



Politecnico di Milano — Scuola del Design
Corso di Laurea Magistrale in Design della Comunicazione

Analisi della narratività
e traduzione intersemiotica in
Mentre Morivo di William Faulkner

SANTIAGO ORLANDO VILLA CAMACHO MATR. 754718

AA 2013/2014

RELATORE: PROF. SALVATORE ZINGALE

A mi mamá

Indice

ABSTRACT.....	7
INTRODUZIONE.....	9
I. WILLIAM FAULKNER.....	12
2. MENTRE MORIVO.....	17
<i>Lo stile narrativo</i>	
<i>Il flusso di coscienza</i>	
<i>Il monologo come strumento narrativo</i>	
<i>Le voci narranti: Molteplicità e soggettività</i>	
<i>Personaggi principali</i>	
<i>Personaggi secondari</i>	
3. ARTICOLAZIONE DELL'OPERA.....	78
<i>Il tempo in Mentre Morivo</i>	
<i>Fabula e intreccio</i>	
<i>Gestione della tensione nel racconto</i>	
<i>Gestione del ritmo nel racconto</i>	
4. LA STRUTTURA DEL ROMANZO.....	93
<i>Struttura generale</i>	
<i>programmi narrativi</i>	
<i>Le funzioni</i>	
<i>Le azioni</i>	
<i>La narrazione</i>	
<i>Le fasi del racconto</i>	
Le macrostrutture dell'opera	
Topic e isotopia	
Il percorso generativo	
Gli attanti in <i>Mentre Morivo</i>	
Le modalità in <i>Mentre Morivo</i>	
Dovere	
Volere	
Potere	
Sapere	
Livelli di cooperazione testuale	
Il lettore modello di <i>Mentre Morivo</i>	
5. YOKNAPATAWPHA.....	147
Descrizione geografica	
Descrizione storica	
Descrizione sociale	
Rapporti luogo - storia	
6. PROCESSO DI TRADUZIONE.....	156
Shortology, un esempio di traduzione	
La <i>Metamorfosi</i> (versione Shortology)	
<i>Moby Dick</i> (versione Shortology)	
La <i>Divina Commedia</i> (versione Shortology)	
<i>Mentre Morivo</i> (versione Shortology)	
7. CONCLUSIONI.....	213
8. SCHEDE.....	221

Abstract

L'articolazione dei testi, sia letterari che visivi, genera una struttura discorsiva ed espressiva che permette il trasferimento di un messaggio.

La struttura di un testo narrativo è l'ossatura che fornisce il supporto per gli elementi con cui l'autore esprime i propri pensieri.

L'analisi delle strutture narrative svela le strategie usate nel processo di generazione di senso, per cui, capire la struttura di un'opera comporta non solo la comprensione del contenuto di un messaggio, ma la natura di esso. L'individuazione degli elementi essenziali di un testo apre la porta a una serie di dinamiche che permettono la riformulazione del messaggio originale, tra queste, i processi di traduzione e adattamento.

Introduzione

I testi narrativi hanno una struttura invisibile, una struttura composta di fili che s'intrecciano e che ci guidano durante lo sviluppo di ogni opera. Non tutti i lettori sono in grado di notare la presenza di questo tessuto, forse perché per scoprire quello che supporta le costruzioni narrative, i libri si devono leggere più di una volta.

Umberto Eco fa una distinzione tra due tipi diversi di lettori. I primi sono i lettori di primo livello, cioè quei lettori che desiderano sapere come finisce la storia, poi c'è invece chi vuole capire come è stato costruito il testo e che intenzioni aveva l'autore quando l'ha scritto. Questi sono i lettori di secondo livello.

Lo scopo di questo progetto è diventare un lettore di secondo livello di *Mentre Morivo* di William Faulkner e, allo stesso tempo, fare una trasposizione degli elementi testuali del romanzo in elementi grafici. Tentando di scoprire ciò che si nasconde dietro la narrativa dell'autore, la quale non segue una struttura lineare, perdendosi nei grovigli che si producono grazie all'intreccio del tempo, dove il passato si piazza nel presente creando un senso di disorientamento e provando così a svelare l'architettura con la quale è stato scritto il romanzo e le caratteristiche dello "scenario" dove è stata ambientata la storia.

Diventare il lettore modello di un'opera determinata una strategia di traduzione, comporta come conseguenza la creazione di uno spettatore modello corrispondente. Il passaggio di genere di un testo visivo equivalente a quello di partenza dovrà quindi considerare gli elementi che definiranno le relazioni tra i due. Le strategie di enunciazione dovranno basarsi sugli elementi comuni e condivisibili tra le due diverse forme dell'espressione. La prima analisi testuale permetterà di fare uno studio source oriented della traduzione, e il secondo invece permetterà l'approccio target oriented di essa.

Eseguire un esercizio di adattamento di un testo letterario in un testo visivo comporta una serie di ragionamenti e di scelte che evidenzieranno il carattere interpretativo dell'attività traduttiva. L'analisi testuale della struttura del testo di partenza permette di individuare gli elementi che si presentano come i più adeguati al processo di trasposizione del senso.

Eco ci parla di due modi possibili per passeggiare in un bosco: "Nel primo ci si muove per tentare una o molte strade (per uscirne al più presto, [...]); nel secondo modo ci si muove per capire come sia fatto il bosco, e perché certi sentieri siano accessibili e altri no". Il testo di *Mentre Morivo* sarà quindi esplorato nel secondo modo, e la sfida sarà quella di addentrarsi e girare questo labirintico bosco per capire com'è stato costruito. Capire e individuare gli elementi strutturali del testo di partenza sarà l'elemento chiave per proporre un testo visivo equivalente; di conseguenza, più ampia è la conoscenza del testo letterario, più pertinente sarà il risultato, cioè il testo di arrivo. Gli elementi su cui si costruisce l'opera di origine si distribuiscono su diversi livelli ed è evidente che nell'effettuare una traduzione intersemiotica l'interazione di questi livelli sarà riformulata o addirittura mutata per raggiungere un effetto di risonanza, cercando di mantenere la fedeltà al senso originale del romanzo.

Il progetto grafico

Lo scopo del progetto grafico sarà quello di trasporre gli elementi principali del testo in elementi grafici. Per riuscire a fare ciò, si deve stabilire un sistema di regole che limitino e determinino il modo in cui le rappresentazioni grafiche saranno costruite. Questo sistema di regole "progettuali" permetterà inoltre sviluppare un'analisi comparata

.....

¹ Eco, U. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*.

tra il testo di partenza (*Mentre Morivo*) e quello di partenza (le illustrazioni). Gli aspetti che si considereranno per la creazione di questo sistema avranno la funzione di "filtro" e determineranno sia i contenuti sia l'adeguatezza nel processo di trasposizione. Per individuare gli elementi da considerare nella traduzione sarà quindi necessario scavare fino ad arrivare ai livelli profondi del testo di partenza, per poi risalire ai livelli di superficie avendo raccolto gli elementi più significativi e avendo pianificato delle strategie di enunciazione (grafica), per ottenere un testo visivo dove si stabilisca un dialogo equivalente rispetto al punto di partenza.

1. William Faulkner

William Cuthbert Faulkner (nato Falkner, 1897-1962), nasce a New Albany, nello stato del Mississippi, negli Stati Uniti, il 25 settembre del 1897. Scrittore di enorme levatura, sceneggiatore e drammaturgo di successo, è stato vincitore del Nobel per la letteratura nel 1949.

È celebre per opere narrative provocatorie, di grande impatto psicologico, talvolta sperimentali e collegate alla grande tradizione inglese del novecento, soprattutto James Joyce e Virginia Woolf. Secondo alcuni, con certi scritti minori per la verità ingenerosamente poco considerati, è stato uno degli anticipatori del genere pulp, che sarebbe arrivato molto tempo dopo. L'urlo e il furore è considerato il suo capolavoro, al pari del romanzo *Gli invitti*, successivo al primo e pubblicato quando ormai aveva raggiunto una certa credibilità a livello di scrittura.

Faulkner nasce e cresce nel Sud; la sua cittadina dista cinquanta chilometri da Oxford. William è il primogenito di quattro figli, nato dall'unione di Murry Falkner e Maud Butler. Suo padre è capostazione della compagnia ferroviaria di proprietà del nonno del futuro scrittore, tale John Wesley Thompson Falkner. Dopo qualche anno dalla nascita di William, il padre viene nominato amministratore della compagnia, con trasferimento a Ripley. Il momento roseo dura poco però e già nel 1902, quando perde il posto, decide di trasferirsi con tutta la famiglia a Oxford. Il nonno vende la compagnia e la famiglia Falkner deve arrangiarsi come può.

Il padre si interessa prima all'allevamento, poi diventa rappresentante della "Standard Oil", in seguito lavora per un frantoio di semi di cotone, per una fabbrica di ghiaccio e, infine, per un'azienda che si occupa di ferramenta. Sono anni difficili, almeno fino a quando non ottiene, nel 1918, un posto di segretario e amministratore dell'Università.

Nel frattempo avviene la formazione nel profondo Sud del futuro scrittore, che deve a suo padre l'amore per la propria terra e per gli animali. Cavalca un pony, regalatogli dal genitore, studia e legge i

grandi scrittori inglesi e americani, da William Shakespeare a Joseph Conrad, passando per James Joyce, Herman Melville e Mark Twain. Si innamora della sua vicina di casa Estelle Oldham, la quale molto tempo dopo sarà sua moglie e, soprattutto, osserva e prende coscienza delle frustranti condizioni di lavoro cui sono ancora soggetti gli ex schiavi negri, discriminati e umiliati nelle terre più remote d'America.

Importante nella sua formazione è il nonno e, soprattutto per la futura prosa, anche il bisnonno William Clark Falkner, il "colonnello" fondatore della compagnia ferroviaria e pioniere in tal senso dell'Ottocento statunitense.

Nel 1915, Faulkner decide di lasciare la scuola, per lavorare all'interno della banca di suo nonno. Subito però si arruola nell'esercito, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, all'interno della RAF, l'aeronautica britannica.

Ritornato in patria, frequenta i corsi dell'Università del Mississippi, il campus, senza esserne iscritto. In questo periodo decide di dedicarsi completamente alla scrittura, che scopre essere la sua grande passione.

Nel 1924 esce la sua prima opera, una raccolta poetica pubblicata a proprie spese dal titolo "Il fauno di marmo". Per sopravvivere però Faulkner svolge diversi lavori, da quello di postino e factotum per la stessa università, fino all'imbianchino. Impartisce anche lezioni di golf.

Dal 1921 è a New Orleans, dove svolge l'attività di giornalista. Qui incontra e diventa amico dello scrittore Sherwood Anderson, il quale gli dà una mano per trovare un editore disposto a pubblicare quello che sarà il suo esordio narrativo, "La paga dei soldati", datato 1926. I suoi genitori si rifiutano di leggerlo, considerandolo scandaloso.

Determinanti sono alcuni viaggi che l'autore compie in Europa, a Parigi soprattutto, dove vive nei pressi della Senna. Ritornato a casa, si dedica all'elaborazione di una serie di racconti e romanzi ambientati in un'ipotetica contea, trasfigurante la sua Lafayette, che si chiama

Yoknapatawpha. È un pretesto narrativo che gli serve per scrivere liberamente i suoi migliori lavori, come “Sartoris”, che esce nel 1929, con protagonista ispirato al suo vecchio bisnonno, e il famoso “L’urlo e il furore”, nato sempre nello stesso anno.

Sempre nel 1929, Faulkner sposa la vecchia amica Estelle Oldham, che nel frattempo divorzia dal suo primo marito, decidendo di fare della sua casa di Oxford la propria base di lavoro dal punto di vista della scrittura.

I critici subito individuano in lui un grande talento, ma le vendite non sono eccezionali. Nel decennio degli anni ‘30 vende molto solo il suo romanzo “Santuario”, del 1931.

Escono gli ottimi *Mentre Morivo*, nel 1930, *Luce d’agosto* del 1932, *Gli invitti*, del 1938, e il noto *Assalonne, Assalonne!*, datato 1936, nel quale William Faulkner mette a punto persino una mappa della sua immaginaria contea. I temi sono sempre gli stessi: dalla corruzione, allo scontro tra i bianchi e i negri, fino al tema universale del male.

È anche un prolifico autore di romanzi brevi e racconti, come testimonianza la sua raccolta “Queste 13”, scritta nel 1931, comprendente alcune delle sue storie più conosciute. Ad ogni modo, “Santuario”, giudicato scandaloso dalla sua stessa famiglia per le ambientazioni gotiche in bordelli e bische di corruzione, gli apre le porte del successo.

Faulkner comincia a tenere conferenze, incontra colleghi scrittori di cui diventa amico, come Dorothy Parker, John O’Hara, John Dos Passos e Frank Sullivan; si fa conoscere da nuovi e ambiziosi editori. Soprattutto viene notato dai produttori cinematografici. Inizia per lui una difficile spola tra la frenetica Hollywood e la sua cittadina tranquilla di Oxford.

Nel maggio del 1932 viene assoldato dalla Metro-Goldwyn-Mayer, ma resiste meno di una settimana. Dopo, arriva la chiamata di Howard Hawks per scrivere il film “Rivalità eroica”.

Il 24 giugno del 1932, nasce la sua prima figlia, Jill. Nel 1935, perde il fratello Dean in un incidente aereo, dopo che aveva ricevuto proprio da lui le nozioni necessarie per imparare a volare sul suo biplano, comprato dall’amico Vernon Omlie qualche anno prima. La morte del fratello getta lo scrittore in un periodo di sconforto, acuito dall’uso di alcol. Ciononostante Howard Hawks lo chiama per altri lavori, per la 20th Century Fox.

In questo stesso periodo, Faulkner si innamora della segretaria personale del produttore, tale Meta Doherty Carpenter, con cui intraprende una relazione turbolenta, lunga circa quindici anni.

Neanche con il romanzo “Invitti”, uno dei suoi migliori, la fama di scrittore di Faulkner riesce a farsi strada in America. L’autore viene apprezzato soprattutto in Europa, maggiormente in Francia. Fino al 1945 il pubblico a stelle e strisce non si accorge di avere in casa un grande scrittore. Verso la fine degli anni ‘30 e i primi anni ‘40, l’autore lavora alla trilogia basata sulla famiglia “Snopes”, considerata però di livello inferiore rispetto ai suoi precedenti scritti.

Vive nuove difficoltà economiche a causa dell’impellente guerra mondiale. A Hollywood non riesce a lavorare e passa le sue giornate andando a pescare con l’amico attore Clark Gable.

Nel 1944, ospite dell’amico scrittore Bezzetides, lavora al film “Acque del sud”, tratto dal romanzo di Ernest Hemingway intitolato “Avere e non avere” (1937). Successivamente si dà da fare anche per “Il grande sonno”, dall’omonimo libro di Raymond Chandler, e per la trasposizione del romanzo “Mildred”, di James M. Cain.

Il rilancio della sua opera avviene dal 1946 e lo si deve al critico letterario Malcom Cowley, il quale raggruppa tutti i suoi lavori in un’antologia dal titolo “The Portable Faulkner”.

Dopo aver tenuto alcune lezioni all’Università del Mississippi, nel 1948 pubblica “Intruder in the Dust”, tradotto in “Non si fruga nella polvere”. L’anno dopo, firma alcuni gialli, dal titolo “Knight’s Gambit”, con protagonista il detective e avvocato Gavin Stevens.

Il 10 novembre del 1949 gli viene annunciato il Nobel per la Letteratura, poi consegnato il 10 dicembre successivo. Si reca a Stoccolma con sua figlia Jill per il ritiro del premio. Faulkner decide poi di devolvere il denaro derivante dal Nobel per la costituzione di un fondo, il cui scopo è quello di sostenere nuovi talenti in campo letterario; viene così istituito il Premio Faulkner.

Nel 1951 esce la commedia in tre atti dal titolo “Requiem per una monaca”, costituita solo da ampi prologhi e senza dialoghi. Un anno più tardi cade da cavallo, nel suo allevamento, procurandosi un infortunio alla schiena. Riporta diverse piccole fratture e si rifiuterà sempre di operarsi. Accetta poi la laurea honoris causa in Lettere, dalla Tulane University.

Nel 1953 scrive il saggio quasi autobiografico “Mississippi”; l’anno successivo pubblica il romanzo allegorico “Una favola”, con cui ottiene il National Book Award per la narrativa e il Premio Pulitzer.

Sono molti i film che cominciano ad essere tratti dalle sue opere, quando Faulkner è ancora vivo. Tra questi, si ricordano “La lunga estate calda” di Martin Ritt e “Il trapezio della vita!” di Douglas Sirk. È datato 1962 il suo ultimo libro: “I saccheggiatori”.

William Faulkner muore all’età di 64 anni il 6 luglio del 1962 a Oxford, nel Mississippi, per poi ricevere sepoltura nel St. Peter Cemetery. La sua vecchia casa, donata all’università, è diventata un alloggio per gli studenti di giornalismo².

.....

² Biografia recuperata da www.stonatamente.blogspot.it

2. Mentre Morivo

Mentre Morivo (1930) è la storia della famiglia Bundren, che intraprende un viaggio di sei giorni per seppellire la madre appena morta. Scritto poco dopo *L'urlo* e *il furore*, questo romanzo rappresenta l’esistenza umana come qualcosa di assurdo. Alla fine del viaggio, Cash (uno dei figli), mentre pensa alla fine che ha fatto uno dei suoi fratelli (Darl, che è mandato al manicomio) riflette:

“Ma non sono poi tanto sicuro che uno abbia il diritto di dire che cos’è pazzo e che cosa non lo è. È come se dentro a ognuno ci fosse qualcuno che è al di là dell’esser normale o dell’esser pazzo, e le cose normali e le cose pazze che fa le guarda con lo stesso orrore e lo stesso stupore.”

Questo brano del romanzo dà qualche indizio di quello che Faulkner voleva rappresentare in questa storia che è tragica e comica allo stesso tempo. Qua l’insignificanza dell’esistenza è percepita come un macabro scherzo. In mondo assurdo, chi è in grado di dire che cose siano normali e che cose siano folli? Di sicuro, nessun lettore di *Mentre Morivo* può giudicare il comportamento dei Bundren inequivocabilmente come eroico o come demenziale, né il loro viaggio come epico o burlesco.

Secondo Cleanth Brooks, in *Mentre Morivo*, Faulkner è riuscito ad abbinare il grottesco e l’eroico, il comico e il patetico, la pietà e il terrore, generando una complessità di tono che per molti lettori si è dimostrata come difficile. Questa difficoltà si trova nel fatto che il lettore non riesce a stabilire un giudizio definitivo su ciò che sta leggendo. Da una parte, il fruitore identifica alcuni elementi che determinano il carattere eroico delle azioni dei Bundren, ma allo stesso tempo, identifica gli elementi che rendono le loro vicende assurde e inutili. Senza dubbio, nell’impresa dei Bundren esiste l’aspetto eroico. La famiglia, per mantenere la promessa fatta alla madre, viola con le

sue risposte non convenzionali le regole del buon senso. L'assurdità delle vicende dei Bundren, da un'altra parte, fa diventare la solennità del viaggio in una palese sciocchezza. Vale dire, che in *Mentre Morivo*, Faulkner non rappresenta tutta la classe contadina del Mississippi; in realtà, nessuno avrebbe fatto ciò che i Bundren hanno fatto per seppellire Addie. Se si analizzano i modi in cui gli altri personaggi del romanzo (quei personaggi secondari che non appartengono alla famiglia) si riferiscono riguardo i Bundren, si può vedere che ciò che Anse e suoi figli stanno facendo, non è socialmente accettato. Lula (la moglie di Armstid) esclama: *“È una vergogna, dovrebbero metterlo dentro, per come la tratta”*, Rachel (la moglie di Samson), dice: *“È una vergogna (...) Vorrei solo che te, lui, tutti gli uomini su questa terra che da vive ci torturate e da morte ci insultate, a trascinarci su e giù da tutte le parti(...)”* Samson invece riflette: *“Perché io ai morti porto lo stesso rispetto che gli portano tutti, ma i morti vanno rispettati, e una donna che è morta da quattro giorni il modo migliore di portarle rispetto è di metterla sottoterra il prima possibile. Ma loro, niente.”* La prima domanda che viene al lettore è perché i Bundren si sforzano in questo modo per portare avanti questo difficile compito, che tra l'altro viola le regole del buon senso e coinvolge tutta la famiglia in difficoltà, perdita, pericolo e lesioni? Il lettore non troverà una risposta a questa domanda. Quando i vicini esprimono disapprovazione riguardo le azioni di Anse, lui risponde che: *“Gliel'ho promesso, se l'è messo in testa.”*

L'immagine centrale del romanzo è il cadavere in putrefazione di mamma Addie, che genera forti passioni e tensioni. Il fulcro della narrazione, è la stasi, e da questo paradosso, una serie di altri paradossi si moltiplicano. Prima della fine del romanzo, le distinzioni tra tragedia e commedia, essere e non essere, realtà e illusione, sanità e follia, sono quasi scomparse. Il successo di Faulkner in quest'opera è dovuto a un'accumulazione di incongruenze. Queste incongruenze sono evidenti perché il lettore è forzato a rimanere in distacco, e di conseguenza non riesce ad identificarsi con una voce narrante

affidabile; siccome il romanzo è composto da cinquantanove monologhi il lettore deve provare ad avere un'ampia prospettiva della storia, una visione di insieme. Un altro metodo che usa Faulkner per raggiungere questo distacco tra lettore e testo è il modo in cui gestisce i personaggi. Le azioni della famiglia Bundren trasgrediscono le regole e i costumi sociali, ma sono talmente indifferenti alle proprie azioni che non sono nemmeno giudicate moralmente. Se un membro di una famiglia benestante doversi commettere una frode, i lettori reagirebbero con una condanna morale. Se invece, un personaggio povero (come i Bundren) dovesse commettere la stessa frode, il modo in cui Faulkner rappresenta la vicenda, fa in modo che il lettore non riesca a fare altro che rimanere stupito e sconvolto. In l'urlo e il furore, la gravidanza di Caddy prima del matrimonio è considerata come un problema serio, da un'altra parte, la gravidanza di Dewey Dell in *Mentre Morivo*, è rappresentata come una vicenda che fa ridere. Fa ridere per esempio a Skeet MacGowan, il farmacista che approfitta dell'ignoranza di Dewey Dell per darle delle medicine a cambio di un favore sessuale. Secondo Edmond L. Volpe, l'esperienza di leggere sui Bundren, potrebbe essere paragonabile a quella di guardare le scimmie allo zoo. Noi come persone ci identifichiamo con questi animali perché vediamo degli elementi comuni che riescono a divertirci ma anche a metterci a disagio. Questo paragone non toglie il fatto che Faulkner riesca a simpatizzare e a rappresentare ai Bundren come esseri umani, ma serve a capire come l'autore crea lo stacco tra opera e lettore e rende evidenti le incongruenze già menzionate.

Il viaggio dei Bundren è un rito solenne d'inumazione che riflette il senso della dignità umana e che rende evidente le credenze spirituali dei personaggi; l'assurdità di questo viaggio simbolizza l'assurdità delle aspirazioni umane. In *Mentre Morivo*, la morte è la *reductio ad*

absurdum di tutti gli sforzi umani³, la morte fa diventare la vita un gigantesco scherzo. Questo scherzo è drammaticamente rappresentato rendendo al lettore consapevole delle incongruenze dell'esistenza, a livello particolare e universale.

Per definizione, il monologo interno fornisce un punto di vista limitato, e man mano che il lettore si sposta tra i quindici diversi narratori, nota le disparità tra la realtà e le percezioni individuali di essa. In questi brevi monologhi, Faulkner permette ai suoi personaggi di caratterizzarsi; ogni pensiero prende una forma definita tratta dalla personalità del narratore. Faulkner usa tre livelli di dizioni nei monologhi; il primo è una dizione realistica, che serve a rappresentare il discorso reale, un linguaggio più formale serve a registrare pensieri, e un linguaggio molto raffinato, quasi poetico, pieno di immagini e allegorie per rappresentare i ragionamenti incontrollati, ovvero i flussi di coscienza. Fatta eccezione per le sezioni poetiche, ogni personaggio pensa e si esprime in linguaggio proprio.

In *Mentre Morivo*, la voce dell'autore è assente e nessun personaggio rappresenta la visione dell'autore, oltre a questo, nessun personaggio può essere considerato come affidabile o oggettivo. Siccome ogni narratore è molto individualizzato, i monologhi rivelano solo frammenti personali degli avvenimenti. La percezione che ha Anse su di se stesso (come uomo sfortunato) è chiaramente confermata dalle rappresentazioni che forniscono Vernon Tull e Darl nei loro monologhi. Ma ci sono altre cose che riguardano Anse e che questi personaggi non hanno osservato. Quando sua moglie muore, Anse dice: "Io sono l'eletto del Signore...Adesso però posso farmi quei denti" questa sorta di confessione lo mostra come egocentrico e insensibile, ma poi non abbiamo motivi per dubitare della sincerità dei suoi sentimenti

.....

³ Loris Volpe, E. (2004). *A reader's guide to William Faulkner*. (p. 128). Syracuse University Press.

quando accarezza con tenerezza il volto della moglie morta. Sappiamo che Anse dipende economicamente dell'aiuto dei suoi vicini, ma paradossalmente lo si trova continuamente a rifiutare diversi prestiti che gli sono offerti durante il viaggio a Jefferson. In *Mentre Morivo* non ci sono né eroi né cattivi; le complessità e le contraddizioni del carattere umano sono esposte ed esplorate, e il risultato finale è la consapevolezza che acquisisce il lettore riguardo le incongruenze che esistono tra la visione che ha il personaggio su di se stesso e le percezioni (o giudizi) che hanno gli altri su di lui.

Molte di queste incongruenze possono essere solo descritte come assurde. L'intero viaggio della famiglia è grottescamente umoristico; ancora prima della partenza, il cadavere della madre è trapanato, quando Vardaman (il figlio più piccolo) prova a dare aria al corpo della madre racchiuso nella bara. Nei monologhi di Vardaman, il lettore capisce quanto profondamente è turbato il bambino dalla morte di sua madre.

Dai cinquantanove monologhi dell'opera, sedici sono recitati da vicini di casa o da sconosciuti, questi monologhi sono distribuiti in tutto il romanzo per fornire una prospettiva diversa a quella dei personaggi principali (i Bundren). Per Jewel (uno dei figli) il cadavere dentro della bara è sua madre e di conseguenza vale tutti i rischi, sforzi e sofferenze. Per gli sconosciuti, il cadavere in putrefazione è un oltraggio; per il lettore, tutta la devozione e tutti gli sforzi che fanno i Bundren con l'unico scopo di mantenere una promessa priva di senso a una donna ormai morta, risulta dolorosamente assurda. Il viaggio della famiglia ridicolizza il rituale di sepoltura e nel processo di onorare i morti, ci ricorda la cruda realtà della morte.

Il viaggio è pieno di ironia, i vicini non mettono mai in dubbio la sincerità del desiderio di Anse di mantenere la promessa fatta ad Addie, ma lui vuole anche andare a Jefferson per procurarsi una dentiera nuova. Dewey Dell (la figlia) che avrebbe potuto convincere tutti di seppellire Addie a New Hope (un altro paese molto più

vicino) decide di non farlo, perché ha bisogno di certe medicine che vendono soltanto a Jefferson. Nello stesso modo, a Jefferson ci sono cose che interessano a Cash (il grammofono) e a Vardaman (il trenino di lengo), questi “interessi” che avevano gli elementi della famiglia fanno emergere un'altra domanda: Sono andati i Bundren a Jefferson solo perché volevano mantenere la promessa fatta alla madre o hanno intrapreso questo calvario, motivati per altri desideri individuali? Secondo Cleanth Brooks, questi elementi definiscono anche il tema del romanzo, che paradossalmente non è la morte ma la tensione tra il fatto di portare avanti un atto eroico o fare questo atto essendo spinti da altri motivi.

Un altro elemento presente in *Mentre Morivo* è quello dell'onore. Nei personaggi maschili di *Mentre Morivo*, si stabilisce una sorta di tacito codice d'onore. Viene fuori il bisogno dei personaggi di dimostrare a se stessi che possono eseguire il compito assegnato. Questo compito non è solo seppellire la madre con un certo livello di rispetto e dignità, ma mantenere e seguire la promessa fatta con precisione. Nonostante si debbano affrontare innumerevoli difficoltà, il cadavere di Addie deve essere portato nel posto che lei ha scelto, e nessun ostacolo deve bloccare questa impresa. Il viaggio dei Bundren è senza dubbio donchisciottesco, ma nel suo svolgimento personaggi come Cash e Jewel dimostrano vero eroismo; Cash, nella sua sofferenza e Jewel nelle sue azioni coraggiose. Entrambi fratelli vanno oltre le pretese di razionalità e buon senso; il loro fratello, Darl, ovviamente non lo fa. Il suo ruolo è quello del critico dell'azione, che non crede nell'onore e ha la suprema lucidità del pazzo. Durante tutto il romanzo, il lettore si trova davanti situazioni in cui ognuno dei Bundren, lotta per far rispettare il proprio onore, e l'onore della famiglia.

La fine del racconto è il momento più scioccante; giusto dopo il funerale di Addie, nessuno dei personaggi (tranne Darl) le dedica nemmeno un pensiero. Dopo tutte le difficoltà e le sofferenze subite, i figli sembrano di essersi dimenticati della loro madre, e accettano

senza nessuna obiezione il fatto che Anse si sia trovato una nuova moglie. Vardaman, il figlio più piccolo, e probabilmente quello che aveva subito le esperienze più traumatiche, sembra di non ricordare niente di ciò che era successo nei giorni precedenti al funerale. Il loro percorso, carico di sofferenze e di sforzi, non lascia neanche una pallida traccia.

Tra i vari metodi che usa Faulkner per rappresentare l'assurdità dell'esistenza tramite questo viaggio, uno dei più importanti ed effettivi è quello del monologo di Addie. Siamo al secondo giorno di viaggio e Jewel ha appena salvato la bara dal fiume in piena, i muli sono annegati e Cash si è rotto una gamba. La famiglia ha affrontato il giorno più complicato e pericoloso del viaggio, la sofferenza prodotta per il compito di mantenere la promessa ha raggiunto il livello più alto, ed è in questo momento che Faulkner rivela che in realtà, per Addie, la promessa che sua famiglia sta provando di mantenere non ha nessun valore. Il movente di Addie è la vendetta. Visto che Anse, durante la sua vita non riesce a soddisfarla, essa lo forza vendicativamente ad affrontare tutte le vicissitudini che comporta portare la bara fino a Jefferson.

2.1 Lo stile narrativo

La grandezza di Faulkner come autore è dovuta a quello che si potrebbe chiamare visione stereoscopica, ovvero la sua abilità di trattare argomenti specifici e generali contemporaneamente. Faulkner è indubbiamente il più importante degli autori regionali Americani. La storia del sud del paese, il clima, la geografia, la natura, la società, le abitudini, tradizioni, ideologie, condizioni di vita e addirittura i modi di parlare sono rappresentati fedelmente nelle sue opere; il suo successo è dovuto anche alla sua struttura narrativa, al suo stile e alle sue tecniche di scrittura.

Un altro elemento chiave nel successo di Faulkner riguarda la sua abilità di distinguere le espressioni dialettali delle regioni, creare personaggi, atmosfere e situazioni.

La maggior parte dei romanzi di William Faulkner sono degli insiemi di piccole storie raggruppate. *Light in August*, per esempio, è composto da tre racconti separati; *The wild palms*, contiene due corti romanzi collegati tra loro da un tema in comune. *The Unvanquished* e *Go down, Moses*, sono composti da sette capitoli, sei di cui sono stati pubblicati come storie indipendenti. La trilogia degli *Snopés* è sempre composta da piccoli racconti pubblicati in momenti diversi e poi messi insieme. Per ottenere unità tematica, Faulkner raggruppava storie che parlavano delle stesse famiglie. Un chiaro esempio di questa tecnica è il già nominato *Go down, Moses*. Questa opera parla sempre della famiglia McCaslin, ma si svolge in un periodo di tempo che comprende varie generazioni (dal 1850 al 1940); Oltre a questo, le storie non seguono un ordine cronologico, La prima accade nel 1855, poi la seconda e la terza si svolgono nel 1940, la quarta e la quinta saltano indietro di nuovo fino ai 1880, per poi finire con la sesta e la settima che si svolgono nel 1940. Frammentando il tempo della narrazione, giustapponendo storie appartenenti a periodi diversi, Faulkner rivela gli effetti del passato sul presente, gli eventi del passato determinano ciò che accade nel presente e nessun pensiero e azione è isolato nel tempo. Al deliberatamente creare questi incroci tra tempi, Faulkner è in grado di rappresentare il modo in cui la mente fonde il passato, il presente e il futuro. Questo tipo di strutturazione permette a Faulkner di coniugare le tecniche del realismo del ventesimo secolo con quelle dei romanzieri metafisici del diciannovesimo secolo come Hawthorne e Melville.

Un romanzo di Faulkner è strutturato per raccontare una storia, ma allo stesso tempo per esplorare gli aspetti sociali, storici e morali di quella storia raccontata. Le opere di questo autore sono delle sfide che i lettori devono affrontare, nel senso che molte volte i veri temi dei

racconti non sono espressi in termini precisi e completi. Le tecniche usate da Faulkner possono talvolta esasperare, ma sono comunque efficaci nel costringere il lettore a partecipare nella ricerca della verità. Gli effetti prodotti da questo tipo di strutture sono completati ed arricchiti da altre tecniche narrative. Faulkner usa spesso la narrazione in terza persona, la quale gli fornisce la libertà narrativa necessaria durante lo svolgimento della storia. L'autore onnisciente si sposta da un personaggio all'altro per comunicare il lettore ciò che ognuno pensa. Faulkner limita anche i punti di vista, ovvero, presenta i fatti solo dalla prospettiva di un personaggio; questo metodo di narrazione ci avvicina alla realtà della coscienza (nella vita reale possiamo solo conoscere le azioni e i pensieri che vengono espressi dagli altri, a partire di queste cose immediatamente evidenti, si possono dedurre i pensieri e le motivazioni interne). Quando Faulkner decide di raccontare una sua storia attraverso gli occhi di un personaggio, sta anche limitando la propria libertà narrativa. Nonostante le limitazioni e vincoli che questa tecnica pone all'autore, gli offre anche l'opportunità di fare un'analisi realistica sul modo in cui funziona la mente e la coscienza. Nei casi in cui il maggior interesse dell'autore è quello di esplorare le realtà interne dei suoi personaggi, può fare meno attenzione a ciò che accade al di fuori di essi; di conseguenza il lettore non riceve una versione oggettiva degli eventi, ma una versione che cambia a seconda del personaggio che la sperimenta. Nel caso di *Mentre Morivo* (che si sviluppa tramite cinquantanove monologhi), il lettore deve provare a capire la prospettiva del personaggio che parla. La narrazione è influenzata dal carattere delle persone, delle loro emozioni e delle loro esperienze. Quando si legge *Mentre Morivo* è difficile trovare un punto di riferimento, i frammenti del testo sono delle piccole porte che ci permettono di guardare all'interno dei personaggi. Dal punto di vista stilistico, ogni personaggio è rappresentato da un modo di ragionare e di "parlare" diverso. Faulkner riesce ad adattare e modificare il linguaggio in modo che il lettore capisca le particolarità di chi sta parlando.

Un altro aspetto importante di questa tecnica narrativa è che nessuno dei molteplici “narratori” può essere considerato come rappresentante dell’autore di conseguenza il lettore non è in grado di accettare nessuna versione degli eventi come quella autorevole. L’effetto di questa rimozione dell’autore dalla storia è una drammatizzazione del punto di vista di Faulkner della realtà. Visto che l’autore è “assente” nella narrazione, i lettori devono partecipare in una sorta di gioco di speculazione tramite l’analisi dell’analisi dei pensieri dei personaggi narranti. Di conseguenza le interpretazioni e conclusioni di ogni lettore saranno influenzate dalle loro proprie esperienze e caratteri. Questo tipo di narrazione genera due effetti particolari. Il primo è quello della esplorazione del modo in cui le menti dei personaggi processano le informazioni che vengono dall’esterno, si parla di conseguenza anche dell’analisi della natura della realtà. Il secondo, è che al coinvolgere il lettore in questo gioco di speculazione e investigazione, Faulkner riesce ad ampliare significati delle sue storie. Il lettore è forzato ad aggiungere le proprie conclusioni e significati nella cerca della verità.

Un altro strumento strutturale usato da Faulkner per creare coesione è quello del simbolismo, che si può suddividere in due categorie: simboli narrativi e simboli tematici. I simboli narrativi sono usati per sviluppare scene o micro-storie all’interno di un romanzo; un simbolico tematico invece, serve a rafforzare e ampliare il topic dell’opera. Nelle opere di Faulkner, una scena o addirittura un personaggio possono diventare dei simboli tematici. Nel caso di *Mentre Morivo*, il monologo di Cash (il falegname) riguardo la costruzione della bara serve a definire le caratteristiche e valori del personaggio, da questo monologo il lettore capisce che questo personaggio ha una grande passione per il suo mestiere e un elevato senso di responsabilità. Dai monologhi di Anse (il padre) invece si capisce che è una persona di carattere debole, sempre dubbioso ed egoista. Da un’altra parte, le scene che raccontano tutte le peripezie della famiglia Bundren

costituiscono i simboli tematici, ovvero le tensioni tra le classi sociali, i conflitti di identità e il contrasto tra vita e morte. Un aspetto importante di questa strategia narrativa è che a un primo sguardo i personaggi e le scene non sembrano sufficientemente rappresentative del topic dell’opera, è solo quando Faulkner espande l’angolo di visione che questi elementi diventano simbolici.

Per ampliare la prospettiva dei suoi romanzi, Faulkner usa delle allusioni mitologiche; come si è già detto, il titolo di *Mentre Morivo* è stato preso da un brano dell’odissea di Omero, questa connessione tra romanzo e tragedia serve a creare dei collegamenti che arricchiscono i significati dell’opera. Il viaggio che intraprende la famiglia Bundren potrebbe essere considerato come l’insieme delle odissee di ogni personaggio. Addie (la madre) sta facendo il viaggio nell’aldilà, proprio come Agamennone nell’odissea. Darl, è in cammino verso la follia e la famiglia sta andando verso Jefferson, dove ognuno dei Bundren ha dei propri affari. Ci sono altri legami da stabilire con l’odissea, se riprendiamo il brano da dove viene il titolo:

“A terra morente [...] la faccia di cagna [...] non ebbe il cuore, mentre andavo nell’Ade, di chiudermi gli occhi.”

Si potrebbe dire che Addie, a prescindere del fatto che sia morta, è una sorta di spettatore passivo delle vicende della propria famiglia e di conseguenza è costretta a testimoniare la sofferenza del suo marito e figli. Da un’altra parte, Darl, non è in grado di dominare le percezioni prodotte dalla sua chiaroveggenza (non riesce a chiudere gli occhi), per cui perde l’abilità di capire la realtà in modo razionale.

Per molti lettori, la prosa di Faulkner potrebbe sembrare un flusso di parole che procede senza interruzioni e che ostacola l’evoluzione delle azioni invece di svilupparle. La dizione e la sintassi sembrano di essere state progettate per offuscare anziché comunicare. A volte, Faulkner decide di trattenere dettagli importanti, i narratori parlano

spesso di persone e vicende che non i lettori non sono in grado di capire (perché non si sono ancora sviluppate nella trama) rafforzando l'aspetto criptico dello stile narrativo. Le frasi che scrive sono molte lunghe e difficili da seguire, con proposizioni che si generano non dai soggetti o dai verbi ma di proposizioni precedenti. Il risultato di queste strategie stilistiche è che le idee principali spesso si perdono in una massa di pensieri amplificati. La lettura dei romanzi di Faulkner è certamente complicata, ma coinvolge profondamente i lettori nella cerca del senso e della verità. Altro elemento che definisce lo stile di Faulkner è che la sua prosa ha una grande influenza vocale, nel senso che allo scrivere, l'autore prova a rappresentare gli elementi del discorso parlato o delle conversazioni. Molte delle sue storie e dei suoi racconti sono, in effetti, narrazioni orali. L'autore spesso scrive come se volesse registrare ciò che una voce gli sta dicendo. A volte, questa voce è la voce di un colonnello delle truppe Americane, oppure di un uomo religioso, un dottore, uno schiavo di colore o del cadavere di una madre di una famiglia contadina; uno dei risultati di questo stile di scrittura è il successo nella comunicazione di sentimenti e atteggiamenti. Per esempio, l'ammarezza di Addie Bundren e l'indignazione di Darl, determinano il tono delle loro narrazioni e aiutano a creare l'atmosfera di *Mentre Morivo*.

Il carattere vocale dello stile di Faulkner serve a spiegare fino un certo punto la complessità della sua sintassi. Nel discorso parlato, la frase, come unità di senso, completa in se stessa, non è così importante come lo è nel discorso scritto. Le unità di senso si collegano tramite parole come e, ma, che o perché in un flusso continuo; alcune delle frasi usate da Faulkner hanno anche questa caratteristica. La passione di Faulkner per rappresentare le sue scene nel modo più verosimile possibile, ovvero, non solo raccontare una vicenda ma anche trasmettere i sentimenti, stati d'animo e atmosfere aggiunge un livello di complessità in più al suo stile. Quando non esistono parole giuste per comunicare quello che Faulkner vuole dire, egli non esita

ad inventarle (solitamente unendo due parole preesistenti in una sola o componendole con un trattino)⁴. Sovente, le definizioni delle parole assumono un ruolo secondario e l'effetto connotativo è quello che interessa di più per l'autore; si trasmettono sentimenti piuttosto che significati; gli aggettivi, composti o messi in sequenza, sono gli elementi più pregnanti nelle sue proposizioni. In pratica ogni nome comune nelle proposizioni ha al meno un aggettivo che lo modifica. Faulkner, grazie al suo potere di osservazione, riesce a creare delle scene molto ricche e piene di dettagli. A volte, riesce a creare delle "immagini nitide" con poche parole, ma molto più spesso sceglie una prosa certamente più ornamentata. Attraverso la combinazione o accumulamento (amplificazione) di aggettivi esprime complesse sfumature di pensiero e di sentimento. Le particolarità delle proposizioni di Faulkner, dipendono, in parte, dell'inserimento di elementi modificanti dopo i nomi. Attraverso la variazione dell'ordine abituale, è in grado di accumulare questi elementi in sequenza, creando un effetto di "ingrandimento" del senso. Spesso, la cerca di esattezza dell'autore è evidente nella struttura delle sue proposizioni; queste proposizioni non solo giocano con l'uso degli aggettivi, ma anche con i nomi e con i verbi. Molte proposizioni si sviluppano tramite una serie parallela di nomi appositivi, o nomi semplici.

Le parole di Faulkner fluiscono a torrente, non solo per la ossessione per il dettaglio del autore, ma anche per la sua passione per la poesia, e per il potere delle parole (del loro suono e della loro forza), questo fa che a volte, la prosa di Faulkner sembri pomposa. Un altro elemento caratteristico dello stile di Faulkner è quello dell'abilità di emulare la sintassi, dizione e tono del discorso. Nelle sue opere, i dialetti dei suoi personaggi del sono rappresentati fedelmente. Senza

.....

⁴ Loris Volpe, E. (2004). *A reader's guide to william faulkner*. (p. 41). Syracuse University Press.

eccessive “violazioni” grammaticali, Faulkner cattura l’essenza del modo di parlare dei Negri del Mississippi, dei contadini poveri e dei cittadini dei paesini della regione. Quando nella narrazione esistono molteplici voci narranti, il tono e lo stile si sposta e si adatta al carattere del narratore. I membri della famiglia Bundren, sono contadini poveri, il modo in cui si esprimono è uno specchio della loro vita, e del loro contesto.

Un’altra caratteristica dello stile in *Mentre Morivo*, è il rapporto tra personaggi e natura. In diversi passaggi del racconto, Faulkner usa la natura come uno specchio che riflette lo stato d’animo e la condizione interiore dei Bundren. Per esempio, quando Addie era sul letto la sera a riposare accanto Anse, dice che “giacevo accanto lui nell’oscurità, udendo la terra oscura che parlava del peccato di Dio; udendo l’amore e la sua bellezza e il suo peccato, udendo l’oscura assena(…)” e nella stessa meditazione il sangue che pulsa nelle sue vene era proprio “il sangue selvaggio che ribolliva e scorreva sulla terra”. Da questi passaggi si capisce con chiarezza che Addie sta proiettando i propri sentimenti sul paesaggio. Un altro personaggio, il Dr. Peabody, ritiene che è la terra a suscitare questi stati d’animo nelle persone. Mentre guarda al piccolo Vardaman riflette “Ecco qual è il guaio di questo paese: tutto, il tempo, ogni cosa, dura troppo. Come i nostri fiumi, la nostra terra: opaca, lenta, violenta; che forma e crea la vita dell’uomo nella propria immagine implacabile e penosa”, questi strumenti stilistici permettono a Faulkner di creare atmosfere e scene ancora più complesse e che rafforzano le caratteristiche umane tramite la natura.

2.2 Il flusso di coscienza

Questa tecnica narrativa consiste nella libera rappresentazione dei pensieri di una persona così come compaiono nella mente, prima

di essere riorganizzati logicamente in frasi⁵. In quest’opera William Faulkner riesce a tradurre in parole i complessi modi in cui pensano i personaggi. I lettori di *Mentre Morivo* si addentrano nelle menti della famiglia Bundren. Questa strategia narrativa permette che le vicende siano raccontate in un modo particolare, il lettore è in grado di sapere cosa sta accadendo ma capisce anche le emozioni, e i segreti più nascosti dei personaggi. Dal punto di vista della sintassi ci sono cambiamenti nella punteggiatura, le frasi diventano molto lunghe, con pochi punti o virgole e di conseguenza difficili da capire, questo effetto rafforza il concetto della fluidità del modo in cui pensano gli esseri umani a arricchisce il contenuto della trama.

Il termine *stream of consciousness*, flusso di coscienza, trova i suoi origini nell’ambito della psicologia. Coniata da William James è una espressione che serve a rappresentare diversi processi mentali. Nella narritività, questo termine presenta delle particolarità che lo rendono instabile, nel senso che entrambi le parole che compongono (stream e consciousness) questo concetto sono figurative e di conseguenza poco precise. Nonostante questo, Robert Humphrey sostiene che il termine si può usare con un certo livello di precisione se limitato a rappresentare aspetti psicologici dei caratteri dei personaggi di un’opera. Secondo Humphrey, i romanzi basati sul flusso di coscienza si identificano prima di tutto per i temi che trattano e non tanto per le tecniche narrative o il linguaggio che usano. La coscienza, in queste opere, è l’asse sul quale si articolano gli altri elementi del testo. Humphrey sottolinea l’importanza di non confondere il termine coscienza con altre attività mentali come l’intelligenza o la memoria. La definizione di coscienza nel campo letterario è molto meno ampia a certamente molto meno complessa di quella nel campo della psicologia. Secondo Humphrey, la coscienza nelle opere narrative si

.....

5 Recuperato da http://it.wikipedia.org/wiki/Flusso_di_coscienza

sviluppa su due livelli (discorsivo e prediscorsivo), e di solito i testi si focalizzano più sull'aspetto prediscorsivo, dove non ci sono atti comunicativi (né parlati né scritti). La caratteristica chiave del livello prediscorsivo è che i pensieri e i ragionamenti non sono censurati, controllati razionalmente o organizzati logicamente.

Humphrey paragona il flusso di coscienza a una massa di ghiaccio galleggiante, dove quello che importa di più non è la piccola porzione che spunta dall'acqua ma la parte che c'è sotto la superficie. Questa comparazione serve per capire che il flusso di coscienza è un' esplorazione dei livelli prediscorsivi che ha come scopo svelare le caratteristiche psichiche dei personaggi. Secondo Humphrey il flusso di coscienza come tecnica letteraria non esiste, esistono però, diversi metodi per rappresentare quello che il flusso di coscienza incarna. Humphrey individua quattro tecniche principali che servono come pilastri di supporto per il flusso di coscienza: Monologo interno diretto, monologo interno indiretto, descrizione onnisciente e soliloquio.

Il monologo interno è la tecnica che si confonde di più con il flusso di coscienza. Édouard Dujardin, che sostiene di aver usato questa tecnica per prima volta nel suo romanzo *Les Lauriers sont coupés* (1887) la definisce come il discorso di un personaggio in una determinata scena con l'obiettivo di presentare al lettore la realtà interiore senza nessun intervento dell'autore. Secondo Humphrey questa è una definizione molto ambigua e tenta di ridefinire il monologo interno come la tecnica usata nella finzione letteraria per rappresentare contenuti e processi mentali di un personaggio prima di essere articolati come discorso parlato. Vale dire che questa tecnica analizza i contenuti mentali e i processi da una prospettiva ancora controllata per cui i ragionamenti e riflessioni presentate tramite questa tecnica non sono ancora libere come quelle presentate dalle altre tecniche. È importante ricordare la differenza tra i due tipi di monologhi interni (diretto e indiretto). Il monologo interno diretto è quello che è presentato con un minimo intervento dell'autore dell'opera, c'è una totale

o quasi totale assenza della voce di chi ha concepito il testo. Oltre a questo, è importante dire che in questi casi i personaggi si esprimono come se nemmeno esistesse un lettore, e di conseguenza ciò che è detto, è schietto e diretto.

Secondo Humphrey, la differenza più importante, tra monologo interno diretto e indiretto è l'utilizzo della prima persona (per il diretto) e l'uso della terza persona (per quello indiretto). Oltre a questo, nel monologo interno indiretto rimangono alcune tracce che permettono intuire la presenza continua dell'autore, mentre che nel monologo interno diretto l'autore scompare completamente. Il monologo indiretto è di conseguenza un mezzo di espressione che permette all'autore di rappresentare contenuti mentali dei personaggi e in un qualche modo guidare al lettore mentre li scoprono.

Un altro metodo per raffigurare il flusso di coscienza è la descrizione (sia di eventi o di personaggi) fatta da un narratore onnisciente. Questa tecnica è definita da Humphrey come la rappresentazione di contenuti e processi mentali con metodi narrativi convenzionali. Questa strategia narrativa di solito comporta certa ristrettezza, nel senso che le descrizioni si limitano a un unico punto di vista (quello dell'autore che si identifica con il proprio personaggio).

L'ultimo metodo utilizzato per rappresentare i processi e i contenuti mentali è quello del soliloquio. La differenza fondamentale tra questa tecnica e quella del monologo interno, è che il soliloquio presume l'esistenza di un pubblico (lettore). Una conseguenza di questa differenza è che il soliloquio ha un maggior livello di coerenza e strutturazione, perché inteso come un mezzo per fornire una determinata informazione al fruitore e non solo identità psichica. Il soliloquio, come elemento di rappresentazione del flusso di coscienza è definito come il metodo per presentare contenuti e processi mentali di un personaggio, in assenza dell'autore ma con la presenza di un lettore. L'informazione espressa tramite questo modello di rappresentazione è più limitata e poco profonda; di solito gli autori che

usando il soliloquio nelle sue opere lo abbinano al monologo interno per rafforzare il discorso.

William Faulkner, tramite la figura del soliloquio elabora delle rappresentazioni che rivelano le realtà interne dei Bundren, e che rendono evidente la tensione esistente tra difetti e virtù per ogni personaggio. Un brano tratto da uno dei monologhi di Jewel può esemplificare come funziona questa tecnica in *Mentre Morivo*:

“È perché s'è messo lì fuori, proprio sotto la finestra, a smartellare e segare quella maledetta cassa. Dove lei lo vede per forza. Dove ogni respiro che tira è pieno di lui che batte e sega così lei lo vede che dice Vedi. Vedi come te la faccio bene. Gliel'avevo detto di andare da un'altra parte. Gli ho detto Sant'Iddio proprio non vedi l'ora di vedercela dentro. È come quando era piccino e lei dice che se aveva del fertilizzante provava a piantare dei fiori e lui piglia la padella e la riporta dal fienile piena di sterco.”

Questo passaggio, secondo Humphrey, articola le informazioni in un modo coerente ma nonostante la sua coerenza ci sono elementi che permettono la rappresentazione della coscienza del personaggio. La struttura della frase permette che alcune espressioni si mostrino nel modo in cui si originano nella coscienza di Jewel e non come si esprimono nel discorso parlato. La frase “È come quando era piccino e lei dice che se aveva del fertilizzante provava a piantare dei fiori e lui piglia la padella e la riporta dal fienile piena di sterco” rappresenta un'immagine, l'immagine che la coscienza di Jewel ha raffigurato prima della sua verbalizzazione.

Una delle questioni fondamentali dei testi che usano il flusso di coscienza come strumento narrativo è quella di raggiungere l'equilibrio tra la rappresentazione astratta di processi mentali e l'espressione di concetti con un certo livello di chiarezza per il lettore. L'attività mentale è un fenomeno “privato” e di conseguenza gli autori che utilizzano il flusso di coscienza, devono rappresentare questa attività

in un modo che simuli questa privatezza, per rendere convincente la narrazione. Humphrey individua due elementi fondamentali da prendere in considerazione quando si utilizza questo metodo. Il primo è raggiungere un livello di veridicità e complessità nella descrizione di eventi e personaggi che somiglino il modo in cui funziona la coscienza, il secondo è essere in grado di far emergere un messaggio concreto che comunichi dei valori ai lettori. Queste esigenze pongono una sfida all'autore, nel senso che la natura della coscienza è privata, e quindi racchiude in sé una serie di valori, associazioni e rapporti particolari e sconosciuti al di fuori di quella particolare coscienza.

Un passaggio di uno dei monologhi di Dewey Dell serve come esempio di questa situazione:

“Il cartello appare. Adesso guarda verso la strada, perché può aspettare. Nuova speranza. 3 migl., dirà. Nuova speranza. 3 migl. Nuova speranza. 3 migl. E poi comincerà la strada, che curva e entra dentro gli alberi, vuota a forza di aspettare, dicendo Nuova speranza tre miglia.

Ho sentito che mia madre è morta. Vorrei avere il tempo di lasciarla morire. Vorrei avere il tempo di volerlo avere. È perché nella terra selvaggia e offesa troppo presto troppo presto troppo presto.”

Se si analizza questo brano senza collegarlo al contesto generale del racconto il senso diventa veramente enigmatico. Per fortuna, a questo punto del racconto, il lettore ha già alcune informazioni riguardo il personaggio e la situazione della famiglia Bundren. Si sa per esempio, che Dewey è incinta e che è una ragazza estremamente suscettibile. In questo soliloquio la ragazza riflette sul fatto di non poter pensare più di tanto alla morte di Addie perché la sua gravidanza è più importante. Anche se si conoscono sufficienti dati riguardo al personaggio e la situazione generale, la prolissità del linguaggio usato da Faulkner genera delle incongruenze che fanno sì che il lettore non sia convinto di essere nella realtà privata della mente del personaggio.

Un altro metodo usato da Faulkner per rappresentare la dimensione mentale di Dewey in questo brano, è quello della discontinuità. Secondo Humphrey la discontinuità si raggiunge tramite alcune forme retoriche. Il brano inizia dicendo: *“Il cartello appare. Adesso guarda verso la strada, perché può aspettare.”* Questa frase è una personificazione (il cartello guarda e aspetta). Poi la frase *“Nuova speranza. 3 migl, dirà”* è un iperbato (cioè l’ordine abituale delle parole si modifica). Dopo questo Faulkner fa uso della ripetizione: *“Nuova speranza 3 migl, Nuova speranza. 3 migl, Nuova speranza. 3 migl.”*, poi ci sono metafore, altre ripetizioni, litoti, ironie, anacoluto (cioè lasciare una frase interrotta: *“È perché nella terra selvaggia e offesa troppo presto troppo presto troppo presto”*, questa strategia, cioè di impilare le figure retoriche una sopra l’altra rende il discorso più complesso e di conseguenza riesce in un certo modo a rappresentare la natura “caotica” del pensiero interno del personaggio.

Uno dei problemi principali in un’opera che usa il flusso di coscienza è quello di come strutturare logicamente una cosa che per natura è disordinata. Lo scopo del testo è descrivere concetti astratti e complessi (come quelli che riguardano la coscienza umana nei livelli più profondi) in un modo tale che il fruitore possa tirare fuori dei significati concreti. Se un autore vuole per esempio, creare un personaggio tramite la rappresentazione della coscienza (del personaggio), deve per forza sottoporsi alle condizioni che questa situazione richiede. Queste condizioni determinano lo scenario (che sarebbe la mente del personaggio), il tempo (che sarebbe il periodo temporale determinato dai ricordi ed altri processi mentali del soggetto), e i luoghi dove si sviluppano le azioni (che sarebbero tutti i possibili posti che la mente del personaggio potrebbe concepire). In altre parole, l’autore stabilisce i propri parametri di azione, che sono legati al caos e confusione della coscienza umana.

Secondo Humphrey, esistono diversi metodi usati dagli autori per articolare e strutturare le rappresentazioni del flusso di coscienza.

L’autore deve di conseguenza, imporre un pattern che regola lo sviluppo del testo. Il termine pattern è inteso come uno schema che determina un modello di riferimento. Per Humphrey, il metodo consueto per definire un pattern è l’utilizzo di un’unità di azione e di carattere (cioè, la trama). La trama anche se molto importante per stabilire i limiti dell’opera, non interessa particolarmente all’autore, quello che importa di più sono i processi mentali che scatena la trama e non le azioni fisiche. Quindi, se la trama (intesa nel senso convenzionale) non è sufficiente per controllare l’espressione del testo; l’autore deve servirsi di altri accorgimenti. Humphrey ne ha individuato sette strumenti usati dagli autori per creare patterns che supportino le opere che usano il flusso di coscienza:

- Le unità (tempo, posto, carattere e azioni)
- Leitmotiv.
- Pattern letterari tratti da opere di altro genere.
- Strutture simboliche.
- Sceneggiature.
- Schemi ciclici naturali (stagioni)
- Schemi ciclici artificiali (strutture musicali, cicli storici).

Faulkner, in *Mentre Morivo* fa uso di una trama definita come pattern che supporta la narrazione. Il romanzo è un gruppo di soliloqui che presentano delle scene in un modo soggettivo. Le vicende della famiglia sono introdotte con dei titoli che servono a identificare la voce narrante (come succede nel caso dei copioni teatrali). Non esiste un solo stile espressivo, ne esistono quindici, che servono a rappresentare le particolarità dei caratteri di ogni personaggio. Un fatto che Humphrey ritiene importante è l’impostazione (nel senso di posizione) dei monologhi nella trama, che gli permettono di mostrare le diverse prospettive senza confondere il lettore. La molteplicità di punti di vista rende *Mentre Morivo* un’opera unica dentro il genere del flusso

di coscienza (le opere famose di questo genere limitano i punti di vista a un numero limitato di personaggi). Per Humphrey, l'esistenza di una trama logica, cioè che segue una sequenza o programma narrativo fa in modo che gli altri pattern individuati (si veda l'elenco si sopra) non siano necessari per rendere il romanzo coerente e unitario. Le cose che possono essere interpretate come caotiche o assurde nella mente di un personaggio, trovano una spiegazione chiara quando si mettono in rapporto con ciò che accade al di fuori della mente della voce narrante, cioè i conflitti e le azioni definite dal viaggio che ha intrapreso la famiglia. Questo passaggio, dove Anse chiede Darl dov'è Jewel mostra come la coscienza di questo personaggio raffigura le tensioni che esistono tra lui e suo fratello:

“Laggiù a giocare con quel cavallo. Traverserà il fienile, uscirà nel pascolo. Il cavallo non sarà in vista: è lassù fra i pini giovani, nel fresco. Jewel fa un unico fischio stridulo. Il cavallo sbuffa, e Jewel lo vede che per un istante brilla vivace fra le ombre blu. Jewel fa un altro fischio; il cavallo scende giù per il pendio a zampe rigide, gli orecchi eretti e frementi, gli occhi di colore diverso che roteano, e si ferma a sei metri da lui, traverso, voltando la testa a guardare Jewel n un atteggiamento giocoso e vigile.”

Di solito in *Mentre Morivo*, i contenuti mentali dei personaggi, riguardano fondamentalmente osservazioni fatte sugli altri membri della famiglia. Per Humphrey, questo fatto pone a Faulkner delle difficoltà tecniche. Siccome i contenuti mentali dipendono in un certo modo dalle cose che i personaggi possono osservare, gli eventuali contenuti che emergono dalla memoria e dalla immaginazione devono essere filtrati e limitati, questione che, rende la rappresentazione della coscienza meno verosimile. Faulkner aggira parzialmente questa situazione tramite due accorgimenti. Prima, i discorsi mentali dei personaggi non raggiungono un livello profondo, secondo, l'utilizzo di espressioni idiomatiche particolari che identificano ogni personaggio.

2.3 Il monologo come strumento narrativo

L'utilizzo del monologo fa diventare il racconto un rompicapo del quale non si possono avere tutti i pezzi allo stesso tempo. Si può soltanto avere il pezzo che appartiene al personaggio che parla in un determinato momento.

Fino adesso si è detto che i personaggi parlano, ma in realtà quello che fanno è nient'altro che riflettere su ciò che accade durante il viaggio. Di conseguenza i cinquantanove capitoli del testo sono una raccolta di pensieri racchiusi nella mente di ogni membro della famiglia. Il monologo è quindi un metodo per mostrare certe cose e per farci capire che altre cose le possono sapere solo il fruitore del testo e il narratore. Nei monologhi si svelano le personalità delle persone, e il lettore è in grado di capire il modo in cui i personaggi agiscono in certi momenti e addirittura di conoscere i loro segreti. Questi monologhi sono delle porte che permettono di sapere ciò che gli altri non sanno.

Un elemento molto importante in *Mentre Morivo* è quello della distinzione tra pubblico e privato (per quello che riguarda il discorso dei personaggi). Per i Bundren è vitale stabilire una differenza tra quello che si dice “apertamente” e quello che si tiene nascosto. Il monologo interno è sfruttato da Faulkner per ottenere questo effetto, perché permette di capire il carattere di ogni personaggio non solo dai rapporti con gli altri ma dai rapporti con se stesso. Secondo Dorothy J. Hale, Faulkner utilizza la tecnica del monologo anche per definire i confini tra quello socialmente (o pubblicamente) possibile e quello “privatamente” possibile. Questa divisione si ottiene assegnando ai personaggi un linguaggio interno diverso a quello che si esprime esternamente. Un esempio che serve ad evidenziare questo aspetto è quello di Darl. Questo personaggio (come tutti i membri della famiglia) ha un livello basso di formazione scolastica ma quando si sviluppano i suoi monologhi il linguaggio utilizzato cambia. Aumenta la complessità del suo discorso, usa delle metafore molto raffinate e fa

dei ragionamenti filosofici profondi; questo, secondo J. Hale dimostra che i personaggi del romanzo fanno delle cose ma hanno difficoltà ad esprimersi.

Da un'altra parte, il fatto di usare diversi metodi di espressione per i personaggi crea diversi livelli di linguaggio, sempre legati al rapporto pubblico-privato. Seguendo questa logica, si può dire che i dialoghi (che sono inesistenti nel racconto ma che sono citati dai personaggi) rappresentano il livello colloquiale di comunicazione, di conseguenza il più aperto. La narrazione in prima persona, è un misto tra comunicazione colloquiale e riflessione personale, è un linguaggio che si compone con certa cura prima di essere espresso. L'ultimo tipo di linguaggio è quello privato, molto ricco e complesso ma che non giunge mai all'esterno dei personaggi.

Il fatto di avere molteplici punti di vista e narratori, fa in modo che ogni vicenda sia vissuta in modi diversi, e oltre a questo, che sia registrata su due livelli differenti. Il primo, quello di registrazione cronologica organizzata e il secondo, quello di riflessione e di rielaborazione intellettuale fatto dai personaggi per quanto riguarda ciò che accade intorno a loro. "Faulkner lascia che ognuno dei personaggi porti avanti il racconto e si abbandoni alle proprie meditazioni conservando "coerentemente", fino alla fine del romanzo, specifiche modalità esperienziali della realtà e ricorrendo alle soluzioni espressive e linguistiche che lo hanno caratterizzato fin dall'inizio⁶." Questo metodo di rappresentazione permette a Faulkner di creare una ampia gamma di interpretazioni della realtà oggettiva, che si concretizzano nei livelli linguistici di ogni personaggio. Un elemento importante di questo aspetto, è che il discorso Faulkneriano, in *Mentre Morivo*, si basa sulla dualità esistente tra percezione del mondo e traduzione

.....

6 Lanati, B. (1977). *L'avanguardia americana : tre esperimenti* . (p. 12). G. Einaudi.

linguistica di tale percezione. Questa divisione tra realtà e percezione, fornisce sempre al lettore due configurazioni: "Quella "reale" come comunicato cioè da alcuni dei punti di vista esperienti e quella "surreale", contaminata o lacerata, come percepita da altri⁷."

I monologhi di personaggi come Vernon Tull, Cora e Peabody, rappresentano l'aspetto "reale" delle vicende; e si caratterizzano per avere un linguaggio impersonale, molto attento ai dettagli esteriori del mondo, anche nei momenti in cui fanno delle riflessioni di carattere meditativo. L'aspetto surreale della narrazione è invece rappresentato dai monologhi dei Bundren, la cui sensibilità appare nevrotica, malata e del tutto alienata.

È possibile fare un'analisi dei personaggi a seconda dei loro linguaggi. Anse, per esempio è un personaggio che è solo rappresentato dal linguaggio colloquiale. In questo personaggio l'aspetto pubblico e privato non sono in conflitto, semplicemente perché per Anse non c'è una realtà privata, non ha niente da nascondere e di conseguenza i suoi ragionamenti sono molto limitati. I monologhi di Anse evidenziano la sua obbedienza alle regole sociali e alle apparenze. Il modo in cui si esprime dimostra che questo personaggio è solo in grado di ragionare sotto i parametri di quello che sarebbe socialmente accettabile.

Da un'altra parte il monologo di Addie (la madre) è radicalmente diverso di quelli di Anse. Il linguaggio utilizzato da questo personaggio è molto complesso e praticamente non ci sono tracce di linguaggio colloquiale. Il monologo di Addie rappresenta gli sforzi di questo personaggio di non sottoporsi ai convenzionalismi, il suo linguaggio, di conseguenza diventa un veicolo della sua ribellione. Nel caso di Addie Bundren esiste una grande contrapposizione tra il linguaggio aperto e quello personale.

.....

7 Ibid p. 13

Un altro aspetto particolare è il modo in cui Faulkner adatta lo stile a seconda del personaggio che “parla. Il lettore quindi “ascolta” le voci dei poveri contadini (I Bundren) ma anche le voci de persone più colte come il dottore Peabody e il religioso Whitfield. Faulkner deve far capire al lettore chi sta a parlare e per questo modifica l’uso delle parole, dei tempi e anche la struttura del discorso.

