hence tied together in their critique of the social neuroses of the South through the depiction of a biased sense of time.

Keywords Cormac McCarthy. William Faulkner. Time. Southern Gothic.

Oggetto di questo saggio è l'analisi comparata di due opere fondamentali nella letteratura del sud statunitense: *The Sound and the Fury* di William Faulkner e *Suttree* di Cormac McCarthy. La lettura di questi romanzi, pubblicati esattamente a cinquant'anni di distanza l'uno dall'altro, punta a mostrare come i maggiori narratori delle rispettive epoche si siano rapportati a quella che è forse la più grande ossessione di questa regione: il rapporto con il tempo e dunque con la Storia. In particolare, il paragone tra i personaggi di Cornelius Suttree e Quentin Compson, rappresentanti di contesti culturali diversi e sensibilità individuali distinte seppur sostanzialmente assimilabili, mostra efficacemente come la nevrosi tipica della società meridionale riguardo al passato e al suo potere di influenzare il presente si sia evoluta, da Faulkner a McCarthy, in un modo completamente diverso di rapportarsi con la percezione del tempo mediata da quella stessa società.

Quentin Compson e Cornelius Suttree sono costruzioni letterarie figlie di uno stesso intento, tanto che si potrebbe non a torto considerare il secondo come derivazione del primo – una riscrittura rivista e corretta per accogliere il nuovo *setting*, che dalla Cambridge del 1910 si sposta nella

Knoxville degli anni Cinquanta. L'ambientazione urbana è significativa nel caso di McCarthy, essendo *Suttree* l'unico romanzo (a eccezione di *No Country for Old Men*, necessariamente estraneo a questo discorso in quanto parte della produzione western dell'autore) nel quale la città sostituisce il mondo rurale (o comunque, non inurbato) come luogo privilegiato dell'azione. Questa caratteristica, insieme alla scelta di mescolare narrazione in terza persona, discorso indiretto libero e flusso di coscienza, avvicina fortemente il romanzo alla tradizione modernista, anche se la critica ha spesso associato *Suttree* a *Ulysses* piuttosto che al romanzo di Faulkner (cf. Wallach 2011). Cornelius Suttree è senz'altro scosso da inquietudini esistenziali che ne muovono la ricerca d'identità paragonabili a quelle di Stephen Dedalus, ma il senso della sua *restlessness*, lungi dall'essere parte di un ritratto che mira alla definizione di una caratteristica antropologica universalmente applicabile alla modernità com'è nel caso di Joyce, si realizza appieno solamente quando è inquadrato in dinamiche sociali, e soprattutto familiari, più specificamente appartenenti al microcosmo del sud statunitense. Cornelius e Quentin scontano i traumi del patriarcato pseudo-nobiliare che è retaggio storico dell'*Old South* e che si esprime attraverso continue coercizioni psicologiche invalidanti, con effetti tragici nel caso di Compson, la cui nevrosi derivata dall'impossibilità di definirsi al di fuori dei morbosi paradigmi familiari lo porterà, com'è noto, al suicidio.

L'idea che Quentin Compson abbia funzionato come modello per Cornelius Suttree è già stata suggerita da alcuni critici. Georg Guillemin in *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, ha scritto di come, nel suo interrogare il senso della vita e nella presenza ossessiva di immagini di morte, il romanzo di McCarthy rispecchi piuttosto fedelmente la seconda sezione di *The Sound and the Fury* (Guillemin 2004, 52), sottolineando anche le innegabili somiglianze dei due protagonisti: entrambi hanno origini borghesi, un'educazione di alto livello, sono tormentati dai fantasmi delle rispettive storie familiari e, aggiungerei, mostrano una certa tendenza all'analicità e a un'ossessiva rielaborazione intellettualistica della vita che sfocia spesso nell'involutione piuttosto che nella rivelazione. I contatti tra i due non si limitano però a una superficiale somiglianza. Come già notato da Thomas D. Young Jr., McCarthy inserisce nella narrazione i temi e i motivi che accompagnano il personaggio di Faulkner nel suo ultimo giorno, dando vita ad alcune palesi riscritture del capitolo dedicato a Quentin (Young 1999, 103). In particolare, Young nota come McCarthy riproponga l'immagine faulkneriana della vetrina di un orologiaio, momento di confronto fondamentale tra i due romanzi che merita di essere discusso più nel dettaglio. Attraverso la ripresa dell'ossessione di Quentin Compson per gli orologi, veicolo di una più ampia nevrosi generata dalle dinamiche di una società vinta dalla Storia, moribonda e incapace di affrontare la propria decadenza, McCarthy riprende il discorso laddove Faulkner lo aveva abbandonato con il salto suicida del suo protagonista nel Charles River, mostrando come

cinquant'anni dopo il Sud si rapporti ancora, seppur in modi e con esiti diversi, con gli stessi fantasmi.

