

# Da Dante, Sade, Faulkner... a Verdiglione

GUY SCARPETTA *scrittore e docente universitario*

**A** Parigi la storia di questo processo sembra del tutto grottesca, cioè da quando essa è esplosa, dopo la scorsa primavera, siamo in parecchi a esitare fra l'indignazione e il riso. Avendo letto a Parigi un certo numero di giornali italiani che esponevano il processo fatto a Verdiglione e lo presentavano facendone un ritratto grottesco, ci siamo chiesti se stessimo sognando. Noi, che conosciamo Verdiglione e le sue attività internazionali, siamo stati propriamente stupefatti, sbalorditi dall'immagine che ne veniva data attraverso la stampa italiana. L'immagine di un personaggio diabolico, di un guru spietato, truffatore, che esercitava pressioni morali su chi gli stava intorno. Questa storia apre la questione del rapporto fra giornalisti e intellettuali, e fra intellettuali italiani e quelli di altri paesi.

Ho un nome italiano, il che significa che oltre che francese, sono un tantino italiano, e fino a oggi ero piuttosto felice di questa doppia identità. Piuttosto felice perché l'Italia è un paese che amo molto e che conosco abbastanza bene, in cui sono vissuto per un certo tempo. Dopo questo affare al contrario ho un tantino di vergogna per l'ignominia della maggior parte dei giornalisti e degli intellettuali italiani che hanno parlato del processo Verdiglione.

Finora avevo avvertito questo senso di vergogna una sola volta, quando, alla fine degli anni sessanta e all'inizio degli anni settanta, si è avuta in Francia l'impressione che la maggior parte degli intellettuali italiani facesse lega contro uno di loro che rappresentava il male e che doveva essere linciato a ogni costo: Pasolini.



In tutto ciò ci sono cose probabilmente evidenti per voi, ma che occorre assolutamente dire ancora, in particolare che in questa storia non si sa bene di che cosa si tratti. È forse un delitto incitare a entrare in un'impresa culturale, un delitto incitare a un'attività che ruota attorno all'editoria, all'organizzazione di congressi, e alla libera circolazione della parola? In tutti i commenti italiani che ho letto su questa storia, mi ha colpito che ci si sia sempre dimenticato l'essenziale: molto semplicemente e scioccamente occorreva dire quello che Verdiglione fa.

Che cosa fa Verdiglione? Di recente Elie Wiesel ha ricevuto il premio Nobel per la pace e ho avuto la sorpresa di leggere un giornale italiano, in cui in una pagina veniva riportato un articolo estremamente violento di denuncia contro Verdiglione, e sulla pagina accanto si faceva un elogio a Wiesel dicendo che in Italia era stato pubblicato da una piccola casa editrice. Quando si arriva a un tale stadio di malafede si pone necessaria-

mente la questione della responsabilità dei giornalisti e intellettuali. È una questione grave, e non parlo solo di quanto sia intollerabile vedere un intellettuale della statura di Verdiglione portato in tribunale in manette, incatenato: è qualcosa che certamente non rilancia l'immagine della giustizia italiana in Europa.

Ma, a parte tutto ciò, si è evitato di dire l'essenziale: la legge ha forse diritto di pronunciarsi su un fenomeno come il transfert? E se sì, su quali basi? L'odio e l'ostilità che si sono manifestati, l'atmosfera di linciaggio che ho evocato sono dovuti unicamente alle imputazioni penali contro Verdiglione? Tutto ciò non esprime forse una manifesta gelosia, un odio, un risentimento, cioè tutto ciò non è forse il sintomo del fatto che è la posizione intellettuale di Verdiglione a risultare intollerabile? Non si potrà fare un passo senza dire con fermezza, anche al di là della minima morale che consiste nel difendere la libertà di parola, che quello che è in gioco è forse avere detto e mostrato che l'inconscio non è collettivo, ma che esiste nel fare la dissidenza. In altre parole, che intorno all'inconscio non è possibile produrre una comunità, e che nella misura in cui l'inconscio è in opera nella creazione e nella invenzione, è impossibile concepirlo come subordinato a una parola d'ordine di tipo collettivo.

