

AMERICANA

LETTERATURA E CULTURA

3

Direttore

Ugo Rubeo

Sapienza Università di Roma

AMERICANA

LETTERATURA E CULTURA

Nella collana trovano spazio monografie dedicate alla produzione di autori e artisti statunitensi, nonché raccolte di saggi e atti di convegni che hanno per oggetto aspetti rilevanti della cultura americana classica e contemporanea.

Marco Petrelli

Paradiso in nero

Spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy

Prefazione di
Ugo Rubeo





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3691-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2020

Indice

- 9 *Prefazione* di UGO RUBEO
- 11 *Abbreviazioni*
- 13 *Introduzione*
- 25 Capitolo I
Sketching in the Dirt
- 51 Capitolo II
Maps
- 83 Capitolo III
Mazes
- 133 Capitolo IV
Small Enigmas of Time and Space and Death
- 179 *Ringraziamenti*
- 181 *Bibliografia*

Prefazione

di UGO RUBEO

Tutto giocato sull'organizzazione e il funzionamento delle strutture spaziali nella narrativa di Cormac McCarthy, questo lavoro di Marco Petrelli – primo studio monografico dedicato all'autore in Italia – si confronta con un segmento importante e rappresentativo di un macrotesto che, per quanto autenticamente coinvolgente e abbondantemente spettacolarizzato dall'industria del cinema, appare a tutt'oggi solo sporadicamente considerato in termini di indagine testuale. Se è vero che, come alcuni critici sostengono, nella scrittura di McCarthy lo spazio ha un peso maggiore dell'intreccio e dei personaggi, allora apparirà chiaro che il tema affrontato dall'autore di questo libro non è solo un modo per penetrare a fondo nell'universo linguistico e culturale di un autore complesso, non ostante l'apparente fluidità della sua scrittura, ma anche per cogliere quel momento unico e emozionante in cui quello spazio, puntigliosamente realistico, si trasforma in territorio esclusivo dell'immaginazione. Quel francobollo di terra natia che William Faulkner è riuscito a trasformare in dominio della fantasia liberamente accessibile a chiunque se ne sappia servire – e che tanti altri scrittori, americani e non hanno continuato ad ampliare, colorare, arricchire di essenze e profumi diversi – è lo stesso terreno, affascinante e mutevole, che McCarthy trasforma in ambiguo protagonista della sua scrittura.

Paradiso in nero sta appunto a indicare quel momento cruciale di passaggio, l'attimo in cui l'ambivalenza statutaria del rapporto tra uomo e natura, tra personaggio e paesaggio si palesa senza preavviso, trasformando in un giro di frase l'apparente idillio in dramma, o, vi-

ceversa, riscattando la cupezza d'uno sfondo in trionfo di luce. Quegli scarti repentini nella narrativa di McCarthy assumono quindi il valore di un'epifania, uno squarcio in cui la coscienza è costretta, magari suo malgrado, a confrontarsi con la brutalità, a crescere e temprarsi. Ed è attraverso quel percorso, documentato da Petrelli in modo lucido e puntuale, che la scrittura di McCarthy diventa quella d'un classico, giacché è in quei passi che si disvela il legame profondo tra lo scrittore e l'antinomia fondante della letteratura americana – e di quella del Sud in particolare – sempre contesa tra l'aspirazione pastorale, e utopica, e pure, all'opposto, sempre sensibile al richiamo del gotico, dell'orrore, dell'incubo. Anche per questo della scrittura di McCarthy si segnala spesso la potenza, la ruvida autenticità, la convinzione con cui essa impone forme e rituali che lasciano il segno.

Di tutto questo lo studio di Marco Petrelli dà conto con precisione, sobrietà e grande passione, come s'addice a un'impegnativa prova d'esordio che, dedicata a un autore in Italia ancora in larga parte da scoprire, intenda metterne a fuoco sia il complesso rapporto che lo lega alla sua cultura d'origine, sia la cifra personale, fatta di insospettato calore, che quella tradizione torna ad arricchire. Studi, anche molto recenti, su spazialità e postmodernismo, nel quale McCarthy è stato spesso inserito, convivono in questo libro con un'ampia serie di testi riconducibili ai Southern Studies, in una fluida pluralità di strumenti teorici resa in qualche modo necessaria dalla stessa ambiguità del rapporto che l'autore instaura col cosiddetto *rinascimento modernista* del Sud. Così se a tratti quella scrittura lascia emergere tracce di nostalgia per una vecchia cultura fortemente idealizzata dal mito, la sua stessa conformazione tutta frammentata sembra immediatamente negarle la pur minima aspirazione elegiaca, tesa com'è a ricercare logiche e paradigmi espressivi di nuovo stampo. Una battuta di caccia affascinante e proficua, quella di Marco Petrelli, all'interno di uno spazio – un *Paradiso in nero* – di cui, seguendo da vicino le tracce di McCarthy, egli riesce a svelare i segreti più riposti.