È facile notare come *Suttree* si situi su una linea di continuità rispetto a *The Sound and the Fury*: lo stile e i temi di Faulkner sono stati senza dubbio l'influenza maggiore per McCarthy durante la stesura ventennale del romanzo.¹ Somiglianze strutturali a parte, *Suttree* mostra sin dalle battute d'apertura dei sottili quanto solidi richiami alla figura di Quentin Compson, e la somiglianza tra i due non può essere limitata, come sembra aver fatto finora la critica, al superficiale, inevitabile richiamo di un illustre antecedente da parte di uno scrittore non ancora affermato, nell'intento di rendere più complessa la propria opera disseminandola di momenti intertestuali. Cornelius Suttree, figlio rinnegato di quella che si intuisce essere una rispettabile famiglia del luogo, ritiratosi in esilio volontario come pescatore in una baracca galleggiante sul fiume Tennessee, assiste al recupero del corpo di un suicida gettatosi da un ponte poco distante, «above the boathouses» (Faulkner 1990, 90), esattamente come il Quentin di Faulkner. Questo elemento, di per sé insufficiente a legittimare un paragone, è rafforzato da un dettaglio - inserito da McCarthy nel passaggio - che è impossibile considerare casuale, e che richiama immediatamente alla memoria le elucubrazioni dei Compson in materia di tempo. Nel presentare il suicida, infatti, l'autore scrive: «He wore his watch on the inside of his wrist as some folks do or used to do and as Suttree passed he noticed with a feeling he could not name that the dead man's watch was still running» (McCarthy 1992, 10; corsivo aggiunto). Accostare un orologio funzionante a un uomo morto suona come un ironico commento alla famosa osservazione di Jason Compson Sr. che affiora alla coscienza del figlio in contemplazione della vetrina del gioielliere: «Father said clocks slay time. He said time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clock stops does time come to life» (Faulkner 1990, 85).

La cinica attitudine mostrata da Compson Senior nei confronti del tempo è figlia della volontà tutta sudista di negare la Storia: le sue parole sono una condanna del *calcolo* del tempo, ovvero della sua sistematizzazione cronologica, e dunque, più che a un'interrogazione filosofica, fanno pensare a un attacco alla dimensione sociale implicita nell'organizzazione del tempo. A conferma e corollario della precedente affermazione, si ricordi la nota raccomandazione che accompagna il dono dell'orologio a Quentin: «I give you the mausoleum of all hope and desire. [...] I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it» (76).

1 Cf. <http://www.thewittliffcollections.txstate.edu/research/a-z/mccarthypapers.html> (2016-03-28).

Possedere il tempo, nella filosofia dei Compson, vuol dire perdere traccia del suo scorrere e situarsi in una condizione non dialettica e non storicista nella quale (parafrasando le parole del patriarca) nessuna battaglia è vinta perché non è nemmeno combattuta, e la vittoria altro non è che un'illusione. L'interpretazione di questa filosofia pone di fronte a due opposti paradossi: la progressione del tempo morto e l'immobilità del tempo vivo. Ha ragione quindi Jean-Paul Sartre quando definisce la rappresentazione del tempo in Faulkner una «vitesse glacée» (Sartre 1947, 67), un'immagine funzionale nell'illustrare l'idea anti-intuitiva di una forza viva ma immobile, obbiettivo della ricerca tanto dei Compson che di Suttree. Un tempo senza progressione che non sia un non-tempo quanto piuttosto un tempo astorico, «sans horloge», sempre nelle parole di Sartre (66).

Si tratta, in definitiva, del tempo mitico e circolare delle rappresentazioni pastorali, la cui funzione è essenzialmente quella di esistere come spazio mentale di fuga dalla Storia, e in particolare del suo portato sociale e culturale. È questo il cronòtopo che definisce la scrittura del *Dixie*, e la dedizione di Faulkner e McCarthy alla loro terra implica in prima battuta l'aderenza o meno a questo genere. A scanso di equivoci è necessario precisare come il termine 'pastorale' non sia qui da intendersi nell'accezione classica di genere d'ispirazione arcadica dedicato ad amene rappresentazioni di paesaggi e società agricole o generalmente premoderne, ma in senso più ampio – e in forza di quanto scritto in precedenza – come veicolo di una particolare attitudine nei confronti della società e della Storia. La pastorale del Sud, infatti, soprattutto in seguito alla sconfitta dei confederati nella guerra civile e al successivo collasso dell'economia schiavile e quindi delle strutture sociali che attorno a quell'economia si erano consolidate, è andata sempre più identificandosi con la definizione di uno spazio mitico esistente al di fuori delle dinamiche storiche, non influenzato dallo scorrere del tempo. Questo luogo mentale separato dal flusso degli eventi è generato da quello che John Grammer ha definito «the [southern] gnostic will to deny History» (1999, 35), uno sguardo retrospettivo sulla vita che porta inevitabilmente con sé un'insopportabile nostalgia di tempi migliori, tanto più aurei quanto più stridente è il contrasto con il presente.² Per contro, la volontà di negare la Storia denota in fondo la necessità e la parallela impossibilità dell'individuo