Si è rimproverato a Verdiglione di aver scommesso sulla cultura in quanto non appartenente a nessun gruppo, partito, collettività, nazione? Gli si rimproverava che l'invenzione possa esercitarsi nella parola, cioè che qualcuno decida di parlare anziché essere parlato? Non tollero che sia stato detto, in particolare dalla

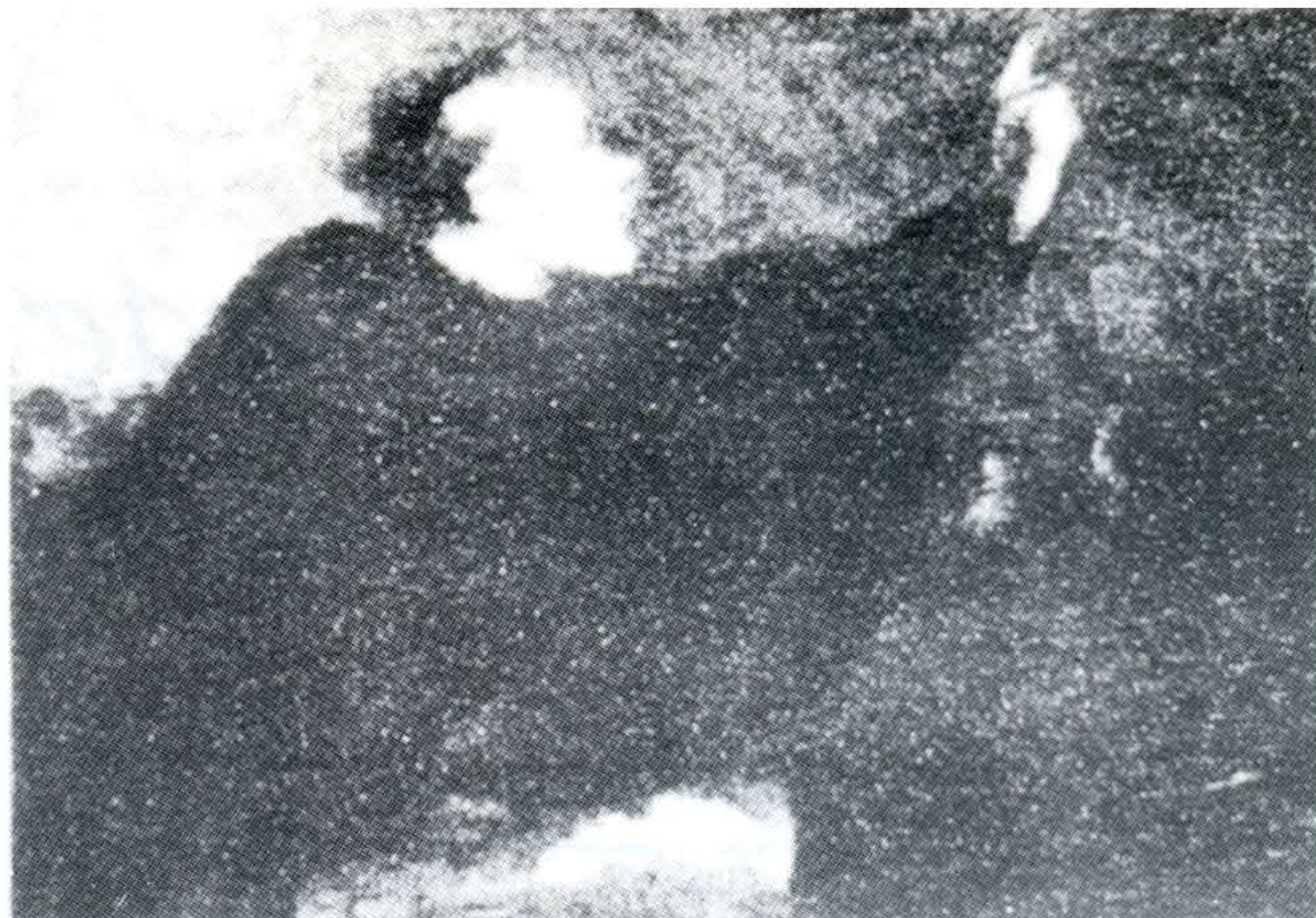


stampa italiana, che un certo numero di intellettuali francesi e europei in quest'affaire sono serviti da ostaggio, da cauzione, per un'impresa dubbia, come se fossero degli imbecilli: come se Ionesco, Kundera, Sollers, Zinov'ev, Lévy fossero degli imbecilli. Tutto ciò contribuisce, fra l'altro, a un rilancio della xenofobia che può raddoppiarsi sulla risorgenza del vecchio razzismo fra nord e sud.