2.3.1 Le voci narranti, molteplicità e soggettività

I cinquantanove capitoli di *Mentre Morivo* sono uno specchio poliedrico che rappresenta i diversi aspetti dei personaggi. Si “sentono” le voci dialettali dei poveri contadini del Mississippi, si sentono anche ricche digressioni metaforiche e ragionamenti filosofici con una sintassi contorta, si sentono addirittura le reminiscenze di un cadavere in putrefazione.

Stephen M. Ross propone l’esistenza di due tipi di voci diversi in *Mentre Morivo*. Il primo tipo è quello della voce mimetica (che deriva dalla imitazione verbale), il secondo tipo è chiamato voce testuale (che deriva dalle caratteristiche del testo scritto).

La voce mimetica può essere analizzata su tre livelli diversi, definiti dall’origine della voce stessa. Dialoghi (atti comunicativi tra personaggi), narrazione (racconto fatto da un personaggio definito) e discorso autoriale (voce rappresentata da un elemento esterno alla narrazione).

La voce mimetica in un dialogo, è semplicemente il veicolo della espressione tra i personaggi. In *Mentre Morivo* i dialoghi (che non si sviluppano, ma che si citano) sono evidenziati tramite le virgolette e sono una rappresentazione del linguaggio dei personaggi.

Dal punto di vista dei narratori, un fatto molto particolare è che in *Mentre Morivo* queste citazioni di dialoghi non rappresentano il modo di espressione proprio di un personaggio ma invece il modo in cui il modo di espressione è percepito dagli altri. Questo fatto è visibile quando nei monologhi di due personaggi differenti si raccontano le

stesse vicende. Entrambi narratori modificano leggermente i termini usati nello stesso dialogo. Secondo Stephen M. Ross, questo fenomeno è un problema per quello che riguarda l’identificazione concreta della “voce di un personaggio”, se tutti i dialoghi del romanzo sono citazioni, come fa il fruitore del libro per capire com’è in realtà la voce del personaggio che parla?

Se le citazioni dei dialoghi non sono uno strumento affidabile per scoprire la vera voce, si deve quindi cercare un altro modo di raggiungere questo scopo. Il secondo livello per studiare la voce mimetica è quello della narrazione in prima persona. Se si analizza una delle narrazioni di Vardaman (il figlio più piccolo della famiglia) si trova un altro ostacolo: Il modo in cui Vardaman si esprime nel momento in cui narra una certa vicenda non coincide né con la sua età né con le sue conoscenze linguistiche. Questa inconsistenza tra la narrazione e le caratteristiche del personaggio rende certe narrazioni del romanzo innaturali. Secondo Stephen M. Ross, la realtà imitata dal linguaggio è la psiche del narratore e di conseguenza la voce del personaggio è soltanto uno strumento che può essere manipolato dall’autore per rappresentare la coscienza. La voce di ogni narratore può essere aumentata dalla propria voce del autore per trasmettere eloquentemente le caratteristiche più importanti del personaggio⁸.

L’ultimo modo proposto da Stephen M. Ross per capire come funziona il concetto di voce mimetica in *Mentre Morivo* è l’analisi del discorso autoriale. L’esistenza di quindici voci narranti comporta chiaramente dei cambiamenti di stile per differenziare le caratteristiche di ogni narratore. Nonostante questo, le similitudini che esistono tra il modo di espressioni di alcuni personaggi spingono al fruitore del libro a cercare un origine comune per queste voci, in questo caso, lo

.....

⁸ Ross, S. M. (1991). *Fiction's inexhaustible voice: Speech and writing in Faulkner*. University of Georgia Press.

stile narrativo di William Faulkner è la voce “nascosta” che comanda il funzionamento delle altre voci.

Il secondo tipo di voce proposta da Ross, è quello della voce testuale. La voce testuale non ha nessun legame con il concetto di narratore, ed è infatti indipendente dalla voce mimetica. La voce testuale ha a che fare con l’aspetto formale del testo. Nel caso di *Mentre Morivo*, ci sono diversi elementi che rafforzano la forma del contenuto testuale: la particolare punteggiatura delle frasi, l’uso del nome di ogni personaggio all’inizio del proprio capitolo e l’utilizzo dei caratteri in corsivo in momenti specifici della narrazione, sono esempi che evidenziano l’aspetto formale del racconto.

In *Mentre Morivo*, per comprendere la natura di ogni narratore si deve prima capire che non esiste un unico parametro utile per l’identificazione e definizione della voce. Ogni personaggio e la sua propria voce sono definiti dagli incroci tra voce mimetica e voce testuale.

I quindici personaggi di *Mentre Morivo* hanno momenti in cui prendono la parola, questi momenti sono stati distribuiti in modo particolare dall’autore. È importante analizzare la quantità di monologhi che ha ogni personaggio e la loro distribuzione all’interno del romanzo. Il personaggio che ha la maggiore quantità di capitoli (diciannove) è Darl, uno dei cinque figli. Questo figlio è considerato da tutta la famiglia e dai vicini come una persona molto misteriosa con dei modi strani. Nonostante questo Darl è la persona che parla di più durante il romanzo ed è addirittura quello che ha un linguaggio molto strutturato e complesso. Vardaman, il più piccolo dei Bundren parla per dieci capitoli; anche questo è un fatto molto interessante, Faulkner fa parlare di più ai personaggi che sembrano meno oggettivi: al matto e al bambino. C’è un monologo molto importante nell’opera: quello della madre. L’aspetto che rende questa sezione del testo particolarmente interessante è che quando si sviluppa il monologo Addie è già morta da un paio di giorni. L’autore ci mostra anche il punto di vista di un personaggio che non è fisicamente presente

nella trama. Come sempre in questo monologo il fruitore del testo è in grado di capire com’era il carattere di questa donna, cosa ne pensava del suo marito e com’era il suo rapporto con i suoi figli. Un personaggio che ha una notevole presenza nei monologhi degli altri è Jewel, ma paradossalmente prende la parola solo una volta in tutto il romanzo. Questo continuo spostamento della voce narrante crea nel fruitore un senso di confusione e diffidenza. Non c’è un elemento che permetta di capire complessivamente gli avvenimenti e i rapporti tra personaggi. Il lettore quindi è costretto a sperimentare la realtà nel modo in cui i personaggi

2.4 Personaggi

I prototipi (Contadini bianchi poveri)

Dal 1926 al 1962, Faulkner pubblicò diciannove romanzi e più di settantacinque racconti corti. Lo scenario della maggioranza dei racconti e di tutti i romanzi, tranne *Una favola*, e parti di *The Wild Palms* è il sud degli Stati Uniti. Quindici romanzi e molti dei racconti corti si trattano della gente di una piccola regione del nord del Mississippi (la contea di Yoknapatawpha).

All’inizio della sua carriera, Faulkner scrive su un gruppo di famiglie che abitano in o vicino un paese di nome Jefferson.

La maggioranza dei personaggi principali di razza bianca di Faulkner appartengono alle famiglie contadine o alle famiglie pionieri di Yoknapatawpha. Le famiglie contadine sono i: Ratliff, Varner, Snopes, McCallum, Bookwright, Armstid, Bundren, Quick e Tull. Le famiglie pionieri sono invece i Sartoris, Compson, Sutpen, McCaslin e Stevens.

Nella finzione di Yoknapatawpha gli stessi personaggi compaiono ripetutamente, ma i romanzi non sono unificati da una struttura storica o sociale. Molti dei suoi personaggi principali sono tratti da tre livelli sociali; quello dell’aristocrazia, quello dei contadini e quello

degli schiavi di colore. A Jefferson esistono anche altri livelli sociali intermedi, ma che sono rappresentati solo da personaggi secondari.

I contadini dei romanzi di Faulkner si possono dividere in due sottocategorie; la prima, è quella degli indipendenti e moralmente retti, la seconda è quella dei contadini di dubbia moralità che si servono della loro furbizia per ottenere ciò di cui hanno bisogno. Nonostante l'esistenza di queste due categorie tutti i personaggi di questo livello sociale possiedono un forte senso di individualità, praticità e scaltrezza che viene molto apprezzato ed ammirato da Faulkner. L'autore simpatizza con la loro vita e in effetti la maggior parte dell'umorismo nella sua narrativa è suscitato dalle vicende degli schiavi o dei contadini.

Vale a dire, che per capire le caratteristiche e particolarità di questi personaggi, è necessario prima, capire il loro contesto, se il lettore non conosce le situazioni sociali di queste persone, avrà grossi problemi per capire i loro costumi, comportamenti e atteggiamenti. La struttura sociale degli Stati Uniti, prima della guerra civile si stabiliva su tre classi ben definite: C'erano gli schiavi di colore, i ricchi proprietari terrieri (bianchi) e i bianchi poveri (che principalmente basavano la loro economia in agricoltura di scala ridotta). I personaggi che appartengono a questo livello sociale, sono spesso rappresentati come persone insufficienti e analfabete. Nonostante questo (che fino a un certo punto è una rappresentazione fedele di questa classe sociale), Faulkner evidenzia anche i loro aspetti positivi (come la dignità e l'integrità).

Altra caratteristica di questo gruppo di personaggi, è la profonda religiosità, che in un certo modo, serve come direttrice della loro vita. La prosa di Faulkner, e di conseguenza la costruzione dei suoi personaggi, è fortemente influenzata dalla tradizione giudeo-cristiana, dalla quale trae concetti, simboli, immagini e allusioni che si possono collegare ai temi delle opere. Come si è già detto, in *Mentre Morivo*, esiste la tensione tra realtà oggettiva e l'interpretazione che fa ogni personaggio di essa; esistono sempre due versioni dei fatti. Lo stesso

discorso vale per il concetto di religione. L'esistenza di dio, dipende dalla percezione di ogni personaggio, che lo rende, reale o meno. Dio si mostra solo ai personaggi che hanno una visione religiosa del mondo, e resta fittizio e assente per quelli che non hanno questa visione. In *Mentre Morivo*, i personaggi (nonostante credenti) subiscono l'abbandono di dio. Dopo tutte le difficoltà, e sofferenza che deve subire la famiglia, personaggi come Jewel, arrivano alla conclusione che dio li ha lasciati da soli. Altri personaggi del romanzo, come Cora Tull (moglie di Vernon, vicino di casa dei Bundren) hanno un altro atteggiamento verso la religione. Usano il concetto di Dio per giudicare gli altri e per giustificare i propri comportamenti, questi personaggi usano la religione come direttrice morale della loro vita e come pretesto per fare delle azioni di dubbia moralità; la sperimenta il narratore di turno.

3.4.1 Personaggi principali

Addie Bundren (Voce narrante del capitolo 40)

Personaggio principale del racconto, nonostante la sua presenza nella narrazione sia limitata. Addie lavorava come professoressa a Jefferson (la capitale della contea) dove ha conosciuto Anse. Si sono sposati e il matrimonio ha avuto una durata di trent'anni. Addie è la madre di cinque figli, uno di cui (Jewel) è nato dalla breve vicenda romantica di Addie e Whitfield.

Addie è una donna molto intelligente e di carattere forte, che non crede nei concetti né di amore né di maternità, disprezza suo marito e i suoi figli tranne Jewel. Per Addie Bundren, le parole sono solo suoni mancanti di veri significati.

Il suo desiderio di essere sepolta a Jefferson è il centro della narrazione. La famiglia assume la responsabilità di compiere la volontà della sua madre morente. Questo personaggio è molto importante,

anche se si sa che è morto proprio all'inizio del romanzo la sua presenza (non corporea) influenza il modo di agire di tutta la famiglia e giustifica tutti i loro sforzi.

Addie è un personaggio che si stacca dagli altri elementi della famiglia. Si stacca del suo marito, Anse, perché si sentiva delusa, considerava che lui la “pugnava alle spalle”, dietro parole vuote di significato, inventate da chi, secondo Addie, non ne conosceva il significato e non ne aveva mai posseduto l'essenza. Addie sceglie il bosco come luogo ideale di isolamento e come scenario degli incontri con Whitman (l'uomo con cui tradiva Anse). Per Addie, l'adulterio violava una regola imposta dalla società e con questo, otteneva un certo livello di libertà che le permetteva di essere se stessa. Il rapporto tra Addie e Whitman (che dal punto di vista dello sviluppo del romanzo sembra secondario) è a un livello più profondo, responsabile, fino a un certo punto del complicato rapporto di amore-odio che esiste tra Addie e i suoi figli, e anche tra lei e la vita in se.

Il carattere di Addie Bundren, potrebbe far pensare ai lettori, che i ruoli si sono scambiati, nel senso che le solite caratteristiche che Faulkner assegna ai personaggi maschili (al meno per quanto riguarda Anse) sono assenti e si trovano invece in un personaggio femminile come Addie. È Anse ad avere la profonda inerzia che solitamente Faulkner associa alla donna. Che apparentemente è pacifica, duttile e paziente, ma che con tenacia instancabile tende verso il suo obiettivo e non si devia mai di esso. Da un'altra parte, Addie potrebbe essere un esempio della tipica donna mascolinizzata di Faulkner, la quale tramite un'energia implacabile spinge la famiglia a completare la loro missione. La parola “mascolinizzata” rischia però di distorcere la vera essenza di Addie. Lei è completamente femminile, nel senso che come madre, ha sempre avuto uno stretto rapporto con i suoi figli e ha sempre compiuto con il ruolo materno.

Altro elemento chiave del carattere di Addie è la mancanza e il suo anelito di trovare il senso di comunanza con gli altri. Lei fustigava i

suoi alunni in un disperato tentativo per far capire che: “Ora te ne accorgi di me!, ora sono pur qualcosa nella tua vita segreta e egoistica, visto che ho marchiato per sempre il tuo sangue col mio.” Questa afflizione che subiva Addie, in termini psicologici si conosce come la perdita/mancanza della esperienza di comunità. Per questo personaggio la perdita del senso di comunanza significa anche la perdita della comunicazione. Addie ritiene il linguaggio e la parola come un qualcosa di vuoto e di vano, in una delle sue meditazioni esclama: “ Pensavo a come le parole vanno su diritte in una linea sottile, rapida e innocua, e a come sia terribile che il fare proceda lungo la terra, rimanendoci aggrappato, così che dopo un po' le due linee sono troppo distanti perché la stessa persona possa passare da una all'altra; e che peccato, amore e paura sono soltanto dei suoni che gente che non ha mai peccato né amato né avuto paura ha per quello che non ha mai avuto e non potrà avere fintanto che non si dimenticherà delle parole.” Siccome Addie non è una persona spirituale (o al meno non in un modo convenzionale) può solo pensare alla sua identità in termini fisici (del suo corpo). Di conseguenza, esso diventa un elemento di eccessiva importanza, che stabilisce un rapporto particolare con i suoi figli, che per lei, sono un'espressione peculiare del suo corpo: “I miei figli appartenevano soltanto a me, al sangue selvaggio che ribolliva e scorreva sulla terra.” Dopo la sua morte, il suo corpo diventa un terribile simbolo (e tra l'altro l'unico simbolo che rimane) della sua feroce identità. Il corpo di Addie rappresenta anche il modo che lei ha scelto per vendicarsi di suo marito, facendolo intraprendere questo penoso viaggio per seppellirla. Oltre a questo, Addie non “morirà”, e non permetterà a sua famiglia di riposare, finché non sarà sepolta nel posto da lei scelto.

Il monologo di Addie, che è una sorta di triste confessione, conclude con una frase significativa: “ Un giorno stavo parlando con Cora. Si mise a pregare per me perché credeva che fossi cieca al peccato, e voleva che anch'io m'inginocchiassi a pregare, perché la gente per cui

il peccato è solo una questione di parole, per loro anche la salvezza non è altro che parole.”. La salvezza di Addie non era di solo parole. Essa coinvolgeva anche la fisicità, in altre parole, il suo corpo. Il momento in cui la bara col cadavere è salvata dal fiume Yoknapatawpha (paragonabile al Giordano della tradizione giudeo-cristiana) da Cash e Jewel rappresenta uno dei passaggi in cui la salvezza non dipende dalle preghiere o della spiritualità dei personaggi.

Cora Tull rimprovera Addie per preferire Jewel (uno dei cinque figli) dicendo a lei: “Ecco il tuo peccato. E anche la tua punizione. Jewel è la tua punizione. Ma dov’è la tua salvezza?” e Addie risponde: “Sarà lui (Jewel) la mia croce e la mia salvezza. Mi salverà lui dall’acqua e dal fuoco. Anche se ho rinunciato alla mia vita, lui mi salverà”.

Esistono diverse opinioni riguardo Addie Bundren, alcuni interpretano la sua storia, come la storia di una brava donna, sottomessa alle mansioni della maternità, altri invece la considerano come una cattiva donna che deliberatamente punisce sua famiglia. Non c’è dubbio che Addie rappresenta una forza piuttosto distruttiva, ma allo stesso tempo è questa caratteristica a spingere i Bundren a raggiungere la fine del viaggio.

Anche se Addie Bundren “parla” solo durante un monologo del romanzo, questo passaggio comprende in sé una tragica e complessa intensità. La sua energia, la propensione alla sofferenza e la completa onestà con se stessa sono elementi che aggiungono livelli di complessità alla sua prospettiva. Comunque sia, Addie, come personaggio possiede una straordinaria intensità e il suo cadavere in putrefazione durante i giorni del viaggio in un certo senso è la cosa più viva che c’è sul carro dei Bundren. Faulkner usa diverse tecniche per suggerire la vitalità di Addie (pur essendo morta e racchiusa in una bara). Quando Anse parla di Addie, non usa mai il passato, usa invece il presente. Non dice mai “Addie era” ma “Addie è”. Vardaman (il figlio più piccolo) pensa che sua madre sia ancora viva per cui decide di forare la bara con un trapano per fare in modo che Addie possa respirare. In un altro

momento del racconto, Darl dice a Vardaman di appoggiare l’orecchio sulla bara per sentire ciò che Addie sta dicendo (questa vicenda accade otto giorni dopo la morte di Addie. Nonostante questo, Vardaman dice di poter sentirla parlare, ma di non poter capire le parole che dice.) Addie riesce a mantenere la influenza sulla sua famiglia per quasi dieci giorni dopo la sua morte.

Anse Bundren (Voce narrante dei capitoli 9, 26 e 28)

Marito di Addie e padre di Cash, Darl, Vardaman e Dewey. Anse è un povero contadino con delle limitazioni fisiche. È disprezzato da praticamente tutti gli altri personaggi grazie alla sua pigrizia, inettitudine ed egoismo. È una persona che non è in grado di fare decisioni importanti per cui le sue sbagliate scelte provocano delle tragiche conseguenze.

Il carattere di Addie Bundren, non può essere capito se non se analizza anche quello del suo marito, Anse e il rapporto tra questi due personaggi. Anse Bundren è uno dei personaggi cattivi più affermati nella finzione di Faulkneriana. Le caratteristiche più note di questo personaggio sono la freddezza, la totale persistenza e la spietata conoscenza di quanto gli altri esseri umani possano sopportare. Una vicenda che serve a esemplificare queste caratteristiche è quando prende i soldi che Dewey Dell aveva portato con sé per comprare le medicine per abortire. Quando Dewey per protestare esclama: “Non toccarli! Se li prendi sei un ladro” lui risponde: “Mia figlia mi dà del ladro. Mia figlia.(...) Ti ho nutrita e ti ho messo un tetto sulla testa. Ti ho dato amore e protezione, eppure mia figlia, la figlia della mia povera moglie, mi dà del ladro sulla tomba di sua madre(...) È solo un prestito. Lo sa Iddio se voglio che i miei figli, il sangue del mio sangue, abbiano qualcosa da rimproverarmi. Ma io gli do quello che è mio senza lesinare. Gioiosamente, gli do, senza lesinare. E ora mi si rifiutano. Addie. Non sai quanto sei stata fortunata a morire, Addie.”

Questa scena serve come preludio alla fine del romanzo, che Cash descrive con queste parole:

“Pa’ se ne veniva con quell’aria mezzo orgogliosa mezzo contrita di quando ne ha fatta una delle sue che sa benissimo alla mamma non piacerà, portando una valigetta, e Jewel dice(…)” La valigetta appartiene a “una donna fatta che sembrava un’anatra, tutta rivestita, con quegli occhi duri un po’.” Anse si avvicina al carro e presenta i figli alla donna: “Questi sono Cash, Jewel, Vardaman e Dewey Dell, dice Pa’, mezzo contrito e mezzo orgoglioso, coi denti e tutto, anche se non ci guarda in faccia(…) Vi presento la signora Bundren(…)”.

L’atteggiamento di Anse Bundren suscita nel lettore sentimenti di rabbia. La sua insensibilità e crudeltà generano disagio e stupore. Secondo Cleanth Brooks, questi comportamenti anche se riprovevoli, sono utili all’uomo per sopravvivere in condizioni di difficoltà. Secondo Barbara Lanati, Anse è un personaggio dall’esistenza squallida, chiusa in un mondo di necessità pratiche: la dentiera cui ha dovuto rinunciare per anni, la sua nuova sistemazione matrimoniale, il “denaro” cui dà importanza al punto di allontanare da casa Darl e Jewel per guadagnare tre dollari. E l’ambiguità implicita nel suo comportamento – vuole esaudire la promessa fatta ad Addie o comprarsi una dentiera nuova? - il suo atteggiarsi perennemente a vittima dei figli, della sorte, degli ostacoli incontrati lungo il cammino, il suo appello continuo (incongruente con il gesto finale) al rispetto verso la morta, ne fanno una figura tragica e comica allo stesso tempo. I tre monologhi da lui pronunciati sono sufficienti a delineare la personalità. Il suo prendersela con tutto⁹. Per esempio, con Jewel:

.....

⁹ Lanati, B. (1977). *L'avanguardia americana : tre esperimenti* . (p. 31). G. Einaudi.

“Gliel’avevo detto di non portare quel cavallo, per rispetto a sua madre morta”.

Con Darl che seduto sul carro non sa frenare il riso:

“Io dico che non so curarmi di quello che dice la gente...Mi girai e lo guardai, sedeva là, ridendo.”

Anche con le strade:

“Maledetta quella strada. E sta anche per piovere”

E infine con la terra, dove l’alluvione ha rovinato il lavoro dell’uomo:

“È una terra dura per gli uomini; è dura. Otto miglia del sudore del sudore del suo corpo spazzate via.”

Barbara Lanati come conclude che Anse Bundren “ne fa un burattino che ha scelto il vittimismo come modo di vivere, un disonesto con se stesso e con gli altri, cui paradossalmente basta il pensiero della dentiera nuova perché si consoli.

È anche importante considerare il modo in cui Anse Bundren si esprime nei suoi monologhi. L’utilizzazione di forme dialettali e idiomatiche rintracciabili con maggior frequenza nei suoi soliloqui assolve a funzione di evidenziare l’isolamento (anche linguistico) di Anse nei confronti degli altri componenti della famiglia: i sintagmi in cui si articolano i suoi interventi sono e spezzati “Ma adesso posso procurarmi quei denti” oppure “Maledetta quella strada”, e motivazioni ricavate dal “buon senso comune” e l’opinione altrui l’unico punto di riferimento del suo pensiero. Il ricorso all’espressione stereotipa

e banalizzata si configura come sua dimensione espressiva topica¹⁰:

“Io sono un che ha rispetto per quello che dice la gente (...) Questa terra è dura per gli uomini (...) Sarà un sollievo.”

Cash Bundren (Voce narrante dei capitoli 18, 22, 38, 53 e 59)

È il figlio maggiore. Essendo un abile falegname, incomincia a costruire la bara di Addie prima ancora della sua morte. Il suo carattere è definito dal suo mestiere, in effetti, uno dei suoi monologhi parla dei motivi per i quali ha costruito la bara in modo particolare. Cash è un personaggio paziente e abnegato che fa dei sacrifici solo con l'intenzione di portare a buon fine l'incarico assegnato dalla mamma.

Anche se le caratteristiche dei suoi fratelli sono più evidenti –Jewel fa sempre delle azioni eroiche, e Darl ha una sorta di dono di chiarezza- Cash ha una forte senso di dignità e integrità che purtroppo non viene mai riconosciuto, secondo Cleanth Brooks, i valori di Cash sono troppo “opachi” per essere notati. Da un'altra parte, il lettore fa anche fatica ad apprezzare le qualità di Cash, ed è solo quando lo si analizza da una prospettiva molto aperta che si scopre il valore delle sue virtù. Brooks afferma che la semplicità del suo modo di esprimersi e le sue metafore hanno causato che molti critici letterari lo considerino come un personaggio di piuttosto poca rilevanza. Quello che non si è considerato è che Cash a differenza di quasi tutti gli altri personaggi del romanzo, non è materialista, lui è semplicemente un uomo molto tranquillo e in un certo modo, limitato. Le sue aspirazioni non hanno niente di ostentato; e ha invece una grande abilità per sopportare le sofferenze del viaggio senza lamentarsi né piagnucolare.

.....

¹⁰ Ibid p. 32

Cash possiede altre qualità ancora che non visibili a un primo sguardo; lui per esempio s'impegna a compiere alcune delle mansioni di Jewel, quando scopre che il suo piccolo fratello sta lavorando in altri posti per guadagnare i soldi sufficienti per comprarsi un cavallo. Cash è anche comprensivo con Darl, fino a un certo punto Cash capisce i motivi per cui suo fratello si comporta in un modo determinato durante il viaggio. In una delle sue meditazioni riflette:

“Pero più di una volta, prima di traversare il fiume e anche dopo, ho pensato che sarebbe stata una benedizione se il Signore ce l'avesse tolta di sulle spalle e se ne fosse sbarazzato in una maniera pulita, e ho avuto come la sensazione che quando Jewel si è dato tanto daffare per tirarla fuori dal fiume, in un certo senso stava andando contro il volere di Dio, e poi quando a Darl è parso che uno di noi doveva farci qualcosa, in un certo senso posso quasi convincermi che abbia fatto la cosa giusta. Però mi sa che nulla giustifica dar fuoco al fienile di qualcuno, mettere a repentaglio le sue bestie e distruggere la sua proprietà.”

La vera difficoltà per definire il carattere di un personaggio talmente paziente, e passivo nell'accettazione del disagio come Cash, è che il lettore, spesso confonde queste virtù con palese stupidità e debolezza e di conseguenza non viene né rispettato né apprezzato. Secondo Cleanth Brooks, Faulkner decide di permettere ai lettori di disprezzare Cash, tutte le sue caratteristiche positive come l'integrità e la pazienza sono ridicolizzate dall'assurdità che caratterizza il viaggio e di conseguenza, le virtù che in essenza sono degne di riconoscimento, diventano degli atteggiamenti assurdi.

Nel romanzo, ci sono solo cinque sezioni attribuite a Cash, e le prime tre sono piuttosto brevi e oggettive; nella prima sezione, il personaggio parla delle sue motivazioni per fare le giunture della bara con lo smusso. La seconda è una breve conversazione con Jewel e la terza, un ragionamento ancora sulla bara. Gli unici momenti in

cui Cash fa delle riflessioni “profonde” sono due monologhi quasi alla fine della storia.

Secondo Barbara Lanati, la percezione del mondo di Cash, non subisce modificazioni: la sua mente, a differenza degli altri, non è soggetta ad alcun trauma durante il viaggio; parla piuttosto poco e quando si esprime, lo fa sempre con pensieri legati direttamente al suo mestiere di falegname: la costruzione della bara, la forma degli intarsi, il ricupero degli arnesi dopo l’attraversata del fiume in piena. Il ritmo regolare, l’impegno con cui lavora sembrano condizionare il suo modo di esprimersi fin dal primo monologo, che è diviso addirittura schematicamente in tredici punti. I suoi discorsi brevi, schematici, indicano sempre come unica preoccupazione la soluzione di problemi di ordine pratico. Cash è agli antipodi di Darl e Vardaman: il pensiero della morte non lo sfiora; “coerentemente” l’accettazione completa della realtà delle cose lo porta, alla fine del viaggio, ad apprezzare, desiderare un grammofono, di cui ha udito provenire il suono da una casa:¹¹

“Mi sembra che quando uno torna a casa, stanco, la sera, non c’è nulla che lo riposi di più che sentire un po’ di quella musica mentre riposa (...) non mi dispiacerebbe sentire un altro po’ di quella musica.”

È importante ricordare che il grammofono appartiene alla futura moglie di Anse e che accettandolo in tali termini Cash, senza saperlo, accetta che la nuova moglie venga a far parte della famiglia.

Il punto di vista di Lanati, riguardo Cash, contraddice quello di Brooks; secondo Lanati: “La tendenza ad accettare l’inevitabilità di determinate situazioni dimostrata alla fine del viaggio non va vista come un segno dell’acquisizione da parte di Cash di percezione

.....

¹¹ Ibid p. 25

immaginativa, sensibilità e vera umanità, ma piuttosto quale logica conseguenza dell’atteggiamento di chi fin dall’inizio aveva rifiutato di intromettersi nella vita degli altri (come ha invece fatto Darl), di fantasticare (come ha fatto Vardaman nei suoi monologhi) o di giocare la propria esistenza per realizzare un sogno (come il caso di Jewel e il cavallo¹²)

Le riflessioni di Cash sulla fine tragica di Darl (l’unico fratello con cui in qualche modo comunicava) iniziano con un “non c’era altro da fare.” Segue un esame delle circostanze: la responsabilità di Anse, Dewey Dell, il comportamento della gente, alcune immagini prese dal suo mestiere di falegname (battere il chiodo, arrotondare gli angoli, belle assi lisce): tutto secondo un procedimento schematico, un periodare attentamente articolato, ordinato, che si conclude con l’asserzione che in fondo è giusto che Darl sia mandato al manicomio di Jefferson come punizione perché:

“Nulla può giustificare la distruzione deliberata di quello che un uomo ha costruito con il suo sudore per riporci il frutto delle sue fatiche.”

All’inizio della narrazione, Cash è mostrato come un personaggio “piatto”, il lettore lo trova a lavorare infaticabilmente nella bara, sempre accompagnato dal suono dei suoi attrezzi. L’atteggiamento di Cash è coerente dall’inizio alla fine e la scelta del linguaggio è motivata dalla sua visione monocorde –il lavoro, gli oggetti procurati con il lavoro, i beni materiali, il grammofono- rinunciataria e di comodo nella vita¹³.

.....

¹² Ibid p. 26

¹³ Ibid

Darl Bundren (Voce narrante dei capitoli 1, 3, 5, 10, 12, 17, 21, 23, 25, 27, 32, 34, 37, 42, 46, 48, 50, 52 e 57)

È un personaggio misterioso ed enigmatico. Nonostante questo, è anche il personaggio che parla di più durante lo svolgimento del romanzo. Darl si esprime in un modo molto strutturato, quasi poetico. Oltre a questo, Darl sembra di possedere un dono di chiaroveggenza che gli permette di conoscere i segreti degli altri. In effetti, Darl è l'unico che sa che Dewey è incinta e che Anse non è il padre di Jewel. Questo particolare dono fa in modo che Darl sia percepito come una persona strana e di conseguenza viene odiato dai suoi fratelli e vicini. Darl tenta di dare fuoco al fenile dov'era la bara in una delle notti in cui i Bundren hanno pernottato da Gillespie. Alla fine del racconto, Darl è inviato al manicomio di Jackson.

Secondo Cleanth Brooks, Darl anche se considerato matto da tutti, è l'unico dei fratelli che sembra di essere completamente sano di mente e oltre a questo, è l'unico personaggio che conosce la verità. Ma il fatto di conoscere la verità lo rende, secondo Brooks, cattivo e disumano. La profonda conoscenza della vita degli altri personaggi fa emergere una questione fondamentale riguardo il carattere di Darl. È Darl veramente in lutto per sua madre? Questa domanda è difficile da rispondere perché in un certo senso, al conoscere talmente bene Addie, e l'assurdità di tutta la situazione in cui si trovano si crea uno stacco che gli impedisce di coinvolgersi e partecipare a un livello emotivo.

Secondo Lanati, Darl sembra inesorabilmente condannato ad analizzare senza riuscire a parteciparvi, i frangenti in cui si trovano i suoi famigliari, le loro reazioni, mantenendo però sempre verso l'esterno un atteggiamento contemplativo, una attitudine alla estraneità, non impegnatività, che ne fanno un perfetto "outsider". Tuttavia il senso di alienazione, quel suo dire le cose:

"Lo disse come se le avesse lette su giornale —come se non gliene importasse un accidente."

Non gli impediscono di stabilire un rapporto reale con chi gli è vicino, di odio o di amore, ma mai di indifferenza. Quasi fornito del dono di chiaroveggenza, Darl, incapace di comunicare, è in grado di intuire la tragedia della famiglia: la condizione della sorella incinta, quella di Jewel nato da una relazione adultera della madre con il Vicario Whitfield. Lui è quindi la causa indiretta di una situazione di tensione, oggetto dell'odio di Jewel e Dewey Dell che, sentendosi scoperti di fronte a lui, fanno di tutto perché scompaia per sempre dalla famiglia, esternando con il loro comportamento l'astio verso Darl.

Durante tutto il viaggio Jewel, che dopo la morte della madre sembra averne ereditato il senso di disagio e il segreto del suo rapporto con Whitfield, si limita a pronunciare frasi di profonda avversione nei suoi confronti. Di fronte a Darl, Dewey Dell si sente completamente indifesa, scoperta nella sua vergogna. Quando siedono entrambi sul carro, le pare che gli occhi di Darl la tocchino, la spoglino:

"I suoi occhi cominciano dai miei piedi, e salgono lungo il corpo, fino al volto, e poi il mio abito è sparito: e siedo nuda a cassetta, al di sopra delle mule che precedono senza fretta, al di sopra dei dolori del parto"

Darl è la cattiva coscienza di entrambi: di Dewey Dell perché è l'unico a conoscenza della sua gravidanza, di Jewel perché è l'unico ad aver percepito nel rapporto tra Addie e Jewel un affetto morboso, diverso da quello provato verso i figli avuti da Anse.

Tuttavia va sottolineato che proprio Darl, la cui lucida percettività porta all'odio ed alla esasperazione Dewey Dell e Jewel, è l'unico capace di stabilire un rapporto di amore con gli altri suoi due fratelli: Cash e Vardaman¹⁴.

È importante dire che anche se Darl è in un certo senso il personaggio che si comporta nel modo più logico e che fa i ragionamenti più lucidi, non è in grado di liberarsi dell'assurdità che comanda la storia; a tal punto che diventa progressivamente pazzo perché non ha la capacità, non tanto l'equilibrio mentale, ma l'inerzia per sopportare tutte le catastrofi che capitano alla famiglia.

Un elemento importante di questo personaggio è che stato "scelto" da Faulkner come la voce, in un senso, più affidabile della storia, diciannove monologhi sono recitati da Darl e questo lo rende la presenza più rilevante della narrazione. Secondo Cleanth Brooks, è nei monologhi di Darl che Faulkner utilizza alcune delle sue tecniche di scrittura più interessanti. Per esempio, la scena della morte di Addie, non è altro che un costrutto fittizio (anche se pieno di dettaglio e verosimiglianza) che fa Darl mentre sta consegnando del legno con Jewel.

Secondo Edmond L. Volpe, Faulkner nei monologhi di Darl sviluppa dei temi molto importanti come quello dell'identità (l'essere e il non essere), sviluppa anche quello dell'infedeltà di Addie e quello della gravidanza di Dewey Dell. Un altro elemento che solo si sviluppa nei suoi monologhi, è quello del tempo e dello spazio. Per Darl, il carro su cui viaggia la famiglia non si muove verso una meta, ma fa uno spostamento privo di significato. Tutte le difficoltà e le sofferenze diventano una semplice ripetizione di azioni carenti di senso:

.....

14 Ibid p. 22

“Le nostre vite, come si dipanano nel non-vento, non-suono, gli stanchi gesti stancamente ricapitolanti: echi di antiche compulsioni con non-mani su non-fili: al tramonto cadiamo in posizioni furiose, gesti morti di fantocci.”

Darl, che paradossalmente è mandato al manicomio di Jackson, è l'elemento più pratico della famiglia. È lui chi costringe Jewel quando tenta di attaccare una delle persone che incontrano cammino Jefferson. È sempre lui che convince Anse di improvvisare un gesso per la gamba rotta di Cash ed è Darl, l'unico che non sopporta l'intollerabile indegnità del cadavere insepolto di sua madre.

La personalità di Darl si associa con il distacco e l'insensibilità. Darl, come direbbe Cleanth Brooks, è "percezione pura". Lui intuisce quasi immediatamente la gravidanza di Dewey Dell, e lei come risposta a questo, lo teme e sente un grande risentimento verso di lui. Darl non si fa ingannare dalle pretese di Anse e rimprovera l'affezione infantile di Jewel verso il cavallo e in due occasioni tenta di porre fine all'oltraggioso viaggio. A dispetto delle sue meditazioni quasi poetiche e del suo raffinato linguaggio, Darl è una forza di negativa razionalizzazione, un'intelligenza antieroica. Ci sono alcuni passaggi della storia in cui i comportamenti di Darl sono più logici da quelli dei suoi fratelli; per esempio, quando decide di abbandonare il carro durante l'attraversamento del fiume o quando tenta di dare fuoco al fenile di Gillespie.

La follia è per Darl qualcosa di inevitabile, lui ha una visione "troppo profonda" delle cose. Lui non partecipa e non si coinvolge nei piccoli problemi immediati che preoccupano alla maggioranza della gente. Il suo sguardo va sempre oltre, fino scoprire la insignificanza e inutilità delle azioni umane. Secondo Barbara Lanati, Darl non si abbandona mai a riflessioni personali, si rifiuta di trarre delle conclusioni e possiede un rigore e una lucidità di visione che i fratelli non conoscono, e che egli sembra perdere o voler perdere del tutto, solo alla fine. Nell'ultimo monologo, Darl, l'unico fra i membri della

famiglia che abbia rifiutato spiegazioni e atteggiamenti di comodo, rinuncia anche al linguaggio e si abbandona al riso, traducendo nelle sue riflessioni disordinate sul “nichelino”, sul “cannocchiale comprato in Francia” che non hanno ormai alcuna connessione diretta con gli avvenimenti cui assiste, il caos mentale, completo, che registra in sé e intorno a sé.

Un tema molto importante riguardo Darl è quello della sua presunta chiaroveggenza. Alcuni autori sostengono che in effetti, lui ha questo dono soprannaturale mentre altri argomentano che le sue abilità sono solo un prodotto di altri fattori. Secondo Charles Palisser, le capacità di Darl, si basano sulla profonda conoscenza della sua famiglia e del loro passato. Le tecniche narrative che usa Faulkner per far sembrare la percezione di Darl come paranormale si articolano su tre livelli diversi. Il primo è il livello di profezia: Darl è in grado di fare delle predizioni riguardo avvenimenti che non si sono ancora svolti. Il secondo è quello della telepatia: Il personaggio sembra di poter conoscere i pensieri degli altri. Il terzo, denominato da Palisser “seconda vista”: l’abilità di Darl di descrivere scene che si stanno svolgendo contemporaneamente in un luogo lontano da lui. Secondo Palisser, questi livelli di percezione creati da Faulkner, non sono un segno di abilità superiore ma la conseguenza della conoscenza degli eventi passati. In altre parole, Darl non è in grado di prevedere il futuro, ma conosce abbastanza bene il modo in cui gli altri reagiranno in determinate circostanze.

Jewel Bundren (Voce narrante del capitolo 4)

È il figlio illegittimo di Addie Bundren e il reverendo Whitfield. Jewel rappresenta la ribellione di Addie. Essendo il figlio bastardo incarna il desiderio della mamma di non sottoporsi al suo matrimonio con Anse e alle regole dettate dalla società. Jewel è il figlio preferito di Addie, e stabilisce un rapporto molto particolare con lei. Jewel è un personaggio molto indipendente e ribelle, ha poca pazienza e agisce

in modi inaspettati. Da un’altra parte è Jewel chi salva la bara quando questa casca nel fiume e quando Darl tenta di bruciare il fenile.

Secondo Barbara Lanati, Jewel è fra i componenti della famiglia quello cui Faulkner lascia meno possibilità di spaziare nella vicenda. Vi è solo un monologo in tutto il romanzo contro i diciannove di Darl, dieci di Vardaman, quattro di Dewey Dell, cinque di Cash e tre di Anse, nel quale egli esterna un profondo risentimento verso Cash che costruisce la bara sotto la finestra della madre agonizzante, verso coloro che le siedono vicini “come tanti bozzagri”, e un legame possessivo, infantile verso la madre che vorrebbe vedere con sé, soli, in cima ad una collina. Il cavallo, è diventato per Jewel l’unica ragione di vita: il suo acquisto, un gesto simbolico di allontanamento dalla famiglia, a cui si sente estraneo¹⁵.

L’unico monologo di Jewel non fornisce sufficienti informazioni riguardo alla sua vita. È tramite i monologhi degli altri che la personalità di Jewel si svela. Cleanth Brooks descrive Jewel come un personaggio ipersensibile, litigioso e intollerante. Nonostante tutti questi difetti, la sua passione e il suo impeto, fanno in modo tale che i suoi comportamenti diventino eroici. Come si è già detto, il suo cavallo è il suo bene più prezioso, ma è solo quando Darl racconta la storia di come l’ha ottenuto (lavorando di notte nei coltivi dei vicini) che il lettore capisce i sacrifici che Jewel ha dovuto fare. Darl narra:

“Lo vedeva chiunque. Dimagriva, e una volta lo vidi che si addormentava mentre zappava; guardavo la zappa che si levava e si abbassava sempre più lenta, facendo un arco sempre più piccolo, finché rimase ferma e lui appoggiato sopra, immobile nel caldo scintillante del sole.”

.....
15 Ibid p. 26

All'inizio Darl sospetta che Jewel esce la notte di nascosto per incontrarsi con una donna, ma una notte in cui Cash decide di seguirlo, si scopre il vero motivo delle sue scappatelle. Il fatto che Darl sapesse i segreti di Jewel è la causa delle grandi tensioni che si stabiliscono tra questi due personaggi.

Questa tensione, secondo Elizabeth Hayes è un elemento che determina alcuni elementi della struttura formale e narrativa del romanzo. Faulkner, per evidenziare le tensioni tra i due fratelli utilizza i caratteri in corsivo, la punteggiatura delle frasi diventa ancora più complessa e la voce narrante è quasi impossibile di identificare. Tutti questi accorgimenti stilistici, secondo Hayes, sono degli strumenti che usa Faulkner sia per descrivere i personaggi sia i suoi rapporti.

Vardaman Bundren (Voce narrante dei capitoli 13, 15, 19, 24, 35, 44, 47, 49, 51 e 56)

Il più piccolo della famiglia. La prospettiva di Vardaman è naturalmente quella di un bambino. La sua innocenza è la caratteristica più evidente del suo carattere. Non è in grado di capire il concetto di morte, e di conseguenza fora la bara, pensando che Addie sia stata racchiusa lì dentro.

Nello stesso modo di Jewel e Cash, Vardaman va contro le pretese del buon senso, ma ovviamente lo fa come lo farebbe un bambino confuso e traumatizzato. Vardaman, durante la maggior parte della storia si trova profondamente sconvolto e in uno stato di shock. Questo personaggio sperimenta due vicende che lo colpiscono in maniera particolare; la prima, quando cattura un grosso pesce nel fiume e la seconda, ovviamente, la morte della madre. Siccome questi due episodi si svolgono nello stesso arco temporale, la mente del ragazzino non riesce a separarle e in qualche modo le fonde insieme, fino al punto di dire: *“Mia madre è un pesce.”*

Esiste un rapporto interessante tra Darl e Vardaman; questi due personaggi sono i narratori principali della storia, il primo recita diciannove monologhi mentre il piccolo ne recita dieci. Il fatto di essere le due voci narranti più note del racconto, stabilisce altri legami importanti tra questi due fratelli. Secondo Lanati, l'attitudine di Vardaman, a percepire soprattutto colori e sensazioni lo rende simile a Darl ed è ossessionato durante tutto il viaggio da due pensieri, ricorrenti in ogni suo monologo: la già detta identificazione della madre con il pesce che ha pescato e dovuto squartare per ordine del padre e il desiderio di ricevere un trenino di legno come regalo. La sua mente infantile è più incline di quella degli personaggi a creare una simbologia fantastica: i contorni degli oggetti si confondono, la madre sua è un pesce, quella di Jewel è un cavallo, le assi sanguinano sotto la sega, l'ombra del padre, non il padre, gironzola, il pesce è in cucina nella pentola che sanguina e ancora¹⁶:

“Gli alberi sembrano galline(...) sentendolo nel mio naso dove il malessere sta per incominciare a piangere(...) posso sentire(udire) il legno.”

La bara, durante l'attraversamento del fiume, diventa un essere fantastico che sfugge alla presa dell'uomo. Il ritmo del suo monologo in questa circostanza diventa agitato e irregolare:

“È risalito a galla per vedere e io gridavo acchiappala Darl acchiappala Darl...Le mule sono risalite a galla con le zampe rigide le rigide zampe(...) e io ero contento ero contento ero contento.”

.....

¹⁶ Ibid p. 24

In questo monologo le ripetizioni disordinate delle frasi si trasformano in un flusso frammentato in cui persone, oggetti e idee perdono carattere e fisionomia reale.¹⁷

Un elemento importante del monologo di Vardaman riguardo all'identità della madre (mia madre è un pesce) è che non deve essere analizzato come un momento isolato della narrazione o solo come una risposta psicologica prodotta da un'esperienza traumatica. Questo monologo fa parte di una serie di allusioni che fanno tutti gli elementi della famiglia Bundren ad animali, piante e altri elementi della natura. Queste allusioni richiamano sempre il carattere rurale della famiglia e la realtà nella quale si sviluppano i suoi valori. Di solito i personaggi fanno delle associazioni che collegano delle caratteristiche fisiche umane a caratteristiche del mondo naturale (o meglio, non umano).

Dewey Dell Bundren (Voce narrante dei capitoli 7, 14, 30 e 58)

È l'unica figlia della famiglia. Ha diciassette anni ed è incinta. Dopo la morte di Addie, Dewey è costretta ad assumere le mansioni casalinghe della mamma. Nell'epoca in cui si svolge il racconto (1920) avere un figlio fuori dal matrimonio era percepito come un atto immorale, per questo motivo e anche per la povertà della famiglia, Dewey prova ad abortire in diverse occasioni. L'unico personaggio che conosce il segreto di Dewey è Darl, e questo è il motivo per cui lo teme e disprezza.

Dewey Dell, come Jewel, è un personaggio che si ossessiona con un unico pensiero. Jewel è fissato con suo cavallo e Dewey Dell con l'idea di abortire. Secondo Lanati, il dolore che prova Dewey subito dopo la morte della madre è presto sostituito dall'angoscia che il suo stato – la gravidanza – sia scoperto dal padre, e dal desiderio di procurarsi le pillole per abortire. Quando la famiglia sta viaggiando

.....

¹⁷ Ibid

sul carro, Dewey se ne accorge di non essere in grado di pensare alla morte di Addie:

“Ho sentito che mia madre è morta. Vorrei avere il tempo di lasciarla morire. Vorrei avere il tempo di volerlo avere. È perché nella terra selvaggia e offesa troppo presto troppo presto troppo presto. Non è che non vorrei e non l'avrò è che è troppo presto troppo presto troppo presto.”

Dewey, al contrario di Darl, non si oppone al viaggio. In questo senso, Dewey Dell ha un carattere che non segue il solito schema di costruzione degli altri personaggi femminili di Faulkner (che sono molto più pratici e concreti nei confronti con la realtà, e che di conseguenza si opporrebbero a un viaggio donchisciottesco come questo). Ma Dewey Dell non si oppone al viaggio perché ha delle motivazioni segrete che la spingono a partecipare in questa impresa. Dewey Dell si è accorta che è incinta e deve trovare un modo di abortire, per questo aspetto, il viaggio a Jefferson, si presenta come una opportunità per risolvere questo grave problema.

Dewey Dell è presentata come una ragazza piuttosto stupida ed egoista, ma che nella sua realtà personale nasconde segreti, paure e una sorta di timida dignità. Quando il dottore Peabody viene a visitare Addie, Dewey vorrebbe raccontargli il suo problema (la gravidanza) perché sa che lui potrebbe aiutarla:

“Potrebbe fare tanto per me se solo volesse. Potrebbe far tutto.”

Ma si vergogna di farlo e poi riflette e inizia anche lei un cammino verso la follia:

“Non so se sto preoccupandomi o no. Se ci riesco o no. Non so se riesco a piangere o no. Non so se ci ho provato o no. Mi sento come un seme umido e selvaggio nella calda terra cieca.”

Come tutti i personaggi di *Mentre Morivo*, Dewey Dell è soggetto di una multipla rappresentazione, nel senso che da una parte esiste la sua raffigurazione personale (che si sviluppa tramite i suoi monologhi) e dall'altra esistono le rappresentazioni che fanno gli altri personaggi di lei. Faulkner ci permette di vedere Dewey attraverso gli occhi del farmacista di Mottson:

“Ho notato che era piuttosto bellina, un po' sul cupo e il goffo”

e poi quando si rifiuta di venderle le medicine per l'aborto:

“E io vorrei proprio che il tuo caro Lafe fosse venuto qui di persona; ecco quello che vorrei. Non so: avrei anche potuto avere un po' di rispetto per lui, se fosse venuto di persona. E puoi tornare a casa a dirglielo – se nel frattempo non è già a metà strada fra qui e il Texas, cosa di cui non dubito. Io, un negoziante rispettabile, che sono cinquantasei anni che porto avanti questo negozio, ho tirato su una famiglia e sono membro della congregazione in questo paese. Ho una mezza voglia di dirglielo io, ai tuoi, se soltanto riesco a scoprire chi sono.”

Da un'altra parte, si può anche vedere come un altro farmacista (quello di Jefferson che tra l'altro è molto meno scrupoloso di quello di Mottson) la percepisce:

“Era parecchio carina. Una di quelle con gli occhi neri che hanno l'aria che se gli fai il doppio gioco non ci pensano due volte a tirarti una coltellata. Era parecchio carina.”

Per Lanati, ogni suo monologo tradisce ansia, risentimento verso Darl che senza parole ha capito e che lei distrugge mentalmente (l'assassinio di lui in sogno) e materialmente, quando lo tiene fermo perché sia arrestato ed ammanettato. Come Jewel, Dewey Dell è del tutto

staccata dal resto della famiglia: nel padre, subito dopo la morte di Addie, nota una somiglianza con un bue, che non è più vivo, ma che non sa di essere morto; in Cash, il sudore e la sporcizia. Le sue riflessioni sulla solitudine, sul bisogno di amore, sulla sua condizione, sono costantemente poste in relazione e interdipendenza con i momenti di apertura visiva alla natura. Tale procedimento, secondo Lanati contribuisce a dare un'ossatura particolare al monologo. Come in suo fratello Vardaman, la vista del paesaggio produce in lei una presa di coscienza diretta della sua condizione:

“La stalla è buia, quando passo...vedo il pendio, sento l'aria sbattermi contro la faccia, lenta, pallida, nella oscurità dove appare solo il vuoto, e sul versante le macchie dei ciuffi dei pini, fermi e segreti, in attesa...ascolto...sento il mio corpo, le mie ossa e la carne che cominciano a separarsi, aprirsi sulla solitudine e divenire qualcuno che non è più solo è terribile...Lafe, Lafe, Lafe.”

E più avanti:

“Le creste degli alberi, il tetto della casa si stagliano contro il cielo... quello che hai in te non ha nulla a che vedere con quello che ho dentro io.”

e ancora:

“Poi l'aria morta, calda pallida, mi soffia nuovamente sul volto.”

E infine:

“L'aria morta si modella alla terra morta, nella oscurità morta, fuori dalla portata della vista modella la terra morta. Riposa morta e calda su di me, toccando la mia nudità attraverso gli abiti. Io dico che tu non sai che cosa significhi preoccuparsi.”

I continui riferimenti paesaggistici si articolano come traccia portante dell'aspetto introspettivo-esistenziale del personaggio. Il lettore in questo modo assiste ad un gioco di scambio e di dissolvenza delle immagini naturali (del mondo esterno) e personali (del corpo del personaggio); questo fenomeno mette in evidenza l'incapacità di Dewey Dell a coordinare in modo cosciente i propri pensieri e definisce anche il percorso che fa il personaggio quando si trova sulla soglia della follia. Lanati sostiene che al di là della dissoluzione degli elementi costitutivi del linguaggio e della presupposta consequenzialità logica della storia, l'autore registra dunque l'assunzione coatta della follia quale unica dimensione esperienziale.¹⁸

2.4.2 Personaggi secondari

Reverendo Whitfield (Voce narrante del capitolo 41)

È il vero padre di Jewel. Questo personaggio rappresenta uno dei pochi momenti in cui Addie Bundren sperimenta libertà, amore e soddisfazione. La breve relazione che Addie stabilisce con Whitfield è un dispetto alle regole sociali e religiose dell'epoca.

Whitfield è un personaggio che rappresenta con chiarezza lo stacco che esiste tra parole e azioni di cui parla Addie nel suo monologo. Durante il monologo del predicatore, si descrive la lotta tra la coscienza sporca e il dovere di confessare i peccati commessi. Whitfield come Cora Tull, è un personaggio che usa la religione per giustificare alcune delle sue azioni. Quindi quando scopre che Addie è morta, si sente assolto dall'obbligo di dire la verità riguardo il loro rapporto adultero. In questo passaggio dice:

.....

¹⁸ Ibid p. 30

“Ho peccato, O signore. Tu conosci tutto il mio rimorso e la volontà del mio spirito. Misericordioso, tuttavia, è colui che sapeva che quando ho dato forma alle parole della mia confessione era ad Anse che le ho proferite, anche se lui non era lì; Egli accetterà a volontà in luogo del compimento. Fu lui, nella sua infinita saggezza, che arrestò il racconto sulle sue labbra morenti mentre lei giaceva circondata da coloro che la amavano e confidavano in lei (...) Lode a te nel tuo amore copioso e onnipotente, Oh, lode.”

Da questo brano si capisce che la confessione di Whitfield è solo una questione di parole, la morte di Addie gli ha evitato tutti i problemi e le difficoltà che una vera confessione gli avrebbe comportato. Uno dei personaggi che capisce l'atteggiamento ipocrita di Whitfield è Vernon Tull, che riflette sul discorso che declama al funerale di Addie:

“Whitfield comincia. La sua voce è più grande di lui. È come se non fossero la stessa cosa. È come se lui fosse uno e la sua voce un altro, che traversano il guado su due cavalli che nuotano uno accanto all'altro, e entrano in casa, quello schizzato di fango e quello che non si è neanche bagnato, trionfante e triste.”

L'atteggiamento di Whitfield, può essere in un certo modo giustificato se si prendono in considerazione le condizioni sociali e morali dell'epoca. Secondo Faulkner stesso, Whitfield non era un uomo ipocrita, bensì un uomo “costretto” a vivere una vita ipocrita in un ambiente rurale, chiuso e ignorante.¹⁹ Faulkner, in questo modo non solo rivela la sua posizione critica verso il fanatismo religioso ma conferma la condanna verso la ristrettezza ideologica e la disonestà del comportamento del predicatore. Ma questa posizione assunta da Faulkner è espressa non tramite un intervento chiaro dall'autore ma tramite

.....

¹⁹ Faulkner, *The University* cit., intervista del 1957, p. 114.

il modo in cui fa esprimere Whitfield nel monologo, che rivela la colpevolezza e debolezza morale del personaggio:

“Non mi far morire prima che (...) fai che non arrivi troppo tardi (...) fai che il racconto della nostra trasgressione (...) Fai che non debba avere sull'anima anche il peccato della sua promessa infranta. Fai che le acque della tua ira possente (...) Allora ho capito che ero stato perdonato (...) Lode a te nel tuo amore generoso e onnipotente, Lode!”

Whitfield, per giustificare ancora il suo comportamento si vale della sua retorica liturgica e finisce per denigrare ulteriormente la figura di Addie. L'analisi che fa Lanati riguardo quest'aspetto del discorso di Whitfield sostiene che: Il perdono, indirettamente sollecitato nel suo discorso dalla consapevolezza che l'uomo è debole e che quindi anche Addie, in un momento di debolezza avrebbe potuto confessare la sua relazione, “L'eternità è una cosa terribile da affrontare” è infatti avocato unicamente a sé. Tale dichiarazione è immediatamente seguita da una domanda retorica che, sebbene miri a sottolineare l'universalità della debolezza umana, “Non ho io lottato coscia a coscia con Satana in persona?”, assolve in realtà, attraverso il ricorso alla metafora “lotta-coscia a coscia”, ricca di ovvie connotazioni sessuali, la funzione di identificare Addie a Satana ed assumerla, di conseguenza, quale unica fonte di peccato. Il perdono del Signore, ma soprattutto la morte della donna con cui ha commesso il peccato di adulterio, lo hanno esonerato dal gesto mortificante e compromissorio che sarebbe la confessione pubblica ai piedi del letto di Addie agonizzante.²⁰

.....

²⁰ Lanati, B. (1977). *L'avanguardia americana : tre esperimenti*. (p. 36). G. Einaudi.

Vernon e Cora Tull (Voci narranti dei capitoli 2, 6, 8, 16, 20, 31, 33, 36 e 39)

È uno dei vicini dei Bundren, offre il suo aiuto quando la famiglia deve attraversare il fiume. Vernon e sua moglie, Cora, sono molto critici rispetto la decisione di seppellire Addie a Jefferson.

Questi personaggi, che si possono considerare di sfondo, servono come punto di riferimento alla realtà esterna dei Bundren e come commento alle sue azioni e partecipano solo indirettamente alle vicende della famiglia.

Come si è detto, il rapporto di alcuni personaggi con il concetto di religione è molto importante nel capire le motivazioni dei suoi comportamenti. Questo è il caso di Cora, una donna di personalità ottusa, limitata ed egoista. Nei suoi monologhi esistono due livelli, il primo rappresenta la sua preoccupazione riguardo le cose immediate, domestiche (le torte che ha preparato, le uova che sono avanzate, il tappeto che Vardaman potrebbe sporcare.)

“Le torte sono venute benissimo. Le galline sono tutto per noi (...) Ne avevo serbate abbastanza perché la farina e lo zucchero e la legna per la stufa non venissero a costare quasi niente(...) Sono venute proprio bene. Dico io...”

Il secondo livello è quello dell'adorazione religiosa e qua si esprimono le sue riflessioni riguardo Dio e l'atteggiamento blasfemo di Addie che rifiuta di inginocchiarsi a pregare:

“La ricchezza non è nulla per il Signore perché lui legge in fondo ai cuori (...) Il Signore legge in fondo ai cuori (...) Ma certo, per tre settimane sono andata laggiù...in modo che lei avesse qualcuno vicino negli ultimi momenti e non dovesse affrontare il Grande Sconosciuto senza neppure una faccia familiare a darle coraggio. Ho cercato di vivere bene agli occhi del Signore e degli uomini, per l'onore e il conforto del mio marito cristiano e il rispetto e l'amore delle mie bambine cristiane.”

È interessante osservare come i monologhi di Cora seguono una struttura molto simile a quella di una preghiera. Questa articolazione secondo Lanati rimanda per la modalità di scansione dei periodi al pattern formale della predica in cui il ricorso all'interazione della particella "Così" in apertura di periodo (cinque volte in un brano di una pagina) assolve la funzione di sottolineare la consequenzialità della tesi esposte ed implicare la indiscutibile logicità di impostazione del pensiero:²¹

"Così ho serbato...Così, siccome stavano... Così, quando se ne persero tante... Così quando Miss Lawington...Così ieri ho fatto le torte..."

Sempre seguendo una logica religiosa, il campo linguistico privilegiato per la scelta delle immagini e delle metafore è quello del mondo ecclesiastico²²

"I suoi occhi erano come candele, quando le guardi...La pregai di inginocchiarsi e di aprire il suo cuore e scacciare il diavolo della vanità. Ho pregato per quella povera donna cieca come non ho mai pregato...Le nostre voci in lode di colui che..."

Cora è diametralmente opposta ad Addie, segue con cieca devozione le regole stabilite dalla religione e dalla società. Secondo Lanati, Cora è quello che Addie ha scelto di non diventare rifiutando l'equazione matrimonio-sacramento, maternità-missione e optando per il peccato e il dubbio sistematico²³.

.....
21 Ibid p. 37

22 Ibid

23 Ibid p. 38

La ristrettezza mentale di Cora, e la sua abnegazione alle regole la portano, come nel caso di Whitfield a vedere colpa, peccato e punizione divina ovunque e a giudicare gli altri.

Da un'altra parte c'è Vernon Tull, un uomo sottomesso alla volontà di sua moglie. Come molti dei personaggi maschili di *Mentre Morivo*, Vernon è un uomo che ha uno stretto legame con la terra, con la natura e con il lavoro e che analizza le cose e le situazioni sempre da una prospettiva visiva. Un esempio del suo modo di interpretare le circostanze è quando in uno dei suoi monologhi disegna mentalmente la forma della bara costruita da Cash (Faulkner inserisce la rappresentazione grafica della bara in questo monologo.) Gli interventi di Vernon sono in un certo modo punti di riferimento oggettivo, non essendo coinvolto direttamente nelle vicissitudini dei Bundren, è in grado di staccarsi e fornire un punto di vista razionale. Esiste un rapporto particolare tra il punto di vista di Darl e quello di Vernon, Faulkner contrappone queste due prospettive, in modo che alcune delle scene, come quella dell'attraversamento del fiume la vicenda viene rappresentata in due modi diversi. Darl ne alterna la cronaca con meditazioni sull'infanzia di Jewel, l'acquisto del cavallo, la registrazione delle espressioni di sgomento che coglie sul viso dei familiari, l'aspetto fantastico, irrealistico della situazione, della strada che sembra "galleggiare per aria", delle mule con le zampe rigide e con negli occhi qualcosa di "selvaggio, triste."²⁴ La registrazione di questa vicenda da parte di Darl presenta gli avvenimenti in un modo quasi surreale. Tull invece non è in grado di rappresentare le cose tramite visioni fantastiche.

.....
24 Ibid p. 39

Le sue riflessioni sono ordinate, i suoi occhi si spostano attenti su tutti i componenti della famiglia, sulle loro reazioni e sguardi; il grado di informazione immediata contenuto nei suoi interventi è molto alto; la cronistoria tenta di sostituirsi alla interpretazione fictional data da Darl²⁵:

“Anse lo stava a guardare...Il ragazzo stava guardando il ponte...Darl mi guardava...Cash si voltò...Jewel non si era mosso.”

Analogamente la registrazione degli eventi è attenta, minuziosa, a volte monotona²⁶:

“Quando fummo sul ponte...dall'altra parte, fuori dell'acqua...Quando mi voltai a guardare la mia mula...”.

I monologhi di Tull sono anche cronologicamente ordinati e fanno sempre riferimento a spazi fisici ben definiti. L'articolazione dei monologhi e il linguaggio del personaggio sono un punto di riferimento che servono al fruitore del libro, per conoscere il carattere di Tull ma anche per equilibrare la visione nevrotica e disordinata che forniscono i componenti della famiglia Bundren.

Dr. Peabody (Voce narrante dei capitoli 11 e 54)

È il medico che tratta Addie prima della sua morte e poi Cash quando si fa del male alla gamba. È un personaggio molto critico rispetto al comportamento di Anse come padre.

.....

²⁵ Ibid

²⁶ Ibid

Samson (Voce narrante del capitolo 29)

Uno dei contadini che ospita i Bundren durante il viaggio. Samson considera che i problemi della famiglia siano una conseguenza del loro disprezzo di Dio.

Armstid (Voce narrante del capitolo 43)

Un altro contadino che ospita la famiglia. Offre il suo aiuto, ma i Bundrens si rifiutano di accettarlo.

Gillespie

L'ultimo dei contadini ad ospitare i Bundrens. Darl tenta di dare fuoco al suo fenile.

Moseley (Voce narrante del capitolo 45)

Il farmacista di Mottson, si rifiuta di vendere delle medicine a Dewey per abortire suo figlio.

MacGowan (Voce narrante del capitolo 55)

Farmacista di Jefferson che estorce un favore sessuale da Dewey Dell in cambio di un trattamento di aborto

3. Articolazione dell'opera

3.1 Il tempo in *Mentre Morivo*

Il tempo è un elemento che genera certa ambiguità quando si deve mettere in rapporto con la struttura di un testo narrativo. Esistono diverse prospettive per analizzare la funzionalità del tempo in una narrazione; secondo Propp, l'ordine cronologico è irriducibile: "Ai suoi occhi il tempo è il reale e per questo è necessario radicare il racconto nel tempo."²⁷ Altri ricercatori come Lévi-Strauss, Greimas e Todorov propongono che "l'ordine di successione cronologica si riassume in una struttura matriciale intemporale"²⁸

Mentre Morivo è un testo che dal punto di vista del tempo presenta tante particolarità. A prima vista il racconto sembra di seguire una struttura più o meno lineare. La narrazione inizia un poco prima della morte di mamma Addie e prosegue con il percorso che deve fare la famiglia Bundren per seppellirla nella lontana città di Jefferson. In questo senso la struttura funziona in un modo logico e ordinato. La famiglia fa un viaggio di sette giorni e affronta una serie di difficoltà che finalmente si risolvono col funerale della madre. Questa struttura di base rispetta la linearità. Quando si analizza un livello più profondo dell'opera come quello dei monologhi dei personaggi, emergono delle anomalie temporali che fratturano il flusso della narrativa. In molte occasioni la voce narrante giustappone i tempi, la narrazione di un evento che si svolge nel presente s'interrompe quando all'improvviso il personaggio parla anche dei suoi ricordi o racconta una

.....
²⁷ Barthes, R., Algirdas Greimas, J., & Eco, U. (2003). *L'analisi del racconto*. (p. 22). Bompiani.

²⁸ Ibid

vicenda avvenuta nel passato. Questa tecnica di scrittura si conosce come analessi:

"Spesso, le analessi sono utilizzate per narrare fatti accaduti prima dell'inizio della sequenza di eventi che corrisponde alla storia primaria. La loro funzione principale è quella di colmare le lacune presenti nelle informazioni che si hanno su alcuni fatti cruciali: ad esempio, un flashback sulle origini di un personaggio mostra allo spettatore gli elementi-chiave che hanno contribuito al suo sviluppo durante gli anni della crescita. A volte, però, l'utilizzo del dispositivo viola apertamente il suo carattere esplicativo e viene utilizzato per confondere lo spettatore e creare un colpo di scena."²⁹

Le analessi di *Mentre Morivo* servono a capire i rapporti tra i membri della famiglia e aiutano anche a giustificare i loro comportamenti. Durante lo sviluppo del romanzo le analessi ci spiegano come ha fatto Jewel per comprarsi il suo amato cavallo, oppure ci fanno capire perché Anse è così inutile, insomma, le analessi arricchiscono la storia e riempiono i buchi narrativi.