2 La definizione di uno spazio pastorale tipico degli Stati Uniti del sud deriva, oltre che dal fondamentale studio di Bachtin sul cronòtopo, da un'ampia serie di saggi più o meno dedicati alla letteratura e alla cultura di quest'area. Avendo citato Sartre, si potrebbe menzionare, sempre in ambito esistenzialista, l'interpretazione del mito di Sisifo data da Camus (1947), in cui la circolarità offre un antidoto all'insensatezza dell'esistenza. La discussione sulla pastorale americana non può poi prescindere dallo studio di Leo Marx (2000), *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Specificamente dedicati alla pastorale nell'accezione qui descritta, sono inoltre il saggio seminale di W.J. Cash (1991), *The Mind of the South*, quello di Lewis P. Simpson (1983), *The Dispossessed Garden: Pastoral and History in Southern Literature*, e lo studio di Lucinda Hardwick MacKethan (1980), *The*

di definirsi al di fuori delle strutture sociali e culturali che sono responsabili della scrittura di quella stessa storia. A riprova di ciò, l'escapismo collegato alla pastorale non di rado è portato alle sue estreme conseguenze: la fuga dalla Storia diviene evasione in un passato remoto che vira decisamente nell'ambito del primitivismo. Proprio in quest'accezione esasperata, l'idea è stata sfruttata tanto da McCarthy (ad esempio con *Child of God*) quanto da Faulkner (*The Bear* su tutti). Non è necessario però spostare l'attenzione su questo particolare tipo di rappresentazione pastorale per rendersi conto di come il tempo e la Storia siano, nei mondi creati da questi scrittori, fonte di nevrosi, entità prevalentemente distruttive. Al contrario, proprio focalizzando l'attenzione sui personaggi che nel flusso della storia sono più radicati, si può ottenere un quadro più nitido del rapporto dell'uomo del Sud con il tempo così come è presentato da Faulkner e McCarthy. Non Ike McCaslin, quindi, ma Quentin Compson è la rappresentazione più lucida di questa dialettica e, nel caso di McCarthy, non Lester Ballard nascosto dal mondo nelle caverne degli Appalachi, ma Cornelius Suttree, tormentato *flâneur* dei bassifondi di Knoxville.

I tentativi di Quentin, volti alla distruzione simbolica del tempo storico e sociale incarnato dall'orologio che i Compson si consegnano di padre in figlio come una maledizione, trovano una chiosa nell'episodio narrato da McCarthy, che accostando un orologio ticchettante a un cadavere, ne mostra l'intrinseca futilità. La volontà di riportare il tempo in vita, di (ri)appropriarsene strappandolo alle convenzioni che lo controllano è, in definitiva, nient'altro che un'illusione. L'orologio dei Compson continua a ticchettare anche dopo essere stato danneggiato, le lancette strappate; e continua il suo ticchettio anche trasfigurato nell'orologio dell'anonimo suicida di *Suttree*, riunendo questa morte e quella di Quentin. Il tempo morto dell'orologio sopravvive all'uomo, che diviene vittima impotente di un ordine fuori dal quale non c'è apparentemente possibilità di esistenza. Il «sentimento innominabile» che invade Suttree alla vista del suicida è riconducibile con tutta probabilità proprio all'amara, ironica consapevolezza dell'impossibilità di sottrarsi a quest'ordine artificiale e pervasivo anche nell'eliminazione della propria coscienza, come sottolineano in maniera beffarda le lancette che continuano a segnare l'ora anche per chi ha ormai volontariamente posto fine al proprio tempo, abbandonandolo invece di farsene padrone, liberandosi con un gesto estremo da una prigionia che pare altrimenti inevitabile.

Dream of Arcady. Place and Time in Southern Literature. John Grammer, citato in precedenza, offre un'analisi accurata di questo tema in *Pastoral and Politics in the Old South* (1996). Infine, le considerazioni di Paul Ricœur (1988) sulla persistenza del passato in relazione al presente e all'atto narrativo, contenute nel capitolo «La realtà del passato storico» del terzo volume di *Tempo e racconto*, ben si adattano allo «sguardo retrospettivo» della società del Sud così come descritta da Faulkner e McCarthy.

La vanità della società bianca del Sud, convinta di poter negare la Storia e puntualmente inghiottita da essa, è ulteriormente sottolineata in *The Sound and the Fury* dal fatto che l'unico personaggio apparentemente in possesso di un certo controllo su quello che ho definito tempo morto (o tempo misurato) non appartiene alla dinastia dei Compson, ma è la serva nera Dilsey. L'ultima sezione del romanzo, quella che Faulkner definiva espressione del 'narratore' (cf. Gwynn, Blotner 1995), è scandita infatti da un orologio da tavolo che non è stato regolato correttamente: «a cabinet clock ticked, then with a preliminary sound as if it had cleared its throat, struck five times. 'Eight oclock', Dilsey said» (Faulkner 1990, 274). L'atteggiamento di Quentin, che cerca in ogni modo di perdere traccia dello scorrere dei minuti, è diametralmente opposto rispetto a quello della vecchia serva che, spostando su di sé la responsabilità di determinare l'ora, riesce laddove Quentin fallisce. Dilsey è il tempo vivo strappato alle «little wheels» che ne uccidono l'essenza: ne padroneggia la scansione al punto da correggere l'orologio senza curarsi di spostare le lancette sull'ora esatta. L'orologio, in quanto possesso dei Compson, ed essendo regolarmente in errore (significativamente, in ritardo rispetto al giusto), è il simbolo dell'impossibilità della famiglia di vivere di un tempo che non sia fuori sesto e incarnazione della condanna del passato. Solo un personaggio che, pur orbitando attorno alla famiglia, è sostanzialmente estraneo alle dinamiche perverse instauratesi tra i suoi membri come Dilsey è in grado di 'aggiornare' il tempo segnato; il resto dei Compson, come le loro storie dimostrano, è vittima dell'impossibilità di slegare il presente da ciò che è stato, e di esistere dunque in un tempo vivo piuttosto che ri-vivere continuamente il passato. Significativa è in questo senso l'appendice che raccoglie la genealogia dei Compson aggiunta da Faulkner al termine di *The Sound and the Fury*, nella quale, sotto il nome di Dilsey, si legge semplicemente «They endured» (1990, 343), lapidaria considerazione dell'autore sulla capacità della donna e della sua stirpe di sopravvivere alla 'maledizione'.