Io avevo una nonna italiana, una contadina del Friuli, che mi teneva sempre discorsi di questo tipo: il razzismo è orribile, gli uomini sono fratelli, si equivalgono, neri, gialli, bianchi, ma bisogna diffidare dei napoletani e dei calabresi. Ho l'impressione che stia qui la definizione di razzismo, perché non c'è razzismo più virulento di quello delle piccole differenze: rifiutare l'altro è volere che l'altro sia un altro assoluto, sia assolutamente altro. Nei commenti all'affaire, al di là della xenofobia evidente rispetto agli intellettuali stranieri che hanno preso parte al "Movimento Freudiano", che hanno partecipato a convegni e a congressi da esso organizzati, al di là di questa xenofobia c'è stato un rilancio del razzismo interno all'Italia stessa.

Occorre arrivare a sapere se Verdiglione è veramente il diavolo, un individuo losco, demoniaco, dubbio, perché in questo caso anche noi — ancora una volta Wiesel, Halter, Zinov'ev, Ionesco, Sollers, Lévy — avremmo partecipato a tutto ciò. La risposta è molto semplice: c'è e ci sarà ancora per molto tempo fra le posizioni di Verdiglione e gli scrittori di oggi una complicità intellettuale di fondo, qualcosa che va oltre la tattica e la strategia, che va oltre l'amicizia personale e che si basa su tesi minimali fuori dalle quali non c'è vita intellettuale possibile: la cultura non è nazionale, l'inconscio non è collettivo, il linguaggio non serve a comunicare, perché si comunica solo e nel malinteso. Credo che non si possa essere intellettuali e scrittori senza aderire a questo *minimum*, a questa base minima che ci raggruppava, che ci raggruppa e che ci raggrupperà, malgrado il clima di risentimento, di odio, di xenofobia e di razzismo.

Libertà di parola, sì, ma non solo sul piano giuridico. Non è solo la parola che deve essere libera, in circostanze e condizioni come questa è importante



affermare che si può e si deve rivendicare anche il diritto di essere liberi nella parola.

Oltre a queste parole di solidarietà, mi sembra importante tenere una vera e propria conferenza, andando oltre il quadro della situazione in cui ci troviamo, proprio per indicare che il lavoro continua. Qualunque siano le pressioni, le calunnie, il lavoro continua.

Comincio con un aneddoto. La prima volta che ho incontrato Armando Verdiglione, circa quindici anni fa, al seminario di Jacques Lacan, nella discussione che avemmo ci trovammo immediatamente d'accordo su due cose: un'ostilità fondamentale verso lo junghismo, mai smentitasi, e un amore assoluto per Dante.

Ritornero, dopo quindici anni, a Dante, per indicare che le amicizie, le complicità — cui credo molto più che alle strategie — non sono intralciate dalle vicende giudiziarie. E poiché qui si tratta della libertà di parola, parlerò di alcuni scrittori cercando di indicare il perché la libertà di parola è una necessità e sopra tutto per indicare qual è la posta in gioco. Si tratta infatti di una libertà per potere dire alcune cose, non di una libertà vuota.

Lo scrittore è chi corre il rischio di esporre ciò che i sistemi religiosi, filosofici, ideologici e politici hanno lo scopo di nascondere e di mettere a tacere. Ecco la posta in gioco della libertà di parola: uno scrittore esiste per esporre il non detto dei discorsi collettivi e comunitari. Ho appena parlato di ostilità fondamentale verso lo junghismo, ed è di questo che si tratta evidentemente. Una parola e una scrittura solitarie esistono per pro-

durre un effetto di verità rispetto a ciò che la società ha la funzione di dissimulare. La verità non è causa di un discorso, in certe condizioni è eventualmente il prodotto di un gioco con il sembiante.