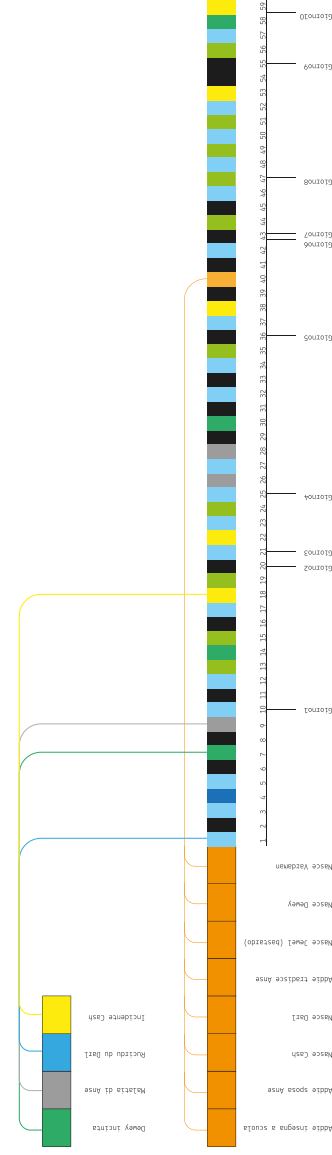
C'è un'analessi più importante delle altre, quella che si presenta nel monologo di Addie, in questo momento dell'opera si racconta la storia personale della madre, la sua vita come professoressa prima di aver sposato Anse e si racconta anche quando l'ha tradito con Whitfield. Questo salto nel passato è l'unico momento in cui si capisce qualcosa sul carattere e sui punti di vista di Addie.

Questa analessi può essere considerata come uno dei momenti di maggior importanza del romanzo. In poche pagine si comprimono anni di vicende, vicende che determinano la natura di ogni personaggio, l'origine delle tensioni e dei rapporti che ci sono all'interno della famiglia. Tutte le circostanze che caratterizzano la vita dei Bundren si possono capire dando un'occhiata a ciò che racconta Addie nel suo unico monologo.

.....
²⁹ Recuperato da <http://it.wikipedia.org>

Un aspetto importante da considerare è l'utilizzo delle forme verbali, i verbi diventano degli strumenti che permettono di sottolineare diversi elementi del racconto. Il presente per esempio, serve a creare un senso di immediatezza e intensità nel fruitore, ciò che sperimenta il personaggio viene sperimentato direttamente dal lettore. Da un'altra parte il passato implica un certo livello di distacco, una distanza tra fruitore e fatti raccontati. Secondo Stephen M. Ross, Faulkner usa il passato come un mezzo che permette ai personaggi di addentrarsi nei propri aspetti psicologici e di conseguenza la narrazione viene intensificata. Se si analizzano i monologhi di Tull (uno dei vicini dei Bundren) si può capire come funziona questa strategia narrativa. Quando Tull è fisicamente (di presenza) coi Bundren parla in presente, ma quando pensa alla famiglia o si allontana di pensiero o di presenza usa il passato come tempo verbale del suo discorso. Tramite l'utilizzo della grammatica come strumento che modifica la sequenza di eventi del romanzo, Faulkner prova di modellare e tradurre il tempo in pensieri ed emozioni che determinano la durata apparente delle vicende a seconda delle personalità dei personaggi.

FIG 1. Suddivisione in capitoli dell'opera. Le frecce indicano la presenza di analisi



3.2 Fabula e intreccio

Eco ritiene utile per diventare lettore modello di secondo livello, riprendere un tema fondamentale di tutte le teorie moderne della narratività, quello della differenza tra fabula e intreccio. “La fabula indica la sequenza dei fatti raccontati, disposti nell’ordine cronologico in cui si sono svolti e selezionati in base ai loro rapporti causa-effetto. L’intreccio è invece il modo in cui i fatti raccontati vengono disposti dal narratore, spesso alterando l’ordine cronologico della fabula.”³⁰

La fabula in *Mentre Morivo* è abbastanza semplice. Dopo la morte della madre, la famiglia Bundren inizia un viaggio per seppellirla nella sua città, affrontando una serie di difficoltà. La fabula si sviluppa in modo lineare da pochi momenti prima dalla morte del personaggio (T1) ed evolve verso un momento finale, quello del funerale e del ritorno a casa (Tx). Smontando la fabula di *Mentre Morivo* si ottiene la seguente sequenza di eventi:

Primo giorno:

- Cash inizia la costruzione della bara
- Darl e Jewel devono consegnare del legno tagliato quindi si allontanano di casa.
- Il dottore Peabody arriva
- Muore Addie Bundren
- Iniziano le piogge
- Il carro usato da Darl e Jewel per la consegna si rompe
- Vernon aiuta Cash a finire la bara
- Vardaman fora la bara (pensa che la mamma sia ancora viva)

.....

³⁰ Recuperato da <http://users.unimi.it/~gpiana/>

Secondo giorno:

- Arriva il reverendo Whitfield
- Si fa un piccolo servizio funebre a casa dei Bundren

Terzo giorno:

- Darl e Jewel tornano in cerca di una ruota nuova per il carro

Quarto giorno (primo giorno di viaggio):

- Inizia il viaggio
- La famiglia arriva da Tull, ma deve fare una deviazione di otto miglia perché il ponte è stato distrutto dalle piogge
- Arrivano da Samson, anche quel ponte è stato distrutto. La famiglia pernotta lì.

Quinto giorno (secondo giorno di viaggio):

- La famiglia ripercorre il tragitto del giorno precedente e arriva di nuovo da Tull. (Per provare di attraversare il fiume)
- Durante l’attraversamento del fiume, la bara cade nell’acqua, Cash si fa del male e perde i suoi attrezzi e i muli che tiravano il carro annegano.
- Jewel va da Armstid e torna con due muli nuovi (in prestito)
- La famiglia pernotta da Armstid

Sesto giorno (terzo giorno di viaggio):

- Anse va da Snopes a scambiare il cavallo di Jewel per nuovi muli
- Jewel va via (arrabbiato per l’accordo che ha fatto Anse con Snopes)

Settimo giorno (quarto giorno di viaggio):

- Eustace Grimm porta dei muli nuovi (scambiati per il cavallo di Jewel)
- Si riprende il viaggio

Ottavo giorno (quinto giorno di viaggio):

- Arrivo a Mottson
- Jewel riappare
- Pernottamento da Gillespie
- Darl dà fuoco al fenile

Nono giorno (sesto giorno di viaggio):

- La famiglia arriva a Jefferson
- Addie è finalmente sepolta

Decimo giorno (ritorno a casa):

- Darl è mandato al manicomio di Jackson
- La famiglia torna a casa

Da un'altra parte c'è l'intreccio dell'opera. Questo elemento della narrativa è molto più complesso perché rappresenta il modo in cui Faulkner sceglie di organizzare la struttura interna del romanzo, questa intenzione di composizione formale abbinata al discorso narrativo è ciò che rende *Mentre Morivo* un testo complicato. L'intreccio (tramite le analessi e le prolessi) permette anche di risolvere certi problemi della narrazione, di conseguenza i momenti in cui i personaggi parlano del passato servono a spiegare, costruire e ad arricchire le interazioni tra i personaggi.

L'intreccio proposto da Faulkner definisce la natura delle relazioni tra i membri della famiglia. Quando i personaggi raccontano le vicende del passato, il fruitore del libro scopre una parte importata della vita dei Bundren. All'inizio dell'opera il fruitore non capisce perché Dewey e Jewel odiano Darl, è solo quando i monologhi dei personaggi saltano indietro nel tempo che si svelano i motivi che all'inizio erano nascosti.

La scelta di Faulkner di inserire queste parentesi in momenti specifici della narrazione definisce l'essenza di *Mentre Morivo*. Il distacco e l'isolamento che c'è tra i personaggi (sempre rafforzato dalla tecnica del monologo) trova le sue motivazioni molto dopo l'inizio dell'opera. Il fruitore non conosce i motivi dietro all'odio, alla furia e al disprezzo che esprimono i personaggi sin dall'inizio del romanzo. La strategia narrativa che permette al fruitore del testo conoscere questi segreti sono le diverse analessi, che presentano *débrayage* temporali di secondo grado; durante questi "salti" nel passato i personaggi raccontano vicende di grande rilevanza nel senso che spiegano i motivi che all'inizio della narrazione presentavano certa difficoltà di interpretazione.

3.3 Gestione della tensione nel racconto

Ci sono due concetti chiavi per capire come funziona la tensione in un testo: l'aspettativa e la forma.

L'aspettativa è la tendenza di aspettarsi che succeda qualcosa, provare a formulare una ipotesi delle possibili conseguenze che un avvenimento produrrà. Nel corso del testo, Barbieri dice che l'aspettativa comporta un cambiamento del comportamento³¹ e di conseguenza i lettori devono progettare il modo in cui agiranno riguardo una certa

.....

³¹ Barbieri, D. (2004). *Nel corso del testo. una teoria della tensione e del ritmo.* (p. 10). Bompiani.

vicenda. Secondo Barbieri i testi che hanno una funzione estetica sono costruiti per giocare in qualche modo con le aspettative e le tensioni del suo fruitore, e il modo in cui è trattato l'argomento diventa ancora più importante dell'argomento stesso. Questo trattamento si può considerare efficace quando l'aspettativa si modula per ottenere la continuità dell'attenzione del fruitore del opera.³²

L'analisi dell'opera ci permette di capire come Faulkner ha modulato la tensione di *Mentre Morivo*. Come si sa già, il romanzo inizia con la descrizione dei momenti che precedono la morte di Addie Bundren. Il primo momento in cui si genera l'aspettativa è quando il lettore capisce che il personaggio sta talmente malato che non ha nessuna possibilità di sopravvivere. La prima domanda da porsi è: Quando morirà la madre? Faulkner narra una serie di eventi che servono a contestualizzare la situazione dei personaggi, sin dall'inizio si capisce che si parla di una famiglia molto povera che non può permettersi di avere nessuna spesa in più e che deve fare tanti sacrifici per riuscire a soddisfare il desiderio della madre morente. Questo primo momento di aspettativa ha una durata piuttosto breve e poca intensità, i lettori sanno che la madre muore, l'unica cosa che non sanno è quando. Nonostante la morte del personaggio sia un evento che non impiega molte pagine della narrazione si può considerare come l'evento che avvia il racconto e che serve come filo logico della trama.

Questi momenti in cui il lettore si pone delle domande sono chiamati termini percettivi ed evidenziano gli elementi testuali sulla base dei quali sia possibile avanzare delle previsioni, ovvero qualsiasi elemento testuale che possa suscitare delle aspettative.³³

.....
32 Ibid p. 12

33 Ibid p. 13

“Sarà dunque evidente che l'organizzazione dei termini percettivi sarà, per usare l'espressione di Meyer, architettonica, ovvero, esisteranno termini percettivi di natura più complessa e articolata costituiti da forme che a loro volta contengono termini percettivi di natura più semplice. Le previsioni, dunque, avverranno su più gradi: vi saranno termini percettivi più semplici che susciteranno aspettative di breve durata, perché le forme da essi significate arriveranno a chiusura (o eviteranno di farlo) in tempi brevi; e vi saranno termini percettivi più complessi che rinviando a forme che si concluderanno solo alla lunga, eventualmente solo alla conclusione del testo.”³⁴

Dopo la morte di Addie la domanda che emerge è: Come farà questa povera famiglia a portare la bara fino Jefferson? (Città natale del personaggio), nella narrazione ci sono accenni che ci fanno capire che il viaggio non sarà facile; la famiglia abita in un posto lontano dal capoluogo e si prevedono delle forte piogge. I due ponti disponibili per attraversare il fiume sono stati quasi distrutti dall'inondazione, questo fatto apre di nuovo un momento di aspettativa. Il lettore si domanda se i Bundren torneranno a New Hope o proveranno di attraversare il pericoloso fiume.

Questa serie di eventi (termini percettivi) costruisce un sistema tensivo chiaro, si è capito che il percorso della famiglia pieno di ostacoli e difficoltà, il lettore quindi si abitua e sa che deve aspettarsi più avvenimenti tragici. Questo fenomeno si conosce come indebolimento della forma e serve come strategia per creare nel fruitore una condizione di tensione indifferenziata.³⁵

Mentre Morivo è un testo che si costruisce a partire di piccoli termini percettivi che si impilano uno sull'altro creando delle forme. Grazie

.....
34 Ibid

35 Ibid

alla brevità e immediatezza dei termini percettivi le forme che si producono giungono la chiusura in poche pagine e le tensioni si risolvono in periodi di tempo molto ridotti.

La forma che supporta tutta la struttura dell'opera è quella del funerale, questa forma si apre proprio all'inizio del romanzo e non si chiude finché la famiglia arriva a Jefferson e seppellisce la madre, questa forma è lo sfondo del racconto, e ha il "ruolo percettivo di aumentare per contrasto, la vividezza delle configurazioni in primo piano, stabilendo delle condizioni cui queste possano contrapporsi con chiarezza. Oppure – il che è meno diverso di quanto possa sembrare a prima vista – è quello di stabilire una condizione di uniformità rispetto cui l'eventuale difformità possa emergere"³⁶. Nel caso dell'opera di Faulkner lo sfondo fornisce l'uniformità: la famiglia inizia un percorso motivato dall'incarico posto dalla madre e tutte le difformità, ovvero, le tragiche vicende si creano all'interno di questa piatta struttura narrativa.

3.4 Gestione del ritmo

*"Possiamo parlare di ritmo, in senso ampio, ogni volta che si verifica, nel tempo, l'iterazione di un qualche tipo di schema."*³⁷

Per capire il ritmo di *Mentre Morivo* dobbiamo per forza, identificare prima quali sono gli schemi presenti nella narrazione. Barbieri ci dice che un aspetto interessante del ritmo è che non è necessario che la sua cellula di base sia riconoscibile di per sé. L'elemento ricorrente

.....
³⁶ Ibid p. 15

³⁷ Barbieri, D. (2004). Nel corso del testo. una teoria della tensione e del ritmo. (p. 65). Bompiani.

può non essere, di per sé, né un termine percettivo né una forma compiuta³⁸. Questo non è il caso di *Mentre Morivo*; in questo racconto le cellule ritmiche sono chiare e semplici da definire e identificare.

Come si è già detto, i termini percettivi di *Mentre Morivo* giungono la loro chiusura in periodi di tempo brevi. La famiglia Bundren affronta e risolve in ripetute occasioni (con esiti negativi) le diverse difficoltà del viaggio in tempi molto corti, le previsioni che si generano sulle aspettative sono confermate o negate con immediatezza. Questa è una situazione di iterazione ostinata, che secondo Barbieri comporta un effetto di saturazione. L'effetto di saturazione è una conseguenza della negazione della chiusura delle forme dovuto alla stessa ripetizione dei termini percettivi. I molteplici momenti di fallimento dei Bundren sono questi termini. Si ripetono continuamente e non permettono che la forma predominante (il funerale da eseguire) si chiuda.

Un altro aspetto dei ritmi è che "mettono in gioco due meccanismi predittivi e tensivi diversi: quello che ci fa aspettare l'iterazione successiva, e quello, ancora più forte, che, data la prima parte dello schema, ce ne fa attendere la conclusione. Insomma, un'attesa della ripetizione insieme con un'attesa del completamento."³⁹ Questo aspetto è molto forte in quest'opera, sin dall'inizio l'autore ci abitua al fatto che si deve aspettare una concatenazione di successi negativi e dall'altra parte si crea una grande aspettativa riguardo la fine del racconto.

Un altro elemento che può permettere di valutare il ritmo di un'opera è quello del rilievo. Il rilievo è uno strumento che serve ad accentuare diversi aspetti della narrazione. "Gli elementi che ricevono rilievo, a qualunque livello si pongano, sono quelli destinati a essere meglio ricordati dal fruitore. Al livello semantico-narrativo, quello

.....
³⁸ Ibid

³⁹ Ibid

solitamente dominante nella fruizione di un testo narrativo, gli eventi che ricevono rilievo sono dunque quelli, mediamente, su cui sarà basata l'interpretazione complessiva."⁴⁰

Ci sono due tipi di rilievo. Quello creato dalla novità e quello creato dalla posizione. La novità è intesa come una situazione nuova per il contesto. Nell'opera di Faulkner ci sono tanti casi di novità e quindi tanti momenti di rilievo. L'infortunio che subisce Cash quando stanno provando di attraversare il fiume o il tentativo di Darl di dare fuoco al fenile dove si trovava la bara sono due esempi di rilievo di novità. Questi momenti determinano delle novità che influenzano la narrazione sia a livello locale che globale.

Il rilievo da posizione invece è determinato dal posto in cui si sviluppano gli avvenimenti, l'esempio più importante di rilievo da posizione si presenta quando si svolge il monologo di Addie (la madre). Questo monologo è il quarantesimo capitolo del libro. In questo momento della narrazione si sono già sviluppati una notevole quantità di eventi, la famiglia ha già attraversato il fiume (cioè ha superato uno degli ostacoli più grandi) ha pernottato varie notti da diversi vicini e continua il percorso a Jefferson. Questo capitolo rompe la struttura della narrazione e rappresenta un momento di grande interesse per il lettore.

Il monologo di Addie ha una natura ambigua, il fruitore del libro non sa se il personaggio stia parlando dalla bara (cioè, un cadavere che ha la capacità di ragionare dopo la morte) o se il capitolo è un momento isolato della narrativa che non ha un legame con lo sviluppo della trama ma che serve solo a svelare i segreti del personaggio. Un altro aspetto che rende questo monologo uno dei pezzi più importante del rompicapo è che Addie, racconta una serie di vicende che chiariscono la natura di certi rapporti che ci sono all'interno della famiglia.

.....

40 Ibid

Il monologo di Addie, concentra molto contenuto in poche pagine, e questo fatto lo fa diventare molto complesso e difficile da interpretare. I pensieri di Addie continuano a sviluppare l'idea di incongruenza (immagine che si ripete durante tutto il romanzo). L'assenza di movimento come elemento centrale della vita di Addie, il sesso e la morte sono i temi su cui si focalizzano i ragionamenti della madre. Quello che definisce la natura di questo personaggio è il contrasto tra movimento e stasi. La morte di Addie genera una gran quantità di movimento, ma quando lei era ancora viva, è la morte il fulcro delle sue azioni. Una delle dichiarazioni del suo padre: "the reason for living was to get ready to say dead a long time"⁴¹ serve come punto di riferimento per la vita di Addie Bundren. Opposto alla morte, si trova l'intenso desiderio sessuale del personaggio, che simbolizza non solo la continuità umana tramite i figli, ma il totale assorbimento nella vita stessa. Solo attraverso il sesso, Addie raggiunge un senso di compimento e di soddisfazione.

Ciò che rende questo capitolo così importante è la sua ubicazione nella struttura del racconto. Prima dello svolgimento di questo monologo, Faulkner ha stabilito una architettura più o meno chiara. I personaggi stanno portando avanti il compito di andare a Jefferson per seppellire Addie, la sequenza degli avvenimenti è lineare, e le analessi servono a risolvere dei piccoli dettagli della trama. Quando Addie all'improvviso inizia a parlare, la linearità della struttura si frammenta. Il monologo di questo personaggio è un'analessi perché racconta degli eventi accaduti in tempo passato, ma per la durata che ha e il momento della narrazione in cui è stata introdotta crea un punto di massimo rilievo per il lettore.

Mentre Morivo ha un ritmo molto regolare, l'iterazione si presenta in un modo costante e costruisce una struttura molto stabile, quasi

.....

41 Lo scopo della vita è quello di prepararsi per morire.

predicibile. Se si vuole misurare il ritmo di questo romanzo si può provare a paragonare due variabili: frequenza e intensità. La frequenza è semplice da definire visto che basta individuare la ricorrenza degli eventi, da un'altra parte per capire l'intensità si deve valutare il rilievo di ogni evento. Secondo Barbieri un ritmo molto intenso è un ritmo in cui si propongono con frequenza alta eventi di grande rilievo – mentre un ritmo di bassa intensità è un ritmo in cui con frequenza bassa si susseguono eventi rilevanti. Il caso presentato da *Mentre Morivo* non appartiene a nessuna di queste due tipologie di ritmo. Quest'opera è una narrazione in cui eventi di rilievo non alto si presentano con alta frequenza.

4. La struttura del romanzo

4.1 Struttura generale.

Secondo Barbara Lanati, la tecnica di Faulkner per strutturare il romanzo, cioè il modo in cui i momenti focali (nodi) sono articolati è caratterizzata dalla linearità. Questi nodi sono: 1) Preparativi della famiglia prima della morte di Addie. 2) Partenza con destinazione Jefferson. 3) Svolgimento del viaggio. 4) Arrivo e preparativi per il ritorno a casa.

L'assenza dell'autore (mancanza di narratore onnisciente) permette che i personaggi, messi in scena, determinino i momenti focali della storia. Nelle parole di Lanati: "al di là della apparente dissoluzione dell'ordine narrativo esplicito del discorso, si delineano le fasi organizzative, del plot (trama) e dei singoli monologhi che, staccati l'uno dall'altro, registrano in quale modo fu portato avanti il viaggio". L'analisi della struttura dell'opera, permette evidenziare come interagiscono questi nodi e come generano un complesso tessuto narrativo.

4.1.1 I programmi narrativi

Prima di andare ad analizzare le fasi che compongono la struttura del romanzo si deve prima avere una idea chiara dei programmi narrativi. "Il programma narrativo è un programma d'azione finalizzato al raggiungimento di uno scopo, le azioni dei personaggi sono viste come programmi d'azione finalizzati al raggiungimento di oggetti di valore"⁴². Nel caso di *Mentre Morivo*, il programma narrativo di base è la sfida di arrivare a Jefferson con la bara per fare il funerale lì. "Le narrazioni, però, sono di solito delle strutture complesse in cui per realizzare

.....

⁴² Recuperato da <http://www.pierpolidoro.it/teramo/>

il suo programma narrativo di base principale il soggetto dovrà realizzare prima dei programmi narrativi secondari”⁴³. I Bundren quindi, devono affrontare e superare diversi ostacoli (programmi secondari) per finalmente giungere la meta. Durante l’analisi del percorso generativo, si spiegherà il programma narrativo.

4.1.2 Le funzioni

Roland Barthes propone tre livelli su cui sviluppare un’analisi di un’opera narrativa. Il primo livello è composto dalle funzioni, il secondo è quello delle azioni e finalmente il livello della narrazione. Barthes aggiunge che “questi tre livelli sono legati fra loro secondo una modalità d’integrazione progressiva: una funzione ha senso solo nella misura in cui prende posto entro l’azione generale d’un attante: e questa stessa azione riceve il suo senso ultimo dal fatto che è narrata, affidata ad un discorso che ha il proprio codice.”⁴⁴

Sia Barthes che Barbieri propongono l’individuazione delle strutture narrative più piccole per capire l’opera come un insieme di elementi che interagiscono tra loro. “Dato che ogni sistema è la combinazione di unità di cui si conoscono le classi, bisogna dapprima suddividere il racconto e determinare i segmenti del discorso narrativo in modo da distribuirli in un piccolo numero di classi; in una parola, bisogna definire le più piccole unità narrative (funzioni).”⁴⁵ L’esistenza di queste unità non definisce un racconto, è necessario avere qualche elemento che colleghi in un determinato modo questi piccoli pezzi di significato;

.....

43 Recuperato da <http://www.pieropolidoro.it/teramo/>

44 Barthes, R., Algirdas Greimas, J., & Eco, U. *L’analisi del racconto*. (3 ed., p. 12). Bompiani.

45 Ibid p. 15

secondo Barthes, un racconto non è mai fatto di sole funzioni: tutto, a differenti gradi, vi significa. Dopo aver definito l’esistenza delle unità di senso è anche necessario suddividerle in categorie. Questo perché non tutte le unità hanno le stesse caratteristiche e non compiono lo stesso compito nella narrativa. In questo modo si stabiliscono due grandi classi di funzioni; le distribuzionali e le integrative. Le funzioni distribuzionali corrispondono alle funzioni di Propp e quelle integrative sono invece quelle che comprendono tutti gli indizi, ovvero le unità che non rinviano ad un atto complementare e successivo ma ad un concetto più o meno diffuso, ma necessario al senso della storia: indizi caratteriali che riguardano i personaggi, informazioni relative alle loro identità, notazioni d’atmosfera⁴⁶, ecc. La relazione dell’unità e della sua correlazione non è più distribuzionale (più indizi rinviano spesso allo stesso significato e il loro ordine d’apparizione nel discorso non è necessariamente pertinente) ma integrativa; per comprendere “a cosa serve”, una notazione indiziale, bisogna passare ad un livello superiore (azioni dei personaggi o narrazione), poiché è solo là che l’indizio si rivela⁴⁷. Gli indizi, per la natura in certo modo verticale delle loro relazioni, sono unità veramente semantiche, dato che, contrariamente alle funzioni propriamente dette, rinviano ad un significato, non ad una operazione⁴⁸.

Secondo Barthes questa prima suddivisione delle unità dovrebbe permettere una certa classificazione dei racconti. Se si analizzano alcune delle caratteristiche di *Mentre Morivo* si potrebbe affermare che si tratta di un racconto fortemente indiziale. Nell’opera di Faulkner c’è una chiara sequenza di avvenimenti che delinea il percorso dei

.....

46 Ibid p.18

47 Ibid

48 Ibid

personaggi, ma le strutture che legano le unità e danno un senso di coesione sono indiziali. Le azioni e la narrazione sono strutturate in modo che gli indizi servono a chiarire le personalità dei personaggi e i suoi rapporti, senza rinviare ad elementi operativi.

Questa prima suddivisione delle funzioni può ancora rendersi più complessa, secondo Barthes le unità che compongono la classe delle funzioni non hanno tutte la stessa importanza; “certe costituiscono delle vere cerniere del racconto (o un frammento del racconto); altre non fanno che colmare lo spazio narrativo che separa le funzioni-cerniera: chiamiamo le prime funzioni cardinali (o nuclei) e le seconde, con riferimento alla loro natura completiva(catalisi).”⁴⁹

Ci sono delle particolarità che definiscono ogni sottoclasse, Barthes continua: “Perché una funzione sia cardinale, basta che l’azione a cui si riferisce apra (o mantenga, o chiuda) un’alternativa conseguente per il seguito della storia, in breve che essa inauguri o concluda un’incertezza.”⁵⁰ Tra due funzioni cardinali è sempre possibile disporre delle notazioni sussidiarie (catalisi), che si agglomerano intorno ad un nucleo. Le catalisi servono a descrivere ciò che separa due momenti della storia. Nel legame che unisce due funzioni cardinali, si investe una doppia funzionalità, ad un tempo cronologica e logica: le catalisi sono solo unità consecutive, le funzioni cardinali sono ad un tempo consecutive e consequenziali.”⁵¹

In *Mentre Morivo* è semplice individuare le “funzioni-cerniera” che compongono il racconto. Barthes definisce anche queste funzioni come i momenti di rischio del racconto, questo concetto è particolarmente utile per determinare i nuclei di questo romanzo. Come

.....

49 Ibid p.19

50 Ibid

51 Ibid p.20

si è detto, la famiglia Bundren parte verso Jefferson per seppellire la madre e durante il percorso si trovano davanti una serie di ostacoli che devono superare per portare a buon fine questo incarico. Il rischio allora, è rappresentato da questi ostacoli, che definiscono delle diverse alternative di svolgimento della narrazione (fallimento o superamento delle difficoltà).

“Tra questi punti della storia (momenti di rischio), le catalisi dispongono delle zone di sicurezza, delle soste, dei lussi; questi “lussi” però non sono inutili: dal punto di vista della storia, la catalisi può avere una funzionalità debole ma mai nulla: anche se puramente ridondante (rispetto al suo nucleo) essa parteciperebbe comunque all’economia del messaggio; ma non è mai così: una annotazione, in apparenza espletiva, ha sempre una funzione discorsiva: essa accelera, ritarda, rilancia il discorso, essa riassume, anticipa, talora anche svia; e poiché il notato si presenta sempre in quanto notevole, la catalisi risveglia in modo incessante la tensione semantica del discorso, la funzione costante delle catalisi è dunque una funzione fatica : essa mantiene il contatto tra il narratore e il narratario. Diciamo che non si può sopprimere un nucleo senza alterare la storia, ma che non si può neppure sopprimere una catalisi senza alterare il discorso.”⁵²

Il rapporto tra nuclei e catalisi è un elemento chiave per capire sia la struttura che lo stile di *Mentre Morivo*. Faulkner definisce una sequenza composta da pochi nuclei, collegati da numerosi catalisi. Le catalisi rendono saturo lo spazio tra nuclei. I monologhi fatti da alcuni personaggi in cui si descrivono vicende del passato che non hanno niente a che fare con la sequenza cronologica della storia sono delle catalisi che rafforzano le tensioni individuali e collettive della famiglia. A questi elementi distribuzionali si abbinano degli elementi integrativi (indizi) che arricchiscono il discorso; per esempio le riflessioni

.....

52 Ibid p. 21

che fanno i personaggi riguardo argomenti come quello della morte o della identità (queste riflessioni non si riferiscono direttamente alle azioni ma a concetti che servono a potenziare l'atmosfera dell'opera).

“Quanto alla seconda classe di unità narrative (gli indizi), classe di integrazione, le unità che vi si trovano presentano la caratteristica comune di non poter essere saturate (completate) che al livello dei personaggi o della narrazione; esse fanno dunque parte d'una relazione parametrica, il cui secondo termine, implicito, è continuo, coestensivo ad un episodio, un personaggio o ad un'opera tutta intera; si possono però distinguere degli indizi in senso proprio, che rinviano ad un carattere, ad un sentimento, ad una atmosfera (ad esempio di sospetto), ad una filosofia, a delle informazioni che servono ad identificare, a situare nel tempo e nello spazio.”⁵³

La sotto categoria delle informazioni in *Mentre Morivo* ha un ruolo piuttosto debole, ci sono pochi elementi che appartengono a questa classe e i dati che forniscono non hanno una notevole influenza sugli altri elementi della narrazione. L'unità più importante di questa categoria è quella che stabilisce le diverse distanze tra la casa dei Bundren e i diversi punti di riferimento geografici del territorio. Questa unità serve per avere una idea (non molto chiara) del percorso che hanno fatto i Bundren; si sa che Jefferson dista quaranta miglia dalla casa dei Bundren, e che il ponte di Tull, al essere stato distrutto dalla pioggia ha costretto la famiglia a fare una deviazione di altre otto miglia. Queste sono le uniche informazioni fornite dall'opera per quello che riguarda le distanze. Un altro elemento della categoria delle informazioni è quello del caldo e la pioggia, che situa il romanzo durante i mesi dell'estate. “Gli indizi hanno sempre dei significati impliciti; gli informanti, al contrario non ne hanno, al meno a livello della storia: sono dati puri, immediatamente significanti.

.....

53 Ibid

Gli indizi implicano un'attività di decifrazione: per il lettore si tratta di imparare a conoscere un carattere, un'atmosfera; gli informanti apportano una conoscenza già fatta; la loro funzionalità, come quella delle catalisi è dunque debole, ma neppure è nulla: quale che sia la sua opacità in rapporto al resto della storia, l'informante serve ad autenticare la realtà del referente, a radicare l'invenzione nella realtà: è un operatore realistico e, a questo titolo, possiede una funzionalità incontestabile, non al livello della storia, ma al livello del discorso.”⁵⁴

4.1.3 Le azioni

Il livello delle azioni è legato ai personaggi, ma in molti casi la nozione di personaggio è secondaria e interamente sottoposta a quella di azione⁵⁵. Molti studiosi propongono l'analisi non del personaggio come una essenza psicologica ma delle azioni che esse svolge. “Tomacevkij arrivò a negare al personaggio ogni importanza narrativa (...) Propp invece riduce i personaggi ad una tipologia semplice, fondata sull'unità delle azioni.”⁵⁶

Se si prova a ridurre i personaggi di *Mentre Morivo* in pure azioni, il testo perde un elemento chiave: quello degli aspetti psicologici dei membri della famiglia. I due grandi nuclei di azioni che inglobano lo svolgimento della trama sono: 1) Il morire di Addie (che concettualmente è l'avvenimento che avvia il meccanismo narrativo) e 2) Il viaggiare (inteso come lo spostamento che devono fare i Bundren famiglia per arrivare a Jefferson.) Questo approccio è molto limitato e non permette di fare un'analisi approfondita dell'opera. Nel caso di

.....

54 Ibid

55 Ibid p. 28

56 Ibid p. 29

Mentre Morivo la natura dei personaggi determina e motiva le azioni e di conseguenza il carattere di ogni partecipante deve essere preso in considerazione per poter essere in grado di definirli e classificarli nelle sfere di azioni.

4.1.4 La narrazione

Secondo Barthes il racconto, come oggetto, è la posta d'una comunicazione tra donante e destinatario. Lo scopo di un'analisi strutturale è quello di capire il rapporto tra queste due entità e le caratteristiche del codice che stabilisce questo scambio di informazione.

Il primo passaggio per capire questo scambio è definire le caratteristiche del destinatario. Barthes parla di tre concezioni enunciate per comprendere chi è e come si comporta il donatore del racconto. "La prima ritiene che il racconto è emesso da una persona (nel senso pienamente psicologico del termine), questa persona ha un nome, è l'autore. La seconda concezione fa del narratore una sorta di coscienza totale, apparentemente impersonale, che emette la storia da un punto di vista superiore (il narratore è a un tempo interno ai suoi personaggi poiché sa tutto ciò che accade in loro, ed esterno, dato che non si identifica mai con l'uno più che con l'altro. La terza concezione enuncia che il narratore deve limitare il suo racconto a quello che possono osservare e sapere i personaggi: tutto si svolge come se ogni personaggio fosse di volta in volta l'emittente del racconto."⁵⁷

Lo stile usato da Faulkner in *Mentre Morivo* potrebbe (ma non del tutto) appartenere alla terza categoria di definizione del destinatario. L'autore in alcuni momenti della narrazione non rispetta la "regola" di limitare il racconto a ciò che conoscono i personaggi. Un esempio chiaro è quando Darl, essendosi allontanato di casa con Jewel per

.....

57 Ibid p. 34

consegnare il legno, narra la morte della madre. Darl, come persona, semplicemente non è in grado di narrare questo passaggio della storia; nonostante questo, Faulkner presenta l'avvenimento tramite la voce di Darl, che si comporta come un'entità onnipotente che può vedere le vicende che si svolgono a chilometri di lui.

Secondo Barthes però, questi tre modi di interpretare la figura dell'emittente non sono del tutto efficaci perché vedono nel narratore e nei personaggi delle persone reali; che non si possono però confondere con l'autore materiale di un'opera. Di conseguenza, sarebbe sbagliato affermare che i personaggi di *Mentre Morivo* rappresentano alcuni elementi del carattere dell'autore perché colui che parla nel racconto non è colui che scrive nella vita⁵⁸.

Per quello che riguarda il codice del racconto, si potrebbe dire che è un codice in continuo mutamento; un codice che si trasforma a seconda della voce narrante e che serve a esprimere pensieri e ragionamenti in un modo poliedrico. In *Mentre Morivo* coesistono diversi tipi di personaggi, da una parte si trovano i Bundren e dall'altra si trovano i loro vicini e gli abitanti di Jefferson. Quando si presentano i monologhi dei Bundren, il discorso è molto diverso da quando parlano gli altri personaggi. Questi cambiamenti discorsivi servono a rafforzare le caratteristiche di ogni personaggio.

4.1.5 Le fasi del racconto

Dopo aver definito il programma narrativo di base, si analizzeranno le quattro fasi del racconto che propone la semiotica generativa⁵⁹.

.....

58 Ibid p. 35

59 Ibid

1. La prima fase è quella della manipolazione (far-fare) o destinazione in cui un soggetto (destinante) fa sì in qualche modo che il soggetto vero e proprio dell'azione voglia o debba ottenere un certo risultato.

2. C'è poi una fase di acquisizione di competenza (essere del fare), nel corso della quale il soggetto acquisisce i mezzi cognitivi e pratici per portare a compimento lo scopo prefisso.

3. C'è una fase di performance (far-essere), in cui il soggetto compie l'azione cruciale che dovrebbe permettergli di congiungersi con il proprio oggetto di valore, riuscendo o fallendo nell'impresa.

4. C'è infine una fase di sanzione (essere dell'essere), in cui un altro soggetto destinante (cioè non necessariamente coincidente con il primo) fornisce una valutazione (normalmente di carattere etico) dell'operato del soggetto, in positivo oppure in negativo.

Se estrapoliamo questi concetti per evidenziare la struttura di base di *Mentre Morivo* possiamo dire che:

1. La fase di manipolazione è quella in cui la morte della madre costringe i figli a compiere l'incarico di andare a seppellirla a Jefferson. Il destinatario sarebbe Addie Bundren (la mamma) che al morire avvia tutto l'ingranaggio della narrazione. Da un'altra parte c'è Anse (Il padre) e i cinque figli; che rappresentano i soggetti dell'azione. Sono questi che prendono su di loro la responsabilità di portare la bara fino la lontana città natale di Addie.

2. La fase di acquisizione di competenza aggruppa una serie di eventi che rappresentano gli sforzi fatti dalla famiglia per ottenere i mezzi per portare a buon fine la mansione assegnata.

3. Nella fase di performance è il successivo passaggio a quello dell'acquisizione di competenza, in questa fase i Bundren eseguono delle azioni che gli permettono di giungere alla fine del percorso.

4. La fase di sanzione nel caso di *Mentre Morivo* è una raccolta di diversi giudizi e valutazioni (fatte da tutti i personaggi del romanzo) Anche queste valutazioni saranno elencate e descritte più avanti nella sezione di macrostrutture.

4.1.6 Le macrostrutture dell'opera e gli elementi che le compongono.

Nella sezione precedente si è parlato brevemente delle fasi in cui si divide inizialmente il romanzo. In questa sezione si andrà ad analizzare in dettaglio la costruzione e composizione di ogni fase. Per fare ciò, gli eventi che si svolgono nel racconto devono essere elencati e raggruppati per capire la composizione delle fasi.

Gli eventi:

Mentre Morivo non inizia con la morte di Addie; l'opera inizia con la descrizione dei momenti prima, quando tutti sanno che la morte della madre è inevitabile e che non resta niente che aspettare. Questo è molto importante, perché già da quel momento il padre e i figli sono consapevoli del fatto che dovranno assumere responsabilità e ruoli determinati. Cash, uno dei figli si mette a costruire la bara, visto che di mestiere fa il falegname questa mansione è la più adatta a lui. Jewel e Darl, altri due figli devono andare a vendere del legno per guadagnare qualche soldo, essendo una famiglia di contadini molto poveri, non possono permettersi di non lavorare nonostante abbiano la madre morente. Dewey Dell, l'unica figlia dovrà vendere dei biscotti nel momento in cui arriverà a Jefferson.

Dopo la morte della madre, la bara è messa nel carro e si inizia il viaggio. Il primo problema che si presenta è quello dell'impossibilità di attraversare il fiume, le forti piogge hanno distrutto il ponte di Tull e la famiglia è costretta a deviare di 8 miglia (distanza tra il ponte di Tull e quello di Samson, un altro vicino). Purtroppo il maltempo ha anche distrutto il secondo ponte, la famiglia pernotta da Samson e ripercorre il tragitto del giorno precedente per provare di nuovo di attraversare il fiume da Tull. A questo punto la famiglia non ha un'altra scelta e decide di tentare il pericoloso attraversamento tramite un ponte quasi sommerso.

Anse, Dewey e Vardaman (il figlio più piccolo) riescono a passare dall'altra parte. Invece Cash, Jewel e Darl, che stanno guidando il carro, sono colpiti da un tronco di legno; di conseguenza Cash si rompe una gamba, i muli che trascinavano il carro annegano nel fiume e la bara col cadavere della madre casca nell'acqua insieme agli attrezzi di Cash ma sono poi salvati da Jewel. Dopo la tragica vicenda del fiume, Jewel va da Armstid e si fa prestare temporaneamente due muli per sostituire quelli che hanno appena perso. La famiglia continua il percorso e pernotta da Armstid. La mattina dopo, Anse va da Snopes con l'intenzione di scambiare il cavallo di Jewel per nuovi muli, questo fa arrabbiare Jewel, che si rifiuta di cedere il suo cavallo e va via all'improvviso; la famiglia si ferma ancora un'altra notte da Armstid. La mattina dopo, Eustace Grimm (un vicino) porta altri muli e racconta che Jewel è venuto da lui e gli ha offerto il suo cavallo in scambio. Questo permette ai Bundren di riprendere il viaggio. La famiglia giunge Mottson (un paese vicino a Jefferson) dove Dewey prova di comprare delle medicine illegali per interrompere la sua gravidanza (fatto che nessuno conosce), nel frattempo Darl va a comprare del cemento per fargli un gesso a Cash. Dopo queste piccole pause a Mottson, il percorso continua e Jewel riappare e si unisce alla famiglia. Quella sera la famiglia si ferma da Gillespie. Durante la notte, Vardaman vede un gruppo di avvoltoi che si avvicina alla bara

e prova di cacciarli via, in quel momento vede a Darl che dà fuoco al fenile, Jewel di nuovo salva gli animali e la bara dalle fiamme.

Finalmente la famiglia arriva a Jefferson, si fanno prestare delle pale e seppelliscono la madre. La gamba di Cash è trattata, Dewey è ingannata dal droghiere del paese e Anse si compra delle dentiere nuove. Nell'ultimo giorno del viaggio, Anse trova una nuova moglie e Darl va mandato al manicomio di Jackson per aver tentato di bruciare il fenile.

Fase di manipolazione:

Daniele Barbieri, nel suo libro intitolato "Nel corso del testo" parla di come una fase può articolarsi al suo interno e contenere delle strutture analoghe che servono per gestire sia i tempi che le tensioni dell'opera. Seguendo questa logica, ci sono elementi di minore importanza dentro la fase di manipolazione che aggiungono complessità al racconto e che arricchiscono il messaggio del testo. Durante la lettura di *Mentre Morivo* si sono individuate le seguenti microstrutture che appartengono a la fase di destinazione:

—*L'incarico del funerale a Jefferson (Addie):*

L'argomento che serve come filo conduttore è quello della morte di Addie Bundren. Questo avvenimento è il livello che supporta tutta la narrazione; il romanzo si sviluppa ed evolve su questo fatto.

—*L'incarico della costruzione della bara (Cash):*

La morte di Addie assegna a Cash la responsabilità di costruire un contenitore per il trasporto del cadavere fino a Jefferson.

Fase di acquisizione di competenze:

La morte di Addie ha messo in moto una serie di eventi che determineranno l'esito (positivo o negativo) dell'impresa. I personaggi saranno coinvolti in diverse vicende con lo scopo di ottenere ciò che occorre per portare a buon fine l'incarico che è stato assegnato nella fase di manipolazione, le strutture narrative che si trovano all'interno di questa fase sono:

—*La costruzione della bara (Cash):*

La costruzione di questo oggetto e il periodo in cui si costruisce rappresenta un grande sforzo da parte di Cash, il personaggio si impegna in costruire una bara perfetta per sua madre, lavora giorno e notte e anche sotto la pioggia per finirla. Grazie alla realizzazione della bara la famiglia è in grado di trasportare la madre fino la sua destinazione.

—*La vendita del legno (Darl e Jewel):*

I due figli sono costretti di allontanarsi di casa nel periodo in cui la madre sta per morire, devono fare questo perché senza i soldi della vendita del legno non saranno in grado di seppellire la madre.

—*La vendita dei biscotti (Dewey):*

La povertà costringe ad ogni membro della famiglia a cercare dei modi per guadagnare soldi in più. Per questo motivo Dewey approfitta il viaggio come pretesto per vendere dei biscotti nella città di Jefferson.

—*I diversi tentativi di attraversamento del fiume (Tutta la famiglia):*

Questa serie di eventi rappresenta la sfida che affronta la famiglia per trovare il modo di passare dall'altra parte del fiume, che dovuto alle piogge ha quasi distrutto i due ponti vicini.

—*Lo scambio del cavallo con Snopes (Anse):*

Aver perso i muli durante l'attraversamento del fiume spinge alla famiglia a trovare una soluzione che permetta di continuare il viaggio, Anse prova di fare uno scambio con Snopes e ha intenzioni di offrire il cavallo di Jewel in scambio per due nuovi muli.

Fase di performance:

La fase di performance contiene tutte le azioni che svolgono i personaggi quando devono agire in un modo determinato dettato dalle competenze che hanno ottenuto prima. Sono state individuate le seguente strutture all'interno della performance:

—*Il vero e proprio attraversamento del fiume:*

In questo momento dell'opera la famiglia ha ben capito che deve attraversare il fiume, nonostante i ponti siano stati quasi distrutti dalle piogge. Quando tentano di passare dall'altra parte la bara cade nell'acqua e i muli annegano. Questa sfortunata vicenda comporta una serie di ritardi e altre complicazioni per i Bundren.

—*Lo scambio del cavallo con Grimm (Jewel):*

Jewel non ha permesso Anse di scambiare il suo cavallo con Snopes. Fa uno scambio con un'altra persona: Eustace Grimm e porta con se due nuovi muli, lasciando il suo cavallo.

—*Laborto (Dewey):*

Dewey è incinta ma nessuno lo sa, questa difficoltà è la sua motivazione per recarsi dal droghiere in cerca delle medicine che le permettano di abortire.

—*L'incendio del fenile(Darl)*:

Le circostanze in cui si trova la famiglia scatenano in Darl il desiderio di porre fine a quel assurdo e tortuoso viaggio, decide quindi di dare fuoco al fenile, sperando di bruciare la bara.

—*Il funerale*:

Dopo un disastroso viaggio, la famiglia giunge Jefferson e finalmente riesce a seppellire la madre.

Fase di sanzione:

La fase di sanzione è lo strumento che serve a valutare il modo in cui si sono svolte le azioni e il modo in cui hanno agito i personaggi. Tutti i personaggi hanno un'opinione riguardo le azioni dei Bundren, in questa sezione soltanto saranno analizzate quelle dei personaggi principali.

—*La dentiera nuova(Anse)*:

Anse considera che ha compiuto l'incarico di seppellire sua moglie, sente che tutti i suoi sforzi devono essere compensati in qualche modo. Decide quindi di comprarsi delle dentine nuove.

—*Darl va mandato al manicomio*:

La famiglia considera che Darl sia pericoloso, il fatto di aver tentato di bruciare il fenile è sufficiente per mandarlo al manicomio di Jackson.

—*La Gamba di Cash*:

L'incidente del fiume ha danneggiato gravemente la gamba di Cash, zoppicherà per sempre grazie alla negligenza del suo padre.

—*La nuova moglie(Anse)*:

Anse decide di trovarsi un'altra moglie subito dopo il funerale di Addie.

4.2 Topic e isotopia.

Ogni testo permette al lettore di formulare una serie di interpretazioni a riguardo di ciò che si sta leggendo; questo fatto di formulazione di ipotesi, deve però essere delimitato in qualche maniera, di conseguenza si presuppone l'esistenza di certi confini che servano a chiudere entro limiti più o meno precisi la cooperazione del lettore. Secondo eco, il topic ci aiuta a "decidere come un testo, in sé potenzialmente infinito, possa generare solo le interpretazioni che la sua strategia ha previsto."⁶⁰ L'individuazione del topic serve anche a creare dei collegamenti semantici che determinano livelli di senso o isotopia.

In questa opera di Faulkner, il titolo da già un grande accenno sul topic, ("correntemente si ritiene che il titolo di un brano ne fissi il tema."⁶¹) Questa allusione alla morte è un punto di riferimento che serve anche per avviare il processo interpretativo del fruitore, poi esiste anche il problema di come il lettore modello "viene orientato alla ricostruzione del topic. Sovente il segnale è esplicito: il titolo appunto, o una espressione manifestata che dice di cosa appunto il testo si vuole occupare."⁶²

Un aspetto molto importante, che riguarda il titolo dell'opera è che è stato preso da un brano dell'odissea di Omero:

"A terra morente [...] la faccia di cagna [...] Non ebbe il cuore, mentre andavo nell'Ade, di chiudermi gli occhi"

.....

60 Eco, U. (2001). Lector in fabula. (p. 79). Bompiani.

61 Ibid p. 79

62 Ibid p. 72

di conseguenza un lettore che non abbia certe conoscenze, avvierà un processo di interpretazione decisamente più limitato a quello che avvierà un lettore che sia in grado di collegare il titolo dell'opera all'Odissea. Un lettore che si fermi al livello superficiale, fisserà come topic dell'opera quello della morte, un lettore modello invece, potrà vedere in *Mentre Morivo* un'opera che assomiglia in molti modi una tragedia classica ma con diversi risultati alla fine.

È importante sottolineare che i testi molte volte non hanno un solo topic; secondo Eco si possono stabilire gerarchie di topic, da topic di frase a topic discorsivi via via sino ai topic narrativi e al macrotopic che tutti li ingloba.⁶³ In un testo come *Mentre Morivo*, ad un primo sguardo il lettore potrebbe pensare che il topic dell'opera sia la morte; è vero che l'evento più importante del romanzo è la morte di Addie Bundren, e che durante tutto lo sviluppo della trama la tensione tra vita e morte è sempre presente. Un'analisi più approfondita potrebbe offrire un altro punto di vista riguardo il topic dell'opera. Se si analizza il comportamento dei membri della famiglia, sia durante il percorso a Jefferson che nelle altre vicende che si raccontano nell'opera, viene fuori un topic che riesce a inglobare meglio ciò di cui si occupa l'opera. Questo topic è quello della follia, non intesa come malattia mentale ma come l'assurdità che caratterizza gli obbiettivi e i comportamenti dei Bundren). Sin dall'inizio di *Mentre Morivo* Faulkner ci presenta delle scene che non sono per niente "normali". Prima della morte di Addie; Cash (uno dei figli) si mette a costruire la bara proprio davanti la finestra della stanza della madre. In questo modo, lei è in grado di supervisionare gli avanzamenti del lavoro di suo figlio. Un'altra scena che rappresenta la follia è quella che racconta l'arrivo a Mottstown; prima di giungere Jefferson, i Bundren si fermano in questo paesino per comprare del cemento per fare un gesso per Cash. La famiglia, pur

.....

63 Ibid p. 83

sapendo del cattivo odore che emanava dalla bara percorre le strade principali del paese in cerca di un negozio. Le persone di Mottstown li guardano terrorizzate e offese. Oltre questi due esempi, c'è quello di Darl, il personaggio che secondo gli altri è fuori di testa, ma che in realtà è l'unico che si comporta in una maniera più o meno logica. Darl tenta di dare fuoco al fenile dove hanno messo la bara durante la notte, cercando di porre fine alla sofferenza e alla umiliazione della famiglia. Nonostante questo, Darl è considerato matto e alla fine del testo va mandato al manicomio di Jackson. Questo brano del testo (recitato da Cash) serve per capire la tensione esistente tra follia e sanità che affronta sia Darl che tutta la famiglia:

"Certe volte non sono tanto sicuro di chi ha il diritto di dire quando uno è pazzo e quando no. Certe volte penso che nessuno di noi è del tutto pazzo e nessuno è del tutto normale finché il resto della gente lo convince a andare in un senso o nell'altro. È come se non fosse tanto quello che uno fa, ma com'è che lo guarda la maggioranza di noi quando lo fa."

Eco ritiene importante la distinzione tra topic e isotopia, dove "il topic è fenomeno pragmatico mentre l'isotopia è fenomeno semantico. Il topic è una ipotesi che dipende dall'iniziativa del lettore, che la formula in modo alquanto rozzo, sotto forma di domanda⁶⁴. L'isotopia è invece un livello di coerenza interpretativa prodotto dall'analisi delle proprietà dei lessemi presenti nel topic.

Sull'aspetto dell'isotopia possiamo aggiungere che in *Mentre Morivo* esiste una situazione di isotopie narrative non vincolate a disgiunzioni isotopiche discorsive che generano in ogni caso storie complementari.

Nella trama di *Mentre Morivo* ci sono varie storie che possiamo chiamare di secondo livello, che si sviluppano in parallelo (e che

.....

64 Ibid p. 83

sono segrete perché non sono mai espresse dai personaggi) a quella della morte della madre. Per esempio si sa che Dewey Dell è rimasta incinta e che a Jefferson deve trovare un medicinale per abortire. Si sa anche che Anse, a parte di dover seppellire la moglie, è in cerca di una dentiera e vuole approfittare di essere a Jefferson per comprarla. Queste microstrutture generano anche un livello isotopico che serve di supporto e che rafforza l'isotopia generale del romanzo. Questo fenomeno si crea grazie a che non si produce mutamento a livello discorsivo. I racconti parlano sempre di quei personaggi e di quegli avvenimenti [...] Le azioni e i soggetti che le compiono rimangono gli stessi [...] La permanenza di un'unica coerenza discorsiva fa sì che in questo caso le isotopie narrative non si annullino a vicenda, non siano in rapporto di esclusione o alternatività, ma di complementarità [...].⁶⁵

Altre isotopie che si trovano non a livello discorsivo ma a livello strutturale profondo sono quelle delle tensioni che si generano tra parole e pensieri (elementi evidenti nei monologhi), e tra esistenza e identità; queste isotopie servono a definire non l'aspetto discorsivo ma quello attanziale.

4.3 Il percorso generativo

Lo schema che raggruppa i concetti e le operazioni che si sviluppano all'interno delle strutture narrative si conosce come percorso generativo. Il percorso generativo permette di individuare gli elementi che servono a costruire i testi e a capire i passaggi che si fanno per la generazione e \comprensione del senso. Proposto da Greimas, questo percorso propone due macro categorie: la prima è composta dalle strutture semio-narrative e la seconda dalle strutture discorsive. L'aspetto più importante di questo schema è quello della transizione

.....

⁶⁵ Ibid p. 92

dalle strutture semio-narrative a quello delle strutture discorsive, perché durante questo passaggio e grazie ai meccanismi narrativi è che si riesce a trarre il senso dei testi.

Le strutture semio-narrative si suddividono in due livelli, il primo, detto profondo è quel livello dove si generano le operazioni sul quadrato semiotico, questo livello rappresenta gli elementi più astratti perché non si parla ancora né di personaggi né di spazi o di altri elementi narrativi. In questo livello si organizzano i concetti (elementi logici in congiunzione o disgiunzione) che poi assumeranno forme più tangibili (grazie a un processo di conversione). Il livello superficiale delle strutture narrative è invece una sorta di traduzione nella quale le relazioni di opposizione del quadrato si trasformano in azioni e soggetti (che possono essere in diversi rapporti con gli oggetti). Su questo livello si trovano gli attanti, le modalità e il programma narrativo; tutti questi elementi servono a materializzare gli elementi proposti concettualmente sul livello profondo.

Al livello profondo delle strutture semio-narrative di *Mentre Morivo* si possono trovare diversi elementi logici che interagiscono tra loro. L'elemento della esistenza, rappresentato dalla coppia vita-morte, è uno dei più importanti perché è infatti l'asse che definisce e mette in moto tutti gli altri aspetti del romanzo. Un altro elemento concettuale che si trova in questo livello è quello del "conosciuto-sconosciuto" inteso come le realtà che esistono sia all'esterno che all'interno (e che non sono sempre visibili) dei personaggi; e che senza dubbio determinano gli elementi discorsivi dell'opera. Un ultimo elemento che si trova sul livello profondo è quello del dovere, inteso come responsabilità (finto eroismo), che determina le caratteristiche dei ruoli dei personaggi. Tutti questi concetti, che all'inizio sono decisamente astratti si trasformano gradualmente in elementi concreti e identificabili che servono a rendere evidente il senso del testo; per fare in modo che il senso sia riconoscibile i componenti del livello profondo si traducono nel programma narrativo (la famiglia Bundren

deve andare a Jefferson a seppellire la madre e durante il percorso devono superare una serie di difficoltà), negli attanti (accoppiati in soggetto-oggetto, destinante-destinatario, adiuvanti-opponenti) e e nelle modalità (“Dovere”, “Volere” e “Sapere” o “Potere”).

Il passaggio dalle strutture narrative a quelle discorsive si conosce come convocazione (perché chi vuole generare un senso convoca delle proprie conoscenze per fare la traduzione dei concetti in forme meno complesse che rappresentano elementi concreti come tempi, spazi, temi, ecc.); il processo di convocazione è supportato da un’istanza dell’enunciazione che serve a chi produce un discorso a “proiettare fuori di sé degli attori (non-io), dei tempi (non-ora), e degli spazi (non-qui), che sono diversi da quelli del contesto dell’enunciazione e che andranno a caratterizzare l’enunciato.”⁶⁶ Nel caso di *Mentre Morivo*, il soggetto dell’enunciazione non è percepibile, e “ogni traccia della produzione enunciativa viene nascosta (con l’egli’ linguistico, le figure di profilo in pittura, la mancanza di intrusioni d’autore in letteratura, etc.), di modo che l’enunciato appare privo di ogni riferimento a chi lo ha prodotto e, dunque, interamente proiettato verso la ‘realtà’ che tende a rappresentare.”⁶⁷

In *Mentre Morivo*, l’autore usa le sue conoscenze per portare fuori di sé attori (i Bundren), spazi (Yoknapatawpha) e tempi (i diversi tempi narrati nella storia) tramite un processo conosciuto come Débrayage (“disinnesco”). Questo processo si sviluppa per mezzo di procedure di spazializzazione (con l’uso di toponimi), temporizzazione (con l’uso di crononimi), attorializzazione (con l’uso di antroponimi), cioè la definizione di luoghi, tempi e personaggi; poi c’è anche la disseminazione di temi, cioè stereotipi specifici, e di figure, cioè forme concrete della nostra esperienza percettiva.

.....
66 Fabbri, P., & Marrone, G. (2000). *Semiotica in nuce*. (Vol. 2). Meltemi.

67 Ibid

Nelle strutture discorsive le forme astratte che si presentavano nelle strutture semio-narrative possono essere più semplicemente identificate e descritte. Per esempio il concetto di esistenza, al livello superficiale si esprime tramite il topic “morte di un parente” e viene rafforzato dalle isotopie (tutti gli eventi che rimandano al fatto della morte di Addie) che secondo Greimas sono “un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia.”

Le strutture semio-narrative in *Mentre Morivo* a livello profondo sono il posto in cui si propongono gli elementi di base dell’opera. Le relazioni (e le tensioni) a livello concettuale vengono esposte in questo primo passaggio. In questo “spazio” possiamo collocare le coppie concettuali menzionate prima. La prima coppia di concetti messi in relazione è quella dell’esistenza. *Mentre Morivo* è un’opera che tratta il tema della vita e la morte, e lo collega anche al discorso dell’identità. Vediamo come i personaggi cercano di capire e di definire le loro proprie identità (ma anche le identità altrui) quando riflettono riguardo la morte. Un’altra coppia di concetti che si scontrano a livello profondo in *Mentre Morivo* è quella di conosciuto e sconosciuto (concetti intesi come i segreti che ogni personaggio ha.) I segreti in *Mentre Morivo* hanno un ruolo molto importante. Molti dei Bundren hanno dei segreti che in certo modo determinano il loro agire e più che altro il loro rapporto con gli altri membri della famiglia. I segreti sono in effetti gli elementi che rendono molto complesse le relazioni tra i Bundren. Altra coppia di elementi in scontro è quella dell’onore e del finto eroismo. Questa coppia è forse quella più evidente nello sviluppo di tutta l’opera. In sintesi, c’è una promessa da mantenere ma dietro questo apparentemente semplice obbligo, esistono degli elementi che spingono ai personaggi ad agire in un modo inaspettato. L’ultima coppia concettuale di opposti è quella della buonsenso e follia. Questi concetti, inglobano in maniera generale gli altri elementi presenti nella struttura semio-narrativa profonda.

Questa coppia rappresenta a grandi linee l'essenza del romanzo, vediamo come le azioni e l'agire dei personaggi viola le regole del buonsenso, vediamo come i personaggi trovano pretesti per comportarsi in modi oltraggiosi e sconvolgenti.

Queste coppie di concetti funzionano come gli elementi che strutturano l'opera. Quando ogni valore si dispone nel quadrato semiotico, ogni microuniverso semantico si articola, mettendo in luce una serie di relazioni differenziali⁶⁸.

Dal punto di vista formale il quadrato si presenta come una rete astratta di relazioni. I termini in opposizione contraggono una relazione di contrarietà. I due termini (prendiamo per esempio vita-morte) differiscono – si oppongono – ma sulla base di una somiglianza, di alcuni tratti comuni espressi dalla categoria gerarchicamente superiore⁶⁹ (esistenza). Parallelamente, la relazione tra non vita e non morte è detta di sub-contrarietà. La categoria semantica che sussume i termini contrari, è definita termine complesso. La categoria semantica che sussume i termini sub-contrari (non-esistenza) è definita termine neutro. Tra i termini vita e non vita e tra i termini morte e non morte si stabilisce una relazione di contraddittorietà. Le relazioni fra contraddittori prendono il nome di schemi. Il rapporto tra non morte e vita così come quello di non vita e morte è una relazione di complementarietà. Le relazioni tra termini complementari prendono il nome di deissi poiché il termine contraddittorio indica come una freccia il termine contrario a quello che contraddice⁷⁰.

La collocazione spaziale di queste coppie di opposti configura i diversi quadrati semiotici, che sono una rappresentazione visiva delle

.....

68 Fabbri, P., & Marrone, G. (2000). *Semiotica in nuce*. (Vol. 2). Meltemi

69 Ibid

70 Ibid

articolazioni logiche di una categoria semantica. I quadrati si presentano quindi come le strutture costitutive di diversi micro-universi di significazione⁷¹. Bisogna aggiungere che la semplicità del quadrato semiotico e la sua astrazione non devono peraltro essere intese come un impoverimento del senso manifestato perché il quadrato non rappresenta il contenuto di un testo: si tratta di una rappresentazione visiva della forma semiotica più profonda che può essere applicata a un testo intero o a diverse porzioni testuali⁷².

Come abbiamo detto, per Greimas, il percorso generativo è una serie di passaggi che generano un arricchimento del senso. Una volta si stabiliscono i valori di base (ovvero, i valori del quadrato semiotico) si può cominciare a “salire” verso i livelli superficiali. Il primo meccanismo di conversione, quello che rende conto del passaggio dal livello profondo al livello di superficie delle strutture semio-narrative, consiste nel passaggio dall'astrazione del quadrato a una narratività che assume forme e modalità. Pertanto le relazioni logico-semantiche del quadrato e le possibili operazioni sintattiche di affermazione – negazione di valori si traducono ora in azioni e volizioni di soggetti. I valori virtuali del quadrato vengono investiti in oggetti (oggetti di valore) che possono trovarsi in congiunzione o in disgiunzione con i soggetti: di qui le dinamiche narrative per rendere conto di queste trasformazioni. La narrativa è dunque la sequenza ordinata di situazioni e di azioni: è la versione concreta di quello che era ipotizzabile a livello astratto con il quadrato⁷³. Questo è un punto centrale nella teoria di Greimas, che sostiene che: il senso può essere colto solo attraverso la sua narrativizzazione. Le differenze del quadrato a livello superficiale

.....

71 Ibid

72 Ibid

73 Fabbri, P., & Marrone, G. (2000). *Semiotica in nuce*. (Vol. 2). Meltemi

si trasformano in confronto/scontro fra soggetti che sono alla ricerca dei medesimi oggetti. Così dalle differenze valoriali del quadrato si passa al confronto-scontro con un progressivo incremento di senso⁷⁴.

Basandosi sugli studi realizzati da Propp riguardo le favole russe, Greimas propone il suo modello attanziale. Attraverso una riduzione delle sfere d'azione del modello proppiano, Greimas arriva a delineare gli attanti narrativi, che vanno a costituire la base della grammatica narrativa di superficie. Gli attanti sono ruoli sintattici della narrativa di carattere formale, e quindi astratti e privi di investimenti semantici. Il concetto di attante comprende non soltanto gli essere umani ma anche gli animali, gli oggetti o i concetti. Nella teoria di Greimas gli attanti sono sei, organizzati in tre categorie: 1) Soggetto/Oggetto 2) Destinante/Destinario 3) Adjuvante/Opponente⁷⁵.

La prima coppia (Oggetto/Soggetto) costituisce il nucleo del modello attanziale. Tra i due attanti si pone una relazione basata sul desiderio, e quindi sulla ricerca. L'oggetto non è considerato dal punto di vista della sua essenza, ma in quanto luogo di investimento di valori. Poiché la narrativa si basa sulla relazione tra i due attanti Soggetto/Oggetto, il valore investito nell'oggetto desiderato diventa di colpo il valore del soggetto⁷⁶. Come vedremo più avanti, i Bundren agiscono in modi particolare per congiungersi con i propri oggetti di valore, vedremo anche come i loro rapporti e comportamenti sono modellati a seconda dei desideri riguardanti questi oggetti.

La seconda coppia di attanti è costituita da Destinante/Destinario. In genere, all'inizio di un racconto un destinante stipula un contratto con un destinatario (gli trasmette il mandato a compiere una certa

.....
74 Ibid

75 Ibid

76 Ibid

azione). Il destinante, pertanto, è colui che desidera lo svolgimento di questa certa azione, e alla fine è colui che ne certifica il successo o fallimento con la sanzione⁷⁷. Vedremo come in *Mentre Morivo*, la madre pone l'obbligo di fare il suo funerale in un posto specifico, dando inizio così a tutti i meccanismi narrativi del romanzo.

Di solito l'impresa del soggetto (in questo caso, il soggetto è tutta la famiglia Bundren) è contornata di circostanze favorevoli e/o sfavorevoli: in termini attanziali queste si traducono in Adjuvanti (animati o inanimati) e Opponenti (anche essi animati o inanimati). Vedremo come in *Mentre Morivo*, la famiglia si trova davanti una serie di difficoltà (Opponenti) che deve superare con l'aiuto di alcuni personaggi secondari (Adjuvanti).

Il modello attanziale di Greimas si struttura su due assi (l'asse della comunicazione e l'asse della ricerca). L'asse della comunicazione prevede che un attante-destinante trasmetta un attante-oggetto (con dei valori) a un attante-destinatario. L'asse della ricerca riassume il modello delle fiabe analizzate da Propp: Un destinante chiede a un destinatario di acquisire un oggetto; il destinatario diventa di solito il soggetto che effettua questa ricerca nella quale può essere sostenuto dagli adjuvanti e contrastate dagli opponenti⁷⁸.