I traumi sociali e familiari dai quali deriva la malattia del tempo di Quentin si ripropongono sostanzialmente immutati in Cornelius Suttree, anch'egli indubbiamente segnato sin dal principio della sua esistenza dall'appartenenza a una 'nobile' dinastia del Sud. I Compson e i Suttree sono uniti nella negazione della vita che risiede appena al di fuori dei confini disegnati dalle strutture intricate e coercitive della famiglia meridionale. «If it is life you feel you are missing», scrive Suttree Senior al figlio che gli rifiuta ormai qualsiasi contatto, «I can tell you where to find it. In the law courts, in business, in government» (McCarthy 1992, 13-4). L'affermazione è paradossale proprio perché vorrebbe reindirizzare Suttree all'interno della stessa dimensione che è colpevole (seguendo anche il ragionamento di Jason Compson III) di aver sottratto alla vita la sua essenza. L'ipocondria di Suttree nei confronti del tempo viene racchiusa

da McCarthy in una scena completamente calata nell'atmosfera di nobile decadenza che avvolge il protagonista sin dall'infanzia. In compagnia di un anziano parente la cui propensione all'oratoria pomposa ricorda ancora una volta le vuote elucubrazioni di Compson Senior, il giovane Suttree assiste al cronometrando delle prestazioni di un cavallo da corsa: «the aging magistrate snapped his thumb from the keep of the stopwatch he had and [...] said anent that simple comparison of rotary motions and in the oratory to which he was prone that they had witness *a thing against which time will not prevail*» (136; corsivo aggiunto). È significativo che il ricordo riaffiori alla memoria di Suttree mentre, ubriaco, si aggira tra le stanze della vecchia tenuta di famiglia ormai in rovina. Benché l'uomo intenda in realtà sottolineare il risultato memorabile dell'animale, la sua affermazione scatena nel bambino una morbosa riflessione sullo scorrere del tempo e sull'inevitabilità della morte che, presentati nella cornice decadente della villa, tipica *southern mansion* simbolo della pseudonobiltà terriera del Sud, va ben oltre le malinconie individuali per diventare malattia di un'intera classe sociale.

L'inserimento di questa *rêverie* dedicata a qualcosa su cui il tempo non avrebbe potere costruisce infatti uno scenario antitetico rispetto alla casa in rovina, il cui stato miserando (descritto da McCarthy con vivida ferocia iconoclasta) rende l'abitazione il simbolo iperbolicamente degradato della società dalla quale Cornelius Suttree è fuggito nella speranza di riconciliarsi con la vita. L'uomo si muove tra le stanze dai muri scrostati e insudiciate da escrementi umani per fermarsi a osservare il traffico cittadino in lontananza attraverso una finestra, «locked in another age of which some dread vision had afforded him this lonely cognizance» (135). Misurate sulle rovine della villa, le parole del vecchio magistrato trovano un'amara confessione: il segno materiale del passaggio della dinastia dei Suttree mostra tutti gli effetti del logorio impietoso del tempo. Com'è per l'«Old Compson place» faulkneriano, trasformato in una *boardinghouse* e infine venduto da Jason IV, il luogo dell'infanzia di Suttree, privato dell'aura d'incorruttibilità, diviene al contrario il simbolo concreto della decadenza inarrestabile di un sistema di valori sconfitto proprio dalla propria presunzione d'immortalità. La posizione del protagonista di McCarthy, «chiuso dentro un'altra epoca», sottolinea la volontà del Sud di negare la Storia e di accettarne il progresso inevitabile ponendosi al di fuori di essa, negli spazi astorici propri della rappresentazione pastorale. Il contrasto tra vita e meccanica, tra tempo morto e tempo vivo delineato da Compson Senior, è riproposto da McCarthy, che scrive: «The clock has run, the horse has run, and which has measured which?» (136). L'interrogativo, espressione delle riflessioni del protagonista, è ancora una volta epitome di una coscienza irrimediabilmente divisa tra due distinte incarnazioni del tempo: da un lato il cronometro, dall'altro un essere vivente. Com'è nell'esempio di Dilsey, esistere all'interno di una dimensione cronologica

artefatta, definita attraverso le scansioni dettate dalle strutture sociali, vuol dire subire il trascorrere del tempo e, in definitiva, soccombervi: i due giovani sono intrappolati in una dimensione di morte che non riescono ad abbandonare nonostante gli sforzi, e alla quale al contrario ritornano con opprimente regolarità

Il fatto che la società di cui Suttree e Quentin sono gli ultimi rappresentanti esista (o pretenda di esistere) in uno spazio altro, parallelo al mondo esterno, è efficacemente sottolineata da McCarthy nel momento in cui il suo protagonista lascia la proprietà per ritornare in città. Descrivendo Suttree che abbandona il rudere della sua infanzia, McCarthy inserisce infatti un dettaglio di vitale importanza. L'autore scrive:

Suttree went out through the kitchen and through the ruined garden to the old road. [...] Old paint on an old sign said dimly to keep out. Someone must have turned it around because it posted the outer world. He went on anyway. He said that he was only passing through. (1992, 136)

Il cartello sul limitare della proprietà, significativamente, ammonisce a non oltrepassare i confini verso il mondo esterno, racchiudendo la casa in uno spazio separato rispetto a quest'ultimo. L'avvertimento sottolinea di nuovo la considerazione precedente secondo la quale Suttree si troverebbe imprigionato in un'altra dimensione, aumentando ulteriormente la distanza tra la proprietà dei Suttree e il resto della città di Knoxville (e, per estensione, il mondo intero) con l'imposizione di una frontiera. Nell'attraversare questo confine, Suttree dice a sé stesso di essere solo di passaggio, come scusandosi per l'effrazione. Seguendo la logica spaziale instaurata dal cartello, il protagonista si considera dunque di passaggio nel mondo esterno, palesando la sua appartenenza a una dimensione in effetti separata dal resto, ovvero quella dei ricchi possidenti (bianchi) del Sud. Nell'ubriachezza, Suttree partorisce forse il più lucido dei suoi pensieri: è il mondo nel quale è fuggito ad essergli estraneo, e la sua appartenenza al mondo che vorrebbe invece lasciarsi alle spalle non può essere cancellata, ma solo ignorata.

L'esistenza dell'alta società bianca su un piano diverso, o per lo meno la pretesa di esistervi, è chiaramente suggerita tra le righe di questo passaggio dai toni elegiaci. Si ripropone ancora una volta la grande ossessione del Sud, il desiderio di ritirarsi in un luogo che non sia influenzato dallo scorrere del tempo; o meglio che, situandosi nelle pieghe di un passato che perde progressivamente di connotati realistici per acquistare i toni soffusi del mito, viva proprio del tempo circolare e infinitamente uguale a se stesso che del mito è caratteristico.

La conclusione dell'analisi dei rapporti dei due personaggi con il tempo e la società è da ritrovarsi, infine, nella già citata scena della vetrina dell'orologiaio, individuato dalla critica come il momento in cui McCarthy si avvi-

cina di più a quella che sembra una diretta citazione di Faulkner. Proprio il paragone di questi due momenti fondamentali nelle storie dei protagonisti esemplifica la diversa risposta che Faulkner e McCarthy danno al dilemma madre della mente del Sud, mostrando per estensione la direzione verso cui muove, nella generazione successiva a quella della *Southern Renaissance*, la letteratura di quest'area. Com'è noto, l'ultima giornata di Quentin Compson comprende, tra le varie tappe, quella fondamentale presso il negozio di un gioielliere, al quale il giovane vorrebbe in un primo momento affidare l'orologio che egli stesso ha volontariamente danneggiato al risveglio. Com'è lecito aspettarsi da una coscienza nevrotica come quella di Quentin, il luogo non fa che acuirne l'ipocondria, divenendo una sorta di tempio per tutto ciò che il giovane tenta di fuggire. È ormai superfluo sottolineare come l'orologio, in quanto oggetto ipersemiotizzato, luogo d'incontro tanto delle storie familiari dei Compson quanto della storia dell'intera società bianca del Sud, è fonte di angoscia per Quentin non solo perché, continuando a ticchettare nonostante il danno ricevuto, è un monotono *memento mori* per un individuo che sa di non avere più molto tempo davanti a sé, ma soprattutto perché racchiude tra gli ingranaggi il motivo per il quale il ragazzo ha deciso di porre fine alla sua breve e tormentata esistenza - fatto sottolineato da Quentin stesso quando, pensando all'orologio donatogli dal padre, lo descrive: «Holding all I used to be sorry about like the new moon holding water» (Faulkner 1990, 85).

Pur nella volontà di non conoscere l'ora, e quindi di non reinserirsi nel tempo scandito vivendo liberamente le ultime ore che gli restano, il giovane Compson si trova suo malgrado intrappolato in una dimensione dove il tempo morto degli orologi si moltiplica apparentemente all'infinito mostrando la sua intrinseca fallacia e artificiosità, giacché nessuno dei suddetti orologi segna l'ora esatta. È questo il momento in cui Quentin sembra essere più consapevole della relatività del tempo sociale e dell'inevitabile sottotesto psicologico che questo porta con sé:

There were about a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine had, without any hands at all. Contradicting one another. I could hear mine, ticking away inside my pocket, even though nobody could see it, even though it could tell nothing if anyone could. (Faulkner 1990, 85)

Nella vetrina dell'orologiaio il tempo, disperso in una miriade di frammenti che si contraddicono l'un l'altro palesando la futilità delle misurazioni, subisce un martirio che avrebbe senza dubbio causato un tracollo nervoso a Jason Compson III. Qui, l'attitudine tramandata di padre in figlio viene sottoposta alla più grande irrisione possibile perché, se è vero che apparentemente il relativismo esasperato posto in vetrina potrebbe funzionare da antidoto liberatorio alle malinconie dei Compson, è indubbio

che la moltiplicazione della *reductio ad absurdum* dell'esperienza umana non possa che avere l'effetto opposto sull'ambiguo sistema filosofico e sulla mente fragile di Quentin. Nonostante queste considerazioni, infatti, è chiaro come il ragazzo non riesca, in definitiva, a slegarsi in nessun modo dalle proprie morbide elucubrazioni, delle quali cadrà vittima di lì a poco.