Voglio parlare di Dante perché Dante si trova in una situazione-cerniera paradossale. Il testo di Dante sorge in un'epoca in cui il discorso teologico è egemonico, epoca in cui questo discorso produce alcuni dei suoi pensatori più interessanti. Una lettura rapida, scolastica della *Divina Commedia* potrebbe far credere che il percorso Inferno, Purgatorio, Paradiso porti a una morale edificante. In altre parole, la lettura scolastica di Dante parte dal presupposto che per Dante la verità teologica sia acquisita come causa fin dall'inizio e che il percorso abbia il solo scopo di arrivare a una sottomissione alle leggi già esistenti, già organizzate, che la scrittura avrebbe solo la funzione di illustrare. Questa concezione edificante, della *Divina Commedia* non solo è completamente falsa, ma deliberatamente messa in scacco dalla stessa scrittura di Dante.

In questa traversata in cui la stessa densità e forma dei corpi si trasforma, in cui la lingua è contaminata da ciò che essa ha la funzione di esporre, in questo percorso in cui tutti i personaggi incontrati, noti o ignoti, storici o fittizi, sono occasione del proliferare di microracconti che assicurano l'unità paradossale del discorso, sembrerebbe a prima vista che la narrazione abbia la funzione d'incoronare la legge divina, rapportandola a personaggi concreti, definiti, individuati: castigo l'Inferno, perdono e espiazione il Purgatorio, ricompensa il Paradiso. A



prima vista, ecco la matrice di un libro edificante.

Invece leggendo Dante, leggendolo dall'interno, è evidente proprio il contrario, e questo almeno per quattro ragioni: la prima sta nella tonalità stessa della scrittura. Nella *Divina Commedia* si deve distinguere fra Dante narratore e Dante personaggio e non per una pura distinzione metodologica concernente la semiologia o la teoria letteraria. È un'implicazione soggettiva del narratore in quel che racconta che il più delle volte lascia passare una sorta di fenomeno emotivo assai differente da quanto Dante personaggio è supposto sentire. Così è assolutamente innegabile che le descrizioni di certi supplizi dell'Inferno lascino passare un godimento. In altre parole nel percorso di Dante c'è un evidente piacere nel dire il male, piacere che, per contrasto, accentua la difficoltà più volte annunciata da Dante di dire il godimento. Il più delle volte, nella *Divina Commedia*, il godimento è assegnato al conto dell'ineffabile, dell'indicibile. Il Paradiso di Dante non è il luogo del godimento, ma un luogo dell'astrazione in cui la luce e le parole si incatenano in forme immateriali.

Seconda ragione, che sposta la scrittura di Dante rispetto alla verità ammessa, alla verità come causa, alla verità prestabilita, è assai semplicemente il fatto che la ripartizione dei personaggi che s'incontrano nella differenziazione dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso non corrisponde necessariamente a quel che la legge teologica e l'insegnamento della chiesa potrebbe lasciare intendere. Per esempio si trova un numero piuttosto notevole di papi e cardinali nell'Inferno: il cardinale Ottaviano degli Ubaldini nel cerchio degli epicurei e il papa Anastasio II nel cerchio degli eretici; nell'ottavo cerchio, quello dei fraudolenti, troviamo, nella terza bolgia, quella dei simoniaci, piantati nella terra a capo in giù, papa Niccolò III, e nell'ottava bolgia, papa Bonifazio VIII; papa Adriano V ha il suo posto in Purgatorio nella cornice degli avari.

In contrasto con tutto questo è interessante notare che, per esempio, Dante non ha posto il sultano Saladino, che rappresentò l'Islam, nel cerchio degli eretici, ma nel limbo dove sono raccolti i giusti che non hanno ricevuto il battesimo e i bambini morti prima del battesi-

mo. E nel limbo troviamo anche Avicenna, Averroé, Empedocle e Eraclito. In altre parole, mentre certi papi e cardinali stanno nell'Inferno Dante non esita a situare fra i giusti sia dei rappresentanti dell'Islam sia dei filosofi materialisti. Ecco il paradosso: Dante è rispettoso dell'ortodossia — come provano le discussioni teologiche nel Paradiso — così come nell'apprezzamento di casi particolari il giudizio della sua scrittura si scosta sensibilmente da quello della chiesa, che definiva giudizio della verità come causa.