In un romanzo come *Mentre Morivo*, la rappresentazione attanziale non è sufficiente per spiegare il modo di agire dei personaggi e le complesse interazioni che si creano tra loro. Greimas si chiede "Perché alcuni soggetti sono più capaci di altri nella ricerca degli oggetti di valore? Perché sono più competenti, hanno cioè delle capacità o delle abilità maggiori. Analogamente, che cosa spinge i soggetti a ricercare degli oggetti? Il fatto che i valori investiti negli oggetti siano

.....
77 Ibid

78 Ibid

desiderabili. Vi è quindi un carico modale che va a sovradeterminare sia il soggetto del fare, costituendo la sua competenza modale, sia l'oggetto, costituendo la sua esistenza modale. In altri termini: il sistema canonico degli enunciati può essere applicato a testi che si basano su azioni ben chiare, dove siano reperibili stati di congiunzione e di disgiunzione; ma cosa dire di quei testi complessi in cui al centro dell'attenzione non vi sono le azioni dei personaggi ma, per esempio, conflitti interiori, riflessioni, stati cognitivi? In altri termini: una grammatica narrativa pensata come successione di enunciati di stato e del fare può servire a capire meglio l'articolazione di una fiaba, ma non sarebbe ugualmente utile di fronte a un testo più complesso come *Mentre Morivo* di Faulkner. Appare evidente che l'interesse non può essere circoscritto alle azioni e alle trasformazioni narrative, essendo fondamentalmente ciò che fa agire e trasformare le situazioni, e cioè la dimensione cognitiva degli attanti. Secondo Greimas tale dimensione può cominciare a essere descritta attraverso le modalità.⁷⁹ Come si vedrà più avanti, le modalità servono a rendere conto della dimensione cognitiva degli attanti e di conseguenza è utile per capire le dinamiche delle interazioni tra personaggi.

Prima di giungere al livello delle strutture discorsive, c'è il passaggio del programma narrativo. Che è l'unità elementare della sintassi narrativa di superficie, costituita da un enunciato del fare che regge un enunciato di stato; i programmi narrativi indicano sintatticamente gli scopi e le azioni dei soggetti e possono essere espressi come enunciati di trasformazione congiuntiva o disgiuntiva.⁸⁰ Vedremo che in *Mentre Morivo*, i programmi narrativi si articolano in un modo gerarchico, mettendo in primo posto quello del raggiungimento di Jefferson per

.....
79 Ibid

80 Ibid

fare il funerale e poi, a modo di sotto-programmi i singoli programmi dei personaggi. Il programma narrativo è pertanto da intendere come un cambiamento di stato effettuato da un soggetto (1) qualunque su un soggetto (2) qualunque. Questo assetto sintattico semplice può talvolta essere reso più complesso: un programma narrativo semplice si trasforma in un programma narrativo complesso quando esige la realizzazione preventiva di un altro programma narrativo: è il caso della famiglia Bundren, che per raggiungere Jefferson deve superare una serie di ostacoli. Il programma narrativo generale è detto programma narrativo di base (raggiungere Jefferson), mentre i programmi narrativi presupposti e necessari sono detti programmi narrativi d'uso, che servono a produrre l'effetto di senso di difficoltà, o di carattere "estremo" del compito.⁸¹

Una volta descritti gli elementi che appartengono al livello delle strutture semio-narrative, è possibile fare "il salto" al livello superficiale, ovvero quello delle strutture discorsive. Come si è già detto, il passaggio dal livello delle strutture semio-narrative al livello delle strutture discorsive è denominato convocazione proprio perché chi vuole produrre un discorso convoca una serie di conoscenze e capacità che gli sono offerte da questi repertori narrativi che sono postulati come universali. Nelle strutture discorsive si effettua quindi la messa in discorso delle strutture narrative: i ruoli più o meno astratti delle strutture semio-narrative vengono trasformati in una narrazione meno astratta, con attori ben definiti che sono collocati in un quadro temporale e spaziale dove si inscrivono i programmi narrativi che provengono dalle strutture soggiacenti. In altri termini, comincia la vera e propria messa in scena, in un'ottica narrativa pienamente umana.⁸²

.....
81 Ibid

82 Ibid

Per Greimas, il passaggio tra il livello semio-narrativo e il livello discorsivo deve essere concepito da un soggetto enunciatore, cioè un'istanza individuale che prenda in carico la competenza socio-culturale ancora virtuale e la attualizzi sotto forma di discorso. Viene introdotta così l'enunciazione, cioè una istanza di mediazione attraverso la quale le virtualità della lingua vengono messe in enunciato-discorso.⁸³

Abbiamo visto come il soggetto enunciatore utilizza delle strategie per generare senso, basandosi sui parametri di "io-qui-ora". Al momento dell'atto linguistico l'istanza dell'enunciazione proietta fuori di sé, attraverso un'operazione che prende il nome di *débrayage*, un non-io (*débrayage* attanziale), un non-ora (*débrayage*-temporale), e un non-qui (*débrayage* spaziale).

Il *débrayage* attanziale ha la funzione di proiettare nel discorso la categoria del non-io. Quando nell'enunciato compaiono i pronomi personali "io" e "tu" - come nei discorsi in prima persona, il *débrayage* si definisce enunciazionale e si parlerà di enunciazione enunciata (o riportata). In questo caso l'enunciato crea l'illusione di trovarsi a contatto diretto con l'istanza dell'enunciazione intesa come contesto reale dell'attività linguistica. Tuttavia nessun "io" incontrato nel discorso può essere considerato come soggetto enunciatore propriamente detto, e nessun "tu" può essere considerato soggetto enunciatario: si tratterà più precisamente di simulacri del soggetto dell'enunciazione, cioè del modo in cui il soggetto dell'enunciazione viene riportato e costruito all'interno dell'enunciato-discorso. Quando nell'enunciato vengono proiettati soggetti altri (racconti in terza persona in cui compare il pronome "egli"). Il *débrayage* si definisce enunciativo e si parlerà di enunciato enunciato (o oggettivato): l'enunciato prodotto assume infatti una forma oggettivata, nel senso che si coglie bene

.....
83 Ibid

la distanza rispetto alle strutture dell'enunciazione.⁸⁴ Oltre a queste strategie dell'enunciazione, esistono i *débrayage* interni (di secondo o terzo grado): questo accade, per esempio, quando in un dialogo uno degli interlocutori compie un *débrayage* costruendo a sua volta un racconto all'interno del quale si installa un secondo dialogo.⁸⁵

In *Mentre Morivo* si presentano diversi tipi di *débrayage* attanziali. Essendo un monologo composto da diversi monologhi la prospettiva dominante è quella della prima persona e di conseguenza i *débrayage* sono di carattere enunciazionale. Siamo sempre di fronte a dei simulacri del soggetto dell'enunciazione che tendono a proiettare ogni aspetto verso la realtà che si vuole rappresentare. Nell'opera di Faulkner esistono anche i *débrayage* di secondo grado, questi si trovano all'interno di alcuni monologhi in cui i personaggi ricreano scene e vicende del passato; come quando per esempio Addie racconta le sue esperienze come professoressa oppure quando Darl racconta la storia di come Jewel si comprò il suo cavallo.

Il *débrayage* spaziale ha la funzione di proiettare nel discorso la categoria del non-qui. Il *débrayage* spaziale produce lo spazio oggettivo dell'enunciato che si può indicare come spazio dell'altrove, rispetto al quale lo spazio dell'enunciazione rimane uno spazio virtuale e presupposto. Nel tentativo di dotarsi di categorie topologiche che possano servire per descrivere la spazialità dell'enunciato Greimas e Courtés propongono una categoria tridimensionale che preveda gli assi dell'orizzontalità, della verticalità e della prospettiva, da integrare eventualmente con altre categorie relative ai volumi (del tipo inglobante/inglobato) o alle superfici (circondate/circondato). Questo tipo di *débrayage* permette "piazze" gli eventi della narrazione in

.....
84 Ibid

85 Ibid

un sistema topografico definito. Oltre a questo, si possono anche individuare le relazioni tra i personaggi e il loro ambiente. Come vedremo, in *Mentre Morivo*, lo spazio ha un ruolo molto importante perché rappresenta molte delle difficoltà che la famiglia dovrà affrontare (la distanza da percorrere tra New Hope e Jefferson, i diversi ponti distrutti dal fiume, ecc). Le procedure con le quali l'enunciato-discorso viene dotato di un'organizzazione spaziale autonoma prendono il nome di spazializzazione. Rientra in queste procedure la localizzazione spaziale, che permette di situare spazialmente, gli uni in rapporto agli altri, gli attanti e i programmi narrativi. Secondo Greimas, la localizzazione spaziale deve scegliersi dapprima uno spazio di riferimento (spazio zero) a partire dal quale gli altri spazi parziali possono essere disposti: lo spazio di riferimento viene definito spazio topico, e gli spazi adiacenti (quelli di dietro e davanti) etereotopici. Lo spazio topico viene sottoarticolato in: spazio utopico, luogo delle performanze (dove si svolgono le azioni, dove il soggetto si congiunge con l'oggetto desiderato), e spazi paratopici, luoghi in cui si acquisiscono le competenze (dove il soggetto si prepara a svolgere l'azione, acquisisce delle abilità, delle capacità, dei permessi, ecc.⁸⁶) Possiamo dire che in *Mentre Morivo*, Jefferson è lo spazio utopico, perché è infatti dove finalmente la famiglia riesce a compiere l'azione di seppellire la madre, mentre che tutti gli spazi compresi tra New Hope e il punto di arrivo possono essere considerati spazi paratopici, perché sono dove i Bundren devono superare gli ostacoli e acquisire le competenze necessarie per arrivare a Jefferson.

Il débrayage temporale ha la funzione di proiettare nel discorso la categoria del non-ora. Il débrayage temporale produce un tempo del discorso che si può indicare come un allora, autonomo rispetto al tempo dell'enunciazione (ora). Le procedure con le quali si dota

.....

86 Ibid

l'enunciato-discorso di un'organizzazione temporale autonoma prendono il nome di temporalizzazione. Rientra in queste procedure la localizzazione temporale, attraverso la quale si organizzano le successioni temporali e si collocano temporalmente, gli uni in rapporto agli altri, i diversi programmi narrativi del discorso. Il débrayage istituisce nel discorso due posizioni temporali zero: il tempo di allora (o tempo enunciativo), e il tempo di ora (o tempo dell'enunciazione). Il tempo di allora si identifica con la realizzazione del programma narrativo di base e può essere considerato come il "presente del racconto". Attraverso la programmazione temporale si dispongono i programmi narrativi in un asse delle consecuzioni secondo la categoria di anteriorità/posteriorità. Oltre a questo, la programmazione temporale implica una misura del tempo in durate: tutti i programmi narrativi d'uso sono valutati in quanto processi durativi e la procedura di periodizzazione dei programmi narrativi d'uso viene vista in funzione della realizzazione del programma narrativo di base. La programmazione temporale tiene conto anche della possibilità di programmare in concomitanza due o più programmi narrativi, per esempio attraverso la procedura di inclusione, che permette di collocare in una durata più lunga una durata più corta. Quest'ultimo scenario di programmazione è il caso che si presenta in *Mentre Morivo*, abbiamo un programma narrativo di base che è quello che comprende tutto il percorso che fa la famiglia Bundren da New Hope fino Jefferson per seppellire Addie. All'interno di questo programma narrativo si inseriscono i programmi narrativi d'uso (ovvero i passaggi in cui i Bundren superano le diverse difficoltà per giungere la destinazione) ma si inseriscono anche i programmi narrativi che riguardano le vicende che riguardano gli altri personaggi. Un esempio di questo tipo di articolazione di programmi è quello che si presenta nel caso di Dewey Dell. Il personaggio viaggia con la famiglia verso Jefferson, ma in certi momenti la narrativa si sposta dall'argomento generale (quello del funerale) a quello della ricerca delle medicine (da parte di Dewey) per abortire. Essa, come

personaggio deve percorrere alcuni brevi programmi d'uso come quello del tentativo fallito nella farmacia di Mottson, oppure quello nella farmacia di Jefferson. Nello stesso modo, Anse (il padre) ha un sotto programma da compiere (quello di procurarsi la dentiera nuova). Nella narrazione del racconto non viene spiegato con chiarezza lo svolgimento di questo programma, ma il lettore sa comunque le sue intenzioni non sono solo quelle di seppellire la moglie.

4.4 Gli attanti in *Mentre Morivo*

Analizzare il romanzo dalla prospettiva degli attanti potrebbe essere utile per capire come è stata composta la struttura dell'opera. Partendo dai sei attanti (accoppiati in soggetto-oggetto, destinante-destinatario, adiuvanti-opponenti) si possono studiare in profondità gli elementi che compongono il testo. Se si prova ad assegnare un ruolo a ogni personaggio, seguendo lo schema attanziale si ottiene che:

La figura del destinante è rappresentata da Addie. Come si sa, il destinante è colui che desidera lo svolgimento di una certa azione⁸⁷, quindi in questo caso, la madre pone sugli altri personaggi un incarico da compiere (quello di fare il funerale a Jefferson). Il padre e i cinque figli sono i destinatari, hanno la responsabilità di soddisfare l'ultimo desiderio della mamma. Il ruolo del oggetto e del destinatario si sovrappongono perché a parte di aver ricevuto l'incarico del funerale, i Bundren svolgono un ruolo attivo, compiono le performance che conducono al superamento del problema inizialmente definito. Si può aggiungere che "su un piano non meramente sintattico, il soggetto è il portatore di desiderio, cioè l'entità che opera quegli investimenti che danno origine agli oggetti di valore."⁸⁸

.....
87 Traini, S. *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*. Bompiani.

88 Ibid

L'oggetto di valore è Jefferson, ovvero il luogo dove i Bundren devono arrivare per poter seppellire Addie. Jefferson contiene al suo interno una serie di valori diversi per ogni personaggio della storia (ognuno dei Bundren vuole giungere un proprio oggetto di valore). Per la madre, Jefferson ha valore perché è stata la sua città durante la sua gioventù e nel cimitero della capitale sono stati sepolti tutti i suoi parenti. Da un'altra parte, Anse (il padre), sa che a Jefferson riuscirà a comprarsi delle protesi dentali che tanto vuole. Abitando in un posto talmente remoto come Frenchman's bend, i membri della famiglia percepiscono Jefferson come un posto meraviglioso dove possono trovare tutte le cose che non ci sono nel loro paesino. Nello stesso modo Cash vuole arrivare a Jefferson perché voleva sentire della musica dei grammofoni che c'erano in città. Dewey, dall'altra parte, ha un particolare interesse in Jefferson, siccome è incinta e vuole abortire, sa che lì troverà delle medicine che le permetteranno di liberarsi dal suo non desiderato figlio. Un altro caso particolare è quello di Vardaman, che in realtà è poco interessato a seppellire la madre (perché non riesce ancora a capire il concetto di morte) e vuole arrivare alla capitale perché lì c'è un negozio di giocattoli dove vendono dei bei trenini di legno, lui, essendo un bambino, ovviamente vorrebbe comprarne uno.

In un livello generale, la famiglia Bundren, come collettività deve raggiungere la stessa meta (oggetto di valore), ma a livello individuale ogni membro della famiglia stabilisce un percorso diverso per conseguire altri oggetti di valore.

Proseguendo con i concetti della teoria attanziale c'è la coppia adiuvante-opponente. In *Mentre Morivo*, ci sono una serie di personaggi che aiutano i Bundren (Tull, Armstid, Samson, Gillespie, Peabody, ecc) questi personaggi sono delle persone che rendono le circostanze favorevoli e che facilitano il superamento degli ostacoli. Dalla parte opposta agli adiuvanti si trovano gli oppositori, ovvero gli elementi che ostacolano le azioni dei Bundren. Gli oppositori in *Mentre Morivo* sono tanti: la distanza tra la casa della famiglia e Jefferson, le piogge

che hanno distrutto i ponti per attraversare il fiume, La gamba rotta di Cash, il tentativo di dare fuoco al fenile da parte di Darl, il farmacista che estorce Dewey, ecc.

4.5 Le modalità in *Mentre Morivo*

Il concetto di modalità è definito come “un enunciato che modifica un altro enunciato.”⁸⁹ Le modalità determinano il comportamento e i rapporti che esistono tra il soggetto e l’oggetto di valore. Le modalità proposte dalla semiotica della narratività sono tre: “Dovere”, “Volere” e “Sapere” o “Potere” che modificano (modalizzano) gli enunciati di “Fare” o di “Essere”⁹⁰

Le modalità sono uno strumento che permettono “l’analisi di testi più complessi delle fiabe, di opere che non si limitano a rappresentare le azioni dei personaggi, bensì mettono in scena, scavano ed esplorano i loro conflitti interiori e le loro intenzioni.”⁹¹ Nel caso di *Mentre Morivo*, un’analisi delle modalità è di particolare utilità perché serve a rafforzare l’analisi degli attanti e delle sue particolarità. Quando il fruitore di *Mentre Morivo* si trova davanti le vicende raccontate è importate che consideri che “non si incontrano mai azioni pure, bensì atti regolati da desideri, volontà, manipolazioni altrui, saperi e possibilità”⁹², che saranno appunto, analizzati dalle modalità del testo.

.....

89 Ibid

90 Bertrand, D. (2007). Basi di semiotica letteraria. Meltemi

91 Ibid

92 Ibid

Le modalità servono anche a ridefinire le fasi del programma narrativo canonico e i ruoli dei personaggi. Di conseguenza si può dire che:

— *La manipolazione è il fare che modalizza il fare, definibile anche come una performance cognitiva, un far-fare.*

— *La competenza: ciò che fa essere, di tipo, dunque, pragmatico: L’essere del fare.*

— *La performance: un fare che modalizza l’essere: il far essere.*

— *La sanzione: L’essere che modalizza l’essere, definibile anche come una competenza cognitiva: l’essere dell’essere.*

Le modalità sono uno strumento che permette anche di capire le condizioni sotto le quali un certo personaggio opera. Basandosi sui quadrati semiotici delle modalità si potrebbe analizzare l’agire di ogni personaggio del romanzo.

4.5.1 Dovere

La famiglia Bundren, praticamente dall’inizio ha l’incarico di andare a Jefferson per seppellire la madre. Questo elemento iniziale rappresenta il dovere, cioè, la responsabilità di portare a buon fine il compito assegnato. In questa fase si inserisce la coppia di opposti (onore – finto eroismo). L’onore è rappresentato dai personaggi che vogliono andare a Jefferson solo con l’intenzione di mantenere la promessa fatta alla madre. Il finto eroismo è rappresentato dai personaggi che intraprendono il viaggio ma per soddisfare dei bisogni personali che non hanno niente a che fare con il funerale della madre.

4.5.2 Volere

In *Mentre Morivo* la modalità del volere è strettamente legata a quella del dovere. Molti dei personaggi nascondono i suoi desideri dietro la responsabilità di mantenere la promessa fatta alla madre. Anse, Dewey, Vardaman e Cash hanno dei motivi personali per voler andare a Jefferson. Queste motivazioni però, non sono mai esplicite; appartengono alla realtà personale di ogni personaggio. In effetti, per alcuni personaggi, ad esempio Anse, la morte della moglie e il viaggio a Jefferson sono un'ottima opportunità per procurarsi una dentiera nuova. I valori che si scontrano in questa categoria sono il sacrificio (inteso come la totale rinuncia agli interessi propri, per dedica al bene altrui) e l'egoismo.

4.5.3 Potere

La modalità del potere, la si trova durante la fase di acquisizione di competenze. La famiglia si trova davanti una serie di ostacoli che impediscono il compimento del viaggio a Jefferson. Le condizioni svantaggiose in cui si trovano i Bundren rappresentano il non poter fare, l'impossibilità di andare avanti o la mancanza di mezzi per andare avanti. Oltre a questo, la coppia di opposti (buonsenso – follia) rientra nella modalità del potere. Il fatto di poter intraprendere il viaggio fino Jefferson non significava per forza che dovessero averlo intrapreso. I Bundren si sono sottoposti a una serie di vicissitudini solo perché potevano farlo (questo rappresenta il carattere folle di tutta l'impresa della famiglia, che va contro tutte le regole sociali e il buonsenso).

4.5.4 Sapere

Essendo un romanzo composto da monologhi, i personaggi di *Mentre Morivo* riescono a comunicare i loro pensieri personali. Il fruitore del libro ha l'opportunità di conoscere profondamente i Bundren (i loro desideri, paure e rancori). Questi sentimenti rimangono sempre all'interno dei personaggi e non si mettono mai in luce; è per questo che si generano le tensioni tra alcuni componenti della famiglia. La coppia di opposti che rappresentano la modalità del sapere è quella di conosciuto – sconosciuto. Conosciuto inteso come le cose che ogni personaggio conosce riguardo gli altri, sconosciuto invece, le cose che i personaggi ignorano sugli altri. Anse, il padre, ignora che è stato tradito da Addie e che Jewel è figlio di Whitfiled. Ignora anche che Dewey Dell è incinta e che vuole trovare un modo per abortire. In questa parte, il ruolo di Darl è di vitale importanza. Darl è il personaggio che conosce tutti i segreti dei suoi fratelli e sorella. Come si è detto, Darl possiede uno strano dono di chiaroveggenza che gli permette di entrare nelle vite private degli altri; è infatti per questo motivo che i suoi parenti lo temono e lo odiano.

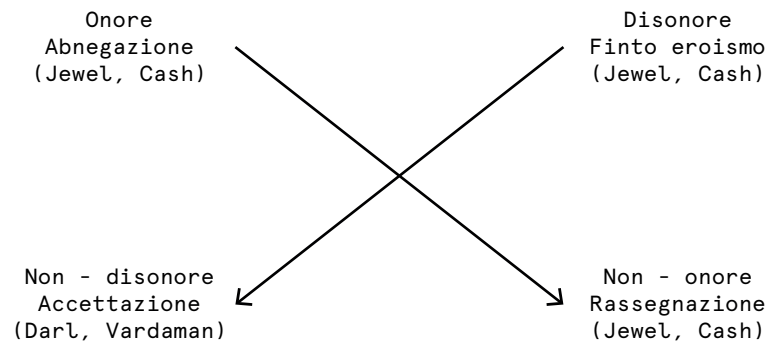


FIG 2. Quadrato semiotico della coppia Onore - Disonore

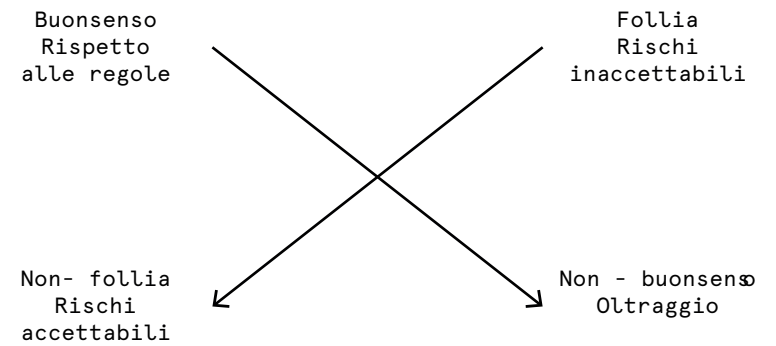


Fig 3. Quadrato semiotico della coppia Buonsenso - Follia

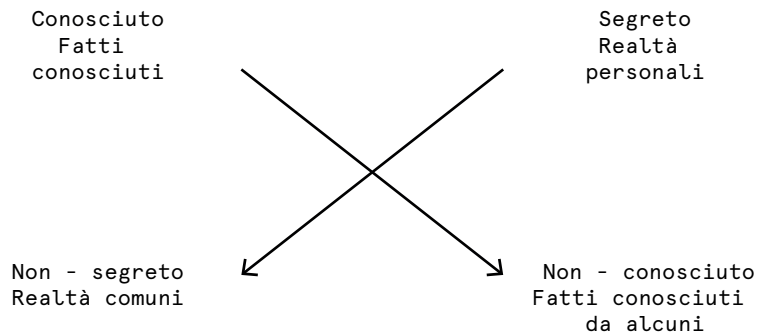


Fig 4. Quadrato semiotico della coppia Conosciuto - Segreto

4.6 Livelli di cooperazione testuale

Prima di tentare di definire le caratteristiche del lettore modello di *Mentre Morivo*, è necessario capire le parti e i momenti in cui il testo chiede e stimola la cooperazione del fruitore; per fare questo, si devono identificare i nodi dell'opera dove l'autore attende uno sforzo particolare dal lettore.

Questo schema (Figura 5), proposto da Umberto Eco (e ispirato dal modello di livelli testuali di Petöfi) ci permette di smontare diversi elementi dell'opera ed analizzarli in profondità, e facilita la individuazioni dei punti fondamentali di cooperazione testuale.

Lo schema inizia dal piano espressivo, dove il lettore applica alle espressioni un dato codice, o meglio un sistema di codici e sottocodici per trasformare le espressioni in un primo livello di contenuto (strutture discorsive⁹³); questo processo è detto manifestazione lineare.

“La manifestazione lineare è messa immediatamente in relazione con le circostanze di enunciazione,⁹⁴ di conseguenza ciò che il lettore legge è legato a un processo di decodificazione, nel quale si deve porre la questione di fino a che grado l'autore chiede cooperazione o meno; Eco parla di una attualizzazione implicita a livello di contenuto del tipo: “qui c'è (c'era) un individuo umano che ha enunciato il testo che sto leggendo in questo momento e che chiede (oppure non chiede) che io assuma che sta parlando del mondo della nostra comune esperienza.⁹⁵ In questo momento il lettore è in grado di provare a fare qualche ipotesi sul tipo di testo che legge.

.....

93 Eco, U. (2001). *Lector in fabula*. (p. 66). Bompiani.

94 Ibid

95 Ibid

Questo è il primo paragrafo di *Mentre Morivo*:

“Jewel e io veniamo su dal campo per il sentiero, uno dietro l'altro. Benché io sia cinque metri avanti a lui, uno che ci guardasse dalla baracca del cotone vedrebbe il cappello di paglia di Jewel, sfondato e sfilacciato, di tutta una testa sopra il mio.”

Da queste poche righe si può intuire che si tratta di un romanzo; c'è un narratore che descrive ciò che vede e fa anche qualche accenno sullo scenario dove si svolgerà la narrazione (contesto rurale).

Eco parla anche di un secondo tipo di attualizzazione che comporta processi più complessi; “di tipo filologico, quando cioè di un testo enunciato in epoca lontana dalla nostra si cerca di ricostruire l'originaria localizzazione spaziotemporale proprio per sapere a che tipo di enciclopedia si dovrà far ricorso.”⁹⁶

Dopo aver postulato queste semplici ipotesi, il lettore procede a fare altre operazioni di collegamento più complesse. “Come il testo mette in gioco alcuni individui (persone, cose, concetti) dotati di alcune proprietà, il lettore è portato ad attivare indici referenziali. Ma sino a che il testo non sarà meglio attualizzato si lascia in sospeso una decisione definitiva circa l'appartenenza di questi individui a un mondo definito, reale o possibile. Così il lettore, come prima mossa, per poter applicare l'informazione provvistagli dai codici e sottocodici, assume transitoriamente una identità tra il mondo a cui l'enunciato fa riferimento e il mondo della propria esperienza (...) Se, man mano che l'attualizzazione procede, si scoprono discrepanze tra questo mondo dell'esperienza e quello dell'enunciato, allora il lettore compirà operazioni estensionali più complesse”⁹⁷. Di conseguenza quello che fa il

.....
96 Ibid p. 67

97 Ibid

lettore di *Mentre Morivo*, dopo aver letto i primi monologhi è assumere che i personaggi e le situazioni descritte, appartengono a un mondo fattibile che può anche collegare con una enciclopedia poco complessa.

Codici e sottocodici

“Per attualizzare le strutture discorsive il lettore confronta la manifestazione lineare col sistema di codici e sottocodici provvisti dalla lingua in cui il testo è scritto e della competenza enciclopedica a cui per tradizione culturale quella stessa lingua rinvia.”⁹⁸ In questo passaggio (apparentemente semplice) il lettore deve decodificare le espressioni usate dall'autore (lessema per lessema). Questo processo di decodificazione non dovrebbe comportare grandi difficoltà perché i contenuti testuali sono predefiniti dal lessico. Nonostante questo, possono presentarsi problemi di “significati contestuali, o meglio dalla pressione del co-testo.”⁹⁹ Nel caso di *Mentre Morivo*, Faulkner sfida il lettore perché nonostante il codice usato sia condiviso tra destinante e destinatario, il modo in cui questo codice è usato (a livello di espressioni e punteggiatura) fa in modo che l'interpretazione non si esegua con immediatezza.

Dizionario di Base

A questo punto “il lettore fa ricorso a un lessico in formato di dizionario”¹⁰⁰ per individuare le proprietà semantiche del testo.

.....
98 Ibid p. 69

99 Ibid

100 Ibid p. 70

Quando per esempio si legge (uno dei monologhi di Vardaman):

“*Mia madre è un pesce.*”

Si sa che il lessema madre implicita una serie di caratteristiche definite (umano, femmina, ecc); e nello stesso modo il lessema pesce implicita altre caratteristiche (vivente, non umano, ecc). Per il lessema madre si aggiungono delle proprietà che di solito non sono ritenute implicite perché non “analitiche” bensì “sintetiche”, per esempio che un essere umano di sesso femminile deve avere alcune proprietà biologiche (certi organi, un certo peso medio, una certa altezza media, determinate capacità di azione). Questo primo tentativo di interpretazione (a livello semantico) sarà poi completato con l’attualizzazione delle strutture discorsive. Il lettore si limita a “individuare quelle proprietà sintattiche, connesse ai lessemi in considerazione che gli permettono un primo amalgama tentativo.”¹⁰¹

A questo sottolivello il lettore deve provare a disambiguare le diverse espressioni a livello locale (frase); “incontrerà poi ambiguità coreferenziali che dovrà risolvere attraverso l’identificazione del topic.”¹⁰² In *Mentre Morivo* esistono diversi passaggi in cui ciò che dicono i personaggi diventa piuttosto ambiguo e difficile da capire se non viene messo in relazione con una situazione contestualizzata. Per esempio quando Darl afferma che la madre de Jewel è un cavallo. Questo tipo di ambiguità sono solo risolti quando il lettore individua il topic riguardante il rapporto tra Addie e Jewel.

.....

101 Ibid

102 Ibid p. 71

Selezioni contestuali e circostanziali

Queste selezioni riguardano le relazioni e le interazioni che si sviluppano tra termini al interno di un testo. Una selezione contestuale pertanto registra i casi generali in cui un dato termine potrebbe occorrere in concomitanza con altri termini appartenenti allo stesso sistema semiotico.¹⁰³ Le selezioni contestuali in *Mentre Morivo* rappresentano un punto quasi problematico per quello che riguarda alcune delle descrizioni fatte da certi personaggi come Darl e Vardaman. Come si è già detto, per Darl, Addie è un cavallo e per Vardaman, essa è un pesce. Una volta fatte queste affermazioni, il fruitore, deve disambiguare il senso delle espressioni, non basandosi sui lessemi legati alle parole cavallo o pesce ma sul contesto in cui sono state enunciate. Le selezioni circostanziali invece, rappresentano la possibilità astratta (registrata dal codice) che un dato termine appaia in connessione con circostanze di enunciazione.¹⁰⁴

Ipercodifica retorica e stilistica

I collegamenti che si creano nella mente del fruitore, senza essere espliciti rientrano in questa categoria. Molti dei rapporti “emozionali” che esistono tra i Bundren non vengo mai esposti. Il lettore, dai monologhi capisce che ci sono certi legami tra i membri della famiglia, ma è in grado di sapere ciò perché le informazioni vengono messe in vista solo nella prospettiva privata/personale dei personaggi. Un osservatore esterno, come per esempio Gillespie (o tutti i personaggi secondari) non è mai in grado di capire la complessa rete di interazioni

.....

103 Ibid p. 17

104 Ibid p. 18

che esiste tra i Bundren. Una volta il fruitore capisce questo, potrà stabilire subito e senza sforzi inferenziali le caratteristiche di ogni monologo dell'opera.

Inferenze da sceneggiature comuni

Questo tipo di inferenza ha a che fare con il concetto di frame (sceneggiatura). Una sceneggiatura appare qualcosa a metà strada tra una rappresentazione sememica molto "enciclopedica" espressa in termini di grammatica e un esempio di ipercodifica.¹⁰⁵ Le inferenze da sceneggiature comuni è utile nei casi in cui si presentino problemi di difficile decodifica testuale. Quando si incontra una nuova situazione...si seleziona nella memoria una struttura sostanziale chiamata frame. Si tratta di una inquadratura rimemorata che deve adattarsi alla realtà, se necessario mutando dei dettagli. Un frame è una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa, come essere in un certo tipo di soggiorno o andare a una festa di compleanno per bambini¹⁰⁶ (o nel caso del racconto di Faulkner, il funerale di un parente.)

Queste unità portano al suo interno delle informazioni che possono essere utili nel processo di decodifica del testo. Alcune (informazioni) concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate.¹⁰⁷

.....
105 Ibid p. 80

106 Ibid

107 Ibid

Se prendiamo in considerazione il caso del funerale di Addie in *Mentre Morivo*, il frame "funerale" determina unità o gruppi di concetti "che denotano certi corsi di azioni che coinvolgono vari oggetti, persone, proprietà, relazioni o fatti."¹⁰⁸

Inferenze da sceneggiature intertestuali

Questo tipo di sceneggiatura è legata all'esperienza del fruitore riguardo altri testi che possano in qualche maniera essere in rapporto di similarità con quello che si sta interpretando. Il lettore che deve disambiguare i diversi passaggi del romanzo di Faulkner fa riferimento alle sceneggiature iconiche che rappresentano vicende come funerali, o viaggi lunghi per aiutarsi in qualche modo a "materializzare" le scene.

Secondo Eco, le sceneggiature intertestuali potrebbero essere avvicinate ai topoi della retorica classica e ai motivi di cui si è parlato da Veselovskij ai giorni nostri.¹⁰⁹ Se si stabilisce una gerarchia tra le sceneggiature, i cosiddetti motivi occuperebbero solo una delle posizioni (nella gerarchia). In primo luogo si potrebbero individuare sceneggiature massimali ovvero fabulae prefabbricate: tali sarebbero gli schemi standard che determinano l'organizzazione, completezza e coerenza delle azioni. Nel caso della morte di un parente (ovvero il caso di *Mentre Morivo*), la fabula prefabbricata definisce "i passi" della sequenza e i comportamenti dei membri della famiglia. In secondo luogo, entrerebbero in gioco sceneggiature-motivo, schemi abbastanza flessibili, del tipo "fanciulla perseguitata", dove si individuano certi attori (il seduttore, la fanciulla), certe sequenze di azioni (seduzione, cattura, tortura), certe cornici (il castello tenebroso) e

.....
108 Ibid

109 Ibid p. 82

così via. In *Mentre Morivo* per esempio, abbiamo una sceneggiatura del tipo “viaggio in carro con una bara a bordo” dove si identificano gli attori (i figli, il marito e alcuni dei personaggi secondari), azioni del tipo attraversamento del fiume (con la bara ancora a bordo) e le cornici del paesaggio (yoknapatawpha). Secondo Eco, quando i lettori disambiguano alcune situazioni narrative, invece di far ricorso a una sceneggiatura comune, prelevano direttamente dal repertorio della loro competenza intertestuale la corrispondenza sceneggiatura, più ridotta e più concisa rispetto alla prima (e quindi più facilmente applicabile a un universo di discorso ben definito.¹¹⁰)

Ipercodifica ideologica

Questo ultimo elemento della cooperazione interpretativa riguarda come il lettore si avvicina al testo da una prospettiva ideologica personale¹¹¹. Come si è già detto, ogni testo prevede un lettore modello; il discorso dell'ipercodifica è capire in che misura un testo prevede un lettore modello partecipe di una data competenza ideologica. Ma si tratta anche di vedere come la competenza ideologica del lettore interviene nei processi di attualizzazione dei livelli semantici più profondi, in particolare quelli considerati strutture attanziali e strutture ideologiche.¹¹²

.....
110 Ibid p. 84

111 Ibid

112 Ibid

4.7 Il lettore modello di *Mentre Morivo*

Secondo Eco, ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. Il lettore deve collaborare colmando una serie di spazi vuoti; di conseguenza, deve sforzarsi per fare le interpretazioni più adeguate rispetto agli accenni forniti dall'autore. La strategia narrativa concepita dall'autore si basa su una serie di competenze specifiche di cui il lettore deve essere in possesso. Per garantire la cooperazione interpretativa l'autore utilizza diversi mezzi:

“La scelta di una lingua (che esclude ovviamente chi non la parla), la scelta di un tipo di enciclopedia (se inizio un testo con /come è chiaramente spiegato nella prima critica .../ ho già ristretto e assai corporativamente, l'immagine del mio lettore modello), la scelta di un dato patrimonio lessicale e stilistico...Posso fornire segnali di genere che selezionano l'udienza: /cari bambini, c'era una volta in un paese lontano /; posso restringere il campo geografico: /Amici, romani, concittadini!...”¹¹³

In *Mentre Morivo*, Faulkner utilizza diversi mezzi per definire il lettore modello. Come si è già detto, l'autore modifica il linguaggio a seconda della persona che “parla”, questo presuppone che il lettore è in grado di inferire certe caratteristiche dei personaggi dalle espressioni che usano nel momento in cui si esprimono. Di conseguenza, il lettore che capisce il tipo di linguaggio che usano i Bundren, capirà per forza che si tratta di contadini analfabeti, nello stesso modo, capirà che quando il linguaggio diventa più raffinato i personaggi a parlare saranno altri, come il dottore Peabody o Whitman, il religioso. Ma l'elemento stilistico del discorso è solo uno degli elementi che servono all'autore per delineare il lettore modello. L'autore, al definire la struttura della sua opera definisce in un certo modo le caratteristiche

.....
113 Ibid

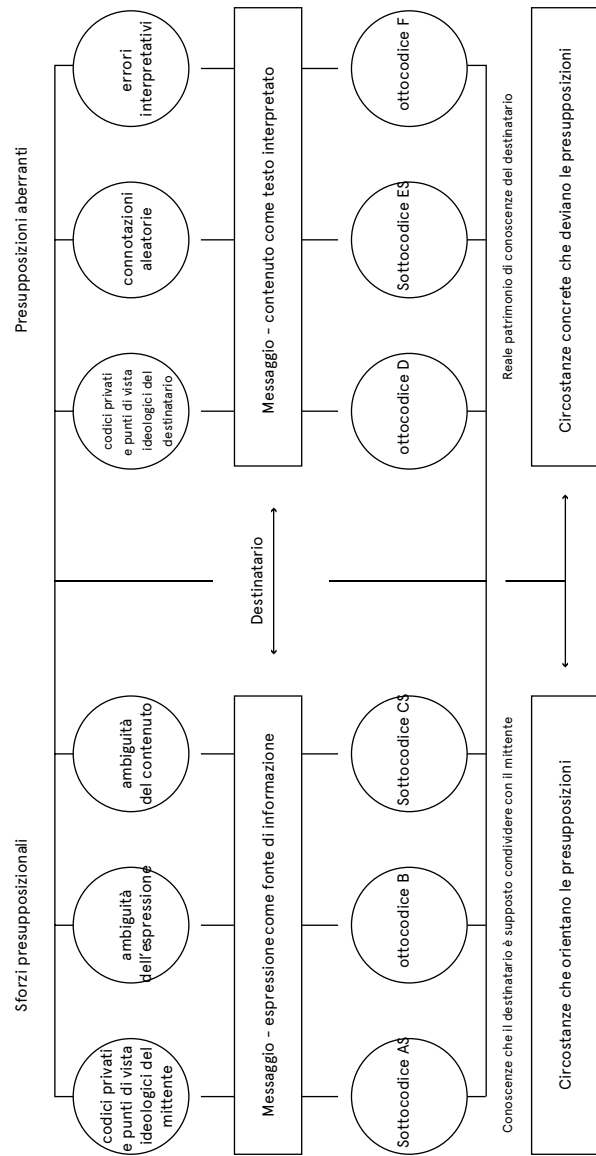


Fig. 5. Come il testo prevede il lettore

del suo lettore. Come dice Eco: “Generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d’altra parte in ogni strategia. Nella strategia militare (o scacchistica, diciamo in ogni strategia di gioco) lo stratega si disegna un modello di avversario.”¹¹⁴ Nello stesso modo l’autore deve essere in grado di prevedere che alcuni lettori non abbiano certe conoscenze e di conseguenza deve anche progettare una strategia per poi recuperarli. Secondo Eco, per organizzare la propria strategia testuale, un autore deve riferirsi a una serie di competenze che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l’insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevedrà un lettore modello capace di cooperare all’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente¹¹⁵.

In *Mentre Morivo*, il lettore modello deve per esempio avere certa conoscenza dello stato della società rurale del sud degli Stati Uniti degli anni trenta. Deve anche capire le tensioni sociali che esistevano allora. Il lettore modello deve anche capire certe espressioni che sono usate nella narrazione rappresentano concetti complessi di razza, livello sociale e cultura. Gli elementi posti da Faulkner in *Mentre Morivo* non solo propongono l’esistenza di un tipo di lettore ma cercano anche di crearlo.

La complessità di questo romanzo è un elemento che ci permette di valutare se si tratta di un’opera aperta o chiusa.

“Si ha un testo “aperto” quando l’autore sa tutto il partito da trarre dalla figura 5. La legge come modello di una situazione pragmatica ineliminabile. La assume come ipotesi regolativa della propria

.....
114 Ibid p. 234

115 Ibid

strategia. Decide (ecco dove la tipologia dei testi rischia di diventare un continuum di sfumature) sino a che punto deve controllare la cooperazione del lettore, e dove essa va suscitata, dove va diretta, dove deve trasformarsi in libera avventura interpretativa. Allargherà e contrarrà il gioco della semiosi illimitata come vuole. Una sola cosa tenterà con sagace strategia: che per quante interpretazioni siano possibili, l'una riecheggi l'altra, così che non si escludano ma anzi si rinforzino a vicenda."¹¹⁶

La figura 5. Rappresenta le diverse eventualità che possono esserci nel processo interpretativo di un'opera. Nei testi scritti, non ci sono forme di rafforzamento extralinguistico (gestuale, estensivo, ecc) che servano a riempire i buchi presenti nella narrazione, di conseguenza è impossibile prevedere o evitare molteplici tipi di interpretazioni. Il lettore deve provare a fare le interpretazioni giuste, risolvendo, o al meno tentando, di risolvere le ambiguità che gli presenta il testo.

Queste ambiguità assumono diverse forme e generano differenti processi. Da una parte si generano gli sforzi presupposizionali, che sono una conseguenza della presenza dei codici privati e punti di vista ideologici del mittente, della ambiguità dell'espressione e della ambiguità del contenuto (essendo questo il caso di *Mentre Morivo*) e delle conoscenze che il destinatario è supposto condividere con il mittente. Da un'altra parte si generano le presupposizioni aberranti che sono conseguenza della esistenza di codici privati e punti di vista ideologici del destinatario, connotazioni aleatorie ed errori interpretativi.

.....
¹¹⁶ Ibid

5. Yoknapatawpha

In *Assalonne, Assalonne!* (1936) William Faulkner inserisce una mappa descrittiva della sua contea immaginaria: Yoknapatawpha. Sotto la cartina, a forma di didascalia c'è scritto:

Jefferson, Yoknapatawpha. CO, Mississippi.
Area, 2400 Square miles –
Population, Whites, 6298; Negroes, 9313
William Faulkner, sole owner and proprietor.

Faulkner ambientò 22 delle sue opere (sia romanzi che racconti brevi) in questa fittizia contea. Questo territorio è sovrapponibile alla realmente esistente contea di Lafayette (Mississippi), con capitale Oxford.¹¹⁷

In *Mentre Morivo*, Yoknapatawpha non ha un ruolo molto importante, a parte dal fatto che la madre vuole essere sepolta nella sua città natale (il capoluogo della contea). Il viaggio dei Bundren inizia a New hope e finisce a Jefferson. Nonostante in quest'opera non si parli molto della contea, il progetto cercherà di fare una mappatura che mostri il percorso della famiglia e che permetta di seguire i loro passi.

5.1 Descrizione geografica

Esistono diverse teorie che cercano di spiegare il rapporto tra questa fittizia contea e il vero territorio del sud degli Stati Uniti. Malcolm Cowley sostiene che le storie ambientate in questo territorio sono una rappresentazione delle strutture sociali del Sud.

.....
¹¹⁷ Shelton Aiken, C. (2009). *William Faulkner and the southern landscape*. University of Georgia Press.

Elizabeth Kerr, propone che la creazione di Faulkner è un micro cosmo all'interno del Sud; Philip Muehrcke e Juliana Muehrcke ipotizzano che Yoknapatawpha sia una sorta di contenitore concepito per contenere l'essenza e la natura del Sud; Joel Williamson afferma infatti che Yoknapatawpha non è altro che Lafayette (contea dove nasce lo scrittore) e che allo stesso tempo è il Mississippi e tutto il Sud degli Stati Uniti. Di tutte queste ipotesi, la più accettata tra gli studiosi dell'opera di Faulkner è quella che sostiene che Yoknapatawpha invece di essere una versione miniaturizzata del Sud è solo un territorio definito e limitato che appartiene a esso.

Dall'analisi geografica, emergono le somiglianze tra Lafayette e Oxford (i territori reali) e Yoknapatawpha e Jefferson (i territori usati da Faulkner nella sua finzione.) A grandi linee, la geografia di Yoknapatawpha è uguale a quella di Lafayette; questo fatto, secondo Charles Shelton Aiken è il punto di partenza per dimostrare che Yoknapatawpha è solo una realtà inglobata da un territorio più vasto.

La contea di Yoknapatawpha ha una superficie di 6.200 km, di cui quasi la metà è coperta da bosco. Al nord confina con il fiume Tallahatchie e al sud con il fiume Yoknapatawpha.

Un'analisi socio-geografica del Sud degli Stati Uniti permette di individuarne due regioni che dividono il territorio (Lowland South e Upland South), il rapporto della finzione Faulkneriana con queste regioni è un aspetto chiave per capire la relazione di inclusione tra i territori.

La regione denominata Lowland è composta da aree di tradizione agricola, dove si trovano piantagioni di riso, canna di zucchero e tabacco, che hanno rilevanza a livello locale, ma il "cuore" del Lowland South e la regione chiamata Cotton Belt (le aree dove le piantagioni di cotone sono predominanti). Questa area, fa emergere un'economia fondata e dipendente dai centri produttivi di cotone, che poi diventa la principale causa del fenomeno della schiavitù nel Sud degli Stati Uniti.

La regione denominata Upland South, è fisicamente diversa, è un territorio montagnoso con meno piantagioni e dedicato all'allevamento di animali. L'attività agricola predominante in questa regione è la coltivazione di cereali. Queste aree sono principalmente abitate da piccoli terrieri e contadini bianchi e di conseguenza la popolazione di colore non raggiunge mai le dimensioni di quella presente nel Lowland south.

La parte centrale di Yoknapatawpha è composta da colline (da qui il nome di Pine Hills) e appartiene a un'area inglobante chiamata Beat Four; le principali attività sono la coltivazione e la produzione di legname e whiskey. Secondo Charles Shelton, la regione di Beat Four può essere equivalente a la parte montagnosa dell'Upland South. Seguendo questa ipotesi, la regione denominata Frenchman's bend (territorio dove abitano i Bundren), potrebbe determinare il confine tra Upland South e Lowland South. Frenchman's bend è un territorio ostile, difficile da raggiungere e da strade polverose.

5.2 Descrizione storica

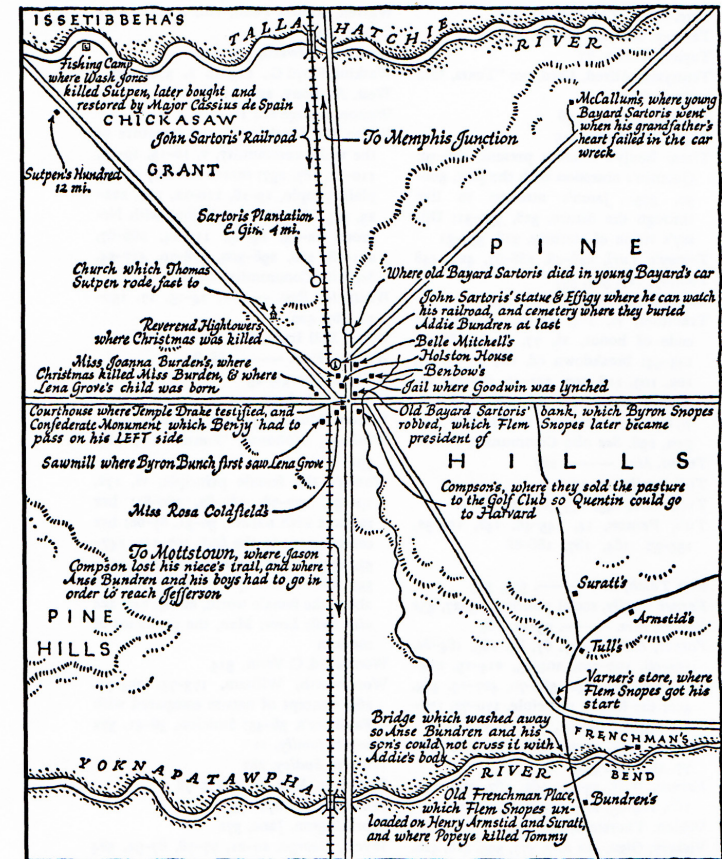
Il territorio conosciuto come Yoknapatawpha è un territorio che accolse diversi tipi di popolazioni nel corso di vari secoli. I primi abitanti furono i Chickasaws, una popolazione nativa americana che fece un lungo viaggio attraverso il Mississippi per scappare dalle tribù nemiche, durante tre secoli ebbero dominio del territorio. Gli Spagonili (comandati da Hernando DeSoto) furono il primo popolo Europeo che stabilì contatto con i Chickasaws intorno a 1540. Dopo una serie di piccole battaglie i nativi riuscirono ad espellere gli invasori. Dopo un secolo e mezzo (intorno a 1690) i Chickasaws devono affrontare una serie di invasioni Europee, che produssero cambiamenti radicali nella struttura sociale della tribù. La graduale intrusione della cultura Europea e le diverse lotte per il controllo del territorio americano causarono la corruzione e diminuzione del popolo Chickasaw.

Dopo l'insediamento definitivo degli Europei, si avviò una fase di "espropriazione" che permise ai colonizzatori tramite certi accordi di possedere la terra che una volta appartenne ai nativi.

Lo sviluppo economico di Yoknapatawpha dipende principalmente dalla agricoltura (piantagioni di cotone) e dalla tratta di schiavi. 25 anni dopo la fondazione ufficiale di Yoknapatawpha, i cittadini iniziano una lotta rivoluzionaria che aveva come obiettivo raggiungere l'indipendenza da una nazione che stava contro la schiavitù (guerra di secessione). Per quattro anni gli eserciti del nord invasero il paese, distrussero le piantagioni e incoraggiarono gli schiavi di ribellarsi e fuggire. Nell'anno 1864, il capoluogo della regione fu distrutto dagli eserciti dell'unione con l'aiuto degli schiavi; la ribellione fu evitata, gli stati del sud furono sconfitti e non raggiunsero l'indipendenza.

Il periodo di ricostruzione (subito dopo la guerra) rappresenta un altro tipo di lotta, la lotta sociale degli schiavi liberati per guadagnare rispetto, uguaglianza e un posto nella società del sud degli stati uniti. Questo periodo fu anche il periodo nel quale il movimento della supremazia bianca fu l'ideologia dominante, per cui le persone di colore, nonostante la loro libertà continuarono sotto la dominazione e discriminazione bianca.

Le conseguenze della guerra e delle varie agitazioni sociali furono la povertà, le insufficienti condizioni di salute, l'analfabetismo e la miseria che colpirono entrambe le razze. La prospera terra una volta abitata dai Chickasaws fu diventata sterile, Yoknapatawpha, come tutto il sud degli Stati Uniti rimase coperta dal razzismo, dalla disperazione e dai sentimenti di fallimento.



JEFFERSON, YOKNAPATAWPHA COUNTY, MISSISSIPPI
 Area, 2400 square miles. Population: Whites, 6298; Negroes, 9313.
 William Faulkner, sole owner and proprietor.

Fig 6. Mappa di Yoknapatawpha

5.3 Descrizione sociale

Essendo un territorio principalmente basato sull'agricoltura e sulla schiavitù, Yoknapatawpha rappresenta un chiaro esempio di stratificazione sociale. La contea ha quindi una serie di livelli sociali ben definiti dai quali Faulkner trae elementi per la creazione dei suoi personaggi.

La prima classe sociale è quella dei Chickasaws, il primo popolo ad abitare Yoknapatawpha. La tribù perse la proprietà della terra grazie agli accordi fatti con i colonizzatori Europei. I Chickasaws, non hanno un ruolo rilevante nella narrativa dell'autore.

Il secondo strato è quello degli schiavi. Gli schiavi rappresentano un elemento molto importante nella narrativa di Faulkner sin dall'inizio. Ci sono da quando Yoknapatawpha è stata fondata e hanno collaborato alla crescita ed sviluppo della città. In Yoknapatawpha La metà delle famiglie bianche aveva uno o più schiavi e la società si era organizzata attorno la schiavitù. L'economia delle piantagioni di cotone dipendeva dal lavoro degli schiavi e persino le leggi della contea stabilivano il diritto di possederli. La schiavitù era un elemento chiave nella politica locale e definiva il rapporto tra il sud degli Stati Uniti e il resto del paese.

I personaggi di colore nei romanzi dell'autore espongono il punto di vista degli oppressi, gli occhi degli schiavi hanno visto e vissuto la crudeltà del uomo bianco. Gli schiavi sono trattati quasi come gli animali e per l'uomo bianco le persone di colore non hanno nessun valore a parte a quello della servitù.

Un fatto molto particolare è che nella contea di Yoknapatawpha, la popolazione di colore rappresenta la maggioranza etnica (ci sono 9313 abitanti di colore e 6298 bianchi), questo ha generato una serie di interazioni tra bianchi e schiavi come la mescolanza razziale (un tema trattato in diversi romanzi di Faulkner).

Il livello successivo nella struttura sociale è composto dai bianchi poveri (White trash: un dispregiativo etnico che comporta una componente di basso status sociale¹¹⁸) I personaggi principali di *Mentre Morivo*, ovvero la famiglia dei Bundrens appartiene a questa categoria. Sono delle persone molto povere e prive di educazione, abitano in un posto lontano dal capoluogo della regione e dipendono dai pochi soldi che riescono a guadagnare facendo vari mestieri. La povertà dei Bundren ha a che fare principalmente con la pigrizia e l'inettitudine del padre, che sempre cerca dei pretesti per non lavorare e farsi aiutare economicamente dai vicini. I bianchi poveri sono disprezzati dagli altri bianchi (contadini e proprietari terrieri).

L'ultimo livello è quello dei proprietari terrieri il quale è suddiviso in due categorie: Vecchia aristocrazia e nuovi piantatori. Questo è il gruppo delle famiglie benestanti, proprietarie di schiavi e grosse piantagioni di cotone. Queste famiglie erano in costante lotta per ottenere nuovi territori e dipendevano dalla schiavitù per supportare le sue attività economiche.

5.4 Rapporti luogo-storia

La contea di Yoknapatawpha è il contesto geografico dove si svolge il racconto. I fatti che si possono trarre dal racconto e dalle mappe esistenti del territorio permettono di avere un'idea più o meno chiara del percorso che ha fatto la famiglia e delle circostanze che inquadravano il viaggio.

Il viaggio si fa d'estate e nei giorni prima della morte di Addie ci sono state delle forte piogge che hanno distrutto i ponti che attraversavano il fiume Yoknapatawpha. Il clima fa diventare la contea un luogo ostile, un nemico feroce che cerca di fermare i Bundren e che gli costringe a fare diverse deviazioni non pianificate.

.....

118 Ibid

Si potrebbe dire che il fiume (opponente) non solo rappresenta un ostacolo geografico ma anche un elemento che altera i propositi di ogni personaggio. Dewey, per esempio, vuole arrivare a Jefferson al più presto possibile per poter comprare delle medicine che le permetteranno di abortire. Lo stesso discorso vale per Vardaman, che vuole vedere i negozi di giocattoli che ci sono nella città. L'impossibilità di attraversare il fiume e il rischio di fallimento aumentano la disperazione della famiglia.

Un altro elemento di importanza (opponente) è quello dello spazio, Jefferson dista quaranta miglia dalla casa dei Bundren, e la bara col cadavere (in putrefazione) della madre deve essere trasportata su un carro tirato da muli. I Bundren avanzano molto lentamente e i personaggi non riescono nemmeno a intravedere la fine del percorso, Darl, per esempio pensa alla distanza tra New Hope e Jefferson come una forma circolare della cui è impossibile raggiungere la fine.

Un altro elemento che caratterizza il rapporto dei Bundren con gli altri abitanti di Yoknapatawpha è il loro basso status sociale. La famiglia appartiene alla categoria della "spazzatura bianca" (white trash) e quindi sono disprezzati dai contadini e dalla gente della capitale, questo colpisce particolarmente al piccolo Vardaman, che non riesce a capire perché la sua famiglia non si può permettere di comprargli un trenino di legno durante il loro soggiorno a Jefferson.

Il caso della figlia (Dewey) e il farmacista di Jefferson rappresenta palesemente il rapporto tra gli abitanti della capitale e i bianchi poveri. Dewey è in cerca delle medicine per abortire suo figlio, McGowan (il farmacista) al capire che si tratta di una ignorante ragazzina di campagna, la sfrutta sessualmente a cambio del trattamento medico.

Yoknapatawpha è lo spazio geografico dove si svolgono le vicende del romanzo ma è anche un'entità che determina il modo in cui queste vicende si sviluppano. Oltre ad essere il contesto dell'opera, Yoknapatawpha (più precisamente la capitale, Jefferson) è l'oggetto di valore della famiglia. È importante capire che "il racconto si fonda,

in buona misura, sulla tensione generata dallo scarto differenziale tra il suo punto di partenza e il suo punto di arrivo. Tale tensione differenziale genera appunto quello che chiamiamo oggetto di valore (da pensare dunque come una relazione, uno scarto, un processo..."¹¹⁹) I membri della famiglia Bundren proiettano su Jefferson dei propri valori, rendendo l'oggetto di valore un elemento profondamente soggettivo e poliedrico. Il fatto di raggiungere Jefferson per seppellire Addie rappresenta la finalità ultima del viaggio e la fine degli ostacoli per i Bundren. La natura problematica del viaggio sposta l'attenzione sulle difficoltà di transizione tra New Hope e Jefferson (punto di partenza e punto d'arrivo del racconto.) Guido Ferraro nel suo saggio intitolato Attanti: una teoria in evoluzione dice che "l'oggetto di valore è per definizione sempre al di là, oltre un qualche limite che lo allontana e lo separa da noi, o che addirittura ce lo rende quasi irraggiungibile."

.....

119 Lorusso, A. M., Paolucci, C., & Violi, P. (2012). *Narratività problemi, analisi, prospettive*. (p. 51). Bononia University press.

6. Processo di traduzione

Essendo lo scopo di questo progetto la creazione di un passaggio dalla prospettiva linguistica (l'analisi del testo) a una non linguistica (illustrazione) è necessario recarsi alla teoria della traduzione. In questo caso però, non si parla di una traduzione tra lingue, ma di una traduzione tra un testo scritto a un testo visivo, o nelle parole di Dusi: "ragionando sui modi, spesso tutt'altro che evidenti, della relazione traduttiva tra semiotiche "linguistiche" e semiotiche "non linguistiche", sia che queste ultime presentino una sola sostanza dell'espressione, diversa dalla sostanza scritta di quelle letterarie, sia che nascano da un insieme di materie diverse come semiotiche sincretiche, visive o audiovisive, dipinti, illustrazioni, fumetti o film che siano."¹²⁰

È di vitale importanza dire che in un processo di traduzione, i testi sono insostituibili l'uno con l'altro; quello che si ritiene di maggiore importanza sono le loro interdipendenze perché rendono possibile l'interazione tra linguaggi differenti in operazioni enunciative della stessa natura¹²¹. È anche importante notare che durante il processo traduttivo tra testi letterari e testi visivi e audiovisivi, siamo di fronte a semiotiche quasi totalmente separate a livello del piano dell'espressione. Sul piano del contenuto (...) la scommessa di una traducibilità rimane aperta se accettiamo che quest'ultima sia una delle proprietà fondamentale di ogni sistema semiotico.¹²²

.....

120 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 3). UTET Università.

121 Bettetini, G. (1986). *Cinema: Lingua e scrittura*, Bompiani.

122 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 5). UTET Università.

Jakobson ne individua tre tipi diversi di traduzione di un segno linguistico: Secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione endolingvistica o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione intersemiotica o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.¹²³

In questo progetto, l'intento sarà quello di effettuare una trasmutazione del romanzo di William Faulkner in una serie di illustrazioni che racconteranno in modo grafico le vicende della famiglia Bundren. La suddivisione dei tipi di traduzione menzionati sopra (proposta da Jakobson) è ripresa da Eco e rimarca che le diverse traduzioni sono innanzitutto delle interpretazioni e propone una nuova classificazione (...) Per Eco, si può distinguere in modo più preciso un campo dell'interpretazione endosemiotica; che comprende le interpretazioni intralinguistiche, all'interno della stessa lingua naturale, come le sinonimie, le definizioni, le parafrasi, fino al caso estremo della parodia, ma anche le interpretazioni interne ai linguaggi non verbali o intrasemiotiche, ad esempio, nel sistema musicale, quando si trascrive un brano in una diversa tonalità. Il campo dell'interpretazione intrasemiotica comprende a sua volta, secondo Eco, due grandi insiemi. Nel primo, troviamo interpretazioni nelle quali si dà una "sensibile variazione nella sostanza dell'espressione" (...) Nel secondo insieme, spiega Eco, "si passa, decisamente da materia a materia dell'espressione, come accade quando si interpreti (illustrandola) una

.....

123 Ibid

poesia attraverso un disegno a carboncino, o si adatti un romanzo a fumetti.”¹²⁴

Di conseguenza, l’esercizio proposto in questo progetto è quello di fare una traduzione intersemiotica, che nelle parole di Eco non può essere che adattamento, poiché trasforma il testo precedente (romanzo), esplicitando inevitabilmente il non detto, ad esempio mostrando un’immagine, quindi collocando un punto di vista, proprio dove il romanzo apriva all’indecidibilità.

Nei testi in generale, siano scritti o visivi, esistono due livelli o strati che definiscono le loro caratteristiche: Il piano del contenuto e il piano dell’espressione. E si può parlare solo di traduzione intersemiotica quando non solo si ripropongono nel nuovo testo le forme del contenuto e se possibile le forme dell’espressione, ma quando si riattivano e si selezionano i sistemi di relazioni tra i due piani nel testo di partenza e quando si traducono tali relazioni in quello di arrivo.¹²⁵

Un’altra questione da definire nei processi di traduzione, è quella della fedeltà. Mitry descrive due possibilità dell’adattamento (in questo caso cinematografico) che sono utili per definire la natura e lo scopo dell’esercizio traduttivo da svolgere in questo progetto. Da una parte vi sarebbe il tentativo di restare fedeli alla lettera, riconoscendo l’inevitabile tradimento e la deformazione del pensiero dell’autore, dall’altra al contrario la volontà di esprimere per vie indirette le stesse idee e passioni, nell’ambizione di restare fedeli allo spirito. Nella prima ipotesi si segue il racconto pedissequamente, lo si mette in immagini evitando accuratamente le ambiguità, e si cerca di tradurre non le diverse significazioni delle parole, bensì le cose che esse significano. In questo modo il risultato non è più creazione, espressione,

.....

124 Ibid p. 8

125 Ibid p. 9

ma solamente rappresentazione, illustrazione. Per quanto riguarda la fedeltà allo spirito del testo, Mitry avvisa che in senso stretto essa è qualcosa di impossibile, perché tradire la lettera è tradire lo spirito, dato che lo spirito non è da nessuna altra parte che nella lettera; non avendo preoccupazioni di restare fedeli all’autore, argomenta Mitry, si ripensa totalmente il primo soggetto per donargli un nuovo sviluppo e tutt’altro senso, creando così un’opera personale a partire da quella a cui ci si ispira.¹²⁶

Cercare di rappresentare fedelmente in un modo visivo un testo come quello di Faulkner (cioè seguendo la struttura temporale e le sequenze determinate dall’intreccio del testo) sarebbe un esercizio piuttosto inutile. La ricchezza e gli aspetti più interessanti di *Mentre Morivo* si trovano al livello profondo, al livello delle strutture semio-narrative, e saranno questi, di conseguenza, i valori che si trasporranno in altre strutture (cioè, quelli che incarnano le tensioni tra i personaggi e quelli che definiscono la natura dei loro rapporti.)

Questa premessa progettuale, ovvero, quella di selezionare solo alcuni elementi dell’opera come oggetti da tradurre e “ignorare” altri, determina che la trasmutazione che si effettuerà avrà solo un certo livello di fedeltà rispetto al testo di partenza. Garcia, a differenza di Mitry, propone un modello diverso di fedeltà, un modello più flessibile e che si dimostra più adatto per definire questo progetto. Garcia individua tre modi per classificare gli adattamenti: Un primo tipo di adattamento “semplice”, si propone come l’illustrazione o l’amplificazione di un particolare; secondo Garcia esso agisce soprattutto sulla temporalità del romanzo, con ellissi, sintesi, soppressioni, cercando di rispettare l’opera letteraria, quindi limitando le potenzialità espressive. Un secondo tipo di adattamento, definito “libero”, usa invece la digressione e il commento, e tiene conto del romanzo solo come

.....

126 Ibid p. 15

punto di partenza, come mero spunto narrativo, trasformando anche i temi o la struttura attanziale (ad esempio rispetto agli eroi o agli antisoggetti del romanzo). Infine, Garcia propone una terza forma di adattamento, a suo dire la migliore, che chiama propriamente trasposizione, basata sui principi di “analogia” e di “messa in schermo” del romanzo, che fa attenzione a rispettare al massimo sia il livello discorsivo, sia il nucleo narrativo, lavorando sulla struttura narrativa come sul punto di vista e sullo stile. Per Garcia è un tipo di fedeltà definita come la creazione di un “sistema di equivalenze” interno al testo di arrivo che corrisponde a quello del testo letterario.¹²⁷

Se si prende l'ultimo tipo di adattamento definito da Garcia come direttrice del progetto, si deve quindi, stabilire il modo in cui si costruirà un sistema di equivalenze che permetta mettere a confronto i due testi:

Mentre Morivo è un testo che presenta delle ambiguità nel campo dell'espressione. Come si è già detto, lo stile narrativo dell'autore è molto complesso, e le isotopie dei punti focali, sono continuamente espanse tramite l'uso di una prosa ridondante. Provare a compattare i contenuti dei monologhi dei membri della famiglia Bundren in una serie di illustrazioni “equivalenti” richiede che molti elementi del piano dell'espressione siano ridotti alle sue minime dimensioni o addirittura omissi. Gli elementi che servono per stabilire il sistema di equivalenze di cui parlava Garcia saranno gli elementi che compongono il piano del contenuto del romanzo. L'adattamento sarà di conseguenza basato sulle isotopie individuate e sulle strutture attanziali del romanzo. Omettere (o dare meno importanza) al livello espressivo in un processo di traduzione potrebbe sembrare una eccessiva semplificazione, ma vale ricordare che il grado di fedeltà del testo di arrivo (illustrazioni) rispetto alla fonte diventa un aspetto secondario quando

.....