Abbreviazioni

The Orchard Keeper (TOK)

Outer Dark (OD)

Child of God (CoG)

Suttree (S)

Blood Meridian (BM)

All the Pretty Horses (AtPH)

The Crossing (TC)

Cities of the Plain (CotP)

No Country for Old Men (NCfOM)

The Road (TR)

Introduzione

Costruire lo spazio

«Geography had never been merely something to walk upon»

WILLIAM FAULKNER, *The Hamlet*

1. East of Knoxville, Tennessee

Se si escludono i due racconti giovanili *Wake for Susan* e *A Drowning Incident*, scritti nel breve periodo in cui frequentò l'Università del Tennessee e apparsi sul giornale studentesco *The Phoenix* nell'ottobre del 1959 e nel marzo del 1960, la carriera di Cormac McCarthy si apre con *The Orchard Keeper* (1965), pubblicato in Italia solo nel 2002 con il titolo *Il guardiano del frutteto* per i tipi di Einaudi. Questo primo romanzo appartiene al quartetto d'opere che la critica definisce *Tennessee period*, al quale è necessario aggiungere anche l'ultimo lavoro di McCarthy, il post-apocalittico *The Road* (2006). La divisione della produzione su base geografica è senza dubbio adatta a uno scrittore che sin dagli esordi ha dimostrato una spiccata attenzione per l'ambientazione, ed è utile ai fini di un primo macro-raggruppamento sulla base del genere: i romanzi *western* da una parte, e quelli *southern* dall'altra. Già dalle prime pagine di *The Orchard Keeper* è una minuziosa descrizione dei luoghi a introdurre la vicenda: si tratta della regione montuosa che circonda la città di Knoxville, Tennessee, l'area rurale nella quale McCarthy passò gran parte dei suoi anni di formazione, che è anche scenario dei successivi tre romanzi: *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1973) e *Suttree* (1979). L'autore si sposta poi nel *Southwest*, cambiando radicalmente anche l'oggetto della scrittura: la vita rurale degli Appalachi lascia il posto alle di-

namiche della Frontiera, di *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (1985) e della fortunata trilogia composta da *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994) e *Cities of the Plain* (1998), fino ad arrivare a *No Country For Old Men* (2005), romanzo che ne sancisce il successo, anche in virtù dell'ottimo adattamento cinematografico a opera dei fratelli Coen.

Questa suddivisione tematico-geografica è già un primo indizio sulla rilevanza formale del *setting* nella poetica di McCarthy. Proprio *The Orchard Keeper* offre la prima di una lunga serie di minuziose descrizioni naturalistiche:

East of Knoxville Tennessee the mountains start, small ridges and spines of the folded Appalachians that contort the outgoing roads to their liking. The first of these is Red Mountain; from the crest on a clear day you can see the cool blue line of the watershed like a distant promise.

In late summer the mountain bakes under a sky of pitiless blue. The red dust of the orchard road is like powder from a brick kiln. You can't hold a scoop of it in your hand. Hot winds come up the slope from the valley like a rancid breath, redolent of milkweed, hoglots, rotting vegetation. The red clay banks along the road are crested with withered honeysuckle, peavines dried and sheated in dust. By late July the corn patches stand parched and sere, stalks askew in defeat. All greens pale and dry. Clay cracks and splits in endless microcataclysm and the limestone lies about the eroded land like schools of sunning dolphin, gray channeled backs humped at the infernal sky.

In the relative cool of the timber stands, possum grapes and muscadine flourish with a cynical fecundity, and the floor of the forest—littered with old mossbacked logs, peopled with toadstools strange and solemn among the livercolored gills—has about it a primordial quality, some steamy carboniferous swamp where ancient saurian lurk in feigned sleep.

On the mountain the limestone shelves and climbs in ragged escarpments among the clutching roots of hickories, oaks and tulip poplars which even here brace themselves against the precarious declination allotted them by the chance drop of a seed.