Il fatto che questa scena si ripresenti, trasfigurata in un delirio febbricitante, anche in *Suttree*, la rende particolarmente degna di nota e ne fa il momento fondamentale di confronto tra le due opere. Ridotto in fin di vita da una febbre tifoide, Suttree è immobilizzato in un letto d'ospedale, preda di violente allucinazioni provocate dalla morfina. In una di queste, McCarthy lo descrive mentre sogna di essere:

Along a wet street, a freshened wind with spite of rain in it. [...] Clockshop. A fourlegged clock in a glass bell, a pending treblehook baited with gold balls revolving slowly. Coming to rest. The clock hands too. He looked at his face in the glass. On the wall beyond other clocks are stopping. Me? The shop is closed. A thought to ask. He will not ask, however. Clocks need winding and people to wind them. (McCarthy 1992, 453-4)

Nel delirio di Suttree, le profezie di Compson Senior vengono ad avverarsi. Il tempo è infine slegato dalla sua dimensione meccanica: gli orologi si fermano, riportandolo in vita. Il personaggio di McCarthy, contrariamente a Quentin, evita persino di «chiedere»,³ riportando alla giusta dimensione il rapporto tra l'uomo e gli ingranaggi. I secondi necessitano del primo e non viceversa: la sudditanza umana nei confronti del tempo è rovesciata. L'esperienza pre-morte di Suttree diventa ancora più significativa quando la si paragona a un altro dei momenti nei quali la morte fa la sua comparsa nel testo. Ripensando agli ultimi istanti di vita del nonno (con tutta probabilità lo stesso uomo con il cronometro citato in precedenza), Cornelius ricorda come «The old tin clock on Grandfather's table hammered like a foundry» (13), ponendo in parallelo questa morte con quella dell'anonimo suicida dall'orologio ancora funzionante e, ovviamente, con quella di Quentin Compson, che non solo lascia dietro di sé, chiuso nel cassetto di Shreve, l'orologio del padre (e del nonno) con il suo insopportabile peso simbolico ed emotivo, ma si avvia verso il suo destino sull'ultimo rintocco del campanile («The last note sounded», Faulkner 1992, 78).

Superata la malattia, Suttree sarà in effetti un uomo cambiato, e riuscirà a lasciarsi completamente alle spalle il passato abbandonando Knoxville probabilmente per sempre. Se, come accennato in precedenza, sfuggire

3 A chi Suttree si rifiuta di chiedere? È forse leggibile in quell'affermazione il superamento delle ossessioni del protagonista faulkneriano che, pur temendo la risposta, non può evitare di chiedere al gioielliere se qualcuno degli orologi in vetrina stia in effetti misurando correttamente le sue ultime ore?

al tempo in questo particolare contesto vuol dire essenzialmente rompere i legami instaurati dal patriarcato sudista, ancora una volta è il romanzo di McCarthy a mostrare una via d'uscita. In Faulkner, le ultime azioni di Quentin sono dedicate al ristabilimento di un futile decoro in preparazione del salto, accompagnate dal fantasma di una conversazione avuta con il padre riguardo allo scandalo provocato dalla sorella Caddie e alla sua decisione di sfidare Dalton Ames a duello. Notevolissimo, in questo scambio, è il brusco passaggio dal pronome di prima persona singolare maiuscolo («I») che Quentin utilizza pensando a sé, al minuscolo («i») durante il confronto con il padre (cf. McHaney 2008). Con quest'espediente tipografico Faulkner suggerisce l'evirazione simbolica del giovane a seguito dell'insuccesso nel vendicare l'onore della sorella, e soprattutto dell'opprimente presenza paterna nella definizione dell'io del protagonista, che è privato di una personalità autonoma, dissolta all'interno dei perversi legami familiari dei Compson e nell'ignavia che li caratterizza. Il finale dedicato a Quentin è tutto sotto il segno dell'assenza di individualismo, dell'impossibilità di trovare una dimensione sana nella quale esprimere sé stesso. L'ambiguità del giovane è espressa in questo passaggio in tutta la sua forza distruttiva, mostrando la furia impotente che ne anima i comportamenti e che lascerà traccia memorabile nella chiusura di *Absalom, Absalom!*, dove Quentin, a seguito della domanda di Shreve sul perché odi il Sud, risponde con il grido strozzato di «I don't. I don't. I don't hate it! I don't hate it!» (Faulkner 2002, 388).