127 Ibid

si dà priorità al modo in cui una fonte e un approccio specifici vengono usati nella costruzione di una data interpretazione.¹²⁸

Il risultato che si otterrà (il testo di arrivo) evidentemente avrà caratteristiche diverse a quello di partenza, sarà un testo che si emancipa maggiormente dal testo fonte, senza perdere del tutto la sua affiliazione, e presenterà una maggiore distanza in particolare riguardo alla struttura narrativa, che viene ridotta all'essenziale.¹²⁹

Dopo aver fatto chiarezza sul fatto che il prodotto ottenuto non sarà strettamente fedele al testo di partenza, si deve considerare l'aspetto dell'equivalenza. Visto che si sono anche definiti gli elementi che saranno tradotti (le isotopie tematiche e le strutture attanziali), possiamo avere un punto di riferimento in entrambi i testi, e di conseguenza sarà più semplice valutare le relazioni di equivalenze che si stabiliscono tra testo di partenza e testo di arrivo. La comparazione tra due testi presuppone la scelta di qualche tratto specifico da valutare in entrambi. Si tratta innanzitutto di specificare le entità cui pertiene questa equivalenza, perché stabilire una tale relazione richiede che le due entità siano, in qualche modo, comparabili; e quindi decidere quali unità scegliere per la comparazione, a quale livello di pertinenza, se partire ad esempio dalle unità minime del linguaggio, dal livello linguistico o dall'intero testo.¹³⁰

Il fatto di aver scelto solo alcuni elementi per la traduzione, ci rimanda ai concetti proposti da Catford a metà degli anni Sessanta. Per Catford, una traduzione può essere intera o parziale, a seconda che si traduca ogni parte del testo o solo alcune; totale o ristretta, se traduce tutti o invece solo determinati livelli di linguaggio nel testo

.....

128 Ibid p. 30

129 Ibid

130 Ibid p.34

di partenza. Questo approccio però, presuppone limiti difficili da superare, nel senso che Catford proponeva un'equivalenza di tipo matematico, basata sulla relazione uno a uno tra specifiche parti del testo in un approccio strettamente linguistico e frastico. In questo contesto Catford propone due discutibili regole generali, che si basano sull'idea che si dia equivalenza solo se c'è una condivisione delle stesse caratteristiche rilevanti della sostanza tra i due linguaggi. Le due clausole di Catford pongono inevitabilmente, considerato il suo punto di partenza, dei severi limiti della traducibilità tra linguaggi: (a) La traduzione tra media è impossibile (per esempio non si può tradurre dalla forma parlata di un testo alla forma scritta o viceversa). (b) La traduzione tra livelli di uno stesso medium [nonché tra livelli diversi di due linguaggi] è impossibile.¹³¹ È quindi necessario stabilire altre direttrici per definire l'equivalenza della traduzione che si svolgerà in questo progetto. Visto che il passaggio tra media è lo scopo principale di questo esercizio sarebbe più conveniente parlare di una equivalenza graduale o progressiva, legata alle possibilità di scelte enunciative rispetto a quale livello del testo di partenza rendere pertinente e traducibile.¹³²

Un approccio diverso, che potrebbe fornire un punto di referenzia più flessibile rispetto a quello di Catford è quello di Popovi, che negli anni Settanta propone quattro categorie di equivalenza. La prima è quella che si sviluppa da parola a parola (linguistica), la seconda categoria riguarda gli elementi dell'asse paradigmatico, come ad esempio quello grammaticale, con una sorta di traduzione "verticale"

.....
 131 Catford, J. C. *A linguistic theory of translation : an essay in applied linguistics*.

132 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 39). UTET Università.

o sistemica.¹³³ La terza e quarta categoria si sviluppano in modo orizzontale e riguardano la struttura sintagmatica di un testo e la struttura stilistica, con una equivalenza che Popovi chiama "funzionale". Tradurre in modo funzionale, in questo caso, vuol dire cercare una "identità espressiva" rispetto al testo originale, garantendo innanzitutto un'invarianza di significato.¹³⁴

Allontanandoci dal concetto di una immediata equivalenza linguistica siamo di fronte al problema di determinare la natura esatta del livello di equivalenza scelto¹³⁵. È una questione che Catford trattava quando parlava di traduzione ristretta, accennando a degli "spostamenti traduttivi" sia tra livelli che tra categorie.¹³⁶ Se si analizzano le relazioni tra il piano dell'espressione e quello del contenuto nei due testi, il concetto di spostamento traduttivo è utile per esaminare il passaggio a livelli testuali differenti: un esempio può essere lo spostamento traduttivo da un livello narrativo del testo di partenza ad uno discorsivo del testo di arrivo, oppure da alcune isotopie tematiche del primo all'attivazione di alcune (e non altre) isotopie figurative del secondo. Si tratta in effetti, di un problema specifico della traduzione: la decisione di quali linee di coerenza semantica (o isotopie) del primo testo far divenire dominanti nel testo traduttore.¹³⁷

.....

133 Ibid

134 Ibid

135 Ibid

136 Catford, J. C. *A linguistic theory of translation : an essay in applied linguistics*.

137 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 42). UTET Università.

Le isotopie che sono state scelte come elementi di traduzione nel testo di Faulkner, si articolano creando un sistema ordinato con una gerarchia definita. Jakobson, partendo dalla sua attività linguistica e semiotica, ha proposto di analizzare un'opera d'arte attraverso la ricerca di una dominante, definita come "la componente focalizzatrice di un'opera d'arte", che "regola, determina e trasforma tutte le altre componenti."¹³⁸ Questo concetto sarà un elemento per valutare la pertinenza di una scelta traduttiva focalizzata a lavorare su un livello definito, rispettando l'integrità della struttura testuale, e permetterà di definire meglio le costrizioni e le norme (interne ed esterne) di una buona traduzione.¹³⁹

Quando si parlava del topic e delle isotopie di *Mentre Morivo*, si è detto che l'argomento della follia (a livello isotopico) intesa come l'assurdità nel agire dei personaggi e delle circostanze nelle quali si svolge il romanzo potrebbe inglobare i micro livelli isotopici (morte, dovere, onore, ecc.) restanti dell'opera. Questa impostazione dell'isotopia dominante è il punto di partenza e il fulcro dell'operazione traduttiva di questo progetto. È importante considerare che questa strutturazione determinerà l'adeguatezza della traduzione, che è un concetto dinamico, legato al processo dell'intera azione traduttiva, e si riferisce alle istruzioni e ai compiti fissati preliminarmente dalla traduzione, grazie ai quali si opera una selezione delle caratteristiche del testo di partenza considerate appropriate allo scopo comunicativo.¹⁴⁰

.....
138 Jakobson, R. (1971). *The dominant*. (p. 751).

139 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 43). UTET Università.

140 Ibid p. 47

Per capire il processo traduttivo che si svolgerà in questo progetto è anche necessario proporre un'analisi dalla prospettiva della semiotica della traduzione di taglio "interpretativo."¹⁴¹ Analizzare le teorie della traduzione di Jakobson e di Eco, ci permetterà di stabilire le basi di una semiotica della fedeltà e anche di definire alcune strategie di equivalenza traduttiva adatte al progetto.

Sia Jakobson che Eco, a differenza di Catford, credono nella possibilità della traduzione tra diversi media. Jakobson reimposta il problema della traducibilità tra le arti in termini semiotici, mettendo alla base una netta comparabilità tra testi diversi nelle loro sostanze dell'espressione:

Molti processi studiati dalla poetica non sono evidentemente circoscritti all'arte del linguaggio. Basta pensare che è possibile trasportare *Wuthering Heights* (Cime Tempestose) in un film, trasferire leggende medioevali in affreschi e miniature, o *L'Après-Midi d'un Faune* in un componimento musicale, in un balletto, in un'opera d'arte grafica. Per quanto ridicola possa sembrare l'idea di tradurre l'Iliade e l'Odissea in fumetti, certi tratti strutturali dell'azione sussistono, nonostante la sparizione della veste linguistica. Il fatto che si ponga il problema se le illustrazioni di Blake alla Divina Commedia sono adeguate al testo, è la prova migliore che arti diverse sono comparabili tra loro.¹⁴²

Questa è una posizione condivisa da Eco che parlando sui rapporti tra cinema e letteratura:

La conclusione, preliminare, cauta, e tutto sommato modesta, è quindi che sia possibile instaurare raffronti tra la forma di un film e la forma di un romanzo almeno sul piano della strutturazione dell'azione, di qui rimane libera la ricerca per chi voglia assodare meglio come

.....
141 Ibid p. 52

142 Jakobson, R. *Linguistica e poetica*. (p.182).

in un certo clima culturale vengano posti, da arti diverse, problemi dello stesso genere con soluzioni strutturalmente simili.¹⁴³

La teoria di Jakobson propone di pensare a una “trasposizione creatrice”, l’unica via se si considera impossibile l’equivalenza assoluta nella traduzione (...) Proprio questo tipo di traduzione ci permette però di continuare a riflettere sull’equivalenza parziale, con le stesse domande (...) “Quale messaggio si traduce?”, ossia quale livello del testo (e per quali scopi?). Determinante per comprendere una scelta traduttiva è confrontarsi poi con la seconda domanda: “Quali valori vengono traditi?”¹⁴⁴

Oltre a individuare temi e valori isotopici per effettuare il processo traduttivo, è necessario tenere sempre in considerazione il fatto che si stanno comparando due entità, ovvero, due testi, quello di partenza e quello di arrivo. Comparare significa infatti costruire uno sguardo mirato rispetto all’equivalenza o alla differenza tra i due termini del confronto. Se si accetta che due testi autonomi nella propria coerenza discorsiva, e diversi radicalmente sul piano dell’espressione, come ad esempio un romanzo e un fumetto, un quadro e un film, siano messi a confronto, non si potrà che cercarne –in generale- somiglianze e differenze, continuità e discontinuità. Questo è proprio il caso delle illustrazioni che rappresenteranno ogni capitolo del testo di Faulkner, è quindi necessario fare particolare attenzione al modo in cui si costruiscono (sia grafica che concettualmente) e al modo in cui si metteranno a confronto con il testo di arrivo. Un altro elemento di importanza sarà quello della scelta di ciò che si vuole cercare di rendere nel nuovo testo. Dusi propone che più che di resa si deve parlare di riproposta di un effetto equivalente attraverso il nuovo testo.

.....

143 Eco, U. (1962). *Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio*. (p. 206).

144 Jakobson, R. *On linguistic aspects of translation*. (pp. 261-262).

Da un'altra parte, Eco propone la creazione di una regola (che sarà di utilità, al meno a livello concettuale per la creazione di un linguaggio coerente tra le illustrazioni) che permetta di mettere a confronto i due testi, avendo criteri definiti su cui basare le caratteristiche della traduzione. Questa sorta di metaregola è una situazione al limite del paradosso, “poiché non c’è regola per stabilire come e perché una traduzione sia fedele, ma nel giudicare di una traduzione bisogna mantenere la metaregola per cui una traduzione deve essere fedele¹⁴⁵” Eco, poi aggiunge che “i criteri di fedeltà possono mutare, ma (i) debbono essere contrattati all’interno di una certa cultura e (ii) debbono mantenersi coerenti nell’ambito del testo tradotto.”¹⁴⁶

Nel campo della teoria della traduzione intersemiotica, l’equivalenza (concetto su cui si sono articolate le scelte progettuali) è considerata come una delle possibilità di una traduzione, a seconda delle strategie traduttive e interpretative decise dal testo di arrivo, e di quali livelli testuali vengono considerati pertinenti nella valutazione delle isotopie dominanti nel testo da tradurre.¹⁴⁷ Seguendo questa definizione, Dusi propone quattro categorie o possibilità che raggruppano i diversi scenari di traduzione (compreso quello da sviluppare in questo progetto), che vanno dall’equivalenza alla differenza.

L’equivalenza può essere scelta tra le possibilità traduttive anche nei casi di differenza più manifesti, posti a livelli superficiale del testo. Avremo quindi forme dell’espressione diverse e forme del contenuto solo parzialmente differenti. Nei casi di trasposizione non si tratterà

.....

145 Eco, U. *Riflessioni teoriche-pratiche, in nergaard, teorie contemporanee della traduzione*. (p. 139).

146 Ibid.

147 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 76). UTET Università.

allora propriamente di traduzione intersemiotica, ma piuttosto di riduzione o adattamento. Se accettiamo che la nozione di equivalenza sia determinata dallo scopo di una traduzione, si può ad esempio tendere a ricreare nel nuovo lettore modello percorsi cognitivi o affettivi equivalenti a quelli del testo di partenza, pur utilizzando una costruzione discorsiva quasi completamente differente da quella proposta nel testo di partenza.

Ponendo il confronto a livello delle forme del piano del contenuto, si può trovare il tipo di equivalenza più studiata riguardo alle trasposizioni cinematografiche. Si tratta di una equivalenza legata in modo più evidente ai modi dell'enunciazione e ai suoi simulacri nell'enunciato, soprattutto per le informazioni esplicitate o occultate riguardo al "sapere" narrativo, veicolate dal punto di vista e dal gioco tra "osservatore" e "informatore" (una coppia che, come vedremo nelle analisi, ingloba quella classica di "narratore" e "narratario"). Fondamentalmente in questo tipo di traduzione è il rispetto, o la riproposta, degli equilibri dell'universo valoriale del testo di partenza, attraverso il mantenimento di isotopie semantiche e pragmatiche e la ricerca dell'intenzione del testo.

Restando al livello delle forme del piano del contenuto de due testi in traduzione, si possono dare poi equivalenze parziali a molti altri livelli del testo di arrivo. Ad esempio rispettando la messa in discorso attoriale e spaziale del testo di partenza, ma invertendone la prospettiva valoriale. Un caso tipico della trasposizione sono anche le scelte di aggiornamento del mondo possibile narrativo del testo di partenza, in un nuovo arredamento, un diverso spazio e tempo, che mantenga intatte le relazioni tra gli attori della narrazione. Potremo parlare in questo caso di una traduzione non del tutto equivalente.

Spostandoci infine a livello della forma dell'espressione, si possono dare casi di equivalenza espressiva, come risultato di una precisa ricerca di corrispondenza formale tra testo di partenza e di arrivo (...) potremmo parlare in questo caso di una non differenza, nel senso

che siamo di fronte a un tipo di equivalenza particolare tra i due testi (equivalenza figurale).¹⁴⁸

Lo scopo di questo progetto è raggiungere la non differenza (quarta categoria di Dusi) in termini di contenuti e relazioni interne del testo di partenza. Ma oltre questo si tenterà di mantenere l'equilibrio degli elementi valoriali del romanzo, delle isotopie e dell'intenzione del testo. Per arrivare a questo risultato, bisogna riprendere la definizione di isotopia per fare chiarezza sul processo di traduzione che si svolgerà tra *Mentre Morivo* e le corrispondenti illustrazioni. L'isotopia, nel testo di Dusi, è definita come la ricorrenza di una categoria o di una fascia di categorie semantiche ridondanti nel racconto. Essa serve, fondamentalmente, a garantire l'omogeneità di un discorso e la coerenza del suo contenuto (...) Ogni traduzione, compresa la trasposizione tra un testo letterario e uno visivo, non sembra possibile semanticamente se non si postulano dei denominatori comuni riconoscibili all'analisi, cioè delle isotopie, che diventano una sorta di piattaforma condivisibile dai due testi¹⁴⁹. Come si è già stabilito, la traduzione in questo particolare caso, non prenderà in considerazione tutti i livelli testuali, ma invece farà una selezione degli elementi più significativi a livello di contenuto. Di conseguenza, non tutte le isotopie presenti nel testo di partenza saranno tradotte in quello di arrivo. Le isotopie parziali, nelle parole di Dusi, possono scomparire al momento della condensazione di un testo traduttore senza fargli perdere fedeltà rispetto al testo di partenza (anche per quanto riguarda la sua efficacia comunicativa), le isotopie globali, invece, si mantengono qualunque sia l'estensione del discorso, tenuto conto della sua elasticità. Il livello isotopico è di gran importanza, perché permette caratterizzare le trasposizioni. In un'analisi

.....

148 Ibid p. 77

149 Ibid p. 102

testuale è proprio il livello delle isotopie tematiche che permette di ipotizzare i primi criteri di coerenza utilizzati in una trasposizione, mettendo in relazione il livello figurativo con delle isotopie soggiacenti, poste ad un livello meno “superficiale” e più costante. Le isotopie, nella teoria semiotica generativa, si definiscono a loro volta come correlate a un livello più astratto del testo, detto “semio-narrativo”¹⁵⁰

Dopo aver parlato sui tipi di traduzioni e sui i limiti che esistono nei processi traduttivi, è necessario parlare del modo in cui si deve affrontare una traduzione come quella che è stata proposta in questo progetto. Prima di parlare di come saranno “costruite” le illustrazioni, si deve parlare di un elemento che influisce il modo in cui si raffigurano gli elementi tradotti di un testo scritto in uno visivo: l’indeterminatezza. Gli studi narratologici orientati alla teoria della ricezione che hanno messo a confronto la letteratura e il cinema, e altri media come il fumetto, hanno perlopiù trattato del problema della “specificità” di ogni medium in termini fenomenologici (e referenzialisti), indicando come la differenza fondamentale delle semiotiche risieda nei loro diversi modi di rappresentazione del mondo cosiddetto reale, per gradi e zone di indeterminazione distinte.¹⁵¹ Un testo scritto, come un romanzo ha zone in cui l’indeterminatezza è più o meno evidente, nelle parole di Holub: gli oggetti di un’opera letteraria, in quanto proiezioni intenzionali di unità e di aspetti di significato, conservano necessariamente un certo grado di indeterminazione. Effettuare il passaggio da un testo scritto a uno visivo comporta il bisogno di eliminare, o di almeno, tentare di eliminare in quanto sia possibile l’indeterminatezza. Secondo Holub, elementi come il contesto e il riferimento specifico, possono ridurre l’indeterminatezza, ma nessuna

.....

150 Ibid p. 103

151 Ibid p. 120

quantità di dettagli e di specificazioni potrebbe eliminarla del tutto.¹⁵² Questi spunti teorici ci aiutano a capire alcune delle caratteristiche delle illustrazioni, sappiamo per esempio che nonostante il livello di dettaglio con cui esse si disegnano, alcuni elementi rimarranno esclusi dalla rappresentazione grafica e di conseguenza essa non sarà mai fedele al testo di partenza, al meno in termini di completezza. I linguaggi visivi possono creare, come la letteratura, gradi variabili di indeterminatezza: Quando si pensa a una minore indeterminatezza del cinema (o dei linguaggi visivi) rispetto alla letteratura, si accetta paradossalmente che l’immagine sia più densa, più carica di informazioni esplicite rispetto al suo equivalente scritto. Potremmo semplificare dicendo che vi sono due sfumature diverse del problema, nelle quali la comunicazione è vista comunque in modo restrittivo, cioè come un semplice passaggio di informazione:

L’immagine cinematografica porta maggiori “dati” rispetto a quella letteraria: è una informazione ordinata, seppure in modo non lineare, legata alla leggibilità e alla visibilità di figure del mondo più o meno riconoscibili (persone, oggetti, paesaggi);

È il testo letterario a veicolare maggiori informazioni, esplicite ma soprattutto implicite, rispetto all’equivalente cinematografico, che deve necessariamente mostrare qualcosa: per questo il testo scritto si può dire più ambiguo rispetto a quello visivo.¹⁵³

Sebbene si parli dell’immagini in termini cinematografici, questi concetti sono anche validi per l’immagine “statica” indubbiamente, il testo di partenza (il romanzo di Faulkner) è carico di informazioni implicite, informazione segrete che appartengono alla realtà

.....

152 Holub, R. C. (1984). *Teoria delle ricezione*. (p. 16). Torino: Einaudi.

153 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro*. (p. 124). UTET Università.

personale di ogni personaggio. Lo scopo delle illustrazioni sarà quello di rendere esplicito quelle informazioni “nascoste” e fare in modo di creare nuovi collegamenti e nuovi effetti di senso, rispettando la struttura del testo di partenza. I problemi che esistono nei rapporti tra testi scritti e visivi sono descritti da Schapiro:

“Se certe illustrazioni di un testo sono drastiche riduzioni di un racconto complesso – meri emblemi della storia –, altre sviluppano il testo, con l’aggiunta di particolari, di figure e di un contesto assenti nella fonte scritta. A volte il testo stesso non è sufficientemente particolareggiato da dare luogo a una sua raffigurazione pittorica, sia pure nella forma più semplice. Il racconto dell’uccisione di Abele da parte di Caino nel libro del Genesi è difficilmente illustrabile senza che venga mostrato il modo dell’assassinio. Eppure nel testo non si parla di alcuna arma e gli artisti devono inventarsela.”¹⁵⁴

I ragionamenti di Schapiro apparentemente ribadiscono l’idea che l’immagine visiva sia più concreta della parola. Ma dopo poche righe egli stesso obietta che, nonostante sia così per molti casi, “i racconti verbali possono essere costellati di elementi di descrizione, fisica e psicologica, che non si ritrovano nelle immagini o che non possono in linea di principio essere tradotti in tutti gli stili artistici, a causa della serie limitata dei loro mezzi di rappresentazione. Il linguaggio verbale, a volte, può sembrare intraducibile non tanto per gli impliciti, ma perché dice troppo.”¹⁵⁵ Questo è proprio il caso quando si affronta la traduzione di *Mentre Morivo* in immagini visive. Le descrizioni e la prosa di Faulkner in generale è piuttosto ridondante e piena di dettagli; provare a rappresentare solo gli elementi essenziali sarà la sfida.

Un elemento caratteristico delle semiotiche visive (che si

.....

154 Schapiro. *Parole e Immagini*. (P. 5).

155 Ibid

suddividono in figurative e plastiche) è quello della figura. Nella teoria de Hjelmlev, le figure sono dei “non-segni” o “parti di segni”, in quanto non portatrici di significato.¹⁵⁶ La figura in questa accezione è sempre una unità della forma e non della sostanza.¹⁵⁷ Le figure sono entità che hanno delle funzioni “limitate”, all’interno di uno stesso piano (dell’espressione o del contenuto). Per capire il funzionamento di un sistema semiotico visivo è necessario fare in modo che le figure generino delle interpretazioni. La questione della figuratività degli oggetti visivi, detti “planari” a partire dal loro supporto, se si tratta di un’immagine, di un quadro o di un film, può risolversi secondo Greimas postulando una griglia di lettura iconizzante, una semiosi (...) che permette una loro interpretazione.¹⁵⁸ Le figure visive si trasformano in “segni-oggetto”, poiché la griglia di lettura, di natura semantica, sollecita il significante planare e, assumendo dei fasci di tratti visivi di densità variabile, che costituisce in formanti figurativi, attribuisce loro dei significati. Attraverso la “selezione” e la “globalizzazione” (la percezione simultanea) di alcuni tratti visivi, si costruisce un formante figurativo; esso diventa “una unità del significante, riconoscibile, nel momento in cui viene inquadrata nella griglia del significato, come la rappresentazione parziale di un oggetto del mondo naturale.”¹⁵⁹ Le rappresentazioni grafiche (illustrazioni) dei capitoli di *Mentre Morivo* dovranno essere riconoscibili nonostante la mutazione formale effettuata durante il passaggio di trasposizione.

Il modo in cui si costruiranno le illustrazioni ha a che fare con

.....

156 Hjelmlev. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. (p. 51).

157 Floch. *Figures, iconicité et plasticité*.

158 Greimas, A. J. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*.

159 Ibid

la figuratività (che viene intesa come un certo modo di lettura e di produzione delle superfici.¹⁶⁰) Questo modo di costruzione si presenta in gradi e livelli variabili, dall'astrazione all'iconizzazione.¹⁶¹ Le figure presenti in un testo visivo, hanno il compito di generare effetti di realtà. Questi effetti si ottengono tramite diverse procedure. Da un lato, le figure fanno riferimento ad un elemento del mondo naturale cioè, si parla di referenzialità, da un'altra parte esse s'agganciano, nel tessuto del discorso, ad altre figure che selezionano e confermano la consistenza delle prime, attraverso dei giochi di "referenzializzazione."¹⁶²

La referenzializzazione si sviluppa in almeno tre modi distinti, che si intrecciano sempre in un testo. Il primo, secondo Bertrand è l'uso delle isotopie (o isotopizzazione), poiché la ridondanza di una unità figurativa selezionata, a qualsiasi livello, è indispensabile ad ottenere un effetto di iconicità in un testo figurativo. In secondo luogo l'uso di *débrayages* interni, cioè il passaggio da un livello discorsivo all'altro. La terza procedura è data dal costruire rinvii anaforici nel testo (anaforizzazione): ovvero, creare un ancoraggio interno al testo, attraverso la ripresa di un elemento del contesto narrativo da parte di un altro elemento, che non sarebbe equivalente al primo in un altro contesto.¹⁶³

Oltre ai fenomeni di referenzializzazione che devono esserci nei testi visivi, ci sono i casi di iconizzazione, che viene considerata come un punto di arrivo del percorso di generazione del senso (...) L'ipotesi di una iconicità interna, costruita dai testi, permette di analizzare a

.....

160 Ibid

161 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro.* (p. 146). UTET Università.

162 Greimas, A. J., & Courtés, *Sémiotique. dictionnaire raisonné.* (pp. 90-91).

163 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro.* (p. 148). UTET Università.

più livelli ogni linguaggio, e di pensare anche al visivo nei testi come a un effetto dell'organizzazione dei segni e delle figure.¹⁶⁴

Dopo aver ragionato sugli elementi che servono a definire la linea direttrice della costruzione delle illustrazioni, dobbiamo anche considerare l'aspetto dello spazio e della spazialità. Nella semiotica generativa, la spazializzazione è definita come una delle procedure di *débrayage* che permette la messa in discorso dell'enunciazione.¹⁶⁵ La semiotica distingue, oltre alla "localizzazione spaziale" situata sulla dimensione pragmatica del discorso, una spazializzazione cognitiva, che consiste nell'investire di proprietà spaziali le relazioni cognitive tra attanti diversi, sia quelle tra soggetti che quelle tra soggetti e oggetti (attraverso il vedere, l'udire, il dire, il toccare). Come si è già detto, lo spazio in *Mentre Morivo* determina in un certo livello le caratteristiche proprie dei personaggi ma anche i loro rapporti. Yoknapatawpha è lo scenario che modella gli attanti e il modo in cui interagiscono tra loro. Il modo in cui lo spazio viene costruito è importante sia per i soggetti che lo conoscono, lo organizzano o lo producono a seconda dei loro percorsi e delle loro trasformazioni modali, sia dal punto di vista dell'enunciazione del testo, in quanto rinvia ad un contratto enunciazionale con il lettore. In esso vengono scelte le figure che riempiono lo spazio, la localizzazione topografica del racconto, cioè si prevedono e costruiscono delle competenze. Lo spazio in questo senso non è solamente il luogo che i soggetti del racconto sono chiamati a costruire, ma è anche (...) "il luogo che li costruisce come attori, con determinate obbligazioni dei soggetti; il luogo dove le relazioni più profonde che essi intrattengono fra loro e con i loro oggetti dal punto di vista narrativo prendono forma e seguono schemi più o meno

.....

164 Ibid

165 Ibid p. 151

prevedibili.”¹⁶⁶

La spazialità, di conseguenza diventa anche essa un elemento da considerare nel momento della costruzioni delle illustrazioni, perché: la spazialità nei testi estetici, funziona (...) come un principio organizzatore, che sottende sistematicamente lo svilupparsi di molti discorsi differenti formando “il supporto regolato e ricorrente di un discorso (...) interpretativo e astratto.”¹⁶⁷ Nel caso di *Mentre Morivo*, fino a un certo punto: le trasformazioni graduali della competenza dei soggetti e la stessa definizione dei ruoli degli attori risultano legate, nello sviluppo narrativo, all’esplorazione dello spazio.¹⁶⁸

L’ultimo aspetto preso in considerazione come direttrice della composizione delle illustrazioni sarà quello figurale; che riguarda l’esistenza di tratti comuni nell’organizzazione del testo estetico posti a un livello profondo.¹⁶⁹ (Questo aspetto riguarda in un certo livello l’orientamento strutturale del testo traduttore). Studiosi come Jakobson hanno stabilito l’esistenza di un parallelismo tra la struttura grammaticale e ritmica dei testi letterari e la composizione spaziale della pittura.¹⁷⁰ L’analisi del testo di partenza serve a capire e a far emergere la distribuzione dei soggetti grammaticali in corrispondenza alla disposizione dei loro “riferenti pittorici” in un composizione

.....

166 Marsciani, F. (1989). *La semiotica dello spazio nel viaggio di renzo verso l’adda*. (p. 66).

167 Bertrand. *L’espace et le sens*. (p. 70).

168 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro*. (p. 154). UTET Università.

169 Ibid p. 156

170 Ibid p. 157

grafica.¹⁷¹ Questi elementi, che sono utili nel processo compositivo di una traduzione tra media, sono anche in relazione con il processo interpretativo di colui che svolge la traduzione. In questo modo le scelte interpretative e le strategie testuali diventano degli elementi chiari e riconoscibili nel prodotto finale. Eco, (...) sostiene infatti che “nel passaggio da materia a materia l’interpretazione è mediata dall’adattatore, e non lasciata alla mercé del destinatario”. Eco propone che questo identifichi la specificità dell’adattamento (o trasmutazione) sulla traduzione: nella traduzione interlinguistica l’atteggiamento critico del traduttore (...) è implicito, “tende a non mostrarsi,” mentre nell’adattamento esso diverrebbe preponderante ed esplicito.¹⁷²

Le illustrazioni, dalla parte della sostanza dell’espressione saranno caratterizzate dal tipo di immagine che si utilizzi (in termini di stile, forma e composizione), mentre che dalla parte della forma dell’espressione saranno caratterizzate dal modo in cui saranno concatenate, l’utilizzo dei colori, luci, ombre e “inquadrature”. Un altro elemento utile per la costruzione visiva del testo traduttore sarà l’utilizzo delle categorie topologiche proposte da Greimas; queste categorie si dividono in più sottoclassi, come la posizione, l’orientamento e la direzione. Greimas ricorda che le categorie topologiche, sono “rettilinee”, come quelle alto/basso o destra/sinistra, oppure “curvilinee” come nei contrasti tra periferico/centrale (o circoscrivente/circoscritto), e tutti i loro derivati e composti. Esse strutturano “l’intera superficie inquadrata tracciandovi gli assi e/o delimitandovi le aree”, e così facendo assolvono una “doppia funzione, quella di segmentazione dell’insieme in parti discrete e anche quella di orientamento di eventuali percorsi sui

.....

171 Ibid

172 Eco, U. *Traduzione e interpretazione*. (p. 95).

quali trovino disposti i diversi elementi di lettura.¹⁷³ Queste categorie servono anche a fornire a livello plastico una sorta di posizionamento dello sguardo che orienta la lettura.¹⁷⁴

Come riassunto schematico dell'approccio da seguire per la creazione delle illustrazione si può dire che si identificheranno le sequenze tematizzabili per isotopie nel romanzo e attraverso queste si indagheranno le strutture narrative soggiacenti. Una volta si siano stabiliti i diversi gradi di corrispondenza sarà possibile tornare al piano dell'espressione, per ipotizzare le regole della sua distribuzione sui diversi linguaggi.¹⁷⁵

6.1 Shortology: un esempio di traduzione

Il libro intitolato Shortology raccoglie una serie di mini-storie che raccontano diverse vicende riguardanti personaggi famosi o eventi selezionati della storia in generale. Progettato dallo studio di grafica H-57 nel 2012, Shortology si presenta come una sorta di traduzione grafica particolarmente sintetica. In queste brevi storie quello che conta di più è la rappresentazione fedele dei fatti accaduti, queste piccole narrazioni si articolano su un asse orizzontale principale (che determina la sequenza temporale degli avvenimenti) e a volte altri assi verticali servono per disporre informazioni aggiuntive alla sequenza degli eventi. La rappresentazione grafica che si presenta in questo libro è descritta dagli autori come: "Una sintesi estrema, quasi violenta (...) un'operazione chirurgica in cui asportare tutto

.....

173 Greimas, A. J. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*.

174 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 167). UTET Università.

175 Floch. *Stratégie de communication synchrétique*. (pp. 5-8).

quello che non serve, con freddezza, senza coinvolgimento emotivo, indipendentemente dal nostro amore verso la persona o la cosa di cui stavamo parlando.¹⁷⁶ Essendo delle rappresentazioni sintetiche, le storie di Shortology usano degli elementi grafici complementari che facilitano sia la comprensione che l'interpretazione della narrazione. Questi elementi sono:

Elemento principale:

Può essere un uomo, una donna, un animale, un oggetto, una nazione, una situazione, un'idea o qualsiasi altra cosa che possa essere rappresentata in un'icona.

Transizione:

Il passaggio del tempo, che può rappresentare un semplice minuto come mille anni. Serve a scandire cronologicamente la storia nei suoi passaggi essenziali di racconto.

Elemento secondario:

Anche in questo caso può rappresentare molte cose. Serve a connotare la storia o il personaggio e può essere un incontro, un desiderio, una conseguenza, una variazione.

Dubbio:

L'elemento principale della storia può farsi una domanda del perché sia lì, in quella situazione, davanti a un oggetto o a qualcuno.

.....

176 H-57. (2012). Shortology. (p. 6). Rizzoli.

O può semplicemente chiedersi che cosa fare o che cosa accadrà.

Gradimento:

Per un oggetto, una persona o una situazione. Prima di un passaggio temporale può servire a capire che cosa ha condizionato l'elemento principale, che cosa amava, a che cosa era legato.

Elemento transitorio:

In qualche raro caso può esserci un'icona che descrive un mezzo di trasporto usato per effettuare un viaggio da un punto all'altro, o un elemento chiave per la transizione storica.

Esclamazione e pensiero:

Evidenziano un'imprecazione, un'affermazione, un preciso momento di consapevolezza. Oppure un semplice pensiero, un desiderio o un sogno.

Idea:

È il momento in cui un personaggio si rende conto di qualcosa, si ricorda un particolare o ha un'illuminazione improvvisa. Oppure può indicare l'espressione di sicurezza per ciò che sta facendo.

Negazione:

Qualcosa che è proibito, non consentito in quel momento della storia, un'azione che non può essere fatta. Il divieto di accedere o di far parte di quel preciso momento temporale.

Delimitazione:

Serve a far capire in quale punto temporale della storia appare un elemento secondario. Può essere singola o doppia. In quest'ultimo caso è sia sopra che sotto l'elemento principale.

Lo scopo di questo tipo di rappresentazione grafica è "arrivare al nocciolo" della storia raccontata. Secondo gli autori quello che rimane (dopo aver ridotto gli elementi della storia ai minimi) racconta ancora meglio, in un modo più puro, la verità che c'è alla base.¹⁷⁷

Nel processo della creazione delle immagini il fatto di ridurre gli elementi a solo quelli assolutamente indispensabili viene chiamato dagli autori come il "disossamento della realtà" e serve per paradossalmente aggiungere valore alla narrazione, visto che rimangono solo gli elementi di maggiore rilevanza dell'argomento trattato. Gli autori, in questo processo devono fare delle scelte, e incredibilmente, a volte le ossa estratte si rivelano più interessanti della carne.¹⁷⁸

Possiamo sostenere che in Shortology ciò che rimane dopo il processo di "disossamento" è la fabula (ovvero l'ordine logico e cronologico dell'insieme dei fatti narrati) e le isotopie dominanti (che a loro volta determinano il topic della vicenda). Gli aspetti che riguardano gli elementi discorsivi come la spazialità e la temporalità vengono ridotti o addirittura eliminati. Vediamo per esempio come lo spazio è quasi inesistente, quando le storie riguardano un territorio particolare (come un paese), la soluzione grafica consiste in inserire una mappa. In Shortology, la nozione di direzionalità sebbene ridotta alla minima espressione, permette comunque al movimento di articolarsi da uno

.....

¹⁷⁷ Ibid

¹⁷⁸ Ibid p. 7

spazio e un tempo di origine a uno spazio e un tempo di destinazione¹⁷⁹ in maniera sintetica. Da un'altra parte, la temporalità si esprime attraverso l'utilizzo di frecce. Il flusso temporale delle sequenze viene sintetizzato in una serie di frecce che indicano l'ordine logico dei fatti accaduti.

Un altro aspetto importante di queste storie condensate è quello della rappresentazione tramite il linguaggio iconico. Ricordiamo brevemente la definizione di icona:

Per Peirce, l'icona è un segno che si riferisce all'Oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri, e che essa possiede nello stesso identico modo sia che tale oggetto esista effettivamente, sia che non esista¹⁸⁰ (...) La nozione fondamentale del concetto di icona, è quella della somiglianza, in altri termini, il segno condivide qualcosa con l'oggetto che vuole rappresentare. Peirce stabilisce tre categorie riguardanti all'icona a seconda della relazione che si stabilisce con l'oggetto. In primo luogo abbiamo la categoria delle immagini, che sono icone le quali condividono una qualità (semplice) con l'oggetto. Ci sono poi i diagrammi, che hanno una somiglianza con l'oggetto a livello strutturale e di funzione; e per ultimo abbiamo le metafore, che stabiliscono una relazione con l'oggetto in termini di parallelismo. Il linguaggio visivo dei racconti di Shortology rientra nella categoria delle icone-immagini, ovvero, sono rappresentazioni che stabiliscono un certo livello di somiglianza formale con gli oggetti piuttosto semplice. Quando si vuole rappresentare iconicamente un oggetto, si trascrivono per mezzo di artifici grafici (o di altro genere) le proprietà culturali che gli vengono attribuite. Una cultura, nel

.....
179 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 182). UTET Università.

180 Peirce, C. (1903). *Nomenclature and divisions of triadic relations*.

definire i propri oggetti, si rifà ad alcuni codici di riconoscimento che individuano tratti pertinenti e caratterizzanti del contenuto. Un codice di rappresentazione iconica stabilisce quindi quali artifici grafici corrispondano ai tratti del contenuto, ovvero agli elementi pertinenti fissati dai codici di riconoscimento.¹⁸¹ Il lavoro sviluppato dagli autori di Shortology è stato quello di trovare le proprietà culturali e tratti pertinenti che servono per caratterizzare in modo più immediato l'oggetto da rappresentare. Questo processo di selezione però, comporta una serie di processi interpretativi, che evidenziano la presenza di un osservatore (in questo caso gli autori) e di conseguenza si intravede l'atteggiamento dei traduttori verso il testo di partenza. Oltre a questo, ogni scelta traduttiva fatta durante il processo di "disossamento" sarà in tensione tra una conformità al testo di partenza (le storie analizzate), intesa come adeguatezza, e una conformità alla cultura di arrivo, o accettabilità.

A differenza delle traduzioni interlinguistiche, nella traduzione intersemiotica svolta in Shortology si evidenzia con chiarezza le tracce del lavoro interpretativo e l'atteggiamento critico degli autori, che di solito nel primo caso di traduzione (interlinguistica) tende a non mostrarsi. Questo aspetto del processo traduttivo di Shortology viene confermato dalle parole degli autori:

“Prima di tutto, nelle storie non c'è mai, al meno apparentemente, un giudizio morale. L'opinione può farsela liberamente il lettore. Detto questo, ovviamente alcuni personaggi si portano dietro un valore implicito (buono o cattivo) piuttosto evidente. Non c'era bisogno di sottolinearlo. Altre volte, si tratta di storie che speriamo finiscano presto (come nel caso del foie gras). Le storie, inoltre, spesso sono molto precise dal punto di vista di quello che è effettivamente accaduto nella realtà, mentre in altri casi è scattato il meccanismo “secondo

.....
181 Eco, U. (1978). *Trattato di semiotica generale*. (p. 272). Bompiani.

noi è andata così” oppure “secondo noi quel personaggio pensava questo.” (...) Poi, spesso abbiamo preso in considerazione solo un periodo o un aspetto della vita di qualcuno o qualcosa. Magari del tutto secondario ma in qualche modo rivelatorio. Al meno così ci è sembrato.¹⁸²

In Shortology, come si è già detto, ci sono micro-storie di diversi tipi. Di fatti accaduti durante la storia, di personaggi famosi a livello mondiale, e addirittura di testi scritti, opere di teatro e film. Visto che lo scopo di questo progetto è l’adattamento di un testo scritto in forma visiva, è conveniente analizzare i casi analoghi che ci sono all’interno di Shortology.

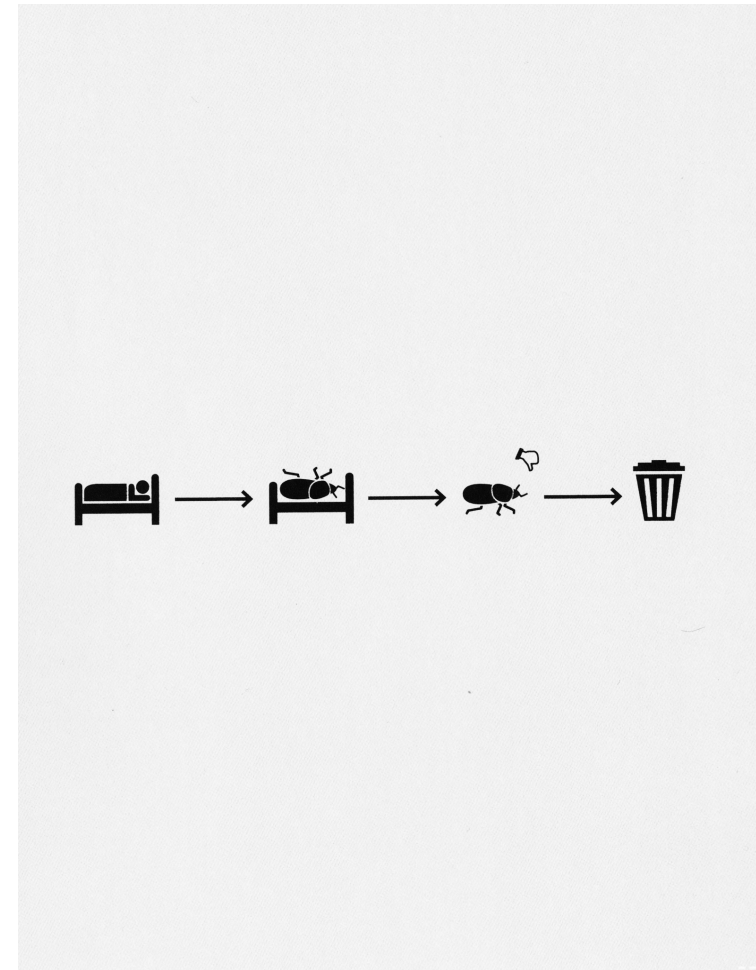


Fig 7. La Metamorfosi - Shortology

.....
182 H-57. (2012). Shortology. (p. 7). Rizzoli.

6.2 La Metamorfosi (Versione Shortology)

La Metamorfosi racconta la storia di Gregor Samsa che risvegliatosi una mattina, si ritrova trasformato “in un gigantesco insetto”: la causa che ha portato ad una tal mutazione non viene mai rivelata. Tutto il seguito del racconto narra dei tentativi compiuti dal giovane Gregor per cercar di regolare - per quanto possibile - la propria vita a questa sua nuova particolarissima condizione, soprattutto nei riguardi della famiglia, i genitori e la sorella.¹⁸³

La versione di Shortology comprime la storia e decide di presentarne quattro “frames” (intesi come raffigurazione grafiche) che mostrano alcuni aspetti dell’opera scritta. Il primo frame della sequenza rappresenta un omino al letto, il secondo frame, mostra lo stesso letto, ma invece di esserci l’omino, c’è l’insetto in cui si è trasformato il protagonista del racconto. Questi due frame corrispondono all’inizio della storia e sintetizzano le difficoltà che affronta Gregor Samsa. Se prendiamo in considerazione l’inizio della storia (testuale) potremo analizzare la strategia utilizzata nel processo di traduzione.

Destandosi un mattino da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò tramutato, nel suo letto, in un enorme insetto. Se ne stava disteso sulla schiena, dura come una corazza, e per poco che alzasse la testa poteva vedersi il ventre abbrunito e convesso, solcato da nervature arcuate sul quale si reggeva a stento la coperta, ormai prossima a scivolare completamente a terra. Sotto i suoi occhi annaspavano impotenti le sue molte zampe, di una sottigliezza desolante se raffrontate alla sua corporatura abituale.

«Che cosa mi è accaduto?», si domandò. Non stava affatto sognando. La sua stanza, una normale stanza per esseri umani, anche se un po’ troppo piccola, era sempre lì quieta fra le quattro ben note pareti. Al di sopra del

.....

183 Recuperato da http://it.wikipedia.org/wiki/La_metamorfosi

tavolo, dove era spiegato alla rinfusa un campionario di tele appena tolte di valigia (Samsa faceva il commesso viaggiatore), stava appesa un’illustrazione che egli aveva ritagliata qualche giorno prima da una rivista illustrata e poi aveva messa in una graziosa cornice dorata.

Si può vedere come la descrizione narrativa (scritta) delle prime scene del racconto ha molti particolari, Kafka descrive il modo in cui si è svegliato Gregor, descrive il nuovo corpo del personaggio. Descrive inoltre alcune caratteristiche della stanza; le sue dimensioni (un po’ troppo piccola), parla dell’arredamento (il tavolo) e del ritaglio incorniciato. Gli elementi formali che sono descritti nel testo di partenza diventano meno importanti nel momento di trasporre il significato della vicenda. Il fatto di rilevanza è che il personaggio ha subito una trasformazione mentre dormiva e che nel momento in cui si sveglia è consapevole di essersi trasmutato. Il livello isotopico che supporta il topic (trasformazione di essere umano in insetto) fornisce gli elementi che sono adeguati per la traduzione. Le sceneggiature descritte nella narrazione servono come ambientazione e sono utili per il fruitore del testo per iniziare a definire un modello mentale di ciò che gli è stato raccontato; ma non hanno lo stesso valore in termini di significato e di conseguenza non sono state prese in considerazione per la rappresentazione grafica.

Nel terzo frame si presenta l’insetto girato, ovvero, non più sdraiato a pancia in su sul letto, ma sul pavimento e appoggiato sulle zampe. Questo cambio di posizione è uno degli elementi più importante del romanzo. La narrazione si concentra su tutte le difficoltà che deve affrontare Gregor per acquisire motricità con il suo corpo e tutti gli sforzi e la fatica che deve fare per solo alzarsi dal letto:

Per sbarazzarsi della coperta non ci volle alcuna fatica: gli bastò gonfiarsi un pochino, ed essa scivolò a terra da sola. Ma subito dopo cominciarono i guai, specialmente perché egli aveva un corpo oltremodo largo. Gli sarebbero

state necessarie braccia e mani per alzarsi; e invece non possedeva altro che tutte quelle gambette che si agitavano senza tregua nei modi più svariati e che per di più egli non riusciva a controllare.

Se tentava di piegarne una, era proprio quella la prima ad irrigidirsi, e quando finalmente riusciva ad eseguire con quella gambetta il movimento desiderato, tutte le altre intanto si dimenavano, scatenate, in una straordinaria e dolorosa agitazione.

(...)

Tentò quindi di scendere dal letto con la parte superiore e girò cautamente la testa verso la sponda del letto. Il movimento gli riuscì agevolmente e, malgrado la lunghezza e il peso, alla fine anche l'intera massa del corpo riuscì a seguire la manovra della testa.

Ma quando alla fine si trovò con la testa fuori del letto, sospesa nel vuoto, ebbe paura a continuare a quel modo dato che, se si fosse lasciato cader giù, soltanto un miracolo avrebbe potuto impedire che si ferisse al capo. E guai a perdere i sensi proprio in quel momento; piuttosto avrebbe preferito restare nel letto. Ma quando, dopo altrettanta fatica, sospirando si trovò nuovamente nella medesima posizione di prima e vide le sue gambette azzuffarsi persino più ostinatamente fra loro, senza che lui trovasse alcun modo di portare la calma e l'ordine in quell'arbitrio, tornò a dirsi che non avrebbe potuto restare più a lungo coricato, e che la cosa più ragionevole fosse di tentare il tutto per tutto pur di rincorrere la speranza anche minima di sbarazzarsi del letto.

Tutti questi passaggi del testo scritto si sviluppano dalla prospettiva della spazialità. Il personaggio e la sua relazione con lo spazio della stanza caratterizza l'andamento della narrazione. Le nozioni di assi e di localizzazione sono molto importanti perché permettono di capire il rapporto attore/spazio del racconto e chiudono entro limiti precisi lo svolgersi delle azioni. L'asse verticale è particolarmente importante. Il personaggio al essere sdraiato sul letto (elevato dalla terra) vuole scendere (ridurre la sua elevazione rispetto il pavimento). Nella versione di Shortology, tutti i movimenti e i cambi di posizione che deve

fare Gregor sono riassunti e risolti visivamente con l'eliminazione del letto, la rotazione dell'insetto (a pancia in giù) e lo spostamento in verticale verso il pavimento. Non sono stati presi in considerazione tutti i passi intermedi che il personaggio fa per raggiungere la posizione desiderata. Oltre al cambio di posizione nello spazio dell'insetto, viene aggiunta all'immagine una sorta di "cursore" a forma di mano con il pollice in giù. Questo elemento grafico serve come connotazione degli aspetti negativi (disprezzo e avversione) che la trasmutazione di Gregor ha suscitato nella sua famiglia. In diversi momenti della narrazione il personaggio viene picchiato dal padre, in altri punti della storia si narra come la madre è assolutamente terrorizzata dall'aspetto di Gregor e insomma come lui è diventato un peso per la famiglia. La rappresentazione grafica del terzo frame riassume la parte centrale della storia, ovvero, la scoperta di Gregor della sua nuova condizioni e gli stravolgimenti che emergono come conseguenza di questo cambiamento.

Il quarto frame della versione di Shortology, mostra un cestino della spazzatura. Il valore dell'icona del cestino in questo caso è doppio; da una parte rappresenta l'immondizia e le condizioni malsane in cui si trovavano sia il personaggio che la sua stanza, ma rappresenta anche la percezione che aveva Gregor su di sé stesso. La sua trasmutazione gli impedisce di lavorare e quindi non può sostenere economicamente la sua famiglia, il suo cattivo aspetto non gli permette neanche di uscire dalla stanza perché terrorizza chiunque. In questo modo, Gregor diventa un essere mancante di qualsiasi valore e di conseguenza, un essere di cui può farsi a meno. Un brano del testo mostra con chiarezza l'atteggiamento che aveva la famiglia nei confronti di Gregor:

«Cari genitori», disse la sorella accompagnando le sue parole con un colpo della mano sul tavolo, «così non si può andare avanti. Se non lo capite voi, lo capisco io. Non voglio pronunciare davanti a questo mostro il nome di mio fratello, perciò mi limito a dire: dobbiamo cercare di sbarazzarcene. Abbiamo

tentato quanto era umanamente possibile per curarlo e sopportarlo, e credo che nessuno ci possa muovere il sia pur minimo rimprovero.

(...)

«E adesso?», si domandò Gregor guardandosi intorno nell'oscurità. Ben presto fece la scoperta che ormai non poteva più muoversi affatto. Non se ne stupì, anzi il fatto assolutamente strano gli parve di essersi potuto muovere finora su quelle esili gambette. Del resto, si sentiva relativamente bene. Aveva sì dolori per tutto il corpo, ma gli sembrava che gli si smorzassero a poco a poco e che a lungo andare avrebbero finito per scomparire del tutto. La mela marcia infissa nella sua schiena e l'infiammazione circostante, tutte ricoperte di una polvere soffice, non le sentiva quasi più. Alla famiglia pensava con grande amore e commozione. Che bisognasse scomparire era per lui una convinzione anche più ferma (se la cosa era possibile) di quella della sorella. In quello stato di vacua e pacifica riflessione rimase finché l'orologio del campanile scandì le tre del mattino. Fece ancora in tempo a vedere, fuori della finestra, i primi chiarori dell'alba. Poi il capo, che ormai non riusciva più a controllare, gli ricadde a terra e dalle sue narici esalò, fiavole, l'ultimo respiro.

In questo modo, il valore grafico (ma anche di significato) del cestino della spazzatura acquisisce grande forza nonostante la sua semplicità. Serve a rappresentare sia elementi narrativi che elementi valoriali del testo di partenza e serve a potenziare il significato nel testo di arrivo.

6.3 Moby Dick (Versione Shortology)

È un romanzo che racconta il viaggio di una baleniera, il Pequod, comandata dal capitano Achab, a caccia di capodogli e balene, e in particolare della enorme balena bianca che dà il titolo al romanzo. Tuttavia in Moby Dick c'è molto di più: le scene di caccia alla balena sono intervallate dalle riflessioni scientifiche, religiose, filosofiche e artistiche del protagonista Ismaele, alter ego dello scrittore, rendendo il viaggio un'allegoria e al tempo stesso un'epopea epica.¹⁸⁴

Anche in questo caso, Shortology presenta una struttura sequenziale di quattro frames. A differenza della metamorfosi, i passaggi della sequenza sono abbinati ad altri elementi grafici che aggiungono informazione riguardo la narrazione del testo di partenza. Un fatto di particolare importanza è che la rappresentazione fatta da Shortology, non raffigura mai al protagonista della storia (Ismaele), ma sceglie di strutturare la rappresentazione visiva basandosi sulle vicende del capitano dell'imbarcazione (Achab).

Il primo frame della sequenza presenta al capitano Achab (sappiamo che si tratta di questo personaggio perché all'omino dell'illustrazione gli manca una gamba dal ginocchio in giù ed ha una protesi che la sostituisce). Sopra e sotto l'illustrazione del capitano ci sono elementi che presentano alcune delle caratteristiche del personaggio e della narrazione. Sopra il capitano Achab compare un palloncino di testo (stile fumetto) con dentro l'immagine di una balena colpita da un rampone, la forma del palloncino (a nuvola) indica che questa scena rappresenta un pensiero, un desiderio o un ricordo del capitano. Sotto la figura del capitano, un'immagine che raffigura la coda della balena spuntando dall'acqua. Abbiamo in questo modo, tre immagini (allineate sull'asse verticale) che servono a comunicare elementi chiavi

.....

184 Recuperato da http://it.wikipedia.org/wiki/Moby_Dick

della narrazione. Siamo di fronte a un personaggio, che motivato dalle sue esperienze passate (il capitano fallisce nel passato a cacciare la balena e questo gli costa una gamba) decide intraprendere un nuovo viaggio per soddisfare il suo bisogno di vendetta. Un aspetto particolare nella rappresentazione fatta da Shortology è quello di aver scelto la gamba sinistra come quella mancante al capitano. Eco riflette sullo stesso fatto quando parla della versione cinematografica di Huston: Quale gamba mancava al capitano Achab? Melville non lo dice mai, nel suo *Moby Dick*, ma quando John Huston lo mette in scena, in un celebre film, opta per la gamba sinistra. Si prende una decisione, si mostra qualcosa di definito rispetto all'incredibilità del libro, ma cambia il senso del romanzo di Melville⁸⁵? In questo caso siamo di fronte allo stesso discorso, Shortology, ha deciso di rappresentare al capitano anche con la gamba sinistra mancante. Il senso della storia però, rimane intatto.

Il secondo frame della sequenza mostra la nave (il Pequod); in questa rappresentazione, si evidenzia solo una caratteristica dell'imbarcazione nonostante la descrizione fatta dal narratore sia piuttosto ricca:

(...) ma sul mio onore non avete mai visto un legnaccio così straordinario come questo vecchio ineffabile Pequod. Era una nave di scuola antica, direi piuttosto piccola, con una certa aria vecchia di mobile dai piedi ad artiglio.

(...)

La nave era tutta abbigliata come qualcuno dei barbarici imperatori di Etiopia, il collo appesantito da pendagli di avorio levigato. Era un trofeo di trofei. Un natante cannibale che si adornava delle ossa dei nemici. Tutt'intorno, i parapetti aperti e senza pannelli erano guarniti in tutta la

.....

185 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*. (p. 9). UTET Università.

loro lunghezza, come fossero un'unica mandibola, coi lunghi denti aguzzi del capodoglio, là inseriti come caviglie per assicurarvi i suoi vecchi tendini e nervi di canapa. Quei nervi non scorrevano in bozzelli volgari di legno terrestre, ma filavano lesti su pulegge di avorio marino. Disprezzando una ruota a manubri per il suo venerando timone, il Pequod sfoggiava una barra, e quella barra era un'unica massa stranamente tagliata dalla mandibola stretta e lunga del suo nemico ancestrale. Il timoniere che governava con quella barra in una tempesta si sentiva come il tartaro che frena il cavallo impetuoso afferrandolo alla bocca. Un nobile legno, ma in certo senso un legno assai triste. Tutte le cose nobili sono velate di tristezza.

La raffigurazione della barca scarta tutte le descrizioni fatte da Melville. Come risultato di questa scelta, abbiamo una barca "generica" con un rampone aggiunto. Questa nave, a cui mancano tutti i tratti particolari menzionati nel racconto, funge comunque perché mantiene un elemento che è legato al topic e al livello isotopico dell'opera. Il rampone, come attrezzo di "pesca", ci permette di associare le funzionalità della barca con le azioni della caccia.

Il terzo frame della sequenza, mostra la stessa scena che era stata rappresentata nel primo frame a forma di palloncino di fumetto (la caccia alla balena). Il fatto di avere questa scena in primo piano vuol dire che c'è stato un passaggio di acquisizione di competenze seguito da una performance da parte dei personaggi. All'inizio della narrazione, la caccia della balena si presentava come un desiderio del capitano e del suo equipaggio; si presentava quindi, come un qualcosa ancora non fattibile. Dopo l'inseguimento di una serie di indizi riguardanti la balena (acquisizione di competenze), Achab riesce a trovarla, e da inizio a una caccia che dura tre giorni (performance). Sull'asse verticale del terzo frame ci sono due immagini che servono a fornire informazioni aggiuntive riguardo la narrazione in quel momento specifico. Sopra la scena principale (terzo frame) c'è a modo di palloncino di fumetto (quindi esprimendo un pensiero o un desiderio) l'immagine

della balena che trascina con sé il capitano della nave. (Questa scena rappresenta la decisione dell'animale di difendersi dagli attacchi dei cacciatori), l'immagine che compare sotto il terzo frame mostra invece le conseguenze della difesa della balena (Moby Dick decide allora di attaccare il Pequod stesso, il quale colpito gravemente comincia ad affondare.¹⁸⁶)

Il frame di chiusura, rappresenta in pieno la performance e l'eventuale sanzione delle azioni dei personaggi. In questo frame si rappresenta la balena che s'immerge nell'oceano trascinando con sé il capitano Achab. A questo punto, la sanzione della vicenda risulta in un evidente fallimento; tutti i membri dell'equipaggio tranne Ismaele muoiono e il desiderio di vendetta di Achab non trova soddisfazione. È importante soffermarsi anche se brevemente nel passaggio della sconfitta di Achab:

Affondi ogni bara e ogni carro in un solo vortice! E visto che non sono per me, che io venga trascinato a pezzi mentre ancora ti caccio, benché sia legato a te, balena maledetta! Così getto la lancia!

Il rampone fu scagliato; la balena ferita balzò avanti; la lenza corse bruciante nella scanalatura: s'imbrogliò. Quello si chinò a districarla, ci riuscì, ma il cappio volante lo prese al collo, e senza gridare, come la vittima strangolata dai muti schiavi dei Turchi, Achab saltò dalla barca prima che gli altri vedessero che era sparito.

In quest'ultimo passaggio, la rappresentazione fatta in Shortology non corrisponde con esattezza alla narrazione di Melville. Nel testo di partenza, il capitano viene preso per il collo e trascinato da Moby Dick. Nel testo di arrivo invece, il filo del rampone impiglia Achab dalla gamba. Nonostante ci siano incoerenze nella rappresentazione, il senso generale della vicenda rimane inalterato.

.....

186 Recuperato da http://it.wikipedia.org/wiki/Moby_Dick

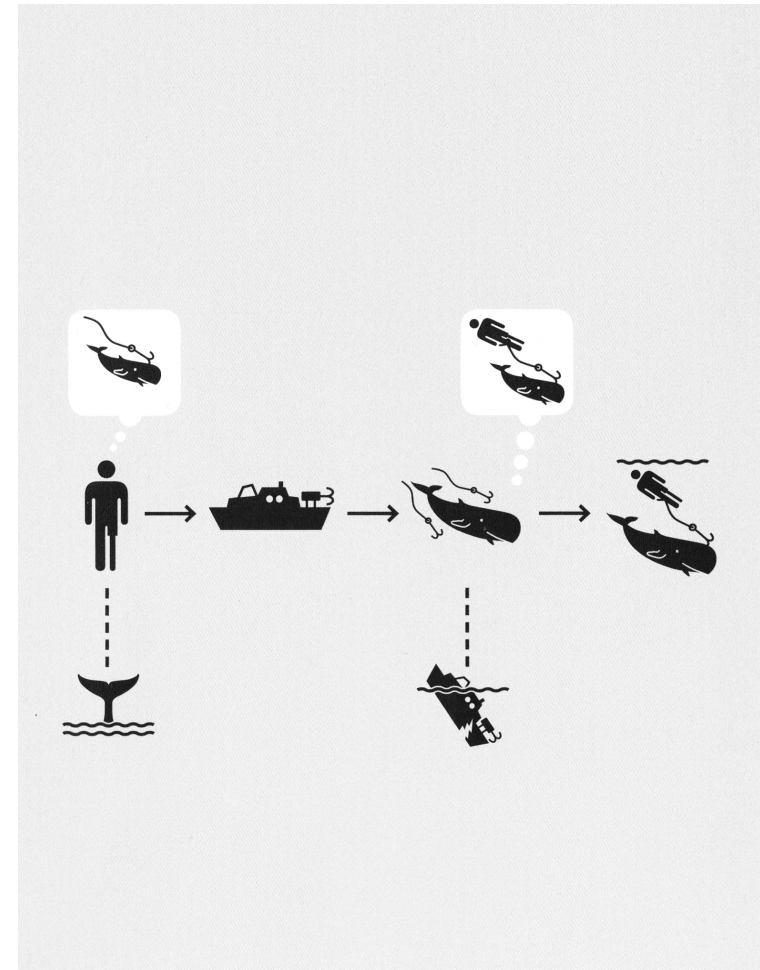


Fig 8. Moby Dick - Shortology

6.4 La divina commedia (Versione Shortology)

È un poema scritto in terzine incatenate di versi endecasillabi, in lingua volgare fiorentina (...) Il poema è diviso in tre parti, chiamate cantiche (Inferno, Purgatorio e Paradiso), ognuna delle quali composta da 33 canti (tranne l'Inferno, che contiene un ulteriore canto proemiale). Il poeta narra di un viaggio immaginario (...) attraverso i tre regni ultraterreni che lo condurrà fino alla visione della Trinità.

Come nei casi precedenti, la rappresentazione di Shortology si articola in quattro frames.

Il primo frame rappresenta Dante, protagonista del poema che si trova in un momento di difficoltà. Il racconto dell'Inferno, la prima delle tre cantiche, si apre con un Canto introduttivo (che serve da proemio all'intero poema), nel quale il poeta Dante Alighieri racconta in prima persona del suo smarrimento spirituale; si ritrae, infatti, "in una selva oscura", allegoria del peccato, nella quale era giunto poiché aveva smarrito la "retta via", quella della virtù (si ritiene che Dante si senta colpevole, più degli altri, del peccato di lussuria, che infatti nell'Inferno e nel Purgatorio è posto sempre come il meno grave tra i peccati puniti.¹⁸⁷) La rappresentazione del testo di arrivo, si limita a mostrarci il personaggio, ma non mette in evidenza il fatto che si trovi a disagio per il proprio comportamento. L'omino (elemento grafico usato in tutti i micro racconti di Shortology per indicare un personaggio maschile) ha sul capo una corona d'alloro (ornamento di forma circolare fatto con ramoscelli di lauro che veniva posto sul capo dei poeti e dei comandanti, e che veniva usato nelle cerimonie religiose. Essa simboleggiava la cultura, il sapere e il potere)

.....
¹⁸⁷ Ibid

Il secondo frame corrisponde alla prima fase del percorso che deve fare il poeta in compagnia di Virgilio (personaggio che rappresenta la ragione). Questa fase è l'Inferno, luogo dove i peccatori sono puniti in base alla gravità dei loro peccati. Nel poema di Dante, l'aspetto della spazializzazione è molto importante. L'asse verticale serve come elemento per misurare la moralità di ogni peccatore. L'Inferno dantesco è immaginato come una serie di anelli numerati, sempre più stretti che si succedono in sequenza e formano un tronco di cono rovesciato; l'estremità più stretta si trova in corrispondenza del centro della Terra ed è interamente occupata da Lucifero che, muovendo le sue enormi ali, produce un vento gelido: è il ghiaccio la massima pena. In questo Inferno, ad ogni peccato, corrisponde un cerchio, ed ogni cerchio successivo è più profondo del precedente e più vicino a Lucifero; più grave è il peccato, maggiore sarà il numero del cerchio.¹⁸⁸ La rappresentazione grafica fatta in questo secondo frame non prende in considerazione gli elementi "topografici" della descrizione dell'Inferno dantesco. Il secondo frame dell'asse orizzontale raffigura l'Inferno tramite una fiamma e un tridente, elementi simbolici che hanno una contiguità assegnata con l'oggetto (in questo caso Lucifero e l'Inferno). Il legame che si stabilisce tra immagine e oggetto è convenzionale e viene decretato dai codici culturali. Sotto il secondo frame, sull'asse verticale abbiamo una serie di icone (una targhetta con una stella che richiama il sistema di valutazione degli alberghi, un fiocco di neve che somiglia un sistema di aria condizionata e un piatto e posate tutti e due gli elementi barrati, che richiamano l'assenza di un servizio di mensa). In questo caso, l'attività traduttiva è cambiata. Gli elementi disposti sull'asse verticale sotto ogni frame principale, evidenziano un altro approccio; il testo di partenza è diventato il punto di riferimento per la generazione di nuovi significati. I tre passaggi (Inferno, Purgatorio

.....
¹⁸⁸ Recuperato da http://it.wikipedia.org/wiki/Divina_Commedia

e paradiso) sono rappresentati come diversi tipi di alberghi in cui, a seconda della qualità, sono a disposizione diversi servizi. Seguendo questa logica, l'inferno è paragonabile a un albergo di bassa qualità, dove gli ospiti si troveranno a disagio e non avranno nessun tipo di comfort.