Terzo debordamento che può notarsi rispetto alla verità preliminare, e che forse è anche il più sensibile, è quello che concerne le reazioni soggettive di Dante personaggio di fronte ai dannati che incontra. I primi dannati a essere nominati sono Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, e Dante allo spettacolo del loro dolore sviene. Così pure, per quanto concerne il girone dei sodomiti, Dante non cessa di compiangersi e Virgilio gli consiglia di essere cortese verso di essi. Di fatto occorre attendere il quinto cerchio dell'Inferno, quello degli iracundi, perché Dante incominci a disprezzare apertamente un dannato. Prima non ha disprezzato nessuno: né i lussuriosi, né i vili, né i prodighi, né i golosi.

Insomma si può dire che la reazione di Dante nel suo percorso non dipende dalla gravità dei peccati, secondo la chiesa. Inoltre, nell'VIII cerchio, cioè fra quelli che hanno commesso il peccato più grave, nella nona bolgia, fra i seminatori di discordia, Dante incontra il trovatore Bertram dal Bornio, ancora decapitato con la testa in mano e a un tale spettacolo sente le lacrime agli occhi.

Ancora una volta le reazioni affettive del personaggio Dante nella *Divina Commedia* non sono funzione solo dell'apprezzamento del peccato in giudizio, che non aderisce al giudizio di Dio. Infine: lo scarto, che determina una singolarità rispetto alle norme che secondo la versione scolastica la *Divina Commedia* dovrebbe illustrare. Questo scarto è evidente sopra tutto nei microracconti che accompagnano l'incontro con i personaggi. I dannati dell'Inferno e le anime del Purgatorio raccontano la propria storia, si sottopongono alle domande e è sorprendente che molto spesso questo dialogo fra Dante e le ombre che egli incontra non concerne per nulla il peccato che le ha portate lì. Quando, nella bolgia dei sodomiti, Dante incontra Brunetto Latini, suo maestro, autore del Tesoro, lo interroga sul suo sapere e sulla sua vita intellettuale e per niente sulla sodomia. Così pure, in uno dei canti più noti, incontra Ulisse nella bolgia dei consiglieri fraudolenti e la storia che Ulisse è portato a raccontare non ha niente a che vedere con la perfidia e il tradimento. È piuttosto un'allegoria del castigo che attende il soggetto umano quando trasgredisce i limiti della ragione scientifica, metaforizzata nel testo dalle colonne d'Ercole. In altre parole per Dante, se Ulisse ha commesso un errore degno di nota è quello di avere voluto raggiungere il Paradiso terrestre con mezzi umani e razionali, senza rispettare i limiti di tale razionalità. Per Dante Ulisse ha commesso un peccato, che però non è quello per cui Dio lo ha giudicato.

È interessante notare questi quattro casi rispetto all'ideologia della verità come causa, perché nella *Divina Comme-*





dia tutto avviene come se al giudizio di Dio sul male si sovrapponesse un altro giudizio, non già dato, che è prodotto dalla scrittura stessa. Un giudizio suscettibile di turbare l'ordinamento del tragitto, leggermente spostato di Dante, giudizio che viene dalla scrittura stessa. L'ultima metafora che designa Dio nella Divina Commedia, nell'ultimo canto, è quella del libro. Il paradosso di Dante sarebbe quello di avere scritto un libro che ingloba Dio mentre gli resta sottomesso, di avere sottomesso interamente il proprio libro alla religione rivelata e simultaneamente avere designato che la scrittura possiede non solo l'apprezzamento del peccato ma anche la sua autonomia, il suo scarto, la sua singolarità, cioè la sua libertà di parola.

Questo rapido esame del testo di Dante mi sembra significativo in un'epoca in cui, ancora una volta, il discorso teologico è totalmente egemonico.

Ancora più brevemente, vorrei portare l'esempio di de Sade, della sua messinscena. Alla base di ogni crimine sta la sessualità; alla base di ogni sessualità il crimine. A ben pensarci, un formidabile rovesciamento e sviamento del naturalismo, del pensiero naturalista che, all'epoca in cui de Sade scriveva, incominciava a impiantarsi. De Sade è il contrario di Rousseau, ma de Sade combatte Rousseau non lo fa esponendo una filosofia che sia il contrario, ma spingendone al parossismo la logica fino a produrre una sorta di dimostrazione per assurdo. Ecco perché è completamente vano opporre alle letture simboliche di De Sade, letture letterali; con de Sade si è di primo acchito al di là dell'opposizione fra simbolico e letterale, piuttosto in una sorta di macchina della scrittura, e dun-

que è meno importante che cosa dice rispetto al reperire gli effetti del suo discorso. De Sade non è uno scrittore da potere ridurre a una verità. Tutte le interpretazioni di de Sade, da Camus a Simone de Beauvoir, mirano a riferire a de Sade stesso discorsi e situazioni concernenti personaggi fittizi. In altre parole, tutta l'operazione di recupero di de Sade consiste nel prendere un dialogo, una situazione concernente personaggi fittizi e fare come se fossero il pensiero di de Sade.