Sarà invece destino di Suttree sopravvivere alla tormentata storia familiare e proseguire altrove la sua storia personale, slegata dagli strascichi della vita passata. Di ritorno dall'ospedale, guarito e deciso ad abbandonare Knoxville, Suttree torna alla sua casa galleggiante per trovare la porta forzata e un senzatetto, morto da settimane, disteso nel suo letto. La macabra scoperta coincide con l'arrivo della sorellastra di Gene Harrogate, «the city mouse», un ragazzino spiantato e non troppo sveglio (a tutti gli effetti il *comic relief* del romanzo) di cui Suttree si è occupato più volte durante la sua permanenza lungo il Tennessee. La donna è lì per chiedere notizie del ragazzo, che non sa essere finito in prigione per una serie di piccoli furti e nonostante i continui avvertimenti del tutore putativo. Il breve scambio di battute, posto in apertura di finale, funziona come una rappacificazione di Suttree con la dimensione familiare da lui continuamente rifuggita. Infatti, oltre a mantenere dei rapporti fortemente conflittuali con la propria dinastia (e probabilmente proprio a seguito di questi), Suttree aveva precedentemente abbandonato moglie e figlio, stabilendosi nei bassifondi di Knoxville in ripudio totale della posizione altolocata cui era destinato per diritto di nascita. Il nucleo familiare non si ricongiungerà mai più a causa della prematura morte del bambino, notizia che giungerà indirettamente al protagonista e lo spingerà a incontrare nuovamente la moglie dopo quelli che si suppongono essere anni di silenzio. Violentemente rifiutato dalla

famiglia della sposa il giorno del funerale, Suttree è costretto a osservare la funzione da una posizione ritirata, riempiendo egli stesso la fossa una volta che tutti i partecipanti se ne sono andati. La sepoltura del figlio coincide con una violenta acquisizione di coscienza da parte del protagonista riguardo agli effetti deleteri del patriarcato sudista. Proprio nel tentativo di svincolarsene, infatti, Suttree aveva abdicato al ruolo (potenzialmente sano) di padre, causando la rovina della sua famiglia. Solo in questo momento il personaggio sembra realizzare la vanità del suo gesto (posto sulla stessa linea di continuità distruttiva e caratterizzato dalla stessa sterilità del suicidio di Quentin Compson), ponendo un interrogativo senza risposta alla bara semisepolta che è, come nel caso di Quentin, l'espressione di un'irrimediabile crisi d'identità: «who is this fool kneeling over your bones, choked with bitterness?» (McCarthy 1992, 154). Il risanamento di questa ferita avviene proprio al termine del romanzo, con l'investitura simbolica a padre di Harrogate da parte della sorella di questi. «Gene's a good boy» (466), afferma Suttree con toni inequivocabilmente paterni, supplendo alla sua passata e fallita esperienza da genitore con una sorta di transfert sul «city mouse».

A questo punto la liberazione di Suttree è quasi completa. La sua ultima passeggiata per il ghetto di McAnally Flats è un progressivo spogliarsi di tutto ciò che è stato, ovvero l'abbandono delle definizioni imposte dalle strutture familiari, che questa volta non mietono l'ennesima vittima com'è nel caso di Faulkner, ma vengono finalmente accantonate nella costruzione di un'identità che, muovendo verso una dimensione più ampia, lascia i confini soffocanti del Sud per esprimersi altrove. Scrive McCarthy: «Walking down the little street for the last time he felt everything fall away from him. Until there was nothing left of him to shed. It was all gone. No trail, no track» (1992, 468). La recisione definitiva avverrà di lì a poco. Parallela all'abbandono di Knoxville, infatti, è la scoperta da parte delle autorità del cadavere nella baracca galleggiante, alla quale assistono tre anonimi vicini, parte anche loro del colorito e degradato microcosmo di McAnally Flats. Tutto lascia pensare che il corpo sia proprio quello di Suttree, tant'è che i tre giovani rispondono evasivamente alle domande dei paramedici, probabilmente coscienti dei passati e ripetuti guai del protagonista con la legge. In questo scambio è possibile leggere la morte simbolica del Suttree rappresentante del Sud, l'abbandono definitivo dell'ambiente che, direttamente o indirettamente, ne aveva diretto le azioni fino a quel momento. Per quel che concerne la società, le sue genealogie e i suoi schemi, Cornelius Suttree è ormai ufficialmente deceduto. Morte simbolica cui fa però seguito l'effettiva rigenerazione del personaggio, del resto presagita anche da uno degli astanti che, nell'osservare l'ambulanza allontanarsi esclama: «Shit [...]. Old Suttree ain't dead» (470), avvicinandosi alla realtà più di quanto possa sapere.

I fantasmi del passato e l'impossibilità di vivere il presente che Faulkner associava all'alta società bianca del Sud vengono infine accantonati in