Il terzo frame della sequenza rappresenta il secondo luogo di passaggio verso il paradiso. Sull'asse orizzontale, abbiamo l'icona corrispondente alla montagna del purgatorio e l'orologio che rappresenta invece l'antipurgatorio. La montagna, nel poema di Dante, fu creata con la terra che servì a scavare il baratro dell'Inferno, quando Lucifero fu buttato fuori dal Paradiso dopo la rivolta contro Dio. L'antipurgatorio invece è una sorta di sala di attesa dove le anime pigre attendono il tempo di purificazione necessario a permettere loro di accedere al Purgatorio vero e proprio.¹⁸⁹ Possiamo dire che la micro-narrazione di Shortology in questo caso funziona in un modo diverso rispetto ai due altri scenari analizzati finora. Sull'asse orizzontale abbiamo una traduzione che cerca di essere fedele al contenuto del testo di partenza, ovvero, si rappresentano con chiarezza le tappe del viaggio di Dante e si mantiene una equivalenza a livello di sostanza. Sugli assi secondari (verticali) abbiamo un meccanismo decisamente diverso, che intende il passaggio dall'inferno al paradiso come una metafora al miglioramento (inteso come le differenze esistenti tra tre alberghi differenti.) Sotto questo nuovo criterio di generazione di senso, scopriamo che, l'antipurgatorio e il purgatorio, sono paragonati a un albergo di due stelle, cioè di qualità media. A livello grafico, gli elementi di ogni fase del viaggio subiscono una trasformazione. Abbiamo detto, che nel inferno, il fiocco di neve (barrato) rappresentava l'assenza di un sistema di aria condizionata (situazione abbastanza spiacevole, degna di essere comparata all'inferno); e che le posate e

.....

189 Ibid

il piatto (ambedue barrati) rappresentavano l'inesistenza di un servizio di mensa nell'albergo (altra condizione poco piacevole). Queste condizioni, al fare il passaggio dall'inferno al purgatorio, migliorano. Nel purgatorio, l'icona del fiocco di neve non c'è più e al suo posto compare l'icona di un ventilatore; indicando un cambiamento positivo. Invece di trovare l'icona delle posate e il piatto, troviamo l'icona di una tazza di caffè. Anche in questo caso, la situazione è migliorata (si passa di alloggiare in un albergo che non ha la mensa, a uno che al meno offre il caffè a colazione.)

L'ultimo frame della sequenza mostra l'ascensione di Dante in compagnia di Beatrice (che rappresenta la fede) al paradiso. Come nel caso dell'inferno, il paradiso è composto da nove cerchi concentrici, al cui centro sta la Terra; in ognuno di questi cieli, dove risiede un pianeta diverso, stanno i beati, più vicini a Dio a seconda del loro grado di beatitudine.¹⁹⁰ Anche in questo caso, l'aspetto della spazialità è molto importante, ma come abbiamo già capito, lo scopo di questa traduzione non è rappresentare le caratteristiche fisiche del posto, ma allargare i significati e proporre un gioco interpretativo. Siccome la rappresentazione orizzontale tende a mantenere l'equivalenza con il testo di partenza, abbiamo delle rappresentazioni "adeguate" del contenuto. Dio è rappresentato dal triangolo con l'occhio al centro (che richiama la l'onnipresenza e l'onniscienza) e Dante, ora libero da tutti i peccati e addirittura provvisto di ali e aureola (elementi che denotano la sua recentemente acquisita beatitudine) che ascende al regno dei cieli. Nell'asse verticale invece, continuiamo con l'analogia degli alberghi. Le stelle nella targa sono adesso cinque (il massimo della qualità), il fiocco di neve, che prima compariva barrato, e che nel terzo frame era stato sostituito dall'icona del ventilatore, ricompare adesso senza la barra diagonale (indicando che in questo albergo c'è

.....

190 Ibid

l'aria condizionata), lo stesso discorso vale per l'icona che rappresentava la mensa: nel secondo frame, compariva barrata, nel terzo era stata sostituita dalla tazza di caffè e adesso nel quarto riappare senza essere sbarrata, indicando così che ora è possibile anche mangiare all'hotel. Oltre a queste icone, ci sono altre tre in più. Una bottiglia accompagnata da un bicchiere, un cocktail e un uomo che nuota (che potrebbe rappresentare la presenza di una piscina o di area sport). Il cielo quindi, è presentato non solo come un albergo che offre ai suoi clienti i servizi di base ma che offre anche servizi di lusso. L'idea del paradiso come un posto dove si possono soddisfare tutti i desideri e godere di tutte le comodità è molto interessante perché in qualche modo (allargando un po' il senso) rappresenta l'idea centrale del concetto di paradiso nella religione; dove questo posto è presentato come il luogo dove i giusti vengono ricompensati per le sue azioni in vita e dove potranno sperimentare una meritata gioia.

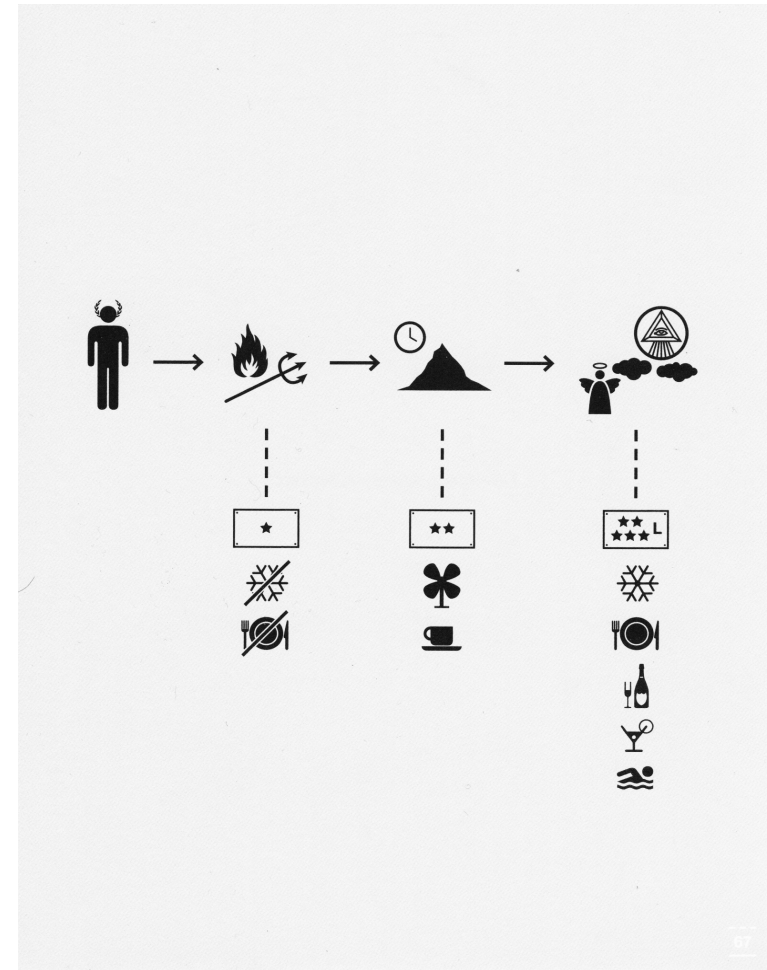


Fig 9. La Divina Commedia - Shortology

6.5 *Mentre Morivo* (Versione Shortology)

Il processo di spostamento traduttivo che si svolge nei micro racconti di Shortology, serve come punto di riferimento per questo progetto. È necessario però, definire e capire il modo in cui funzionano i meccanismi di quest'opera. In primo luogo, la traduzione tra un testo letterario e uno visivo è un ponte che collega due realtà diverse. Siamo di fronte a semiotiche quasi totalmente separate a livello del piano dell'espressione.¹⁹¹ stiamo parlando della differenza tra i modi in cui un testo letterario genera il senso, rispetto ai modi usati da un testo visivo. Stiamo parlando anche di una differenza in termini di materia, nelle parole di Eco: si passa decisamente da materia a materia dell'espressione, come accade quando si interpreti (illustrandola) una poesia attraverso un disegno a carboncino, o si adatti un romanzo a fumetti.¹⁹² Un altro aspetto importante è sebbene si tratti di una traduzione intersemiotica, stiamo anche parlando di un adattamento: poiché nel processo si trasforma il testo precedente, esplicitando le cose che non erano evidenti tramite l'inserimento di un punto di vista nei punti in cui il romanzo presentava delle indeterminatezze.

Per quello che riguarda la fedeltà, Shortology si sposta continuamente, nel senso che in alcuni esempi le rappresentazioni si limitano a trasporre gli elementi di una storia in un altro supporto (quello visivo), e quindi stiamo parlando di un adattamento che fa particolare attenzione al testo di partenza (nel senso che si tenta di mantenere al quanto possibile i valori del testo letterario.); in altri casi invece, il testo di partenza è solo un punto di partenza per l'adattamento, e il

.....
¹⁹¹ Dusi, N. (2006). Il cinema come traduzione. *Da un medium all'altro*. (p. 7). UTET Università.

¹⁹² Eco, U. *Traduzione e interpretazione*. (p. 90).

testo risultante, è una interpretazione molto aperta degli elementi che compongono la struttura da cui sono stati presi gli elementi tradotti.

Il principale meccanismo traduttivo di Shortology si basa sull'individuazione dei valori profondi delle storie che analizza. Gli adattamenti si basano sull'individuazione delle isotopie tematiche. Le isotopie sono il fattore che permette stabilire relazioni di somiglianza tra i due testi. Ogni traduzione, compresa la trasposizione tra un testo letterario e uno filmico, non sembra possibile semanticamente se non si postulano dei denominatori comuni riconoscibili all'analisi, cioè delle isotopie, che diventano una sorta di piattaforma condivisibile dai due testi¹⁹³. Abbiamo detto che uno degli aspetti più importanti del processo traduttivo di Shortology è quello della selezione, ovvero del filtraggio che determina quali elementi della storia originale saranno presi in considerazione nel processo traduttivo. Il già menzionato processo di disossamento di cui parlano gli autori non è altro che una selezione di isotopie, nel quale le isotopie dominanti sono le uniche che compongono la nuova raffigurazione, mentre che le isotopie parziali scompariranno (senza alterare il senso del testo traduttore.) Oltre a questo, sono le isotopie del racconto a offrire all'adattatore o al traduttore, come al lettore, delle indicazioni sulla ricostruzione e la rappresentazione coerente del testo traduttore.

Oltre al livello isotopico dei testi di partenza, il topic è un elemento di vitale importanza dell'interpretazione di questi racconti condensati. Tutte le rappresentazioni grafiche in Shortology hanno accanto il titolo della storia che raccontano. Il fruitore di conseguenza inizia un processo interpretativo definito dal titolo della storia e prosegue a individuare le isotopie dominanti presenti nella narrazione. Questo tipo di cooperazione del lettore limita il processo di semiosi potenzialmente

.....
¹⁹³ Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione*. *Da un medium all'altro*. (p. 102). UTET Università.

infinita dell'interpretazione alle strategie enunciative del testo e al suo universo di discorso. Il lettore sceglie tra numerose, ma non infinite, interpretazioni possibili, e seleziona ad esempio attraverso un'abduzione ipocodificata la regola più verosimile nella sua conoscenza del mondo testuale, interna alla sua enciclopedia dei mondi possibili.¹⁹⁴ In alcuni casi però, la presenza del titolo della storia non è molto utile nel processo di disambiguazione del testo, perché gli autori hanno deciso di fare delle traduzioni a forma di "indovinello" che richiedono di un lettore modello particolare: "Infine, qualcosa potrebbe essere ostico da decifrare. Accade soprattutto con le storie-quiz, come quella di Woody Allen, dei Simpson, o di Hitchcock, per esempio. Qui i superappassionati (il lettore modello) indovineranno subito tutto, gli altri (il lettore empirico) dovranno fare qualche ricerca in più. Ma potrebbe essere divertente, no? Per noi, per esempio, è stato curioso scoprire che l'Enpa (Ente Nazionale Protezione Animali) ha come fondatore Giuseppe Garibaldi (sì, è incredibile ma è così, e questo spiega il coniglio che appare nella sua storia). Qua e là, insomma, abbiamo disseminato qualche chicca meno nota. A voi trovarle.¹⁹⁵ Queste chicche, inserite dagli autori come conseguenza di un gioco interpretativo, saranno molto difficili da capire da un lettore modello "ingenuo", che dà del testo un'interpretazione "semantica", e che lo interpreta in maniera letterale.

Il concetto della gradualità della trasposizione del senso nel processo traduttivo di Shortology ci permette di valutare l'efficacia del testo di arrivo. Dusi individua due poli che servono come limiti per collocare i diversi tipi di traduzioni. Da una parte c'è la coincidenza totale e dalla parte opposta c'è la differenza totale, tra questi due poli però,

.....

194 Eco, U. (2001). *Lector in fabula*. (p. 87). Bompiani.

195 H-57. (2012). *Shortology*. (p. 7). Rizzoli.

ci sono una serie di sfumature, ovvero delle intersezioni di queste due categorie. Il caso di Shortology rientra nel caso della sovrapposizione parziale: che si limita alla messa in discorso di solo alcuni elementi del testo di partenza e alla soppressione di altri, o alla ripresa delle sole strategie dell'enunciazione.¹⁹⁶ Oltre a questa suddivisione in categorie di traduzione, Dusi propone altri due concetti che permettono di definire con maggiore chiarezza la natura di un adattamento. Il primo è la tendenza all'oggettivazione, per cui la traduzione si sbilancia verso il testo source (quello di partenza), cioè verso il destinante della traduzione, e lo erige a proprio oggetto di valore assoluto. Caricato di una attenzione filologica, il testo di partenza diviene qualcosa da sezionare, analizzare e ricostruire, per comprenderne e rispettarne il più possibile le strategie di significazione. Il testo di arrivo cercherà allora modi per riproporre – fin dalla propria "messa in forma" delle sostanze dell'espressione – strategie equivalenti a quelle del testo di partenza, per ricreare un equilibrio analogo di forze e di attitudini comunicative (...) la scelta traduttiva sarà quella di valorizzare la struttura interna dell'opera di partenza, considerata come una partitura di istruzioni da rispettare al massimo grado, pur esplicitando, al contempo, il lavoro interpretativo attuato dal testo di arrivo.¹⁹⁷ L'altro polo di attrazione, nel trasporre, è invece una tendenza alla soggettivazione (il caso di Shortology), nella quale si punta soprattutto a una buona riuscita del testo di arrivo, valorizzando il destinatario della trasposizione, nonché il lavoro sovrainterpretativo (...) Così facendo, la traduzione può mantenere presente solo una traccia del testo di partenza, usandolo come un canovaccio delle proprie operazioni e

.....

196 Dusi, N. (2006). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro* (p. 293). UTET Università.

197 Ibid p. 294

trasformazioni. Il testo di base non viene considerato, quindi, come una partitura strutturata, ma semplicemente come un insieme di linea guida, regole flessibili su cui tessere le proprie variazioni narrative e discorsive, i propri punti di vista enunciativi.¹⁹⁸

Per concludere, proviamo a fare (solo come esercizio) la versione Shortology del testo di William Faulkner.

Partiamo quindi, con una struttura di quattro frame. Nel primo frame, in orizzontale, rappresentiamo Addie Bundren (la madre morente), sopra questa prima illustrazione, a forma di palloncino fumettistico, mettiamo il suo desiderio di essere sepolta a Jefferson, questo desiderio rappresenta la fase di performance del racconto, nella quale Addie (come destinatario) pone l'obbligo alla sua famiglia (destinatari). Sotto l'illustrazione di Addie, sull'asse verticale, si rappresenta la famiglia Bundren, ovvero il padre e i cinque figli. In questo frame "aggiuntivo", si usa la mano con il pollice in giù (come nel caso della metamorfosi) per rappresentare le tensioni che questo incarico suscita nella famiglia.

Il secondo frame, rappresenta la morte di Addie; uno dei momenti più importanti della narrazione e anche un elemento che determina alcune delle isotopie dominanti del racconto. Sotto il frame che mostra la morte di Addie, in verticale, compaiono due frame: Il primo rappresenta il processo di costruzione della bara, da parte di uno dei figli (Cash), il secondo invece, mostra la bara finita. Questi due frame sono importanti perché rappresentano uno degli elementi più rilevanti dell'opera. La bara, in primo luogo, è un oggetto che è presente durante tutto lo svolgimento della storia, e rappresenta direttamente ad Addie. L'immagine della costruzione della bara mostra alcuni degli attrezzi utilizzati da Cash (che come mestiere fa il falegname). La costruzione della bara, coinvolge a quasi tutti i personaggi in modo

.....
198 Ibid p. 295

più o meno diretto. I suoni e rumori che fanno gli attrezzi servono nei primi capitoli per dare un senso di spazialità, sentire la sega e i colpi di martello indicano che ci si sta avvicinando alla casa dei Bundren:

“Vicino alla sorgente, legato alla steconata, c'è il carro di Tull, le redini avvolte intorno al montante del sedile. Sul cassone ci sono due seggiole. Jewel si ferma alla sorgente e dal ramo del salice prende la zucca vuota e beve. Io gli passo accanto e salgo su per il sentiero, cominciando a sentire la sega di Cash.

Quando arrivo in cima ha smesso di segare. In mezzo a una distesa di trucioli, sta facendo combaciare due tavole. Fra una chiazza d'ombra e l'altra sono gialle come oro, come oro morbido, e sulla superficie portano in lisce ondulazioni i segni della lama dell'ascia: è un bravo falegname, Cash. Tiene le due assi sul treppiede a combaciare di taglio e formare un quadro della cassa finita. Si mette in ginocchio e allinea l'occhio al filo delle assi, poi le mette giù e prende l'ascia. Un bravo falegname. Addie Bundren non potrebbe desiderarne una migliore, di casse, migliore per giacervi dentro. Le darà fiducia e le sarà di conforto. Proseguo verso la casa, seguito dal Ciac, Ciac, Ciac dell'ascia.”

La costruzione della cassa, suscita anche delle tensioni tra i personaggi, soprattutto tra Jewel e Cash:

“È perché s'è messo lì fuori, proprio sotto la finestra, a smartellare e segare quella maledetta cassa. Dove lei lo vede per forza. Dove ogni respiro che tira è pieno di lui che batte e sega così lei lo vede che dice Vedi. Vedi come te la faccio bene. Gliel'avevo detto di andare da un'altra parte. Gli ho detto Sant'Iddio proprio non vedi l'ora di vedercela dentro (...) Ho detto se tu la lasciassi in pace. Sempre lì a battere e segare, e a tenerle l'aria sempre in movimento sul viso che quando uno è stanco non riesce a respirarla, e quella maledetta ascia che fa un colpo in meno. Un colpo in meno. Un colpo in meno che chiunque passa per la strada deve fermarsi e venire a vedere e dire ma che bravo falegname che è.”

Inoltre, l'impiego di costruire la bara, diventa per Cash l'unica relazione con sua madre. Fare la bara, nel miglior modo possibile è per Cash, una prova d'amore per sua madre. I discorsi di Cash, durante quasi la totalità del racconto, riguardano il suo mestiere e le difficoltà che ha superato per costruire la bara. Uno dei suoi monologhi per esempio, è una lista che spiega i motivi per cui ha costruito la cassa in un modo particolare:

- *L'ho fatta con lo smusso.*
- *C'è più superficie di presa per i chiodi.*
- *C'è doppia superficie di presa per ogni commettitura.*
- *Lacqua deve filtrarci a angolo.*
- *In una casa la gente sta ritta due terzi del tempo.*
- *In un letto dove la gente sta sempre distesa, le giunture e le commettiture son fatte per lungo, perché la tensione è per lungo.*
- *Eccetto.*
- *Un corpo non è quadrato come una traversina.*
- *Magnetismo animale.*
- *Il magnetismo animale di un corpo morto fa venire la tensione di traverso, per questo le commettiture e le giunture di una bara sono fatte con lo smusso.*
- *Si vede in una vecchia tomba che la terra affonda a smusso.*

Il terzo frame rappresenta il viaggio, che comprende sia la fase di acquisizione di competenze che la fase di performance. Il frame mostra la famiglia Bundren, che viaggia su un carro tirato da muli, con la bara caricata sopra. In questo frame vediamo come il ruolo di Addie come destinante mette in moto tutti i meccanismi narrativi del racconto. Come si è già detto, nei processi di traduzione intersemiotica, il livello isotopico è uno degli elementi che permette la creazione di una piattaforma comune tra il testo di arrivo e il testo di partenza. I due frame-aggiuntivi collocati sull'asse verticale sotto il

terzo frame principale, rappresentano il livello delle isotopie che sono state menzionate nell'analisi testuale di *Mentre Morivo*. In primo luogo, si rappresenta la vicenda dell'attraversamento del fiume. Ricordiamo che grazie alle forti piogge i due ponti disponibili sono stati distrutti e di conseguenza, i Bundren sono dovuti di tentare questo pericoloso attraversamento. Questo momento è uno dei punti più critici della narrazione, durante questa vicenda, la bara casca nel fiume, Cash, nell'intento di salvarla si fa del male e perde i suoi attrezzi, che dopo sono recuperati da Jewel. In questo punto della storia possiamo identificare l'isotopia della follia, che caratterizza i modi di fare dei Bundren. Il fatto di voler attraversare un fiume in piena, con una bara sul carro, è un chiaro esempio di come la famiglia non segue le regole del buonsenso e agisce in modo totalmente opposto. Sotto questo primo frame aggiuntivo, c'è un frame che rappresenta la vicenda del fienile. Ricordiamo come in questo passaggio della storia, Darl tenta di dare fuoco al fienile di Gillespie (dov'era messa la bara) perché riteneva che il viaggio a Jefferson comportava delle sofferenze non solo alla famiglia ma anche alla madre (nonostante morta). Anche in questa vicenda, è Jewel a salvare la bara dalle fiamme che bruciano il fienile:

Si ferma davanti alla bara, si china, mi guarda, il viso furioso. In alto, le fiamme risuonano come tuono; su di noi si avventa una corrente fresca: ancora non c'è alcun calore, e d'un tratto una manciata di pula si solleva e viene succhiata veloce lungo i box dove un cavallo sta mugolando dal terrore. "Presto," dico "i cavalli" (...) Adesso il frastuono si è fatto del tutto sereno, come era il frastuono del fiume. Attraverso il proscenio in disfacimento dell'entrata guardiamo Jewel che corre piegato in due fino all'altra estremità della bara e vi si china sopra. Per un istante alza gli occhi a guardarci qua fuori attraverso la pioggia di fieno incendiato come una tenda di perline in fiamme, e vedo la forma della sua bocca quando chiama il mio nome. "Jewel!" grida Dewey Dell. "Jewel!". Mi sembra di udire adesso tutto l'accumulo della sua voce negli ultimi cinque minuti, e la sento che lotta e si

dibatte con Pa' e Gillespie che la trattengono, e urla "Jewel! Jewel!". Ma lui non ci guarda più. Vediamo le sue spalle tendersi nello sforzo quando mette la bara per ritto e, da solo, la fa scivolare giù dal cavalletto. Incombe incredibilmente alta, nascondendolo: mai averi creduto che Addie Bundren avesse bisogno di tanto spazio per giacervi comoda; ancora per un istante resta ritta mentre le scintille vi piovono sopra con scoppi che si disperdono come se al contatto generassero altre scintille. Poi la bara si rovescia in avanti, acquistando velocità, rivelando Jewel e le scintille che piovono anche su di lui in scoppi che si moltiplicano, così che appare racchiuso in un nembo di fuoco. Senza fermarsi, di nuovo la bara si erge sull'altra estremità, fa una pausa, quindi piomba lentamente in avanti al di qua del sipario. Stavolta Jewel le è a cavalcioni sopra e vi si tiene aggrappato, finché essa piomba giù e lo catapulta in avanti, lontano, e Mack con un balzo entra in un sottile odore di carne che brucia e schiaffeggia i margini cremisi sempre più larghi dei buchi che sbocciano come fiori sulla camiciola.

Sia la vicenda che quella del fienile, servono a rappresentare un'altra isotopia presente nel testo, al meno per quello che riguarda Jewel, ed è quella dell'eroismo. Da quanto abbiamo capito dell'analisi dei personaggi, Jewel e Darl, sono gli unici personaggi che non hanno interessi personali che li motivano a comportarsi in un certo modo. Di conseguenza, si può sostenere che il modo in cui agiscono (in continuo scontro e tensione) i fratelli rappresenta gli elementi più profondi della storia a livello valoriale.

L'ultimo frame presenta la scena del funerale cioè la fase di sanzione del racconto. In questo punto della storia, i Bundren sono riusciti ad arrivare a Jefferson e a seppellire la madre. In quel senso, si potrebbe parlare di una sanzione positiva; ma se si considerano le conseguenze delle scelte fatte dai Bundren, la valutazione è decisamente negativa. Darl, va mandato al manicomio di Jackson per aver tentato di dare fuoco al fienile; Cash invece, rimarrà zoppo a vita come risultato dell'infortunio nel fiume; Dewey Dell, non riesce a comprare le

medicines per l'aborto e Vardaman non trova il trenino di legno che tanto voleva. Questo frame rappresenta i sotto programmi narrativi falliti. Come nel caso della divina commedia, gli elementi sbarrati mostrano l'esito negativo dei programmi in questione. L'unico personaggio che in qualche modo riesce ad avere risultati positivi è Anse, che alla fine del racconto si trova una nuova moglie e una dentiera.

Questa condensazione della narrazione, non permette di evidenziare tutti gli elementi dell'opera. È particolarmente complicato rappresentare gli aspetti della spazialità o della temporalità; in effetti, in questo esempio si sono ignorate le caratteristiche dello spazio fisico e le dinamiche delle analessi. Oltre a questo si è deciso di mostrare solo i personaggi principali, ignorando i contributi dei personaggi secondari alla trama della storia. Queste scelte sono le conseguenze di un processo di filtraggio, che non è altro che le interpretazioni personali (che sono per forza esplicitate) eseguite durante il processo di traduzione.

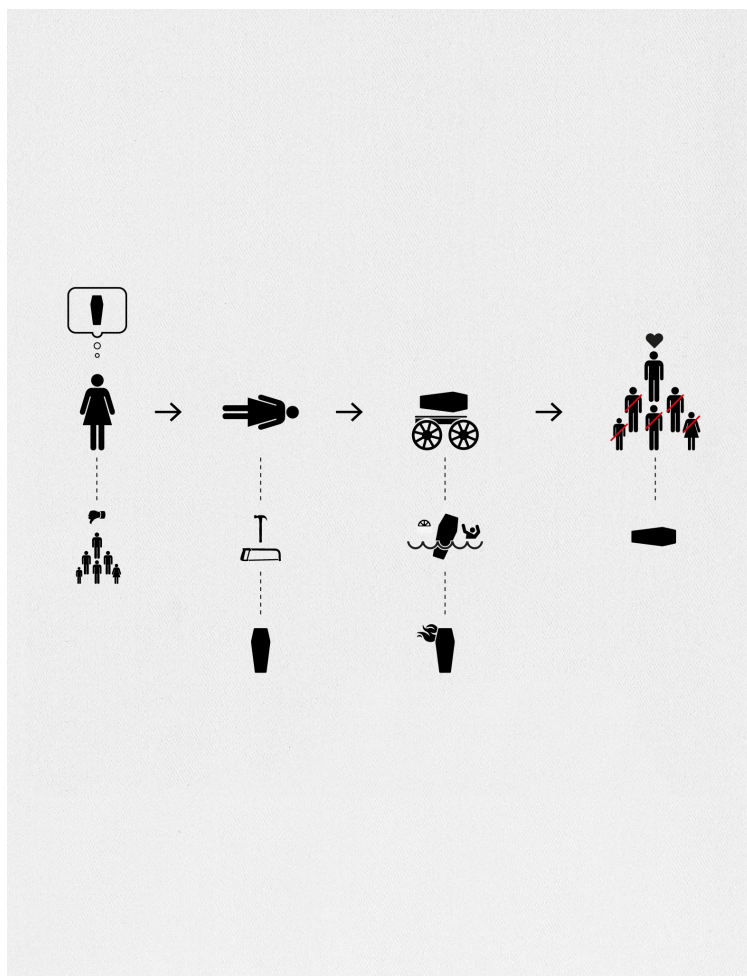


Fig 10. *Mentre Morivo* - Shortology

7. Conclusioni

Al termine del percorso di ricerca e analisi svolto in questo progetto è necessario valutare i risultati ottenuti nella fase di progettazione del testo traduttore (le illustrazioni sviluppate). La premessa progettuale era quella di individuare gli elementi strutturali che articolavano la narrativa di *Mentre Morivo* di William Faulkner per poi proporre una traduzione intersemiotica, ovvero riformulare i contenuti letterari in contenuti visivi.

Per proporre un sistema di traduzione è stato necessario soffermarsi prima su alcuni aspetti teorici riguardanti la semiotica della narrativa. Questa fase iniziale di analisi ha permesso di capire l'importanza e il ruolo di ogni elemento compositivo dell'opera. Ha permesso anche di definire alcune regole su cui basare il processo di adattamento.

Dato che lo scopo del progetto era proporre il passaggio di una semiotica letterale a una semiotica visiva, è stato anche necessario studiare la teoria della traduzione e dell'adattamento. Si sono anche analizzati esempi analogici di adattamento, come per esempio il caso di Shortology, che presenta una sorta di traduzione ridottiva, ma che riesce comunque a comunicare un messaggio. Queste due fasi teoriche sono state utili per stabilire il sistema su cui si è strutturato il processo adattamento del romanzo alla illustrazione; le regole di come scegliere e riproporre i contenuti e i parametri di filtraggio.

Si è capito che lo scopo di spostare i contenuti di un romanzo come *Mentre Morivo* in una serie di illustrazioni comporta dei grossi compromessi, nel senso che il fatto di voler comunicare i concetti e i messaggi che esprime Faulkner tramite la sua narrativa con un altro artefatto, ci spinge a fare delle scelte ridottive che in certi casi, tolgono la ricchezza del discorso dell'autore. Si è cercato di stabilire un metodo che permettesse lo spostamento della maggioranza degli elementi narrativi presenti nel romanzo; le isotopie dominanti sono state in grande misura conservate, e hanno permesso di raggiungere un certo livello di fedeltà rispetto al testo di partenza.

La natura della espressione illustrativa utilizzata nel testo di arrivo, ci ha costretto ad ignorare alcuni elementi molto importanti della narrativa Faulkneriana, come per esempio la spazialità e la temporalità; aspetti che fondalmente sono stati scartati visto l'impossibilità di una rappresentazione visiva di essi.

Di conseguenza, il testo di origine è diventato una piattaforma sulla quale si è provato a creare rimandi e collegamenti che non erano espliciti nel romanzo, ma che giacevano nascosti dietro altri elementi della narrativa, tentando sempre, di mantenere un minimo di equivalenza tra i due punti, quello di partenza e quello di arrivo.

Indice figure

Fig 1. Suddivisione in capitoli dell'opera, p. 91

Fig 2, Quadrato semiotico (Onore-disonore), p. 146

Fig 3., Quadrato semiotico (Buonsenso-follia), p.147

Fig 4, Quadrato semiotico (Conosciuto-segreto), p.149

Fig 5. Suddivisione in capitoli dell'opera, p. 162

Fig 6, Mappa di Yoknapatawpha, p. 166

Fig 7, La metamorfosi, versione shortology, p. 209

Fig 8. Moby Dick, versione shortology, p. 215

Fig 9, La divina commedia, versione shortology, p. 221

Fig 10, *Mentre Morivo*, versione shortology, p. 234

Bibliografia

Testi

Daniele Barbieri, *Nel corso del testo. una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, 2004

Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, 2000

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, 2001

Roland Barthes, Claude Brémond, Algirdas Julien Greimas
L'analisi de racconto, Bompiani, 2003

Cleanth Brooks, *The Yoknapatawpha County*, Louisiana State University Press, 1990

Edmond L. Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, Syracuse University Press, 2003

Barbara Lanati, *L'avanguardia americana : tre esperimenti*. Einaudi, 1977

Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. da un medium all'altro*. UTET Università, 2006

Lorusso, A. M., Paolucci, C., & Violi, P. *Narratività problemi, analisi, prospettive*. Bononia University press, 2012

Algirdas Julien Greimas, *Semantica strutturale*, Meltemi, 2000

Ross, S. M, *Fiction's inexhaustible voice: Speech and writing in Faulkner*. University of Georgia Press, 1991

Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, 1987

Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone, *Semiotica in nuce*, Meltemi, 2000

Stefano Traini, *Semiotica della comunicazione pubblicitaria* Bompiani, 2010

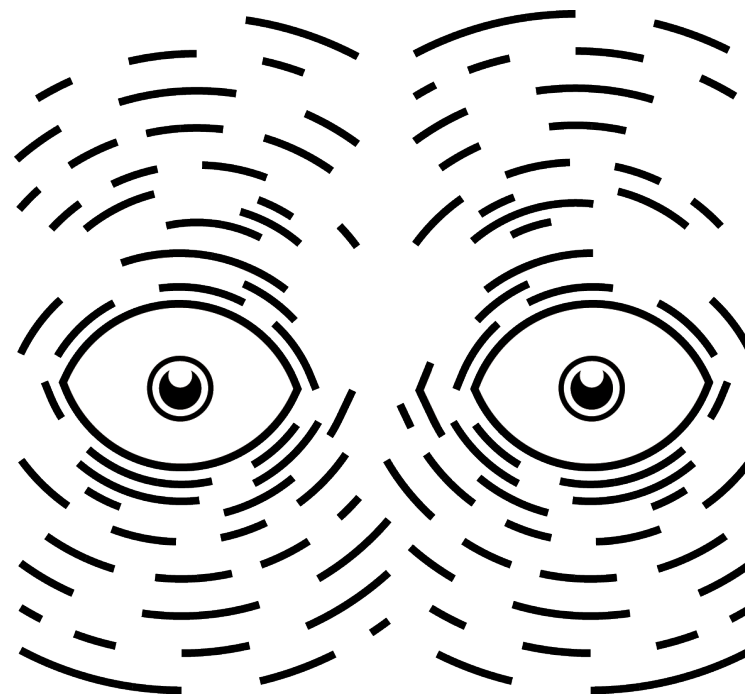
Denis Bertrand, *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, 2007

Shelton Aiken, *William faulkner and the southern landscape*, University of Georgia Press, 2009

H-57, *Shortology*, Rizzoli, 2012

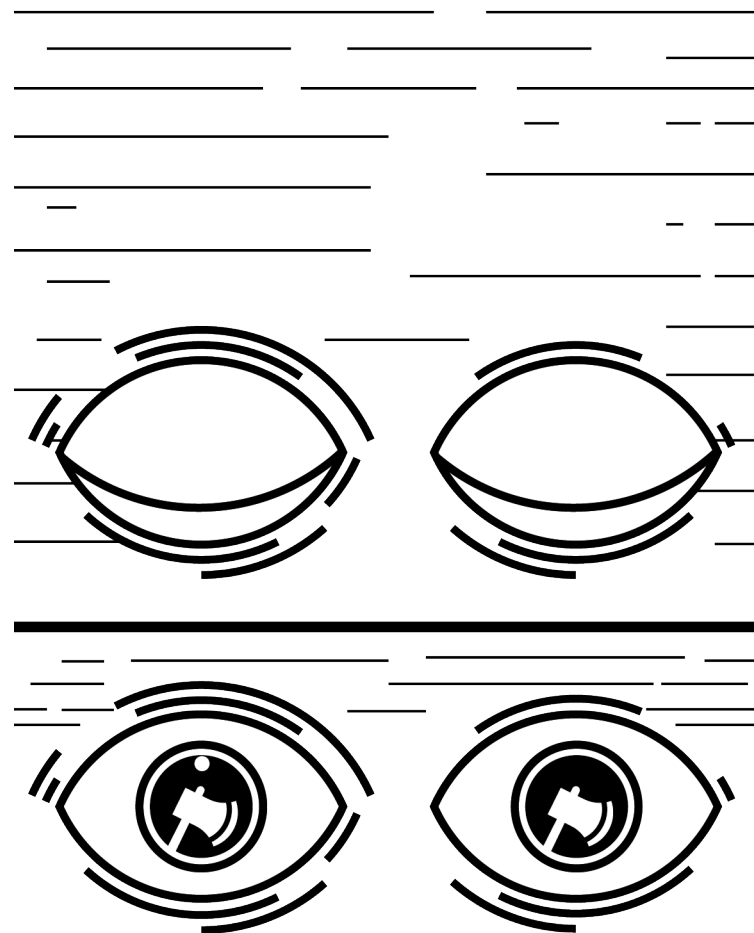
8. Schede

“Sempre fissando davanti a sé, gli occhi pallidi come legno piantati nel viso legnoso. Rigido e grave come una di quelle figure d’indiano nelle tabaccherie.”



I due fratelli stanno tornando a casa. Darl viene presentato come il narratore più affidabile del romanzo. Menziona elementi che saranno importanti durante il resto del romanzo, come il carro di Tull (che useranno per andare a Jefferson) e la bara che costruisce Cash (che sarà quella da usare una volta mamma Addie muoia).

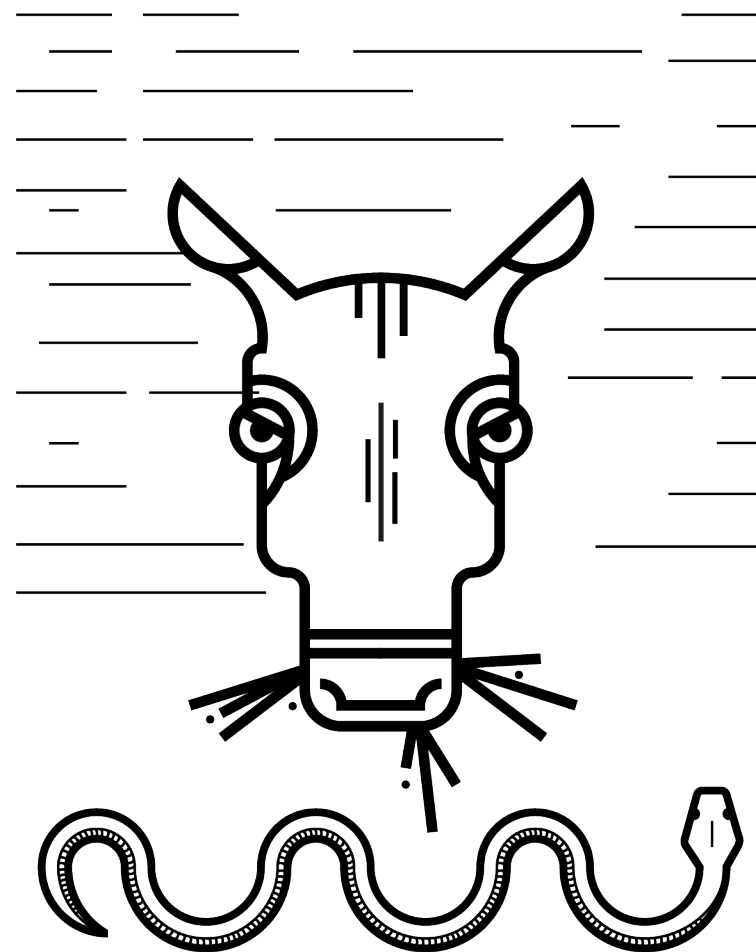
“E ogni volta che lui prende l’ascia o la sega lo sentiamo. Anche se fossimo sorde, a guardare il viso di lei quasi riusciremmo a sentirlo, a vederlo.”



Cora parla delle uova che sono avanzate e delle torte che ha preparato con le sue figlie. Dopo questo il lettore se ne accorge che si trova nella stanza di Addie (che giace sdraiata a letto, guardando a Cash dalla finestra mentre costruisce la bara)

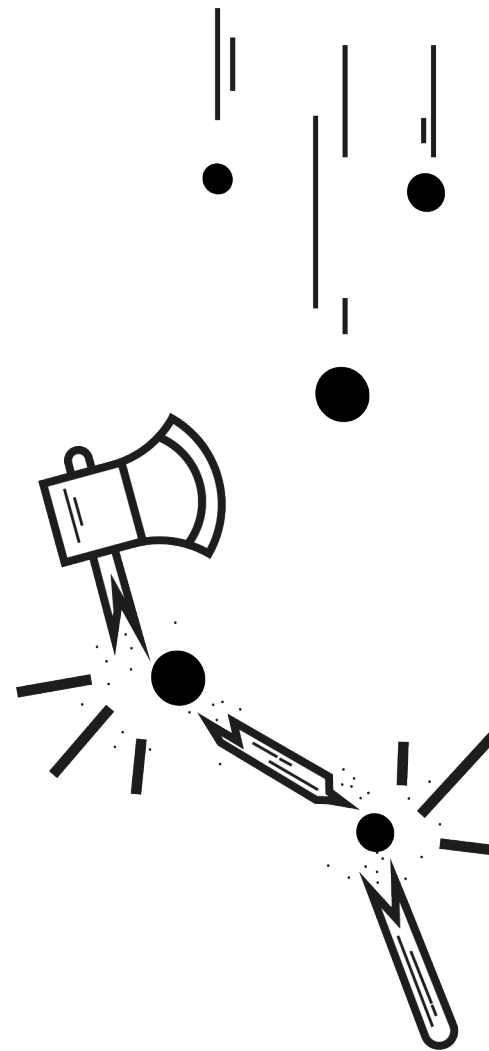
“Per un istante prima che il contraccolpo gli arrivi al braccio vede tutto il proprio corpo libero da terra, orizzontale, che sbatte con la flessuosità del serpente.”

Il rapporto tra Darl e Jewel è molto complesso. Darl è l'unico che conosce il segreto del suo fratello, è proprio per questo motivo che si generano delle tensioni tra loro. In questo monologo Darl racconta come Jewel alimenta il suo cavallo, il quale rappresenta l'oggetto di valore di questo personaggio.

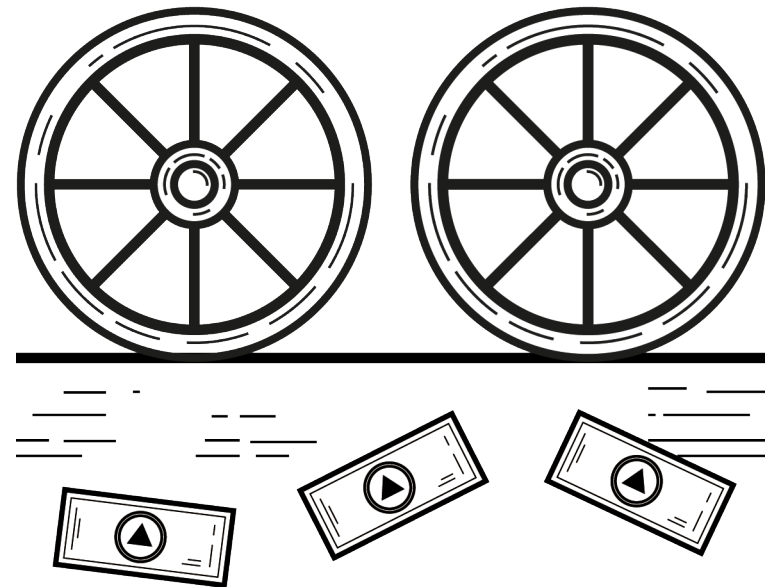


“Sarebbe solo io e lei in vetta a una collina e io che gli faccio rotolar giù le pietre sulla faccia, giù per la collina, le prendo e gliele tiro giù per la collina, facce e denti e tutto quanto perdio e allora lei se ne stava in pace e senza quella maledetta ascia che fa un colpo in meno. Un colpo in meno e potevamo starcene in pace.”

Per Jewel è oltraggioso che Cash lavori nella bara davanti la finestra della stanza dove giace Addie. In questa sezione, Jewel parla del rancore che sente nei confronti dei suoi altri fratelli. Questo personaggio vorrebbe che tutte le persone che sono intorno Addie nei suoi ultimi momenti andassero via, e le permettessero di riposare tranquillamente.



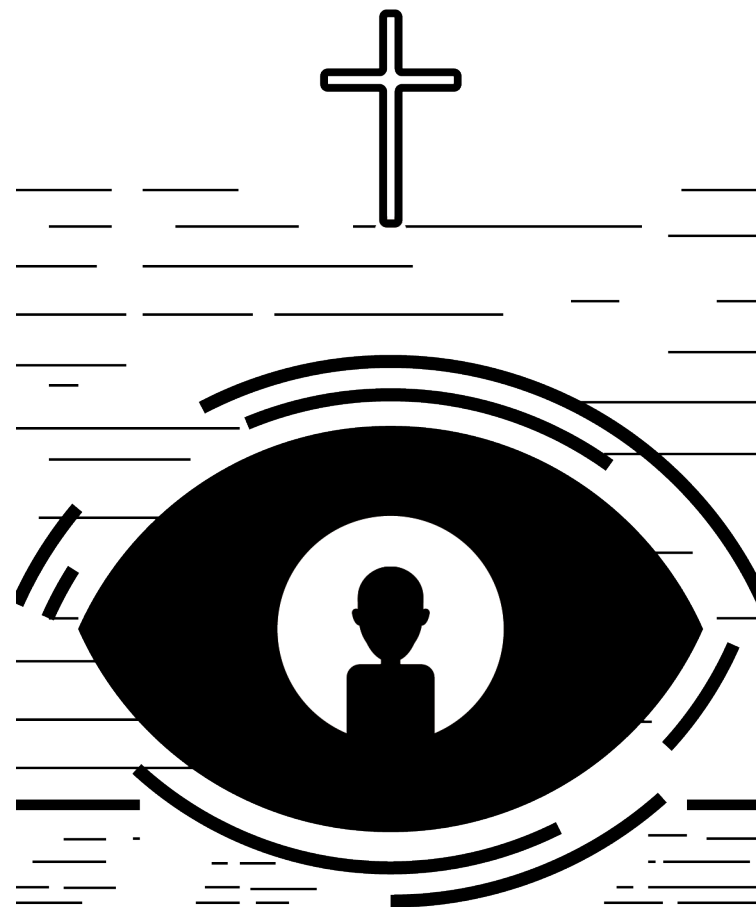
“Vuol dire tre dollari, dico io. Vuoi che andiamo o no?. Pa’ si sfrega i ginocchi. Siamo qui domani al tramonto.”



Dialogo tra Anse, Darl, Jewel e Vernon riguardo la consegna del legno per guadagnare tre dollari. Da una parte, i soldi sono utili per la povera famiglia, ma dall'altra, il carro dovrebbe con cui si consegna il legno è l'unico mezzo di trasporto per la bara della madre; e sarebbe conveniente averlo a disposizione per portare Addie al più presto possibile.

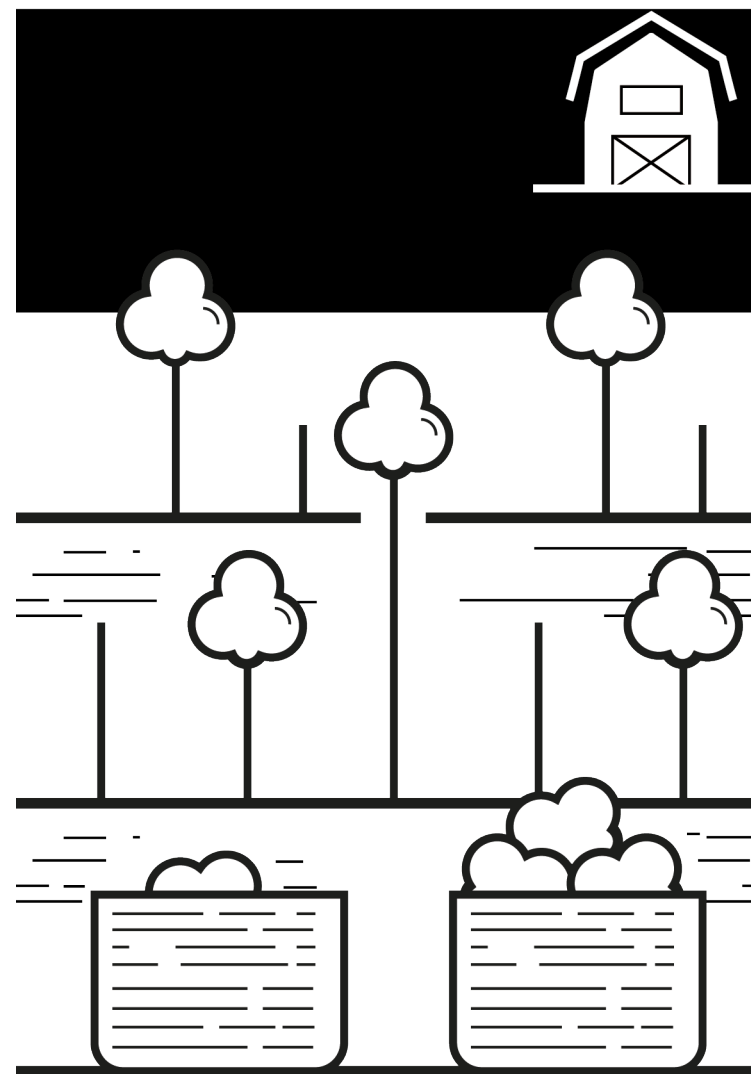
“È stata la cosa più bella che abbia mai visto. Era come se lui sapesse che non l'avrebbe mai più rivista (...) È stato Darl, si è fatto sulla porta e è rimasto lì, a guardare sua madre morente. Guardarla e basta, e io ho sentito l'amore immenso del Signore e la Sua misericordia.”

Continuazione delle riflessioni di Cora. Parla di come secondo lei, Darl è il figlio preferito di Addie. Descrive Jewel come una persona pigra e Darl come uno sensibile. In questa sezione si capisce l'importanza dei diversi punti di vista di ogni personaggio riguardo la stessa vicenda; quello che può sembrare valido per un personaggio, non lo è per un altro.



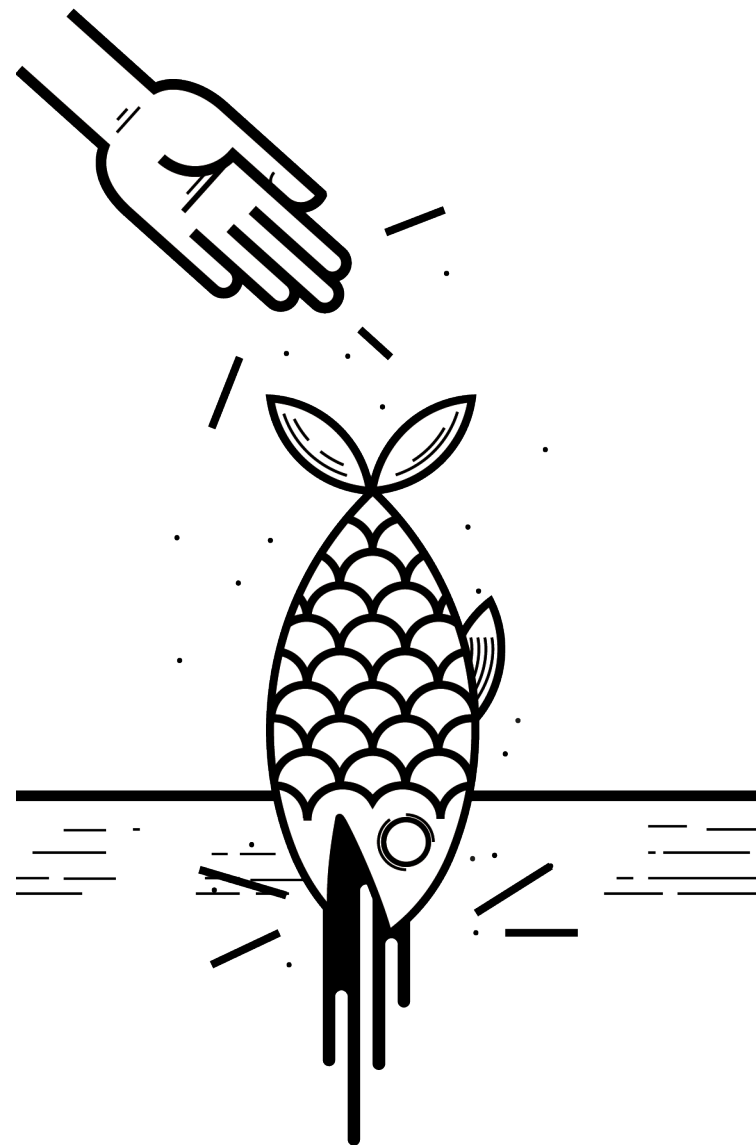
“E siamo andati avanti a raccogliere verso l’ombra segreta (...) Ho detto “Cosa fai?” e lui ha detto “Te lo sto mettendo nel tuo sacco”. E così quando siamo arrivati alla fine del filare era pieno e io non potevo farci nulla.”

In questa sezione, Dewey descrive le sue vicende sessuali con Lafe, racconta come è stata praticamente costretta ad avere un rapporto con questo personaggio. Parla anche dell’abilità che ha Darl per scoprire i segreti delle vite private degli altri; Darl di conseguenza, conosce il segreto che lei sta cercando di nascondere: Il fatto di essere in cinta.



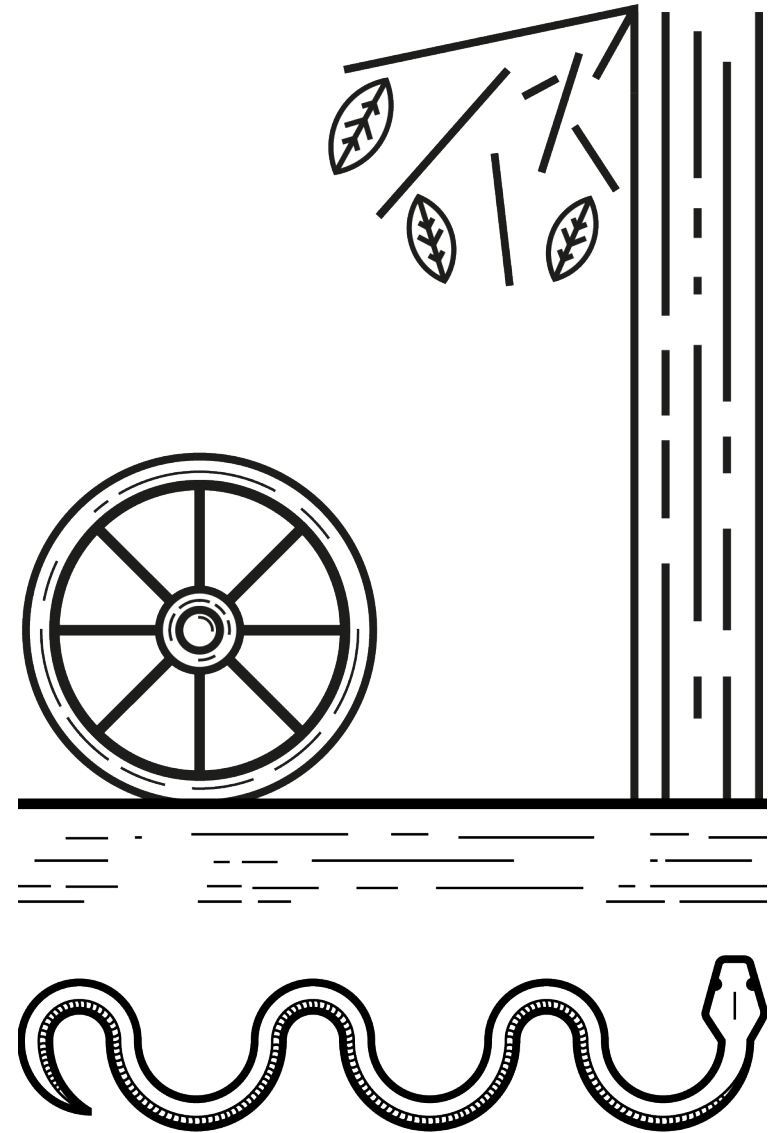
“Gli scivola di mano, sporcandolo di terra bagnata, e ricade giù pesante imbrattandosi di nuovo, la bocca spalancata, gli occhi strabuzzati, nascondendosi nella polvere come se si vergognasse di esser morto, come se avesse fretta di tornare a nascondersi.”

In questa sezione, Vardaman cattura un grosso pesce, questo animale, diventerà poi un elemento molto importante per quello che riguarda il concetto d'identità. Essendo un bambino, Vardaman non riesce a capire la morte di Addie, e continuamente scambia l'identità dell'animale con quella di sua madre.

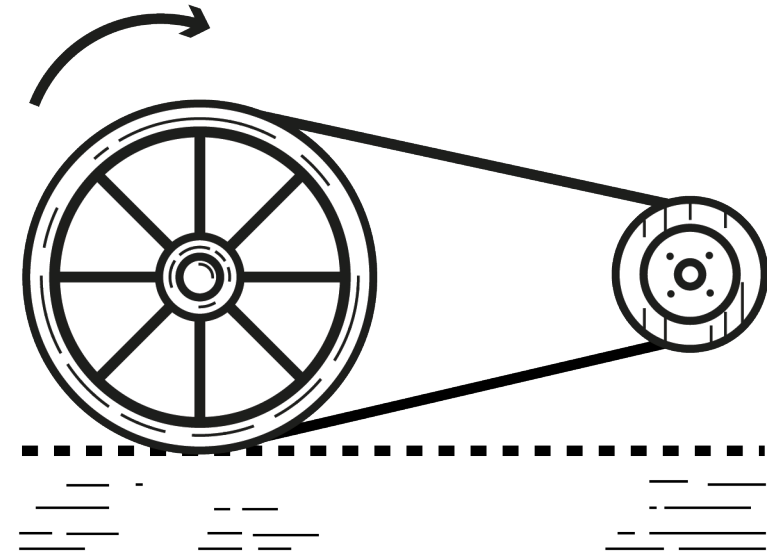


“Quando Lui vuole che qualcosa sia sempre in movimento la fa lunga, come una strada o un cavallo un carro, ma quando vuole che qualcosa stia dov’è la fa in su e in giù, come un albero o un uomo. (...) Perché se avesse voluto che l’uomo fosse sempre in movimento per andare da qualche altra parte, l’avrebbe messo per lungo sulla pancia, come un serpente, giusto? Ragionevole, no?”

In questa sezione, Anse riflette sulla natura delle cose, sulle forme degli oggetti che devono muoversi e degli oggetti che devono rimanere in un unico posto. Dopo un breve dialogo con Addie, arriva il Dr. Peabody. Il punto di vista di Anse riguardo il movimento spiega il suo comportamento; secondo Anse, le persone dovrebbero rimanere sempre nello stesso posto, e il fatto di doversi spostare, comporta per l’uomo una serie di difficoltà da superare.



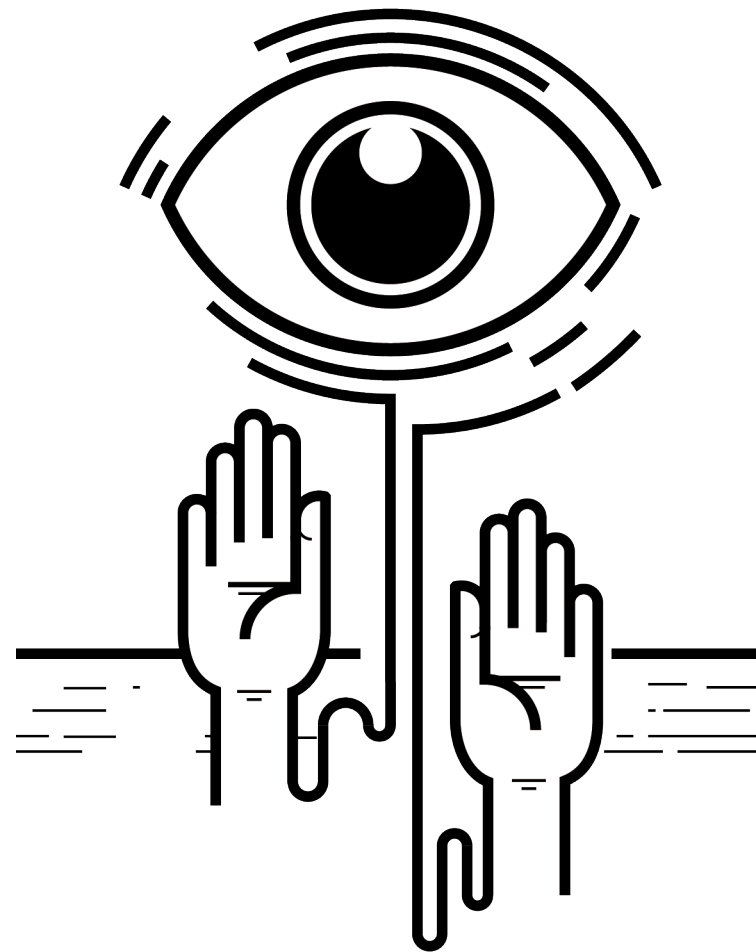
“La strada scompare sotto il carro come se fosse un nastro e l’asse anteriore un rocchetto”.



Darl e Jewel si sono via per fare la consegna del legno. In questa sezione comincia ad essere evidente l'abilità che ha Darl per osservare oltre le apparenze. Un altro elemento importante di questo monologo è che il lettore inizia a capire il modo in cui si esprime questo personaggio. Sovente, è Darl chi ragiona sul tempo e sullo spazio, e il modo in cui questi aspetti colpiscono la sua propria esistenza e quella della sua famiglia.

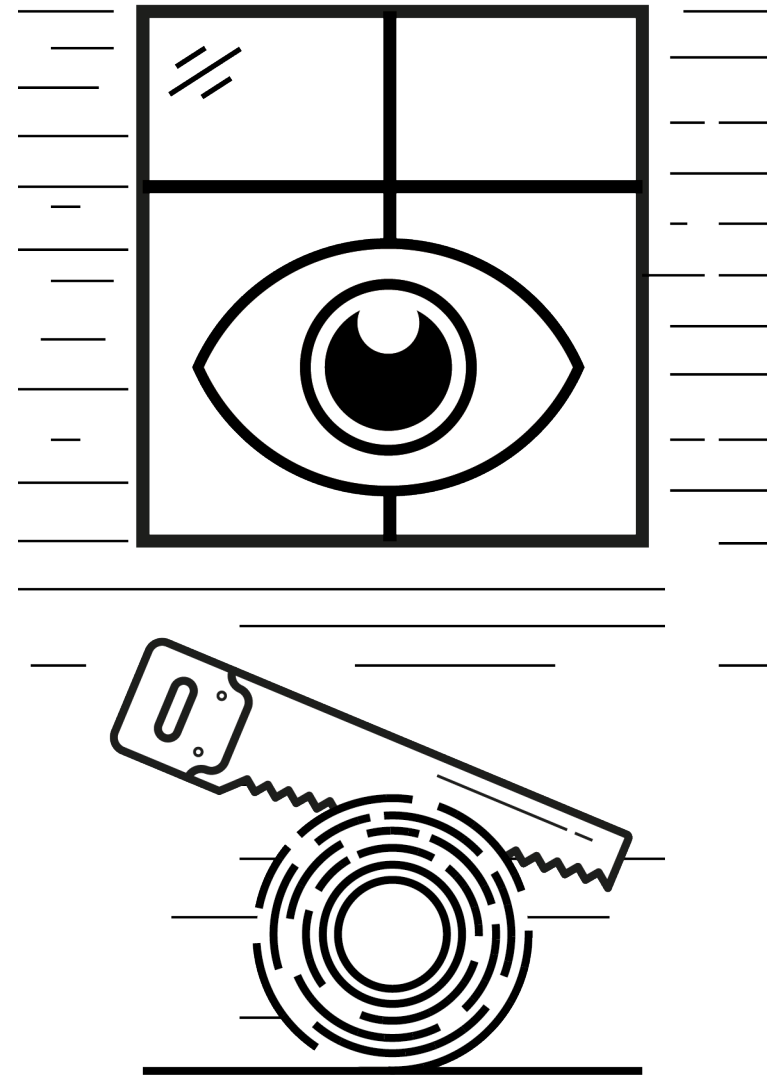
“Lei mi guarda: sento i suoi occhi. È come se con gli occhi mi stesse spingendo via”.

Il dottore Peabody è giunto dai Bundren, purtroppo è troppo tardi per Addie. Anse, per taccagneria si è rifiutato di chiamare Peabody prima. Una volta nella stanza di Addie, il dottore capisce che la donna sta per morire, e che qualche sforzo per farla guarire è ormai inutile. Oltre a questo, Addie per orgoglio, non permette che Peabody le faccia la visita.



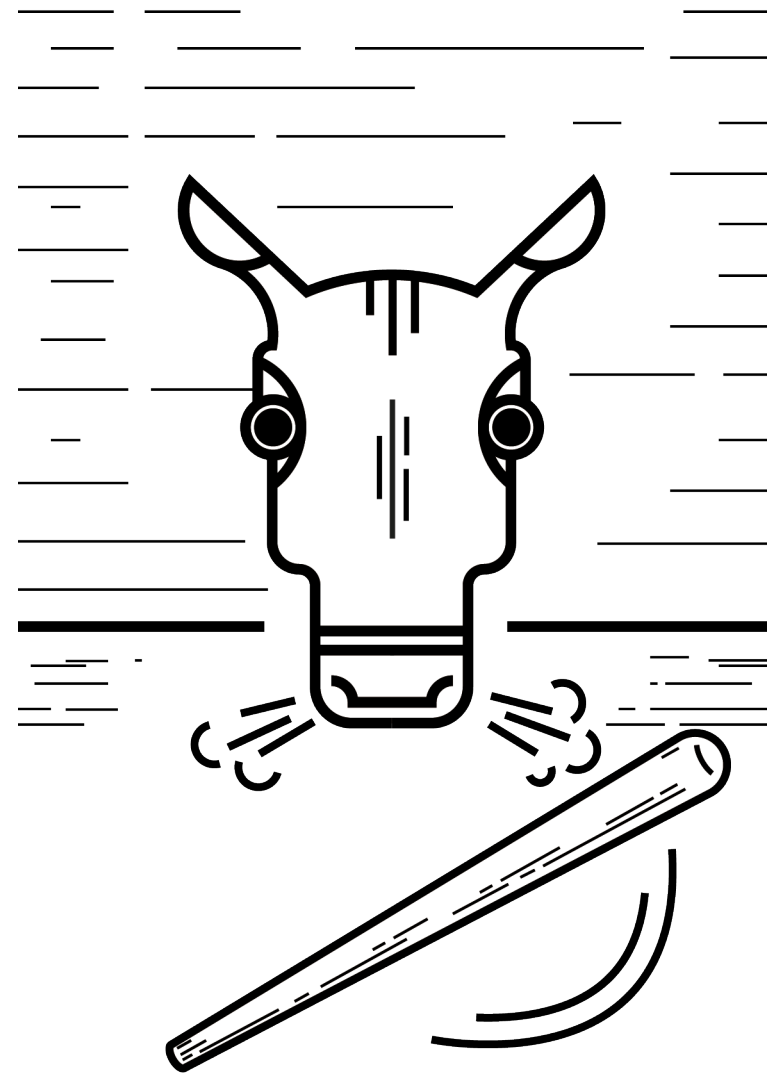
“Lei che sta guardando fuori della finestra, sta guardando Cash sempre là piegato sull’asse nella luce che viene meno, sempre a faticare verso il buio e nel buio come se il carezzare della sega ne illuminasse il movimento create da sega e asse.”