Confusione svilente: se c'è una verità prodotta dal discorso sadiano, essa è puramente e semplicemente l'effetto del gioco con il sembiante. E nient'altro. Per esempio, là dove Rousseau pone una buona natura originaria che occorre ritrovare, de Sade finge di sposarne la logica. C'è secondo de Sade una natura umana buona, corrotta dalla società e dai suoi pregiudizi. Semplicemente per de Sade il modello di tale natura è l'istinto criminale, di distruzione, da cui, per esempio, l'importanza del vulcano, del Vesuvio, della natura criminale. Ritrovare lo stato di natura, in altre parole, è fare l'apologia del crimine. Ciascuno si arrangia con questa verità. Consideriamo il grande romanzo di de Sade, *Juliette*, c'è in esso un'alternanza di scene sessuali e di discorsi filosofici, questa stessa alternanza impone alla filosofia un cambiamento radicale del proprio statuto. In de Sade, il discorso filosofico non è referenziale, cioè non mira a divenire verità, ma è funzionale, mira a un eccitamento fisico. Il discorso filosofico passa da uno statuto referenziale a uno statuto fisico funzionale, è tutta qui l'operazione di de Sade. Se si considera l'equivalenza paradossale di parole e

godimento che viene messa in gioco, si potrebbe dire che vi sia qui il non detto di ogni filosofia. Nel discorso filosofico che dissemina il discorso sadiano si possono distinguere grosso modo tre tipi di argomentazioni. La prima è quella materialistica, che cerca nella natura il modello dell'umanità affrancata dai propri pregiudizi. De Sade rovescia, ribalta e parodizza qui il russeauismo. Per i personaggi sadiani tutto può giustificarsi con l'aiuto della natura: l'incesto, l'ingiustizia, il crimine, l'assenza di virtù.

Secondo tipo di argomentazione è lo sviamento del discorso che pone la verità come causa, il discorso preteso scientifico. I romanzi sadiani sono disseminati di enumerazioni antropologiche, in cui si vanno a cercare le regole morali e sociali che vengono a relativizzare la morale in corso in occidente. In tale discorso apparentemente scientifico si trova messa in scena ancora una volta nella finzione, imponendo dunque un cambiamento di statuto, l'idea che dai costumi, attestati o inventati, dei popoli antichi o primitivi, si può trarre argomento per relativizzare la legge e infine rovinarla. Se la scienza trova società che praticano l'adulterio, la poligamia, la sodomia, l'incesto, l'assassinio o la crudeltà, tutto questo è segno che la nostra morale è solo un insieme di pregiudizi. Nelle sue lunghe enumerazioni antropologiche, enunciate per la maggior parte del tempo in tono dottorale, de Sade inscena di fatto la conseguenza ultima del relativismo generalizzato cui sbocca il discorso scientifico. Si può notare fino a che punto questa messinscena parodistica è ancora una volta attuale oggi. Per esempio, ieri si evocava il diritto alla differenza che introdurrebbe una sorta di



relativismo generalizzato: questo è un tipo di considerazione rovinata da de Sade. D'altronde nel testo sadiano c'è qualcosa che indica fino a che punto tali argomentazioni apparentemente razionali siano di fatto completamente indifferenti alla verità tanto da potere contraddirsi. Il personaggio di Juliette difende il dispotismo, la monarchia, l'aristocrazia. Infatti, perché il godimento abbia luogo occorrono gli schiavi e i padroni. Al contempo e per le stesse ragioni Juliette difende la repubblica di fronte al re di Napoli. In altre parole, in nome della stessa funzione sessuale si possono difendere verità totalmente antagoniste.