McCarthy. Faticosamente, c'è da dire, tant'è che *Suttree* potrebbe efficacemente essere letto nella sua interezza come lungo percorso di 'purificazione' dai mali dell'uomo meridionale, un romanzo di formazione al contrario, nel quale il protagonista disimpara le norme che ne avevano fino a quel punto definito l'identità. L'eredità del Sud era a tutti gli effetti in azione nella psiche di Suttree, la cui vita, vissuta fino all'addio al negativo di quell'eredità, ne mostrava forse ancora più violentemente il portato deleterio. Nel passaggio da *The Sound and the Fury* a *Suttree* si assiste in sostanza al superamento della condizione paralizzante nella quale la mente del Sud è venuta a trovarsi a seguito del rifiuto di concepirsi all'interno di una progressione storica. Cosciente o incosciente che sia, il ritrarsi nella dimensione storica che ho definito 'pastorale' in virtù della qualità mitica che questo spazio offre, è innegabilmente alla base delle nevrosi invalidanti che agiscono tanto su Quentin Compson quanto su Cornelius Suttree, e che a loro giungono come non desiderata eredità di una classe sociale vinta dagli eventi, che preferisce volgere lo sguardo altrove piuttosto che ripensarsi e ricostruirsi. Il discorso sull'imprigionamento della mente del Sud nel passato è ovviamente più complesso, e sarebbe una leggerezza imperdonabile restringerlo alla semplice (e capricciosa) volontà di non accettare l'esito degli eventi, ma ai fini di questa analisi è sufficiente accettare tale attitudine come irrimediabilmente incorporata nella visione del mondo che è espressione di questa regione. Ha ragione dunque Matthew Guinn quando, nell'introduzione a *After Southern Modernism*, scrive: «The Southern Renaissance always contained a thread of 'melancholy in even its most powerful artistic moments» (2000, xix), individuando il sentimento dominante del Sud, frutto per l'appunto di una psiche collettiva irrimediabilmente proiettata all'indietro, inguaribile nelle sue derive elegiache. «[N]othing is even worth the changing of it» (Faulkner 1990, 78), è l'insegnamento deviato di Jason Compson Senior al giovane Quentin, affermazione che mostra come tale malattia dello spirito sopravviva e si rafforzi attraverso le generazioni grazie al complesso iper-formalizzato dell'organizzazione sociale delle classi agiate (o presunte tali) figlie della storia di sconfitta del *Dixieland*.

Sempre Guinn, paragonando la stagione del tardo modernismo a quella post-modernista, della quale Cormac McCarthy è indubbiamente l'autore più compiuto e rappresentativo, descrive quest'ultima «probing and interrogating the cultural adhesives of the contemporary South» (2000, xx), esplicitando l'azione di ripensamento delle costruzioni culturali dell'*Old South* che trovano un esempio illuminante nell'operazione che McCarthy fa con *Suttree*. Che il romanzo funzioni da critica e rielaborazione dell'eredità culturale del Sud risulta chiaro anche dal fatto che, dopo questo lavoro, l'autore sposterà la sua produzione al Sud Ovest, tornando nei luoghi della sua formazione solo con l'ultimo romanzo pubblicato, *The Road*, opera che comunque non instaura, al contrario di *Suttree*, un dialogo tanto serrato

e mirato verso l'insieme dei tratti che compongono la cultura del Sud. La conclusione di questo saggio è affidata alle ultime righe del romanzo di McCarthy, nelle quali l'autore parla in prima persona per ammonire direttamente i lettori, concretizzando nell'allegoria di un cacciatore e i suoi mastini instancabili i pericoli insiti nell'accettare un portato culturale che, nell'impossibilità di guardare al futuro, condanna a morte chi, al contrario di Suttree (e come Quentin), non riesca a liberarsene:

Somewhere in the gray wood by the river is the huntsman and in the brooming corn and in the castellated press of cities. His work lies all wheres and his hounds tire not. I have seen them in a dream, slaverous and wild and their eyes crazed with ravening for souls in this world. Fly them. (1992, 471)

Bibliografia

- Bakhtin, Michail (1979). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Camus, Albert [1947] (1998). *Il Mito di Sisifo*. Milano: Bompiani.
- Cash, W.J. [1941] (1991). *The Mind of the South*. New York: Vintage Books.
- Faulkner, William [1929] (1990). *The Sound and the Fury. The Corrected Text*. New York: Vintage Books.
- Faulkner, William [1936] (2002). *Absalom, Absalom!* New York: Random House.
- Grammer, John D. (1996). *Pastoral and Politics in the Old South*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press.
- Grammer, John D. (1999). «A Thing against Which Time Will Not Prevail. Pastoral and History in Cormac McCarthy's South». Jackson: University Press of Mississippi, 29-44.
- Guillemin, Georg (2004). *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. College Station (TX): Texas A&M University Press.
- Guinn, Matthew (2000). *After Southern Modernism. Fiction of the Contemporary South*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gwynn, Frederick L.; Blotner, Joseph L. (1995). *Faulkner in the University*. Charlottesville; London: University Press of Virginia.
- MacKethan, Lucinda Hardwick (1980). *The Dream of Arcady. Place and Time in Southern Literature*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press.
- Marx, Leo [1964] (2000). *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- McCarthy, Cormac [1979] (1992). *Suttree*. New York: Vintage Books.
- McHaney, Thomas L. (2008). «Themes in 'The Sound and the Fury'». Bloom, Harold (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations. 'The Sound*

- and the Fury'-New Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism, 149-80.
- Ricœur, Paul (1988). *Tempo e racconto*, vol. 3, *Il tempo raccontato*. Milano: Jaca Book.
- Sartre, Jean-Paul (1947). *Situations I. Essais critiques*. Paris: Gallimard.
- Simpson, Lewis P. [1975] (1983). *The Dispossessed Garden. Pastoral and History in Southern Literature*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press.
- Young, Thomas D. Jr. (1999). «The Imprisonment of Sensibility. 'Suttree'». Arnold, Edwin T.; Luce, Dianne C. (eds.), *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi, 97-122.
- Wallach, Rick (2011). «Ulysses in Knoxville. Suttree Ageean Journey». *Appalachian Heritage*, 39(1), 51-63.