Pur non essendo presente, è Darl chi narra la morte della mamma; lui e Jewel sono ancora a consegnare il legno, nonostante questo, Darl narra dettagliatamente la vicenda. Questo monologo è particolarmente interessante perché potrebbe essere la conferma dell’abilità di chiarovegenza del personaggio, o dall’altra parte, significherebbe che la voce di Faulkner si esprime tra Darl, come un narratore onnisciente.



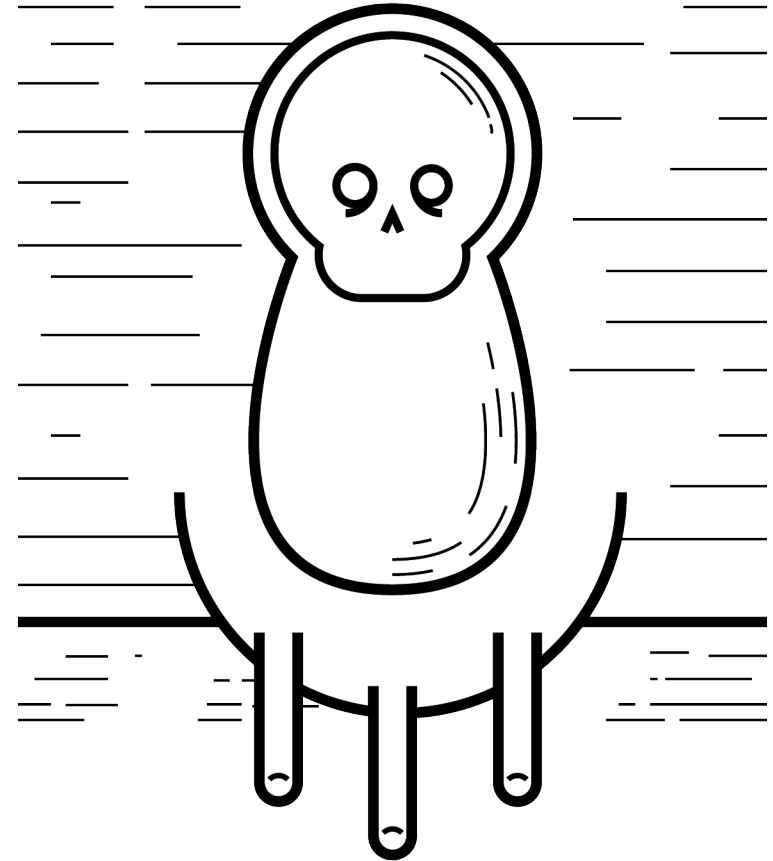
“Mi guardano arrivare di corsa, cominciano a indietreggiare nervosi, gli occhi che roteano, sbuffando, stratonando le redini che li legano. Gli do. Sento il bastone che gli dà; lo vedo che gli dà sulla testa, il pettorale, certe volte mancando quando s’inalberano e si buttano in avanti, ma sono contento.”

Questa sezione racconta la reazione di Vardaman subito dopo la morte della mamma. Il bambino associa la morte di Addie all'arrivo del dottore peabody. Associa anche il cavallo a peabody e decide di picchiarlo dichiarando “avete ammazzato mia madre”. Questa sezione è l'inizio di una serie di scambi di identità tra la madre e diversi elementi naturali, che fa Vardaman nel processo di comprensione della morte di Addie.

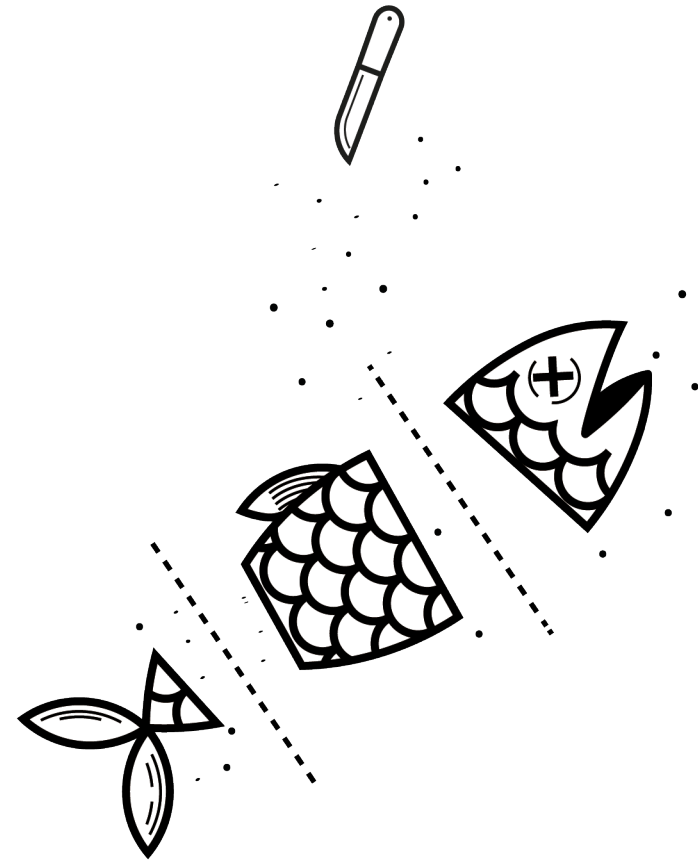


“La mucca mi dà col muso, lamentandosi. Mi dispiace, devi aspettare. Quello che hai dentro non è nulla rispetto a quello che ho dentro io, anche se sei una donna anche te.”

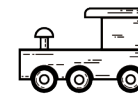
In questa sezione, Dewey va a cercare Vardaman e lo trova nascondendosi al fienile. Lo scuote e lo rimprovera e gli dice di andare a mangiare la cena. Riflette sul fatto di essere incinta e di non poter raccontarlo a nessuno, neanche al dottore Peabody, che secondo lei, potrebbe aiutarla tanto. Poi mentre munge la mucca riflette ancora sul fatto di essere incinta.



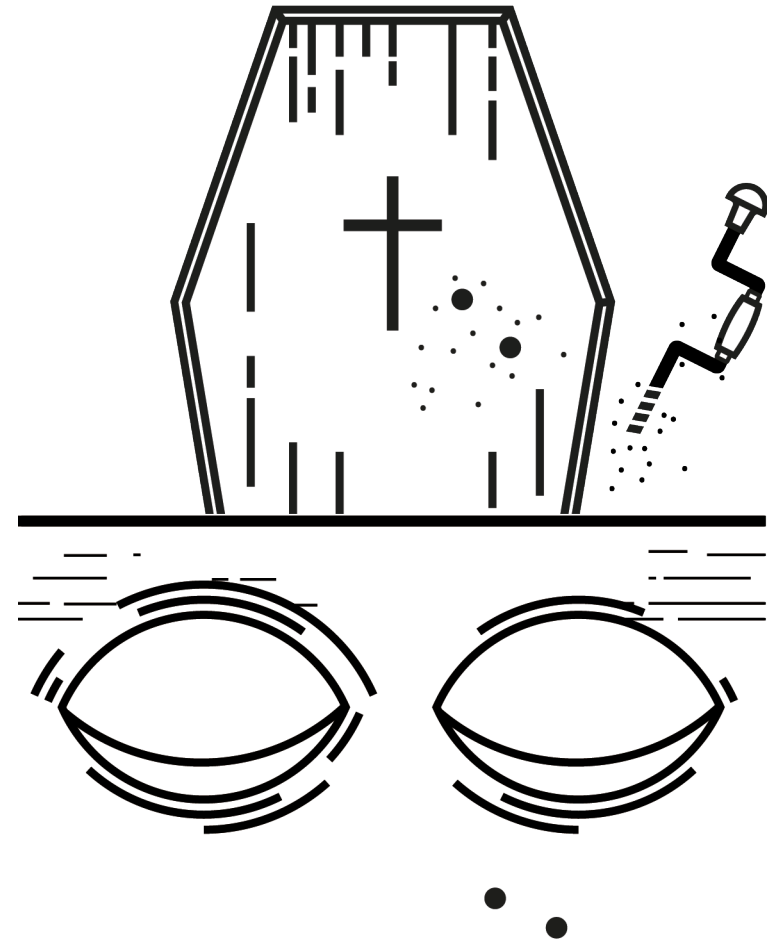
“Non era lei perché lui era proprio lì per terra. E ora è tutto a pezzi. L’ho fatto a pezzi io. È lì in cucina nella padella sanguinante, che aspetta d’esser cucinato e mangiato (...) Il treno è dietro il vetro, rosso sulle rotaie. Quando va, le rotaie luccicano ora sì ora no.”



Vardaman continua ad associare animali a sua madre, non ha ancora capito il senso della morte. Riflette anche sul viaggio in paese, sulle cose che si trovano nella grande città, sui giocattoli e su altre merci. Pensa anche che sua madre non potrà respirare all'interno della bara.



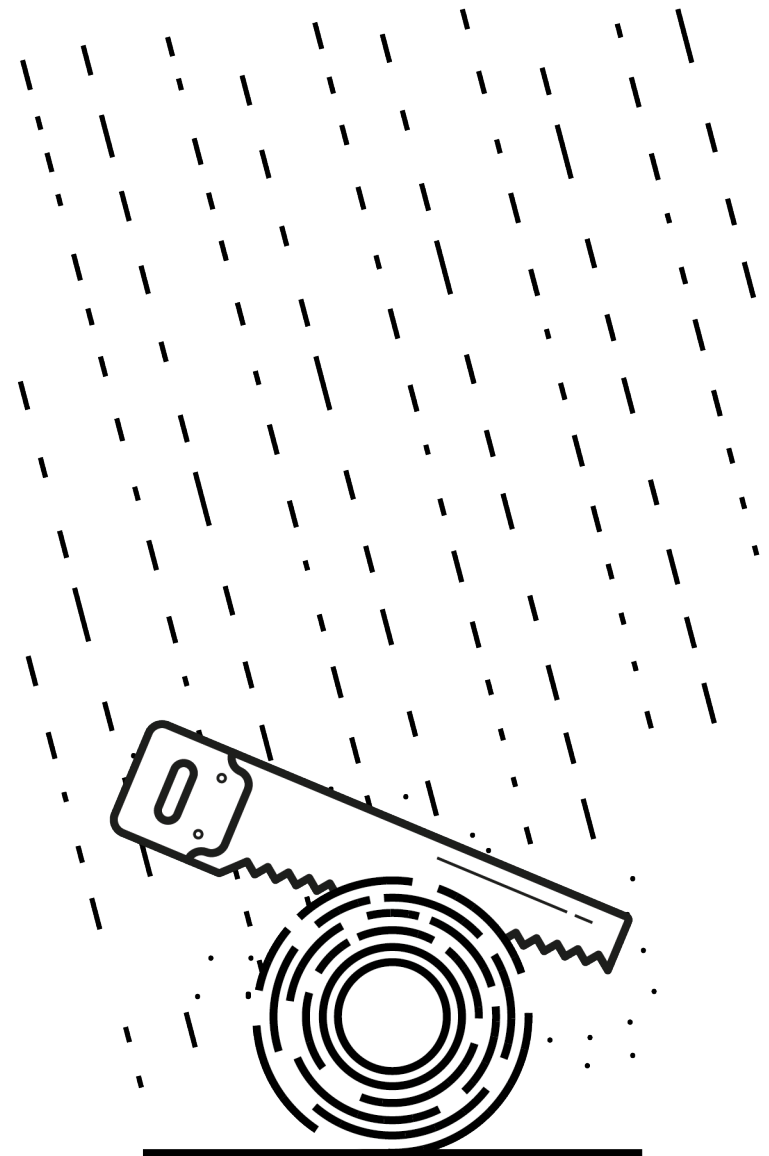
“E poi la mattina l’hanno trovato in camicia da notte addormentato sul pavimento come un vitello abbattuto, col coperchio della cassa tutto trapanato e la trivella nuova di Cash spezzata dell’ultimo buco. Quando hanno levato il coperchio si sono accorti che in due punti aveva trapanato anche il viso.”



Vernon e Cora capiscono che Addie è morta perché vedono il carro del Dr. Peabody passare. Poi durante la notte, Il piccolo Vardaman, fuggito da casa, arriva da loro chiaramente perturbato dalla morte della mamma. La mattina dopo, trovano il piccolo che si è addormentato accanto la bara. Scoprono che ha trapanato la cassa per fare in modo che Addie potesse respirare.

“Pa’ si avvia verso casa. Improvvisa la pioggia si abbatte, senza un tuono, senza preavviso alcuno; lui ne viene spinto sotto il porticato quando sta per metterci piede, e in un attimo Cash è bagnato fradicio fino alle ossa. Il movimento della sega, però, non ha esitato, come se sega e braccio funzionassero nella tranquilla convinzione che la pioggia sia un’illusione della mente.”

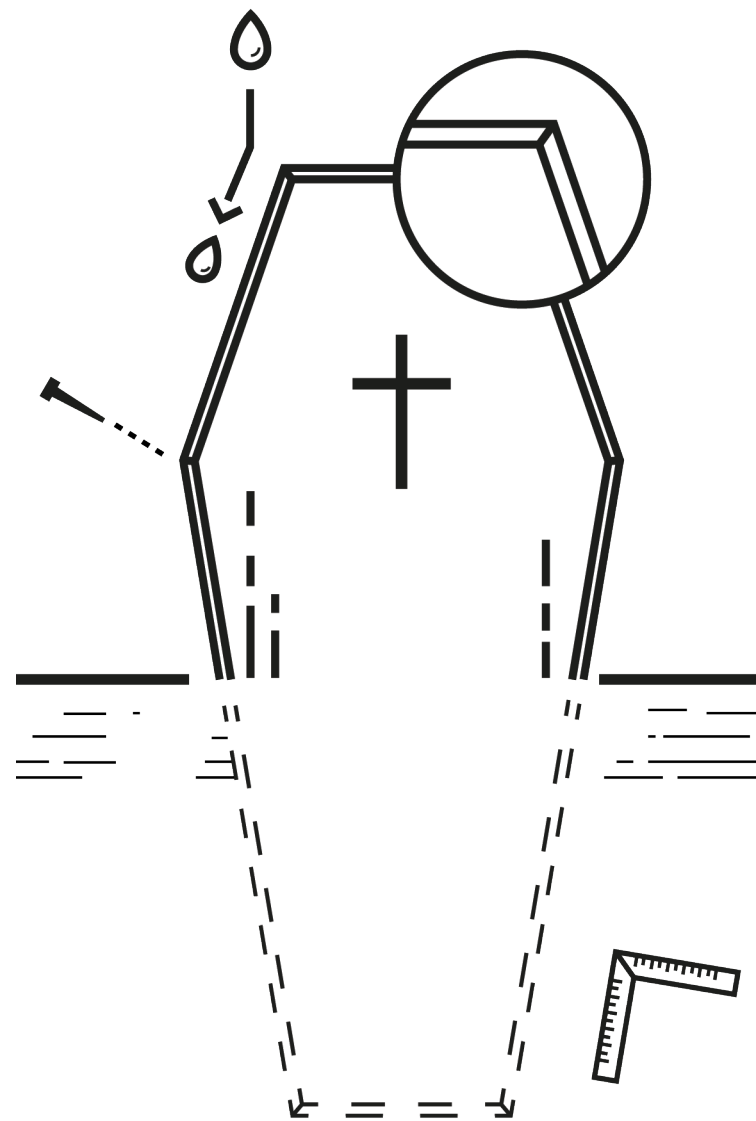
Darl narra questa sezione essendo ancora a consegnare il legno (non è presente nella vicenda ma la narra lo stesso) racconta come Cash, Tull ed Anse finiscono di costruire la bara sotto la pioggia. E poi come la portano dentro la casa. Questa sezione, è uno dei primi esempi della tenacità e abnegazione che caratterizzano Cash.



“L’ho fatta con lo smusso.

1. C’è piú superficie di presa per i chiodi
3. L’acqua deve filtrarci a angolo. L’acqua entra meglio in su e giù o di traverso.
12. Per questo l’ho fatta con lo smusso.”

Questo monologo, è un elenco dei motivi per i quali Cash ha deciso di costruire la bara in un modo particolare. Il mestiere di Cash, definisce in grande misura il suo modo di ragionare; i suoi monologhi sono sovente molto sintetici e precisi; Cash è un personaggio che esprime i suoi pensieri attraverso i suoi lavori; L’impegno con cui ha costruito la cassa è il modo per esprimere l’amore a sua madre.



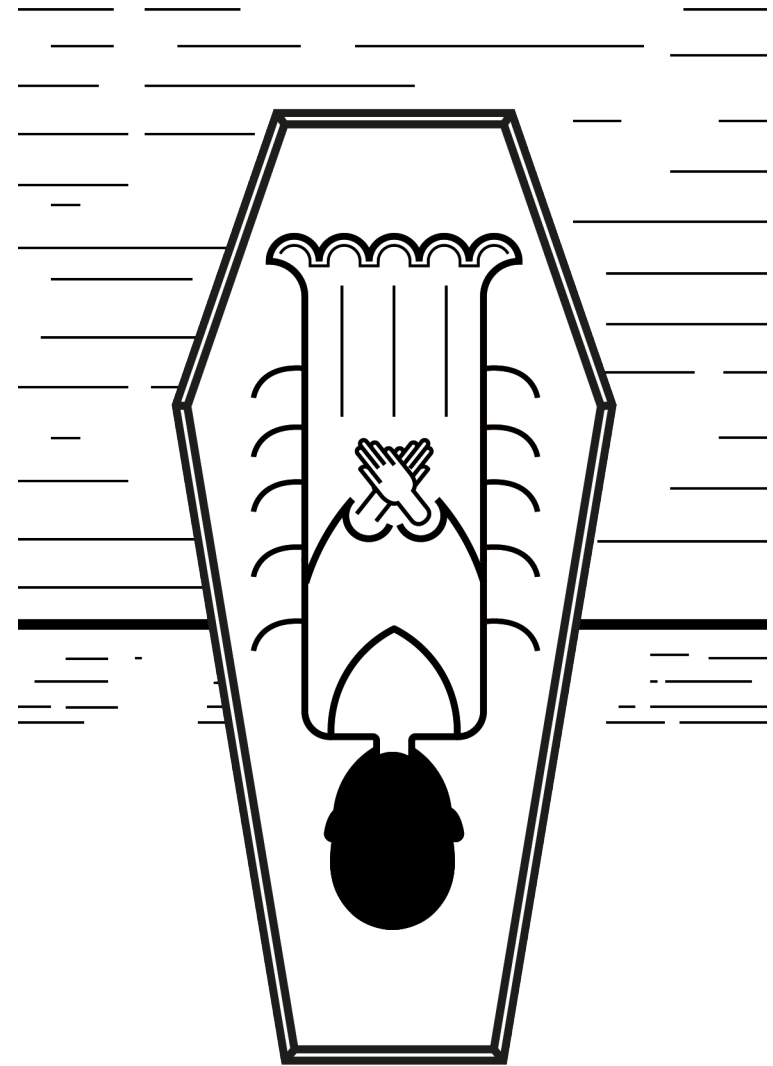
“Mia madre è un pesce.”

In questo punto del racconto, Vardaman non fa una distinzione tra l'animale e la sua madre. Il fatto di aver catturato il pesce momenti prima della morte di Addie è il motivo per il quale il bambino fonde le due entità in una sola. Un'altro aspetto importante è che Vardaman ha visto sia sua madre che il pesce passare dallo stato di essere vivente allo stato di non-essere; la morte di tutte e due, li lega.



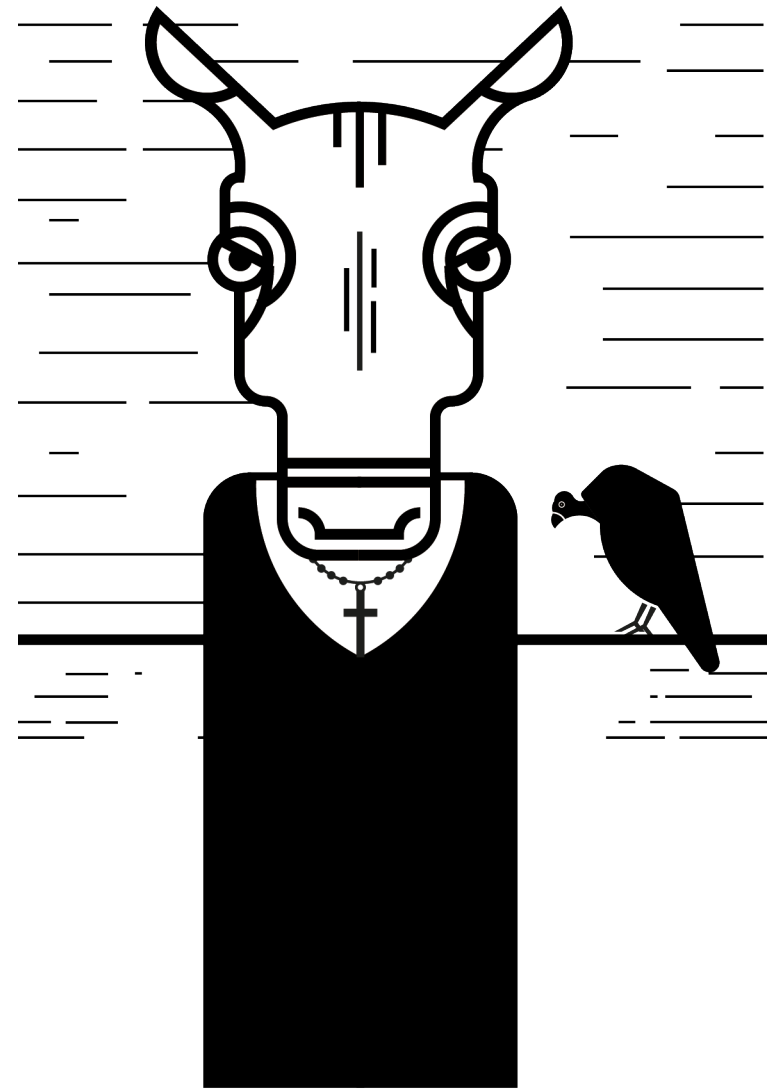
“Ce l’avevano distesa all’incontrario(...) ce l’avevano messa alla rovescia così non spie-gazzava il vestito. Era il suo vestito da sposa e in fondo era svasato, e ce l’avevano messa alla rovescia così il vestito poteva allargar-si, e le avevano fatto un velo con un pezzo di zanzariera così non si vedevano i buchi della trivella sul viso.”

In questo punto, la famiglia è quasi pronta per partire, il corpo di Addie giace nella bara, e il reverendo Whitfield fa un breve servizio funebre. Questa è una sezione che rappresenta il carattere macabro della storia dei Bundren; dover capovolgere il cadavere per fare in modo che il vestito ci stasse dentro e dover coprire il viso trapanato di Addie, sono solo accenni degli orrori che capiteranno più avanti.



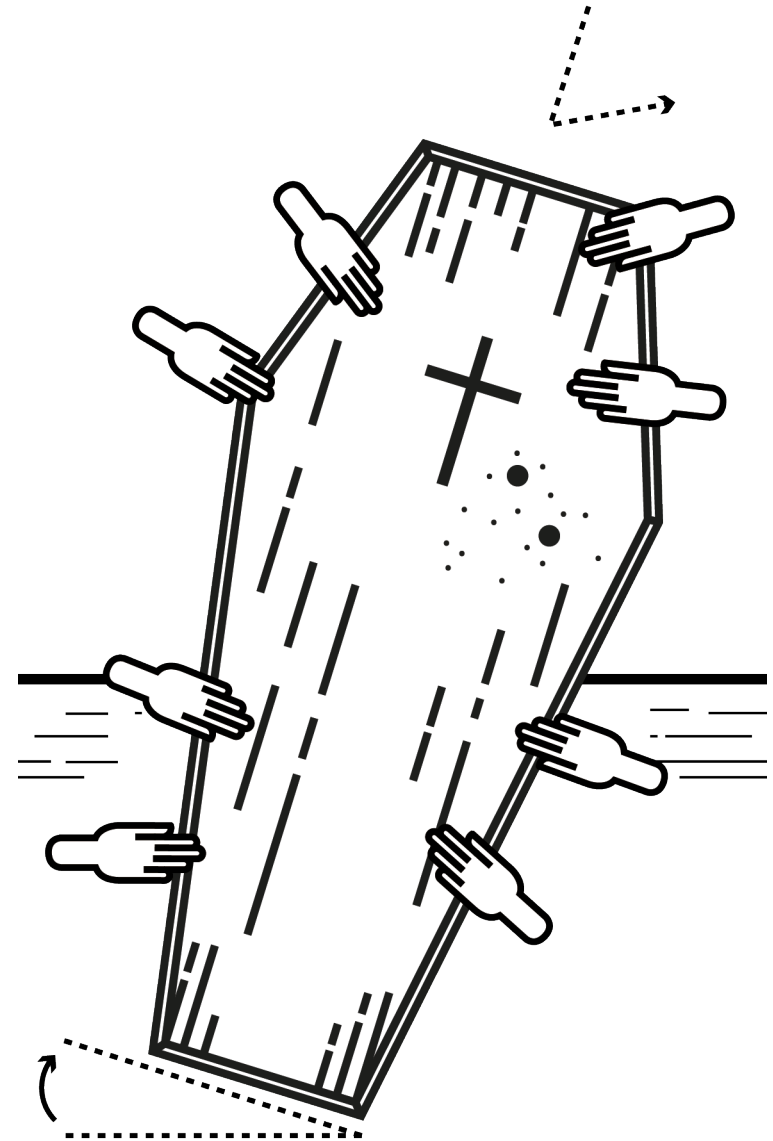
“Io non posso amare mia madre perché non ho madre. La madre di Jewel è un cavallo.”

Anche Darl fa uno scambio di identità tra Addie e il cavallo di Jewel. In questo caso però, lo scambio non si fa perché il personaggio non capisce il senso della morte, ma perché capisce i rapporti tra gli elementi dello scambio. Per Jewel, il cavallo è una delle cose più preziose, ha lavorato le notti per poter comprarlo. L'affetto che ha per l'animale, anche se diverso a quello che ha per la mamma, permettono a Darl di dire che la madre di Jewel è un cavallo.



“Ve lo dico io, non si può portarla che sia in equilibrio se non...”

E' arrivato il momento di partire verso Jefferson. Anse, Cash, Jewel e Darl portano la bara all'esterno della casa a si preparano per caricarla sul carro. Cash è preoccupato perché la bara non è bilanciata e potrebbe cadere per terra.

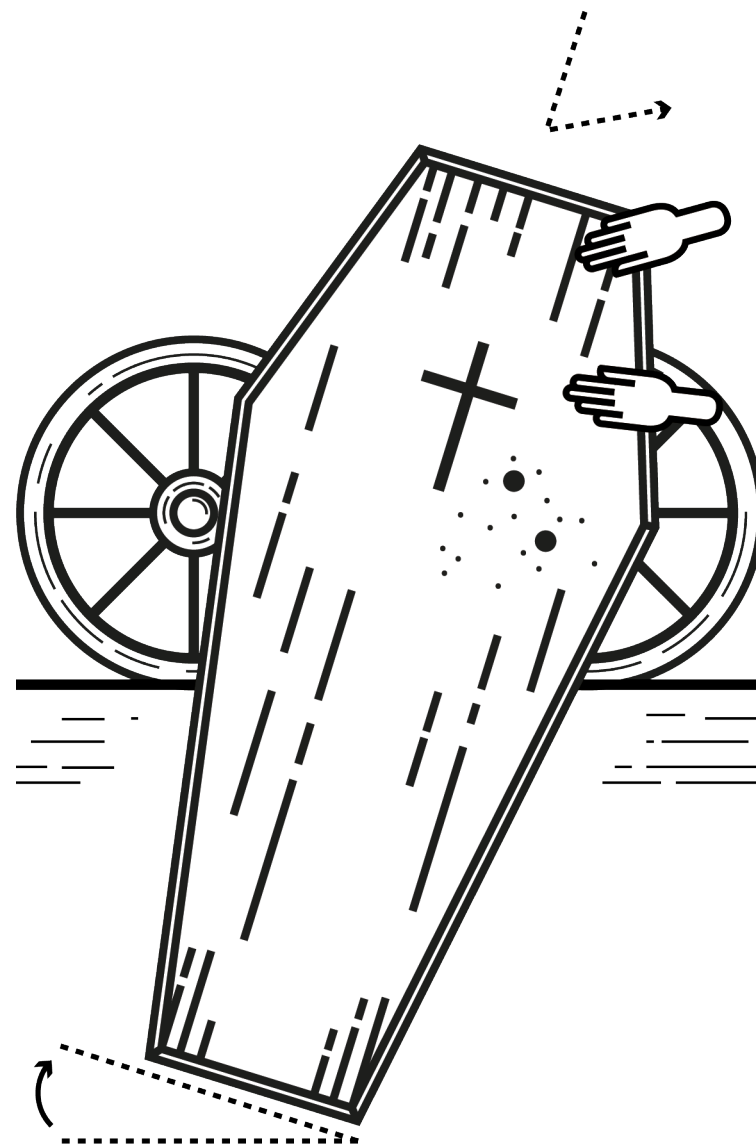


“Non ha nessuna intenzione di fermarsi. Cash comincia a restare indietro, zoppicando cerca di tenere il passo.

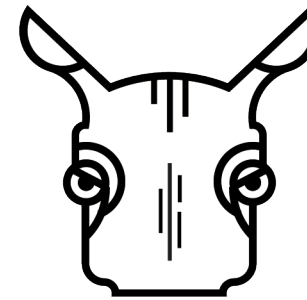
Ma non ha nessuna intenzione di aspettare. Sta quasi correndo, adesso, e Cash è rimasto indietro.

Non la sto nemmeno toccando quando, girandosi, lui lascia che lo sorpassi, ondeggiando, e la ferma e con lo stesso movimento la scaraventa sul cassone del carro e si volta a guardarmi”.

Questa sezione narra la vicenda precedente ma dalla prospettiva di Darl. Durante lo spostamento della bara, Darl racconta come Jewel non si ferma per rimettere la cassa in equilibrio. Decide invece di andare avanti e con un grande sforzo fisico, carica la bara da solo.



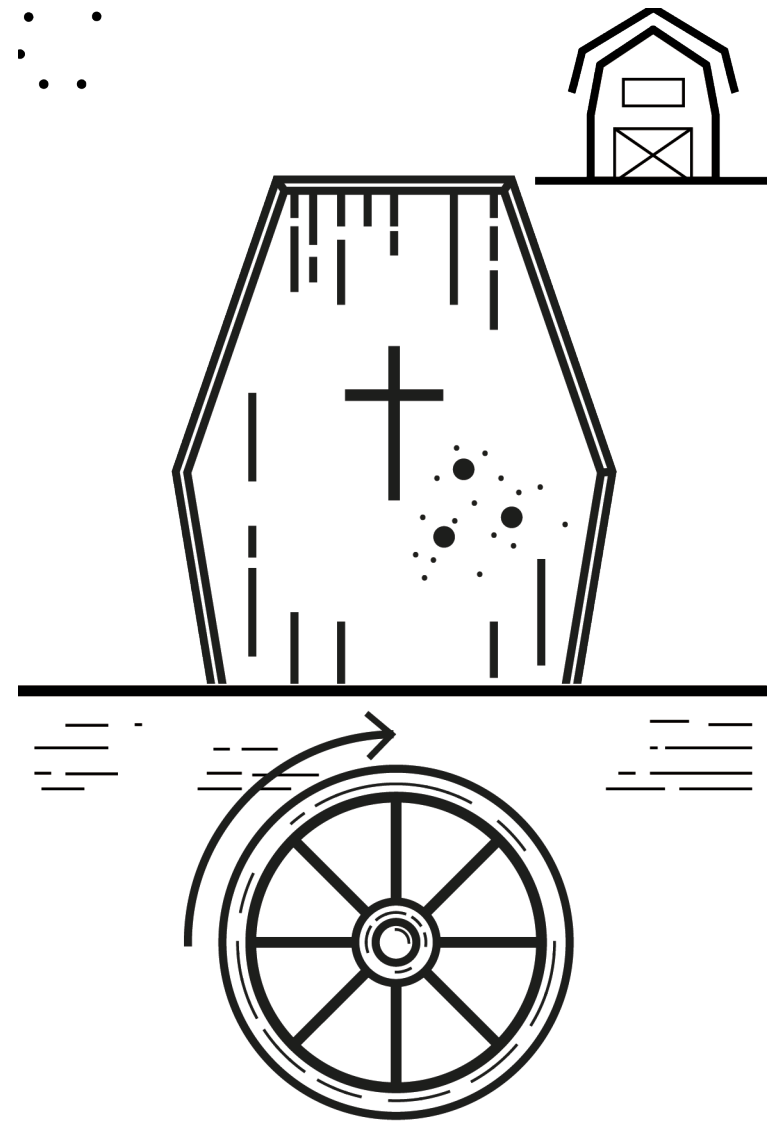
“La madre di Jewel è un cavallo ” ha detto Darl. Allora la mia può essere un pesce, vero, Darl? Ho detto io.”



Il resto della famiglia (tranne Jewel) sale sul carro; il viaggio fino Jefferson inizia. Vardaman e Darl parlano rispetto l'identità di Addie. Il gioco dello scambio di identità è sempre presente. Vardaman non capisce perché se la sua madre è un pesce, quella di Jewel è un cavallo. Dopo una serie di ragionamenti, Vardaman chiede a Darl chi è sua madre, Darl risponde che lui non ce l'ha nemmeno.

“Il Carro si muove; le orecchie dei muli cominciano a ballonzolare su e giù. Dietro di noi, lassù sopra la casa, libراتi immobili nei loro cerchi altissimi, rimpiccioliscono e scompaiono.”

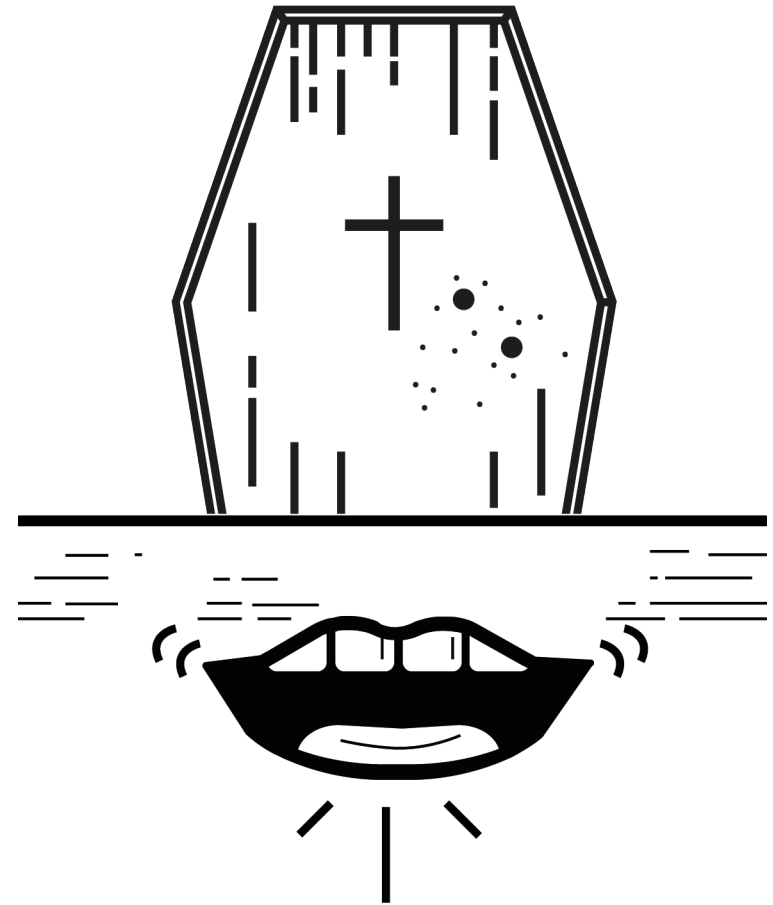
In questa sezione Darl racconta come Anse rimprovera Jewel per voler andare a Jefferson con il cavallo, secondo lui, Addie avrebbe voluto che tutta la famiglia fosse assieme sul carro. Rimprovera anche Dewey, che si è portata dietro delle torte per vendere a Jefferson. Visto che Addie è morta già da qualche giorno, gli avvoltoi cominciano ad apparire.



“Mi sono solo voltato a guardare Darl, lì seduto che ride.

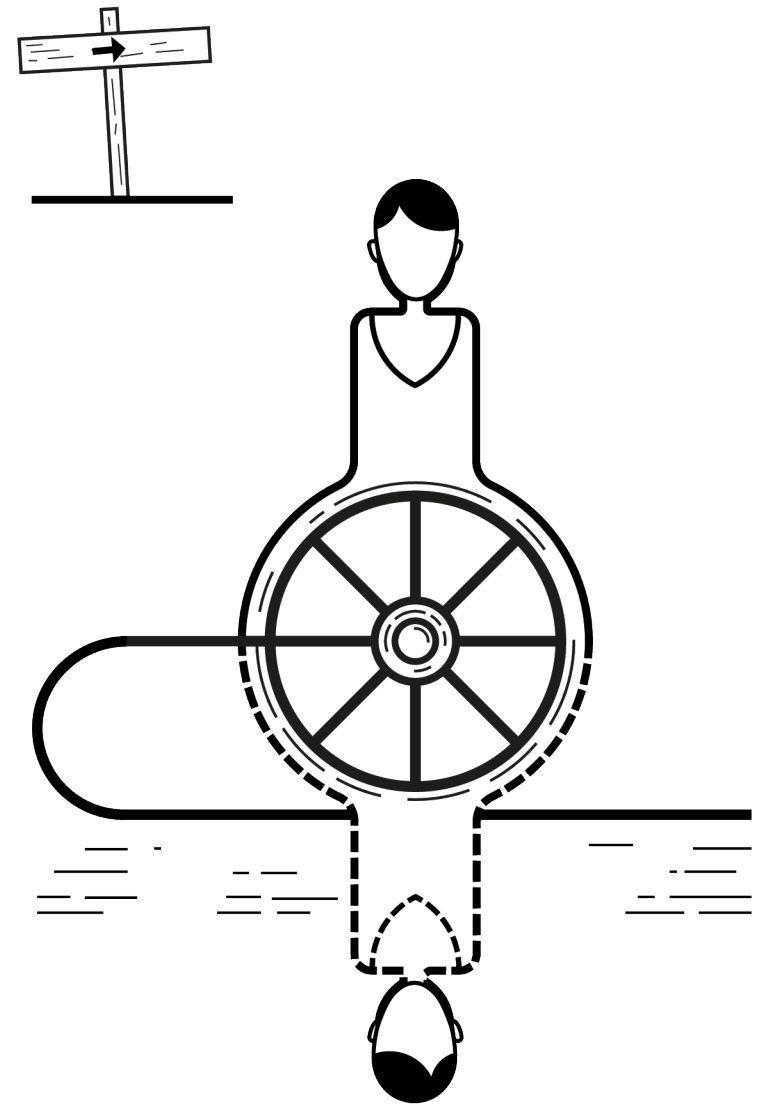
Il signore mi perdonerà e scuserà la condotta di quello che Egli ha voluto mandarmi. E Darl seduto sulla panca proprio sopra a dove era distesa lei che ride.”

Questa sezione narra la stessa vicenda ma dalla prospettiva di Anse, secondo lui il comportamento dei suoi figli è irrispettoso nei confronti con la madre. Anse è un personaggio che si preoccupa molto per le apparenze, e di conseguenza il comportamento dei propri figli è un motivo per vergognarsi.



“Un cartello bianco con delle lettere scolpite: Chiesa della Nuova Speranza, 3 migl. Si avvicina, ruotando, come una mano immobile levata sulla profonda desolazione dell’oceano, al di là, rossa, la strada si distende come il raggio di una ruota della quale Addie Bundren è il cerchione.”

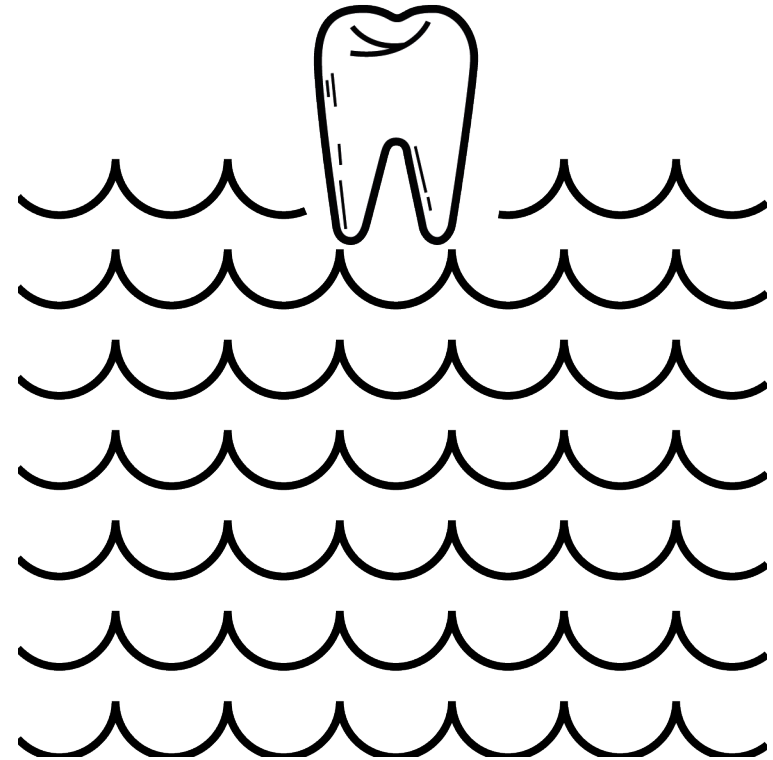
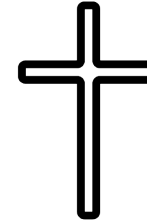
I ragionamenti e le riflessioni di Darl riguardano diversi aspetti come la spazialità e la temporalità. In alcuni dei suoi monologhi, si mette in evidenza l’impatto che ha la distanza rispetto il viaggio che ha intrapreso la famiglia. Per i Bundren sarebbe stato molto più semplice seppellire Addie a Nuova Speranza, che distava poco dal loro paese. Ma visto che dovevano mantenere la promessa fatta alla madre, sono dovuti percorrere una distanza molto più lunga.



“Non avevano mai visto il fiume così alto, e ancora non aveva neanche piovuto. C'erano dei vecchi che non l'avevano mai visto né sentito dire che fosse stato così alto, a memoria d'uomo (...)

Adesso però posso farmi quei denti. Sarà una consolazione. Proprio una consolazione.”

Le forti piogge hanno portato via il ponte di Tull, costringendo la famiglia di Andare a trovare l'altro ponte, quello da Samson. In questa sezione Anse riflette sulle difficoltà che deve affrontare l'uomo di campagna, che sono tante se comparate con quelle della gente di città. Secondo Anse, i contadini lavorano molto di più e di conseguenza saranno ricompensati da Dio. Poi conclude che la sua ricompensa per portare Addie a Jefferson, sarà la dentiera nuova.



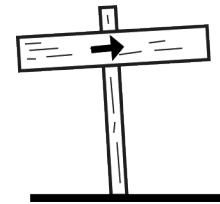
“Quando sono entrato ho visto qualcosa. Si è come tirato su quando sono entrato, e lì per lì ho pensato che fosse uno di loro che era stato lasciato indietro, poi ho visto che cos’era. Era un avvoltoio. Quando è arrivato fuori si è messo a volare. Ha dovuto volare parecchio prima di alzarsi nell’aria, spessa e pesante e piena di pioggia com’era.”



La famiglia arriva di sera da Samson dopo aver scoperto che il ponte di Tull era stato distrutto. La sorpresa che trovano da Samson, è che anche questo ponte è stato portato via dalle piogge. La famiglia è costretta a pernottare da Samson quella notte. Samson riflette sulla pigrizia di Anse e giudica i suoi modi di fare. A questo punto il cadavere in putrefazione di Addie comincia ad attirare gli avvoltoi, che seguono la famiglia ovunque vada.

“Ora comincia a dirlo. Nuova speranza tre miglia. Nuova speranza tre miglia. Ecco che cosa intendono con il grembo del tempo: il tormento e la sofferenza delle ossa che si aprono, la dura cintura entro cui giacciono le viscere degli eventi.”

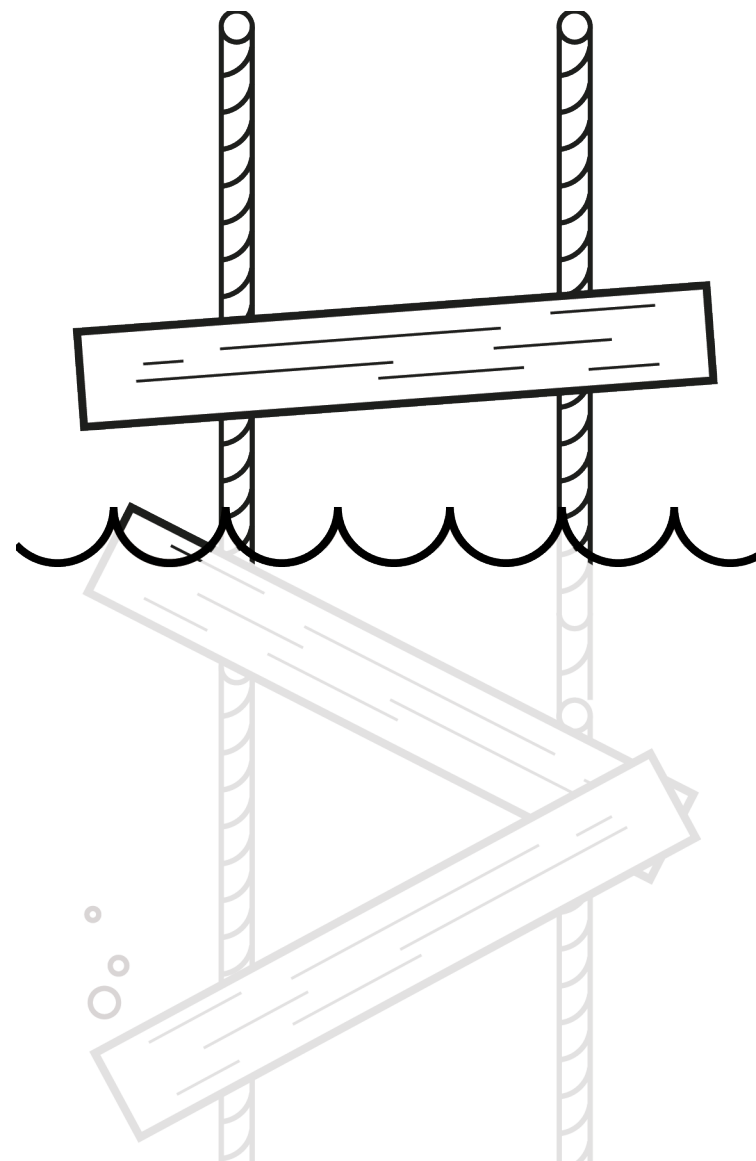
La mattina dopo, i Bundren decidono di tornare indietro da Tull, per tentare di attraversare il fiume. In questo momento, Dewey comincia a riflettere sull'assurdità dell'impresa della famiglia. Dopo vedere due volte il cartello che indicava la distanza a Nuova Speranza, anche lei mette in dubbio il senso di andare fino Jefferson.



“Il ragazzo fissava il ponte mezzo sommerso, tronchi e altra roba che gli passava sopra.

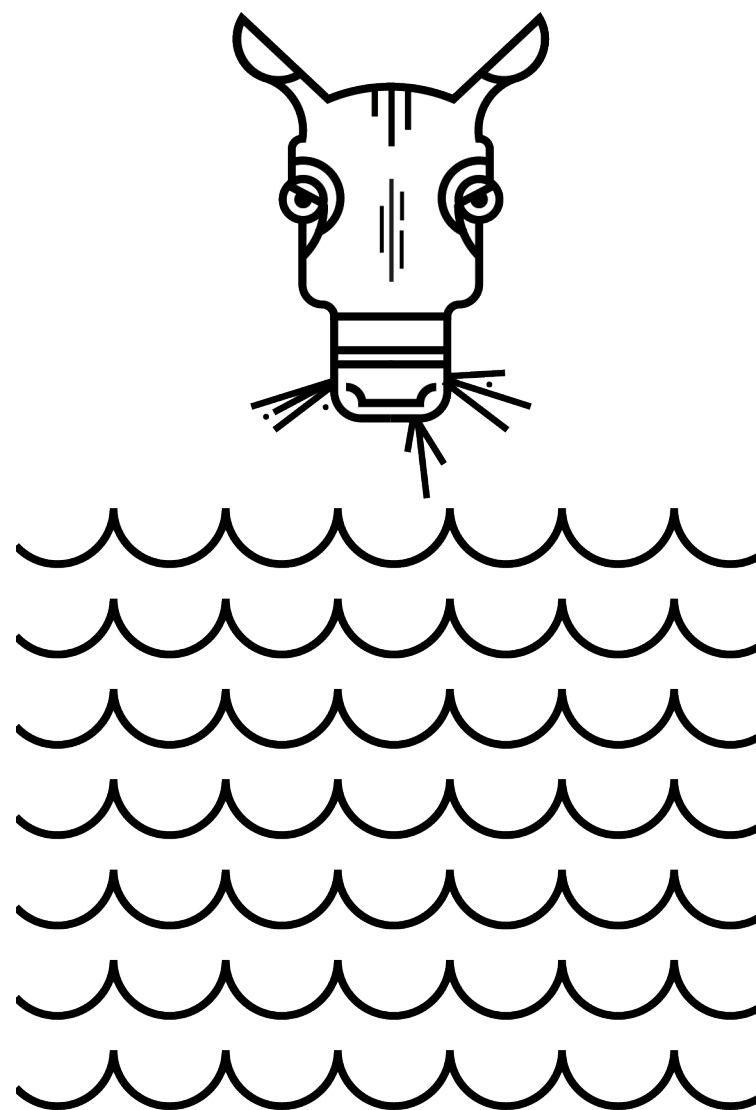
Arrivava quasi fino all’argine su tutt’e due le rive, con la terra tutta sommersa eccetto dove eravamo noi, la lingua che arrivava al ponte e poi entrava in acqua, e a non sapere com’erano una volta la strada e il ponte non si capiva dov’era il fiume e dove la terra.”

In questo punto la famiglia deve affrontare uno dei momenti più critici; l’attraversamento del fiume. Visto che nessuno è stato in grado di convincere Anse di non andare fino Jefferson, la famiglia deve rischiare per poter portare la cassa dall’altra sponda del fiume. Anse, Dewey, Vernon e Vardaman, attraversano a piedi, mentre Cash, Jewel e Darl pianificano il modo migliore per portare la bara dall’altra parte.

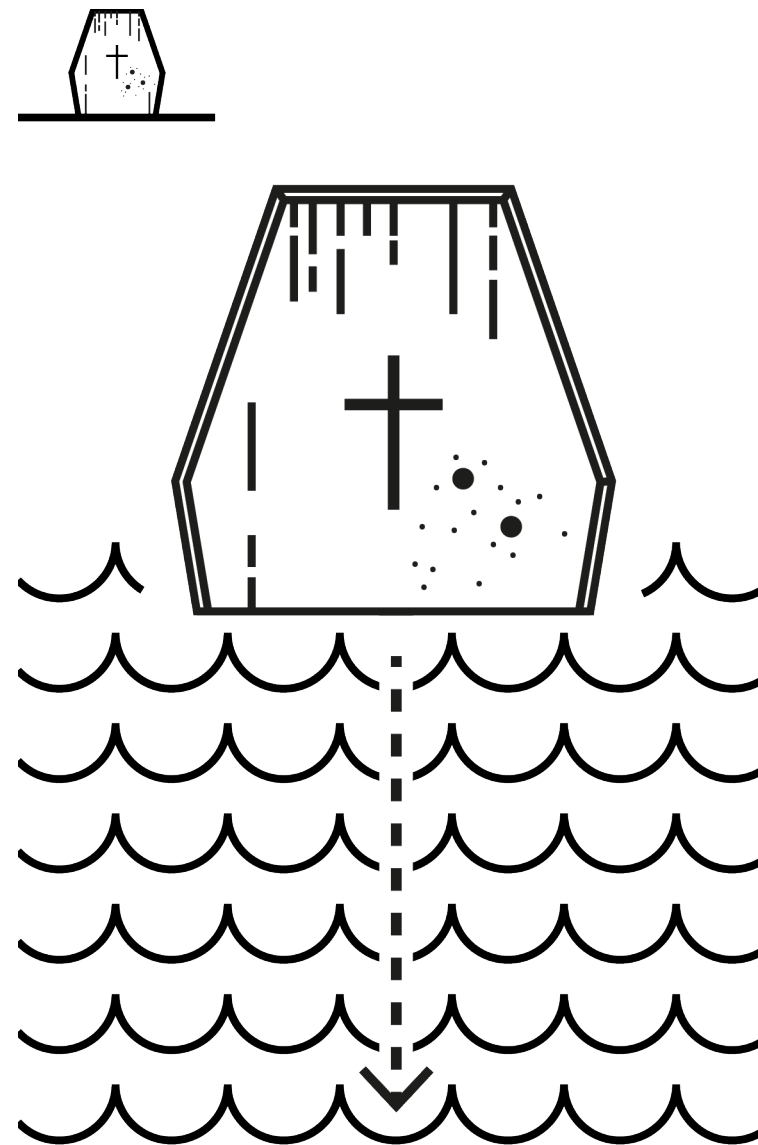


“Sicché hai comprato un cavallo, disse. Dietro le mie spalle sei andato e hai comprato un cavallo. Non mi hai nemmeno consultato; lo sai quant’è dura per noi tirare avanti, e lo stesso sei andato a comprare un cavallo che ora mi tocca anche dargli da mangiare.”

Mentre i tre fratelli stanno pianificando l'attraversamento del fiume, si presenta un'analessi nella quale Darl racconta la vicenda dell'acquisto del cavallo da parte di Jewel. Racconta come il suo fratello ha lavorato durante le notti per alcuni mesi da un loro vicino, per guadagnare sufficienti soldi per il cavallo. Racconta anche come ha reagito Anse e Addie rispetto l'acquisto del cavallo.



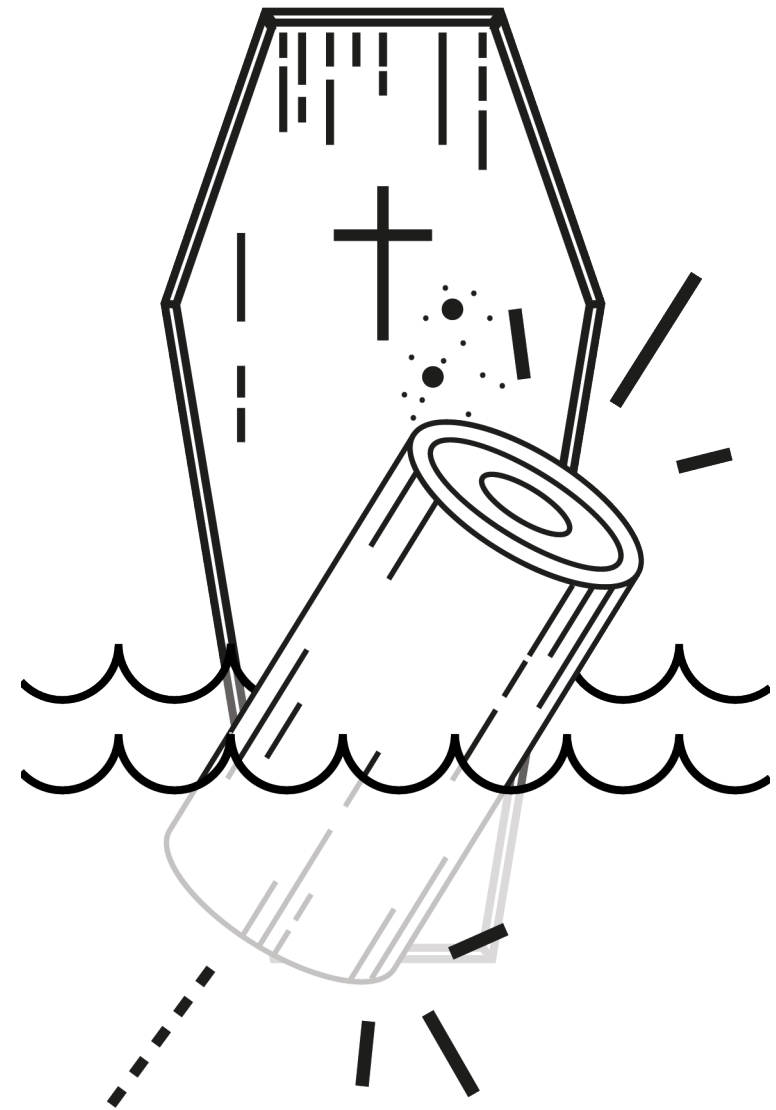
“Poi avevamo traversato e eravamo lì, a guardare Cash che girava il carro. Li abbiamo guardati che tornavano indietro fino a dove cominciava il sentiero giù verso il fiume. Dopo un po’ il carro non si vedeva più.”



In questa sezione, i fratelli continuano a pianificare l'attraversamento del fiume. Sono riusciti a trovare un punto più o meno adatto per tentare la pericolosa vicenda.

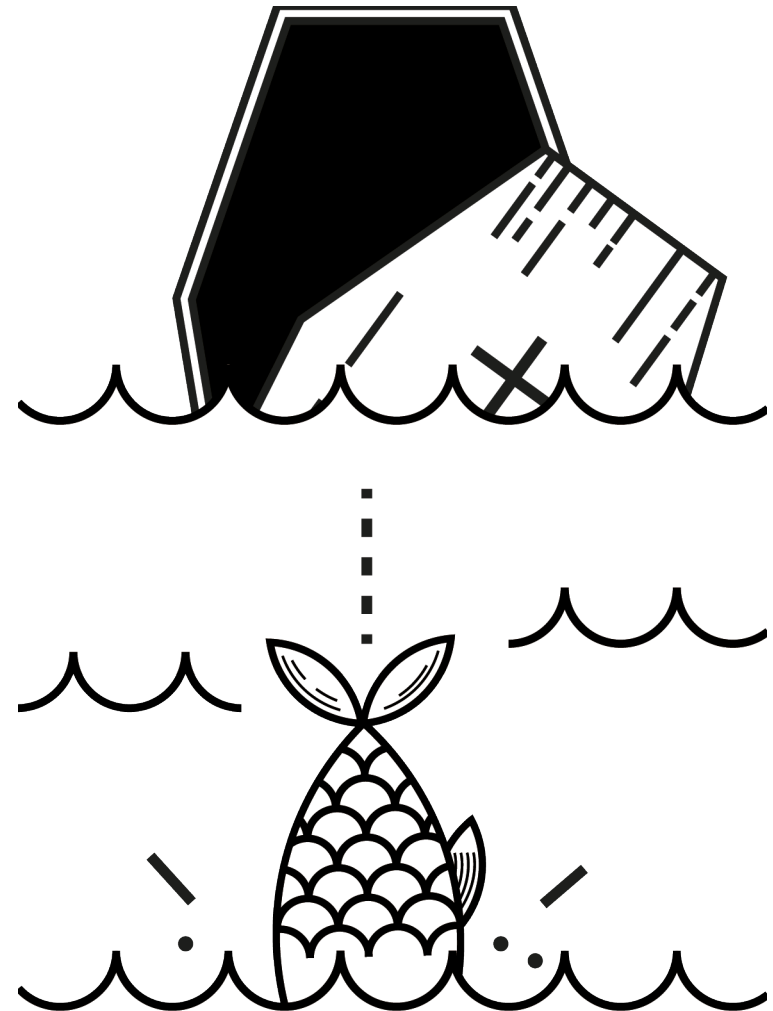
“Il tronco appare all’improvviso fra due rigonfiamenti, come se all’improvviso fosse stato catapultato dal fondo del fiume.”

I fratelli cominciano ad attraversare il fiume. Jewel è davanti, sul cavallo, e cerca di guidare il carro sul quale ci sono Cash e Darl, che cercano di mantenere la cassa in equilibrio. Questa sezione mostra come il comportamento della famiglia non segue il buonsenso, i Bundren sono disposti a rischiare la vita invece di tornare a Nuova Speranza. Durante l’attraversamento un tronco colpisce il carro, facendo in modo che cada la bara nell’acqua e che Cash si faccia del male a una gamba.



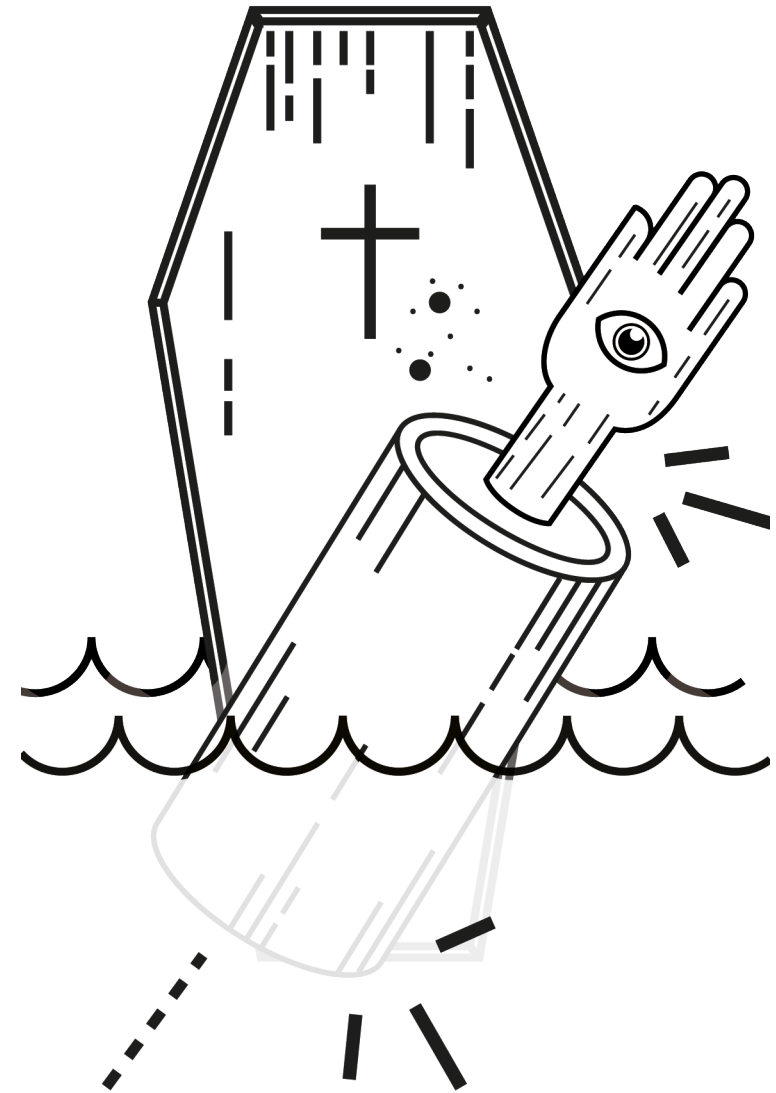
“Dov’è la mamma, Darl? ho detto. Non l’hai presa. Lo sapevi che è un pesce ma te la sei lasciata scappare. Non l’hai presa. Darl. Darl. Darl.”

La vicenda dell’attraversamento del fiume è narrata dalla prospettiva di Vardaman. Il bambino guarda come i suoi fratelli cadono nell’acqua e come la bara affonda. Avendo confuso totalmente l’identità della madre con quella del pesce, Vardaman pensa che Addie sia venuta fuori dalla cassa e sia scappata nell’acqua.



“Stavano andando bene, e se non era per quel tronco ce l'avrebbero fatta.

Tronco, un corno, ha detto Cora. È stata la mano di Dio.”

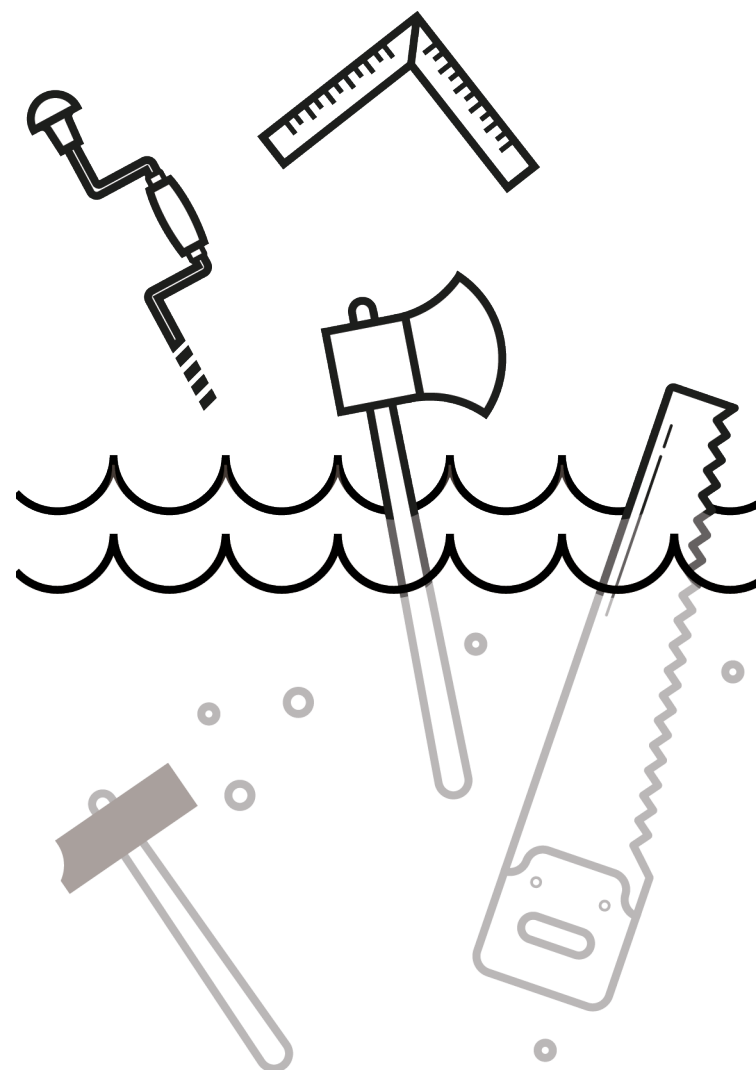


Tull racconta la vicenda del fiume a sua moglie. Cora interpreta l'incidente come la volontà di Dio, il cui si opponeva all'impresa dei Bundren. Secondo Cora, la famiglia non doveva andare a Jefferson per fare il funerale di Addie e per questo motivo sono stati puniti.

“Jewel si avvicina. Ha la piolla. Vernon ha appena trovato la squadra, dice. Guarda Cash, anche lui tutto sgocciolante. Ha detto nulla, ancora?”