De Sade fa intervenire sia discorsi politici sia discorsi scientifici, stornandoli dalla loro meta apparente per farne apparire la precarietà. Lo stesso scopo, godere, può fondarsi su posizioni perfettamente antagoniste. Donde il crimine della verità introdotto dal discorso sadiano.

Il terzo elemento che questo discorso pone è quello clericale, di cui occorre notare che presuppone l'applicazione del dogma cattolico. Per esempio in Juliette, in una scena che si svolge nella basilica di San Pietro a Roma, de Sade situa un'orgia del papa sotto un baldacchino del Bernini. E il papa, prima di procedere a quest'orgia, pronuncia un discorso filosofico in cui vengono citate alcune frasi di Lucrezio. Di nuovo lo statuto di un tale discorso è del tutto indecidibile quanto alla verità. Il papa dice la verità? Come se Lucrezio fosse la verità! O è un effetto di montaggio, cioè frasi materialistiche pronunciate da un papa contano nella loro funzione trasgressiva e di eccitamento fisico.

In tutto questo viene messo in gioco qualcosa che riguarda la libertà di parola. De Sade dà a tutti i discorsi che pretendono di fondarsi sulla verità come causa uno statuto di finzione e svia i discorsi referenziali per una strategia del semblante in cui essi hanno la funzione di eccitamento fisico.

Il terzo esempio di libertà di parola è dato dall'opera di Faulkner. Si parla poco oggi di Faulkner, forse perché se ne è parlato troppo negli anni cinquanta e sessanta, anche se da un punto di vista esclusivamente formalistico. Il discorso su Faulkner, era, circa quindici anni fa, un discorso che concerneva essenzialmente le innovazioni che egli aveva portato quanto alla tecnica romanzesca. La dislocazione della cronologia, la variazione dei punti di vista, la subordinazione del racconto al discorso. Anche in Faulkner rovina la verità pretesa contenuta nel discorso collettivo. In altre parole, colgo nell'opera di Faulkner la messa in scena del negativo dell'"ideologia americana". L'ideologia americana può ricondursi ai seguenti motivi: l'ottimismo sociale, che postula che comunità eterogenee possano saldarsi sulla base di una legge accreditata a priori e sulla base di una virtù morale, suscettibili di garantire all'individuo un benessere supremo. Secondo motivo: il naturalismo, e in particolare l'illusione che il sesso sia naturale, innocente. Terzo motivo: la fiducia assoluta nel progresso e come corollario il culto della tecnica, la fede nella modernità, lo sdegno del passato. A questa ideologia americana i romanzi di Faulkner oppongono la messa in scena del negativo. All'ottimismo sociale oppongono la raffigurazione di un mondo sottoposto a un teatro di forza:

la violenza, il razzismo, per cui si nega l'altro considerandolo come un altro assoluto fino al punto in cui la comunità può saldarsi solo sul linciaggio solo sull'instaurazione del capro espiatorio.

Quanto all'individuo, supremo valore dell'ideologia americana, Faulkner insiste su ciò che ne sbriciola l'integrità: lo stupro, la castrazione e la follia, e tutto ciò che lo ricollega a una scena genealogica che gli vieta di essere quell'atomo puro e isolato che la legge è supposta garantire. Al naturalismo, Faulkner oppone un universo in cui il sesso è esplicitamente legato al peccato. In altre parole, se c'è qualcuno per cui il sesso è anzitutto un effetto di parola, questi è Faulkner.

La sessualità dell'essere parlante, per il fatto stesso che si tratta di un essere parlante, non può in nessun modo essere considerata naturale. La sessualità non dipende dalla natura ma dagli effetti di linguaggio: questo mettono in scena tutti i romanzi di Faulkner. Infine, alla credenza del progresso, alla fede nell'avvenire, ultima eco della vecchia morale dei pionieri americani, i romanzi di Faulkner oppongono la raffigurazione di una degradazione. Non in una prospettiva nostalgica, per Faulkner il mondo di prima della guerra di Secessione non è affatto un paradiso perduto, ma un mondo anche di barbarie. Potremmo dire che Faulkner fa la radiografia di quella che chiamerei l'ideologia del progresso. Da cui la ripresa attraverso quel che Faulkner chiama il *womb tomb*, la messa in scena del fatto che tutti gli uomini sono condannati a morire.

Se c'è libertà di parola in Faulkner, è quella di esporre l'inverso e il negativo.