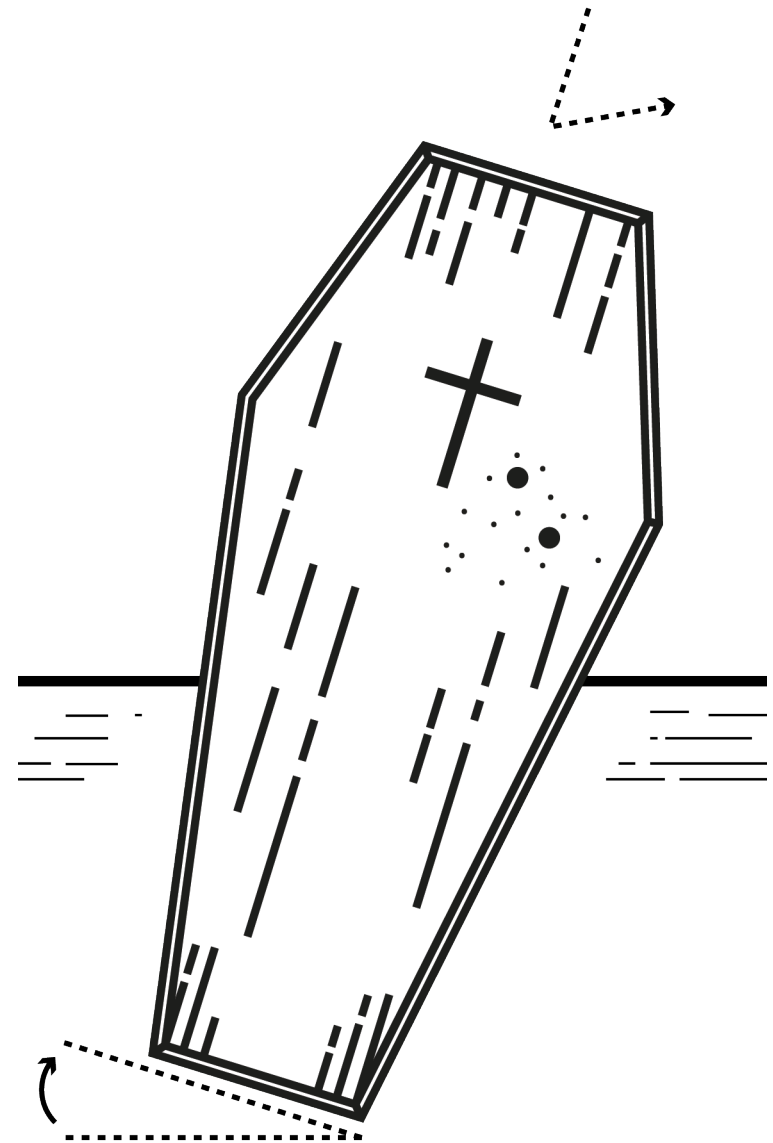
Aveva la sega, il martello, il filo a piombo e il regolo, dico io.”

I muli annegano nel fiume, Cash si fa del male alla gamba e perde i suoi attrezzi, Jewel riesce a salvare la cassa; queste sono le conseguenze dell'attraversamento. Dopo giungere la sponda de fiume, Jewel, Darl e Tull, cercano di trovare gli attrezzi di Cash che sono caduti nell'acqua. Gli attrezzi sono degli oggetti a cui Cash ci tiene molto, questi oggetti gli permettono di fare il suo mestiere, che è insomma, la sua passione.



“Non era in equilibrio. Gliel’avevo detto che se volevano che in viaggio fosse in equilibrio, dovevano...”

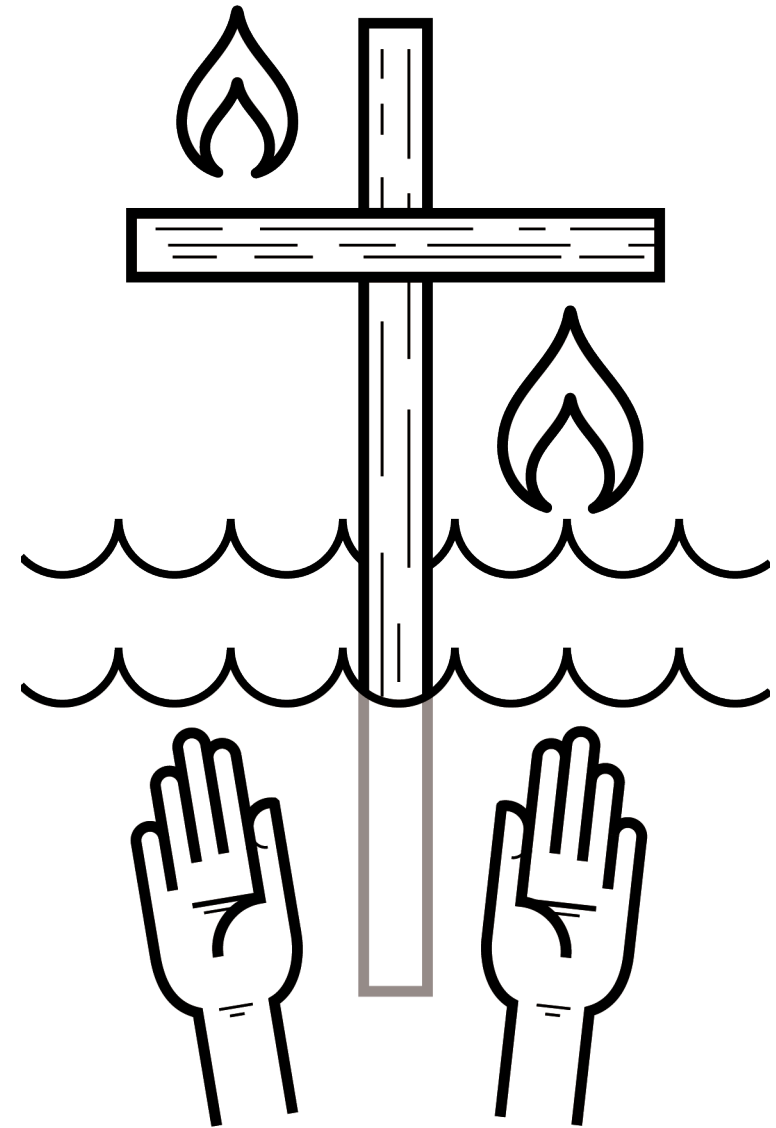
Dopo questa vicenda, Cash si trova in cattive condizioni, ha rischiato la vita e i suoi attrezzi. L’unica riflessione che fa a riguardo è ripetere che la bara non era in equilibrio, e che questa è stata la causa dell’incidente. Come sempre, l’approccio preciso nei ragionamenti è la caratteristica principale dei monologhi di questo personaggio.



“Sarà lui la mia croce e la mia salvezza. Mi salverà lui dall’acqua e dal fuoco. Anche se ho rinunciato alla mia vita, lui mi salverà.

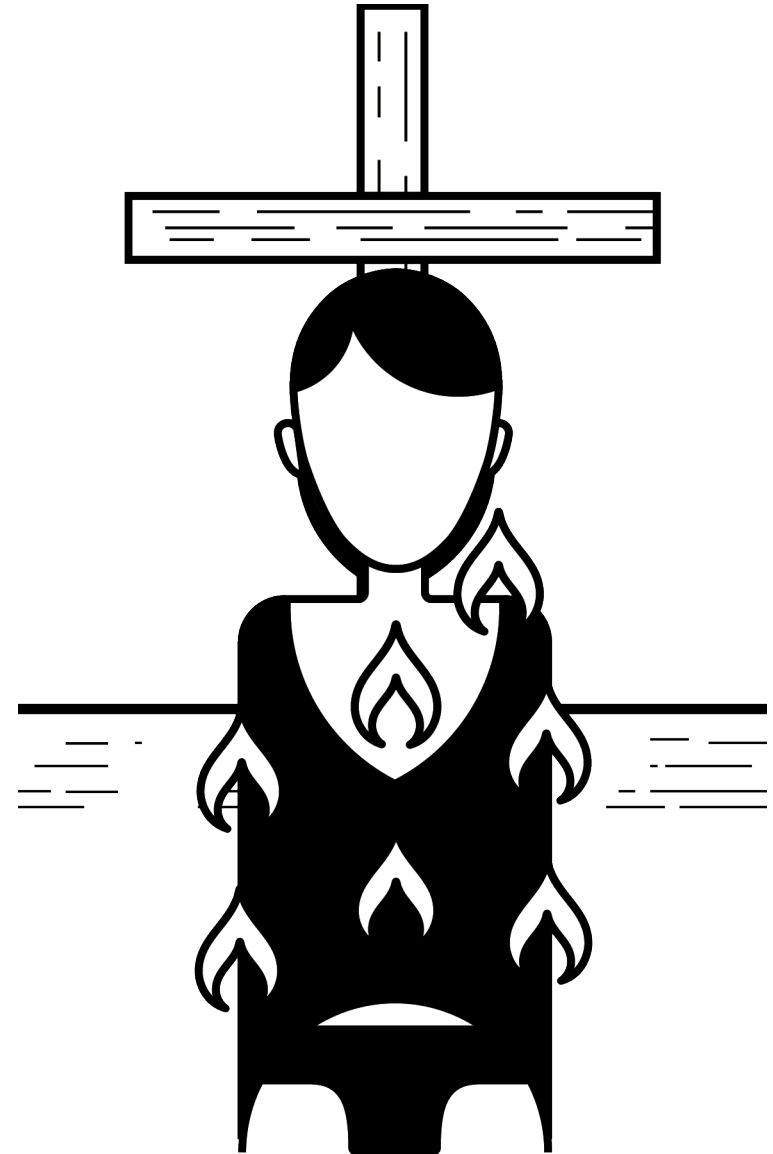
Mi resi conto che nella vanità del suo cuore aveva detto qualcosa di sacrilego. E mi buttai in ginocchio. La supplicai di inginocchiarsi, di aprire il suo cuore, di liberarlo dal demone della vanità e di affidarsi alla misericordia del Signore. Ma lei nulla. Rimase lì seduta.”

Questa sezione crea una sorta di divisione tematica, dopo la vicenda del fiume, il monologo di Cora uno stacco in termini di contenuto. In questo monologo, cora riflette su alcuni difetti di Addie. Il discorso è fatto sempre dalla prospettiva religiosa, la quale è lo strumento che usa Cora per misurare la correttezza degli atti altrui. In questo monologo, Addie parla di Jewel, ma all’inizio Cora pensa che si stia parlando di Dio, quando scopre che no era questo il caso, si mette a pregare.



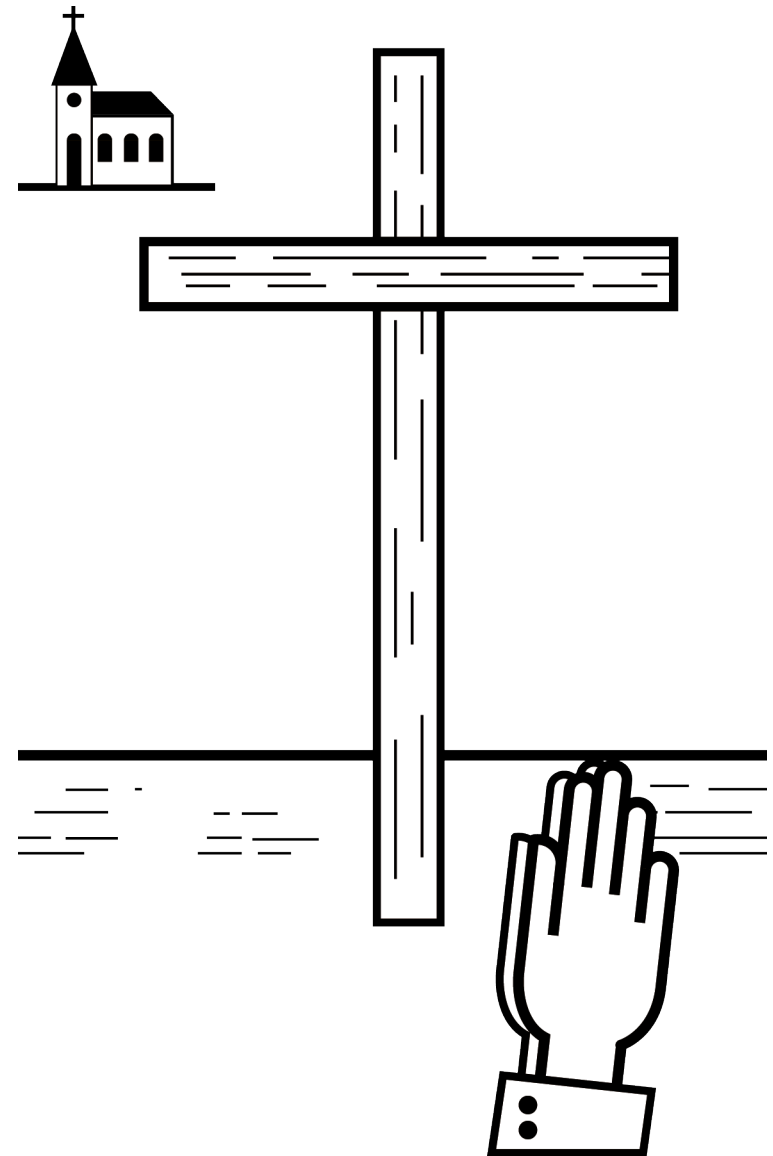
“Mentre lo aspettavo nel bosco, aspettandolo prima che mi vedesse, lo pensavo vestito nel peccato. Lo pensavo così come pensavo anche a me stessa vestita nel peccato.”

Questa sezione è una delle più importanti dell'opera perché l'unico momento in cui Addie si esprime. Nel suo monologo si condensano anni di vicende, da quando insegnava a scuola a quando ha partorito i figli. Si è rappresentata la vicenda del tradimento al marito, perché è rappresentativa della ideologia di vita del personaggio e riguarda Jewel, chi è il risultato degli affari amorosi di Addie con Whitfield.



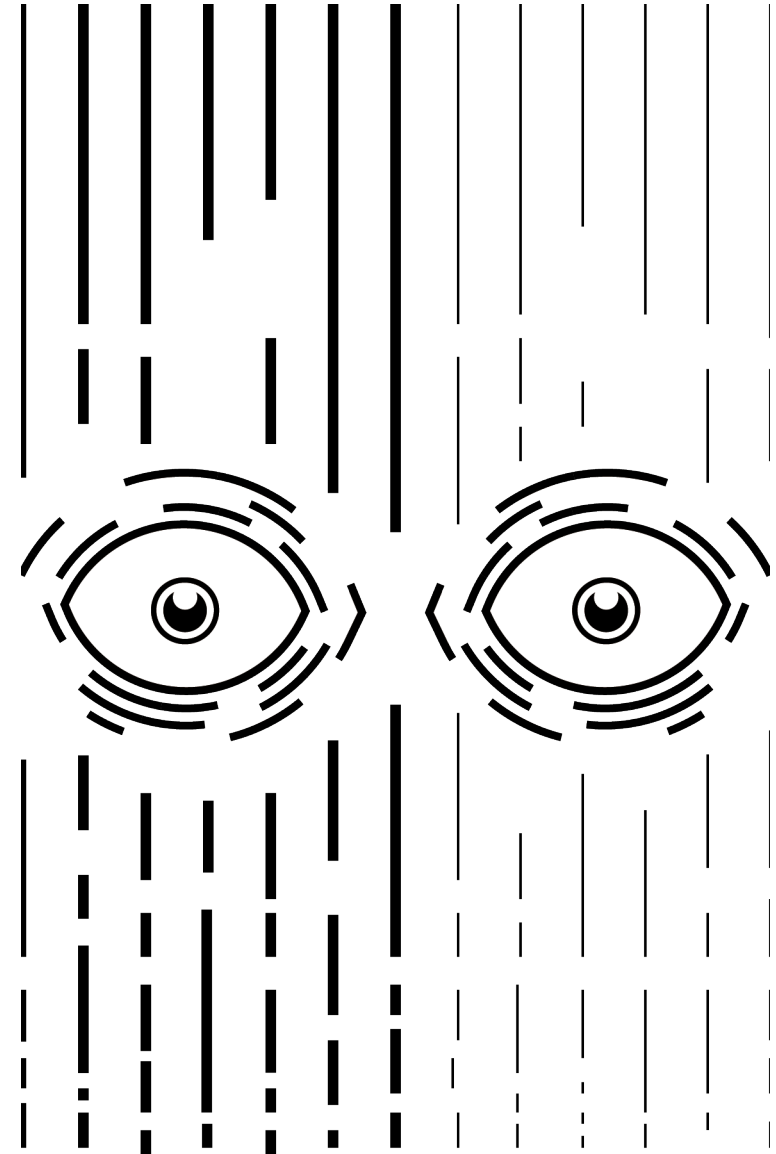
“Mi resi conto dell’enormità del mio peccato; finalmente vidi la luce, caddi in ginocchio, mi confessai a Dio, implorai la sua guida e la ricevetti.”

Subito dopo il monologo di Addie, viene quello di Whitfield. In questa sezione Whitfield parla della vicenda del tradimento ma dalla sua prospettiva. Whitfield parla di come gli è stato assegnato il compito di confessare i suoi peccati, decide quindi di andare dai Bundren, una volta scopre che Addie è morta, le sue idee di confessarsi cambiano.



“Lui aveva di nuovo quell’aria legnosa sul viso; quell’arcigna aria di sfida, rigida e accesa, come se il suo viso fosse fatto di un legno di due colori diversi, uno brutto, chiaro, e un altro brutto, scuro.”

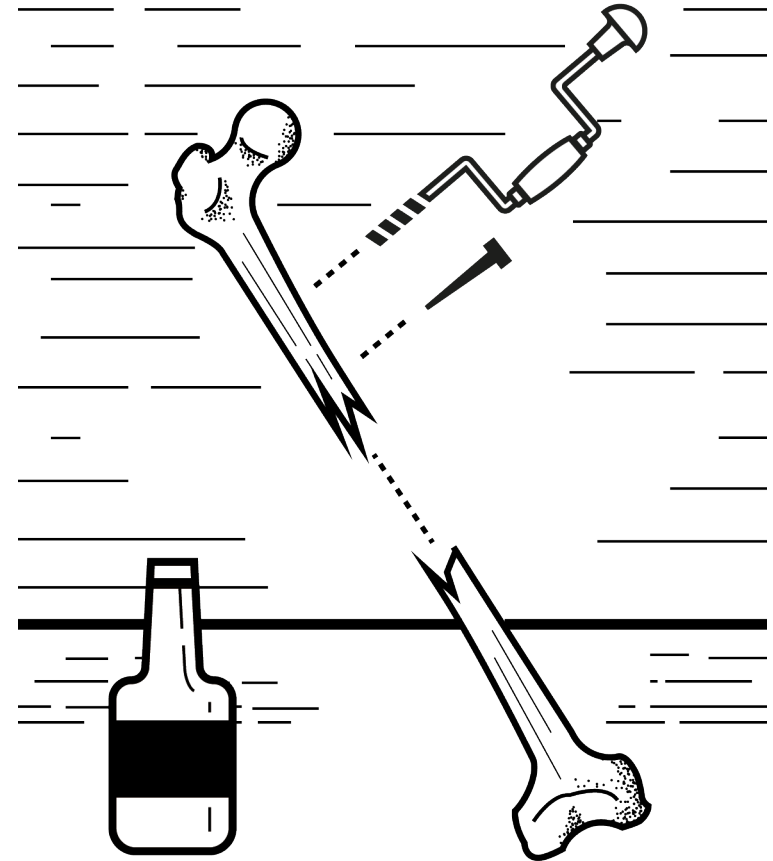
In questa sezione, Jewel deve andare da Armstid per chiedere in prestito una pariglia, le tensioni con suo fratello Darl, sono sempre in aumento. Una volta arrivati da Armstid, la famiglia deve trovare un modo per procurarsi muli nuovi per poi riprendere il viaggio.



“Portatemi un materasso, una seggiola e un bicchiere di whisky.

Ha fatto bere il Whisky a Cash, poi ha cacciato Anse dalla stanza(...)”

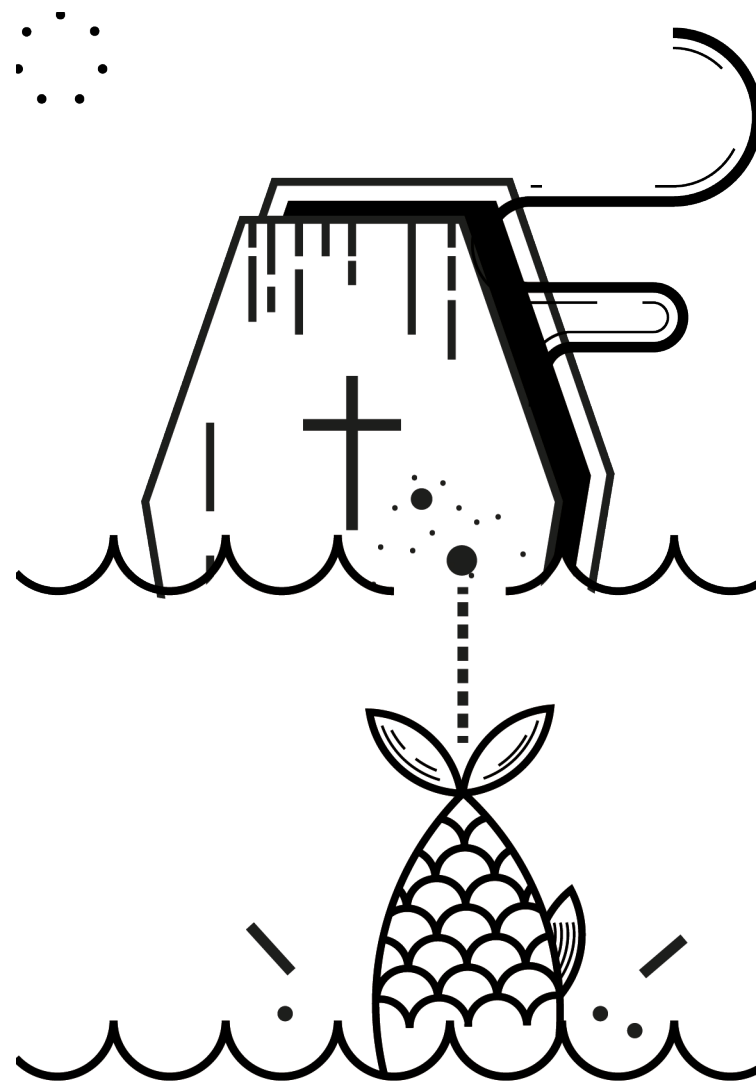
Essendo da Armstid, la famiglia prova di andare a cercare il dottore Peabody, non trovandolo, portano uno dei veterinari della zona, il zio Billy. Il veterinario prova di sistemare la gamba di Cash. Quando sono pronti per riprendere il viaggio, Armstid prova a convincere Anse di partire senza Cash, il quale è ridotto male dopo l'intervento fatto dallo zio Billy. Sia Anse che Cash si rifiutano e partono con destinazione Jefferson.



“Adesso ce ne sono sette, lassù in piccoli cerchi neri(...)

Mia madre è un pesce. Darl dice che quando torniamo all’acqua potrei anche vederla e Dewey Dell ha detto: È nella cassa; come faceva a venir fuori? È venuta fuori nell’acqua dai buchi che ho fatto io, ho detto io, e quando torniamo all’acqua la rivedo. Mia madre non è nella cassa. Mia madre non puzza così. Mia madre è un pesce.”

La presenza degli avvoltoi genera curiosità nel piccolo Vardaman, il quale continua sempre a pensare che sua madre sia un pesce. Secondo lui, sua madre è scappata via nel momento in cui stavano attraversando il fiume, per lui, ciò che puzza all’interno della bara non è Addie, è qualcosa di diverso.



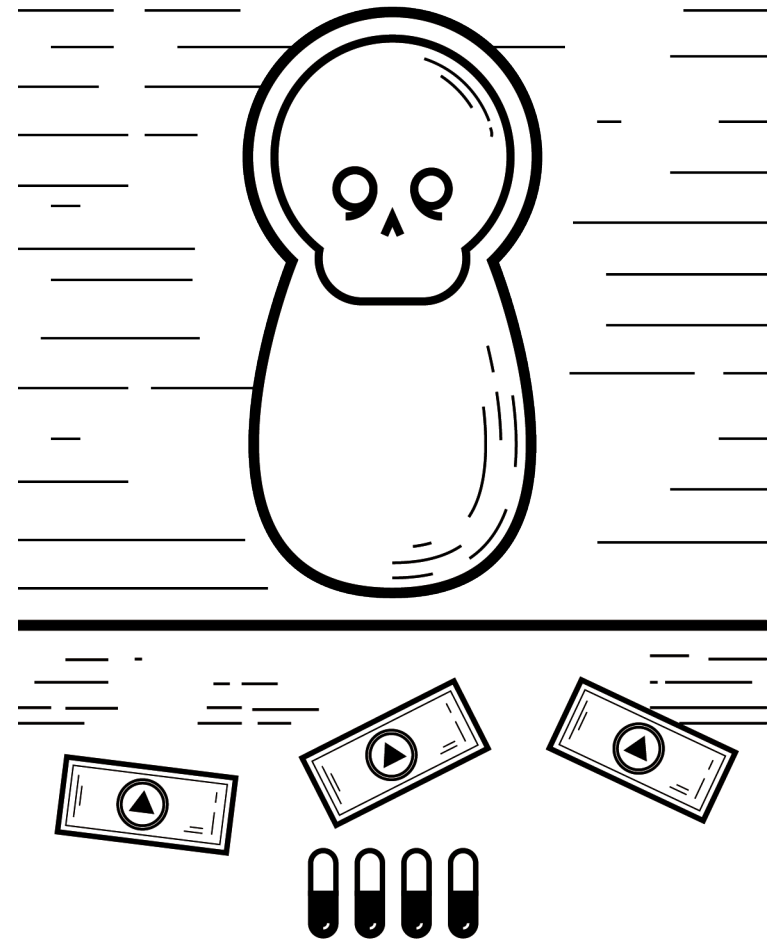
“Ho i soldi per pagarla, ha detto.

Sono tuoi, o è stato abbastanza uomo da darteli lui, almeno questi?.

Me li ha dati lui. Dieci dollari. Ha detto che bastavano.

Non basterebbero mille dollari, nel mio negozio, come non basterebbero dieci centesimi, ho detto io.”

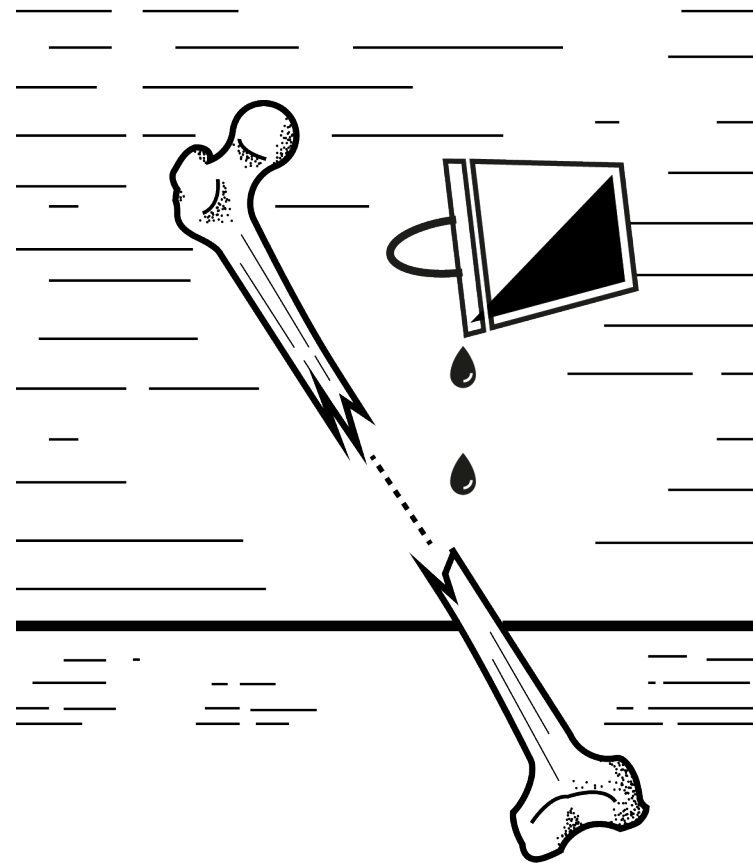
Prima di arrivare a Jefferson, la famiglia si sofferma a Mottstown, un piccolo paese nella periferia del capoluogo. In questa sezione, Dewey va in farmacia per procurarsi delle medicine per abortire, il farmacista però, si rifiuta di vendergliel. Nel frattempo, Darl compra del cemento per fare un gesso per Cash.



“Mescolo il cemento nel barattolo, rimestando l’acqua lenta nelle spesse spirali verde pallido. Porto il barattolo al carro per farlo vedere a Cash. È disteso sul dorso, il profilo sottile in silhouette, ascetico e profondo contro il cielo. Ti sembra che vada bene?”

Non metterci troppa acqua, se no non funziona, dice lui.”

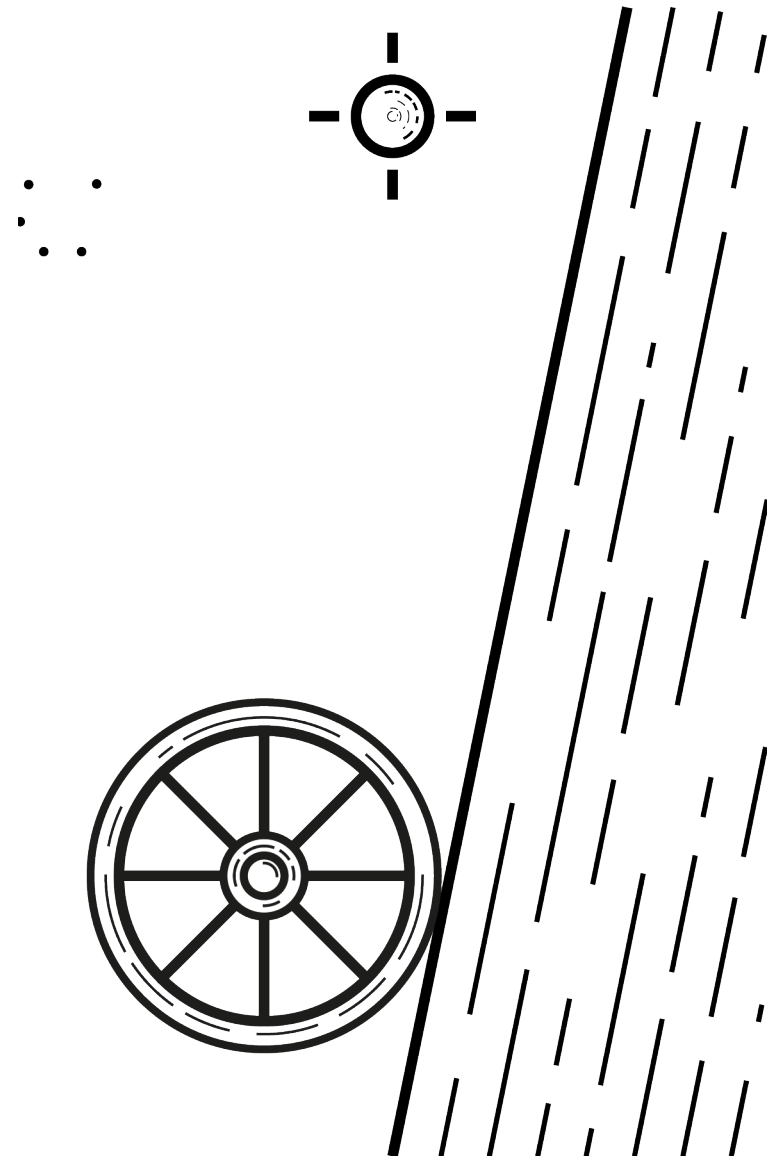
Dopo la sosta a Mottstown, la famiglia si ferma ancora per mischiare il cemento con l’acqua e fare il gesso per Cash. In questa sezione, Cash si mostra come un personaggio paziente, che è capace di sopportare tutte le difficoltà e le sofferenze che comporta viaggiare con la gamba rotta. Si scoprirà poi, che mettere il cemento sulla gamba, non era la migliore idea.



“Adesso ce ne sono cinque, lassù in piccoli cerchi neri.

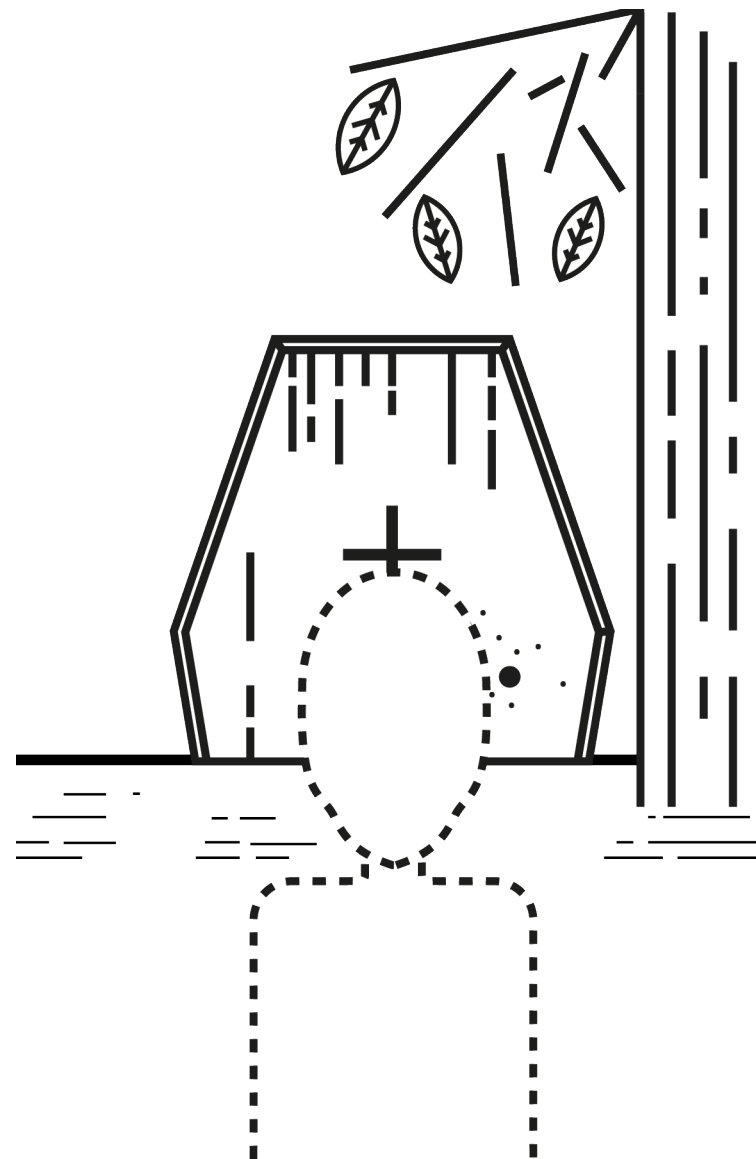
La salita finisce nel cielo. Poi il sole viene fuori dalla salita e i muli e il carro e Pa’ camminano nel sole.”

La famiglia prosegue il viaggio a Jefferson; la presenza degli avvoltoi continua ad incuriosire Vardaman, che decide di scoprire dove vanno durante la notte.



“Jewel, dico, di chi sei figlio?. La brezza saliva su dal fienile, sicché lei l’abbiamo messa sotto il melo.

Tua madre era un cavallo, ma chi era tuo padre, Jewel?”



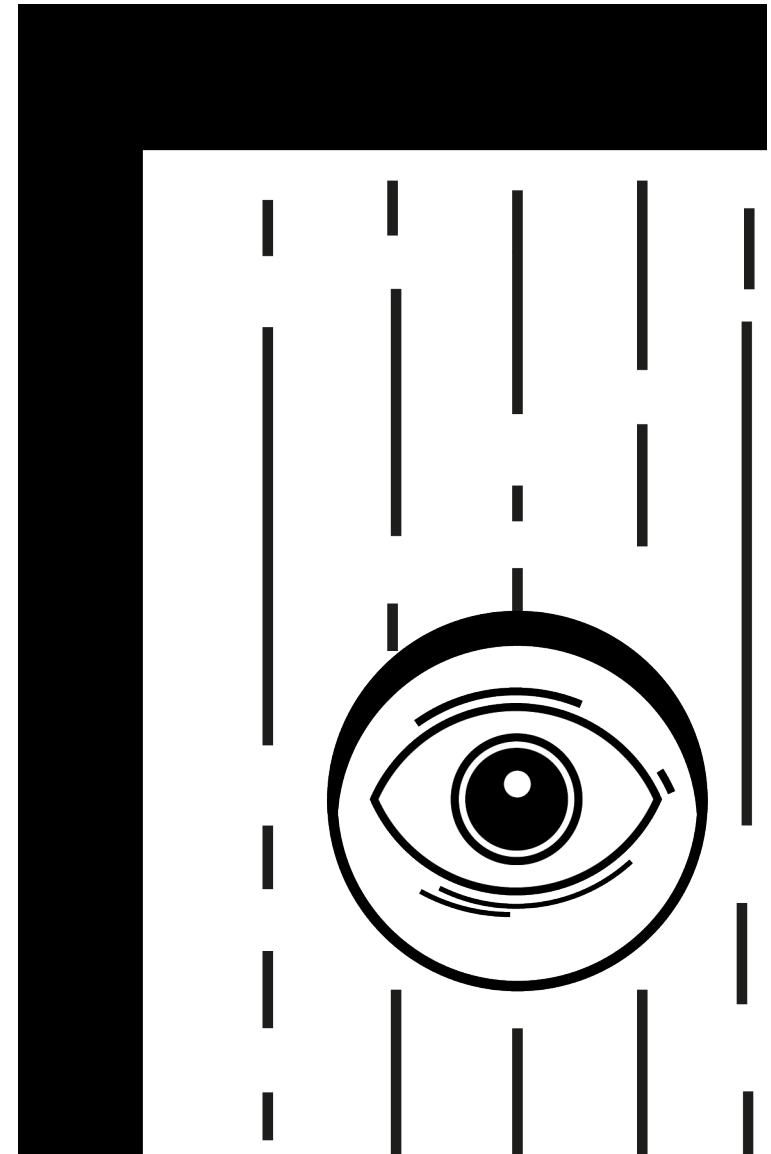
La tensione tra Darl e Jewel è ai livelli più alti. Darl continua a porsi domande riguardo l'identità di Addie, per lui è ormai chiaro che la madre di Jewel sia un cavallo, ora quello che è un mistero per lui, è l'identità del padre del suo fratello. Darl sospetta che Jewel sia un bastardo.

“Si è girata, dico. Mi guarda attraverso il legno.

Si, dice Darl.

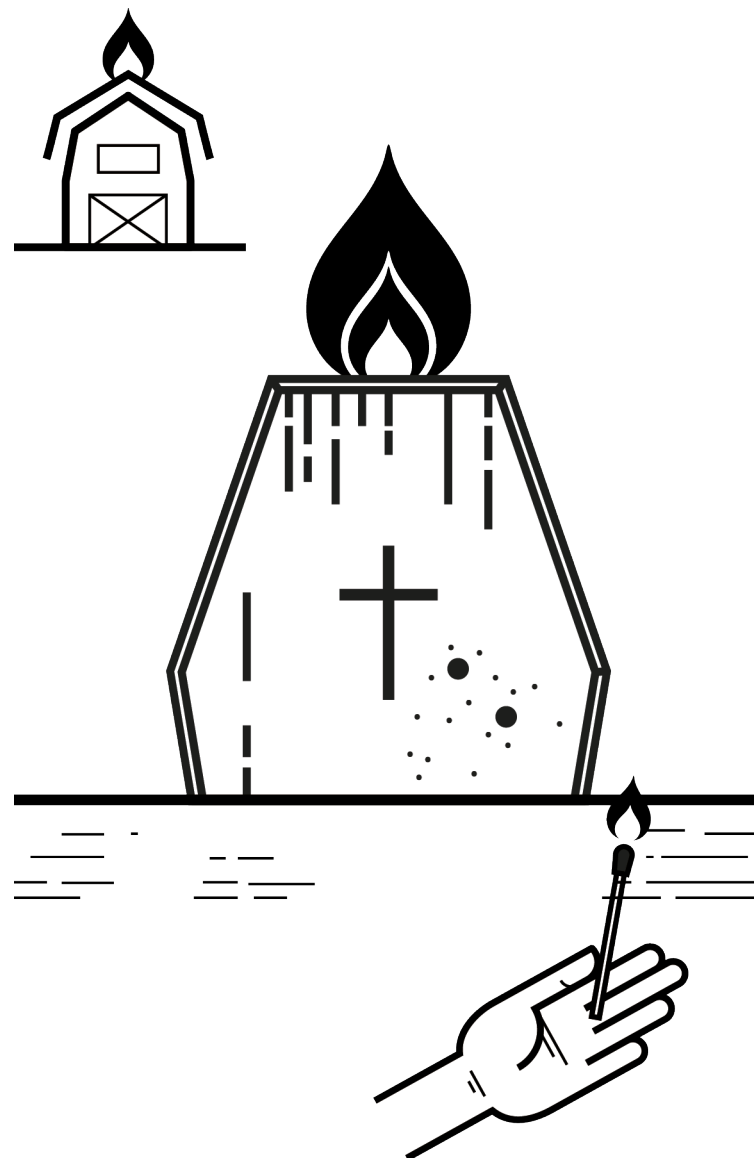
Come fa a vedere attraverso il legno, Darl?”

La famiglia sta arrivando da Gillespie, l'ultima tappa prima dell'arrivo a Jefferson. Darl e Vardaman credono di sentire Addie parlare, per loro, la madre è ancora viva. Vardaman addirittura sente che lei lo guardi attraverso il legno della bara. Darl pensa invece, che Addie piange perché si vergogna di essere ridotta male.



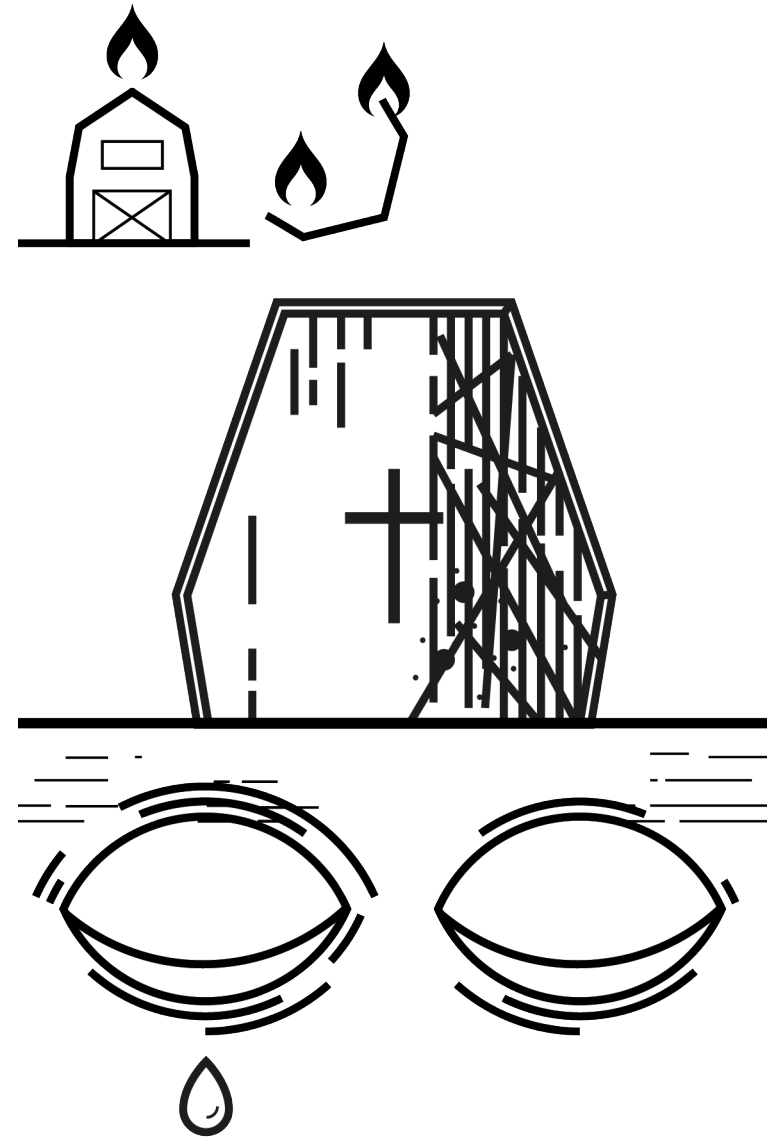
“Mai avrei creduto che Addie Bundren avesse bisogno di tanto spazio per giacervi comoda; ancora per un istante resta ritta mentre le scintille vi piovono sopra con scoppi che si disperdono come se al contatto generassero altre scintille.”

Darl è l'unico Bundren che pensa che il viaggio intrapreso dalla famiglia sia una follia, è per questo motivo che decide di dare fuoco al fienile di Gillespie e così dare chiusura alla sofferenza e alle umiliazioni che ha subito la famiglia. Vardaman, che si era alzato la notte per scoprire cosa facevano gli avvoltoi, è stato l'unico a vedere ciò che faceva Darl.



“Non c’è bisogno che tu pianga, ho detto. Jewel l’ha tirata fuori. Non c’è bisogno che tu pianga, Darl.

Il fienile è ancora rosso. Prima era più rosso.”

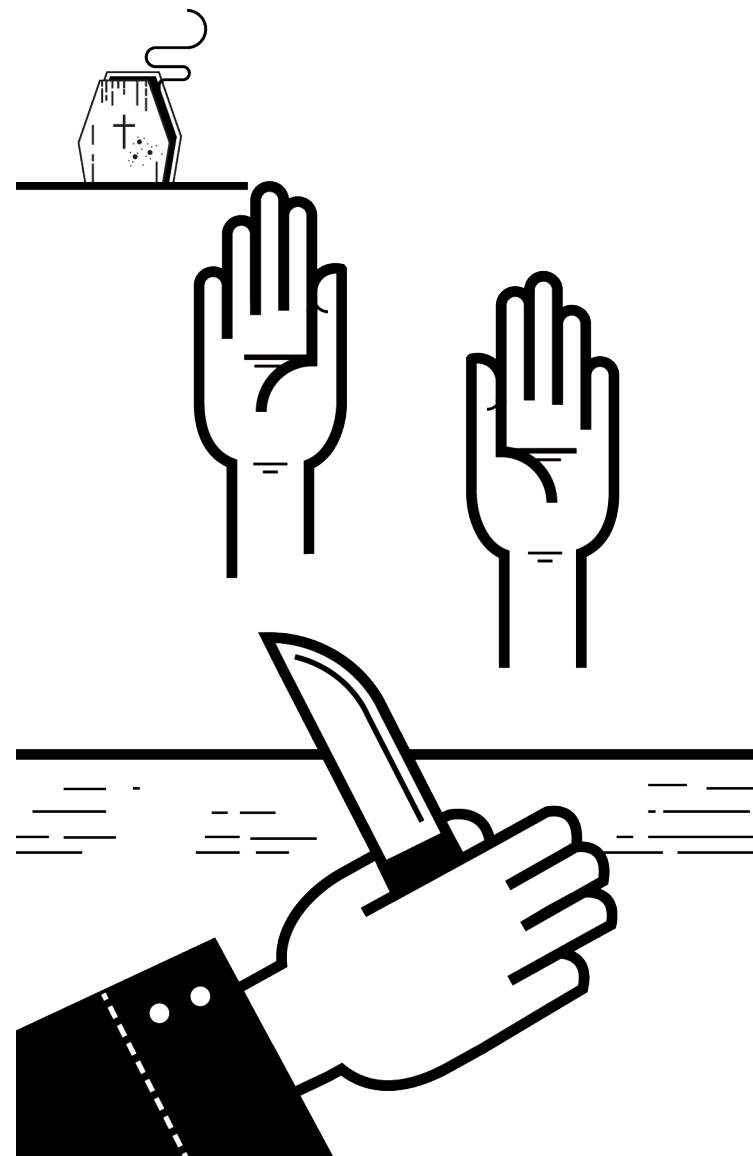


Il tentativo di bruciare il fienile fallisce, Jewel, come è successo durante l'attraversamento del fiume riesce a salvare la bara. Sempre da solo, entra nel fienile in fiamme, porta fuori gli animali di Gillespie e per ultimo, la cassa. Nonostante nessuno abbia visto Darl, tutti sospettano la sua colpevolezza.

“Crede che siccome è un maledetto signorino di paese, dice Jewel, ansimando, cercando di liberarsi della mia stretta. Figlio di puttana, dice.

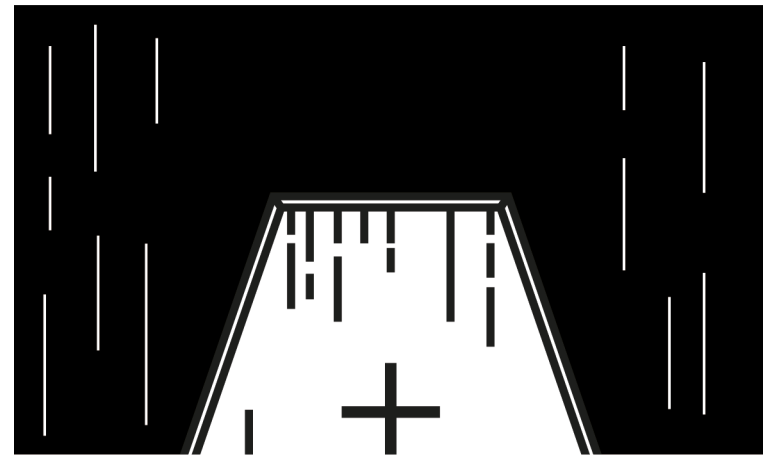
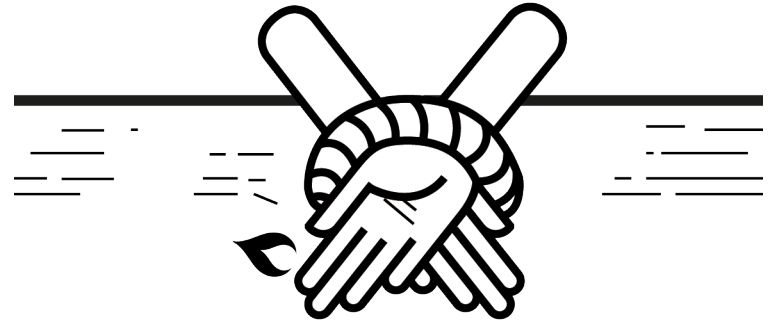
Quello si muove. Comincia a girarmi intorno, guardando Jewel, il coltello tenuto basso lungo il fianco.”

Dopo la vicenda del fienile, la famiglia si avvicina a Jefferson, il cadavere in putrefazione emana un cattivo odore che sconvolge tutte le persone che incrociano il carro dei Bundren. Un cittadino di Jefferson viene insultato da Jewel, e minaccia di accoltellarlo. Darl riesce a trattenere Jewel ed evita la lite.

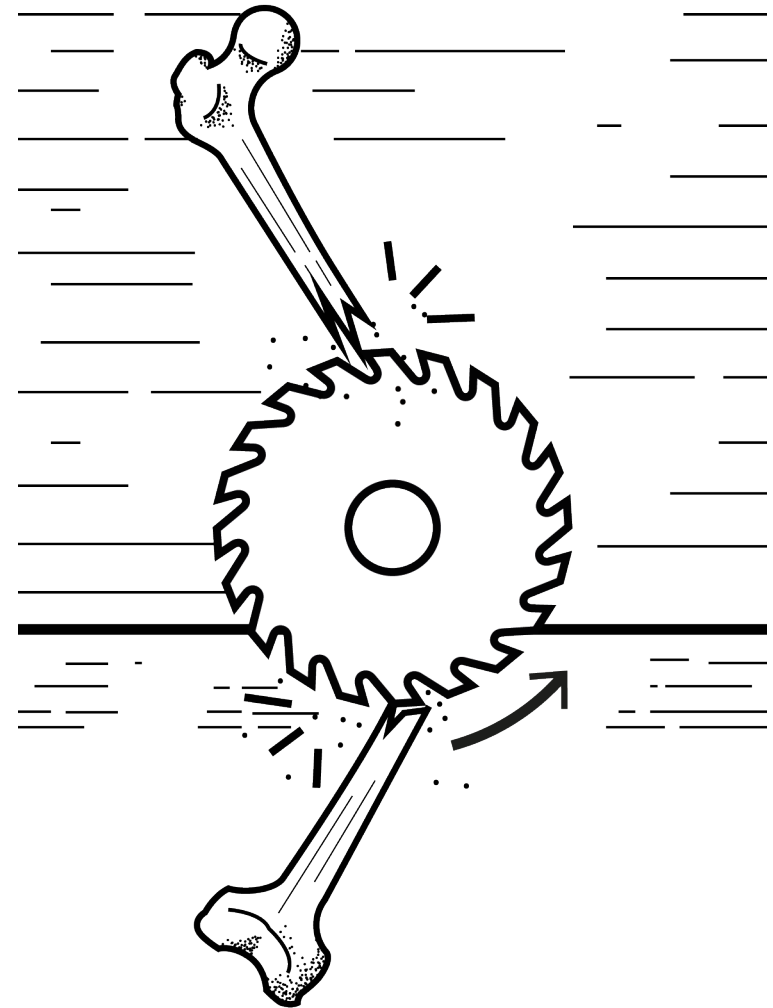


“Non c’era altro da fare. O lo si mandava a Jackson, oppure si lasciava che Gillespie ci facesse causa, perché in qualche modo sapeva che era stato Darl a incendiarlo. Non so come facesse a saperlo, ma lo sapeva.”

Cash ammette che l’unica soluzione per evitare ulteriori problemi, era mandare a Darl al manicomio di Jackson. Racconta come Jewel e Dewey, si sono lanciati addosso Darl per picchiarlo nel momento in cui sono arrivati i poliziotti.



“Dio onnipotente, perché Anse non ti ha portato alla prima segheria e non ti ha infilato la gamba nella sega? Allora sì che ti avrebbe curato.”



A Jefferson, Peabody esamina la gamba di Cash, l'idea del gesso gli ha peggiorato la frattura, e rischia di rimanere zoppo a vita. Peabody dà la colpa ad Anse, che oltre ad essere pigro e tirchio, non riesce a prendere buone decisioni riguardo i suoi figli.

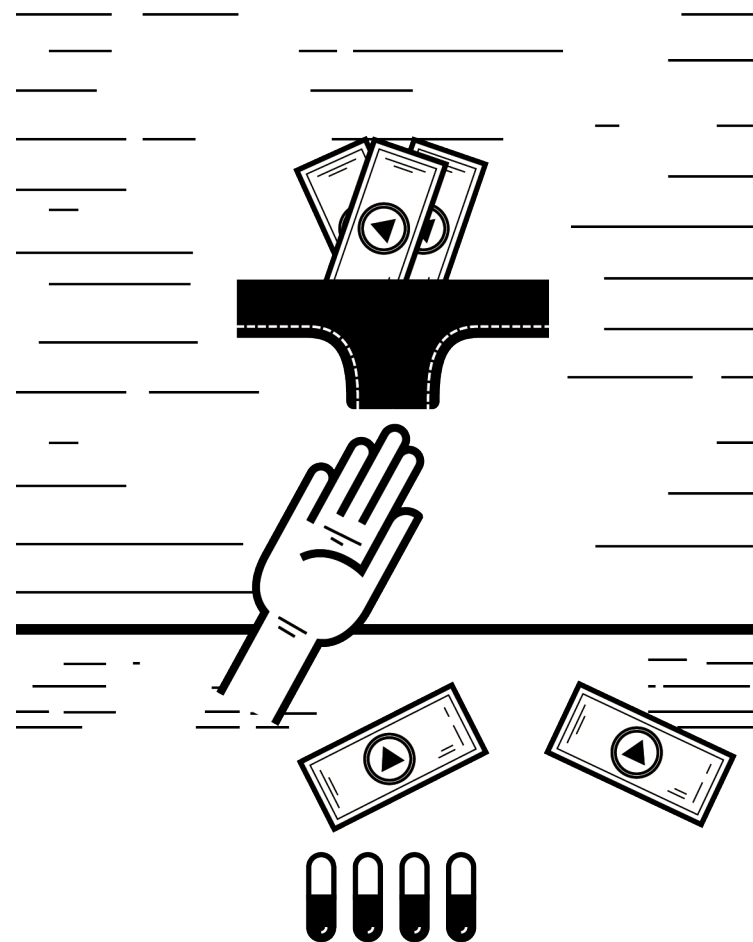
“Ho solo dieci dollari, dice lei. Il resto potrei portarlo fra un mese, forse.

Figuriamoci, dico io. Dieci dollari? Devi capire, non c'è prezzo per quello che so fare.

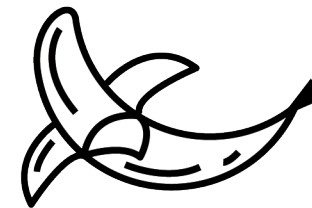
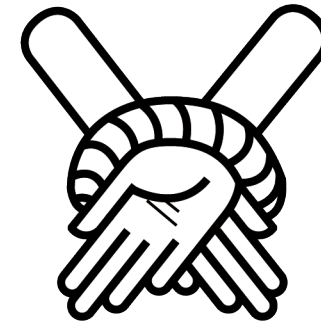
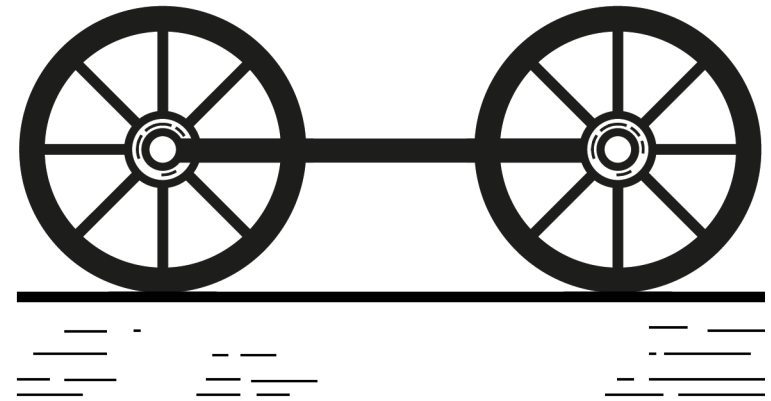
Mi guarda. Non batte ciglio. Cosa vuole, allora?

Prova a immaginartelo, e te lo faccio vedere, dico.”

Macgowan è l'assistente del farmacista di Jefferson. Al scoprire che Dewey è in cerca di un medicinale per abortire, prova di approfittarsene. Riesce a convincerla della sua capacità per aiutarla, e a cambio delle sue conoscenze mediche, le propone un rapporto sessuale.

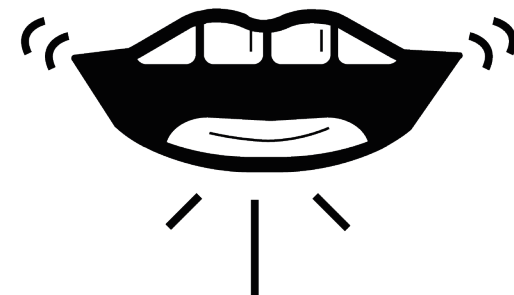
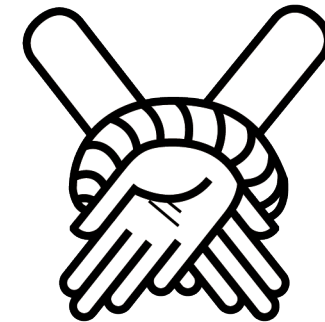
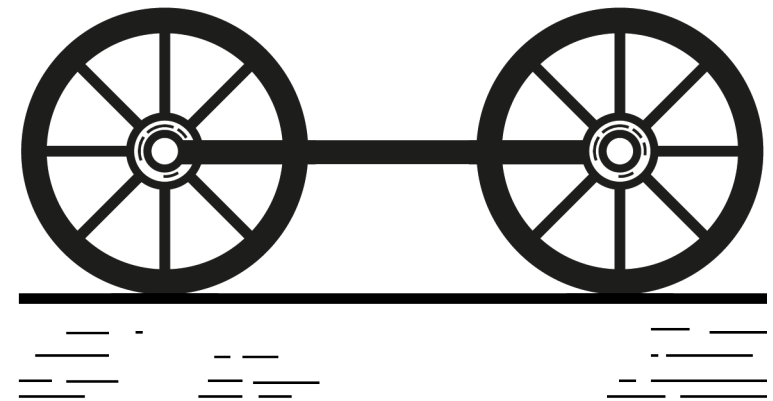


“Mio fratello è Darl. È andato a Jackson in treno. Non ha preso il treno per andare fuori di cervello. È andato fuori di cervello sul nostro carro.”



Dopo aver seppellito Addie, due poliziotti prendono Darl per portarlo al manicomio di Jackson, Vardaman ammette che suo fratello è andato fuori di cervello, probabilmente per tutte le sofferenze e difficoltà subite nel viaggio.

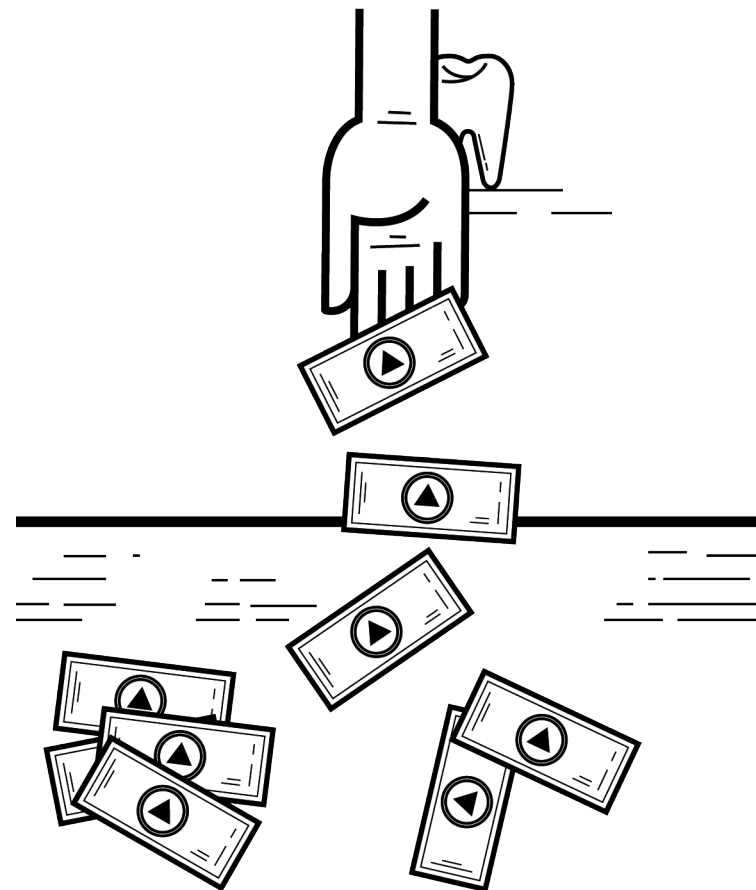
“Darl è andato a Jackson. L’hanno messo sul treno che lui rideva, rideva andando giù per il vagone lungo, con le teste che si voltavano come tanti gufi quando passava. Di che cosa stai ridendo? ho detto. Sì si si si si”



In questa sezione il discorso di Darl diventa irrazionale, parla di argomenti che non hanno niente a che fare con le vicende vissute fino a quel punto. Oltre a questo, la narrazione del monologo non è più in prima persona, Darl parla su di sé stesso in terza persona; dimostrando come ha perso la sanità mentale.

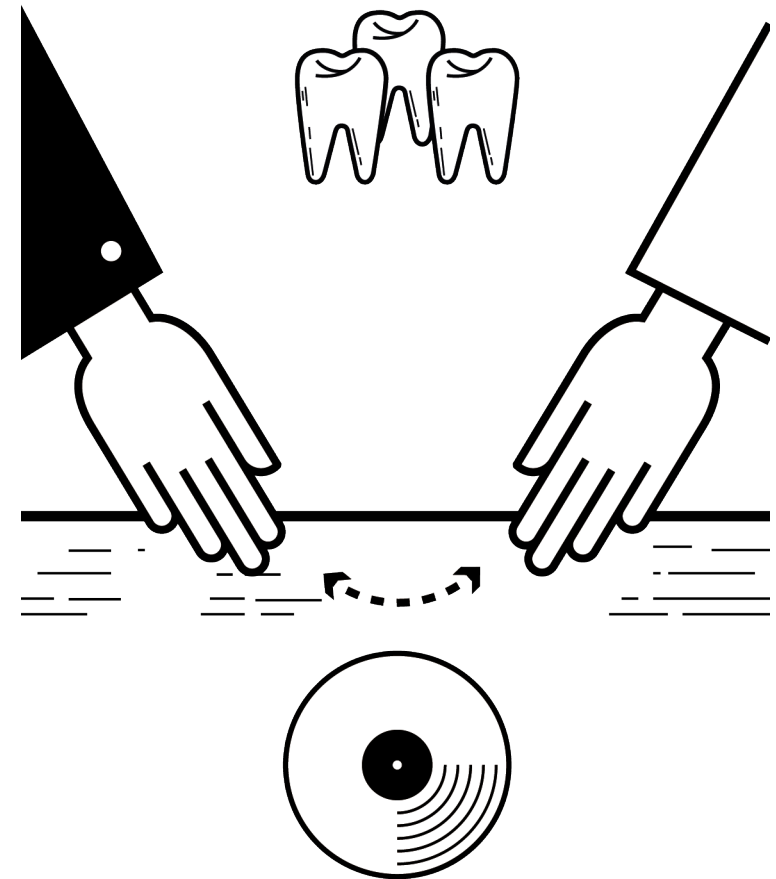
“È solo un prestito. Lo sa Iddio se voglio che i miei figli, il sangue del mio sangue, abbiano qualcosa da rimproverarmi. Ma io gli do quello che è mio senza lesinare. Gioiosamente, gli do, senza lesinare. E ora mi si rifiutano. Addie. Non sai quanto sei stata fortunata a morire, Addie.”

Quando Anse scopre che Dewey portava con sé dieci dollari, decide di prenderli per procurarsi la sua desiderata dentiera nuova. Dewey aveva bisogno di questi soldi per comprare il medicinale per abortire. In questo modo, rimane senza medicina e senza soldi.



“Allora vediamo che non era la valigetta che gli dava quell’aria differente; era il viso, e Jewel dice: Si è fatto i denti...”

E allora ho visto che la valigetta che aveva era uno di quei grammofoni. Poco ma sicuro era proprio un grammofono.”



Cash riflette sul fine che ha fatto Darl, e nonostante pensasse che il suo fratello aveva in qualche modo ragione, il fatto di dare fuoco al fenile non era giustificabile. A questo punto, come chiusura della narrazione, Anse presenta la nuova moglie alla famiglia, e si inizia il ritorno a casa.