Under the west wall of the mountain is a community called Red Branch.
(TOK 10-11)

Per quanto scrupolosa, questa definizione degli spazi del romanzo non è strettamente realistica: Red Branch, piccola comunità rurale alla quale appartengono i protagonisti e teatro principale dell'azione, ad esempio, è un luogo puramente immaginario, oltre che fortemente simbolico. Ne consegue che la minuziosità quasi fotografica dei dettagli della natura selvaggia dell'*East Tennessee* non corrisponde alla reale collocazione topografica dei luoghi e, seppur in apparenza banale, dal momento che ogni geografia letteraria è sempre, e comprensibilmente, in rapporto tortuoso con il reale, questa prima considerazione sull'ibridismo dello spazio apre la rappresentazione a ulteriori livelli di complessità, evidenziandone l'intrinseca polisemia. L'accuratezza apparentemente iperrealistica del paesaggio, infatti, è frutto di un accurato studio, propedeutico alla scrittura, da parte di McCarthy. Nella prima intervista rilasciata alla stampa – fino a oggi una delle pochissime occasioni in cui si sia concesso al pubblico – l'autore afferma di non aver mai rappresentato luoghi non visitati di persona: una parziale giustificazione per il brusco cambio di rotta (e di genere) successivo alla pubblicazione di *Suttree*.¹

Il legame stretto ed evidente che McCarthy stabilisce col territorio americano nelle sue infinite varietà, del resto, è una delle caratteristiche più ampiamente discusse dalla critica. Jay Ellis, nell'ambito di un'analisi delle dinamiche spaziali nei romanzi dell'autore, afferma: «McCarthy relies more on setting than on plot, or even character» (1). L'assenza di un *plot* rigidamente strutturato in favore di un do-

1. Nel 1976, infatti, l'autore si trasferirà stabilmente dalla Knoxville della giovinezza (che aveva comunque già lasciato per vivere brevemente tra Chicago, Asheville, New Orleans e Ibiza) a El Paso, approdando infine a Santa Fe. L'affermazione menzionata riguardo al lungo lavoro di preparazione alla scrittura recita: «McCarthy doesn't write about places he hasn't visited, and he has made dozens of [...] scouting forays to Texas, New Mexico, Arizona and across the Rio Grande into Chihuahua, Sonora and Coahuila». Il riferimento è alla lunga gestazione del quinto romanzo dell'autore, *Blood Meridian*, frutto di un meticoloso lavoro di ricerca storica e geografica.

vizioso lavoro d'ambientazione era già stata sottolineata nel primo studio dedicato alla sua opera, *The Achievement of Cormac McCarthy* (1988) di Vereen Bell. Commentando la struttura narrativa lasca ed episodica che caratterizza soprattutto la prima produzione dello scrittore, Bell scrive: «subjects exist [...] and chronological advance is always perceptible; but plots in the conventional sense, complicated stories with appropriate resolutions or outcomes, do not prevail» (7). Le considerazioni del critico, tendenzialmente condivisibili, sono misurate su di una concezione dell'intreccio mediata dalla tradizione del romanzo realista, genere al quale McCarthy non può essere interamente ricondotto — basterebbero gli esempi di *Outer Dark*, *The Crossing* e *The Road* a renderlo un naturalista quantomeno bizzarro. Resta innegabile la tendenza a costruire degli intrecci frammentati, focalizzati su singole scene spesso blandamente collegate piuttosto che su una più rigorosa griglia narrativa, con protagonisti spesso solo abbozzati che si muovono in uno scenario miniato.

Le ragioni a sostegno di questo stilema possono essere ricavate in via preliminare dall'analisi di alcuni passaggi intuitivamente metaletterari che, sfruttando proprio l'episodicità del racconto, l'autore inserisce in alcune delle sue opere e, in particolare, all'interno degli ultimi due segmenti della trilogia della Frontiera: *The Crossing* e *Cities of the Plain*. A differenza di *All the Pretty Horses*, più elegiaco e lineare — non a caso suo primo grande successo di pubblico — questi due romanzi contengono delle sezioni ermetiche e allusive puntualmente dedicate ai rapporti tra uomini, mondo e narrazione. I momenti apertamente metanarrativi sono in realtà piuttosto rari nella narrativa di McCarthy: impossibile interrogare i personaggi, di regola quasi totalmente privi di profondità psicologica, laconici fino al parossismo e chiusi in un mutismo pressoché totale. «[McCarthy] rarely admits us into the sanctuaries of his characters' mind», scrive a tal proposito Rick Wallach in “The McCarthy Canon Reconsidered” (xviii). Inutile, spesso, anche volgersi alla voce narrante, o direttamente alle affermazioni pubbliche dell'autore. Pur facendo di frequente uso di un narratore onnisciente e prodigo di osservazio-

ni, McCarthy ha deliberatamente evitato, nel corso di una carriera ormai più che cinquantennale, qualsiasi commento approfondito, diretto o indiretto alla sua opera.² Ed è proprio in virtù della loro rarità che le eccezioni a questa regola meritano particolare attenzione.

2. **There might be evidence that had been overlooked**

In *The Crossing* un personaggio insolitamente loquace e riflessivo si lancia in una lunga meditazione sull'atto del narrare e sui luoghi della narrazione. Lo stesso accade in uno sparuto insieme di passi, nei quali le trame del racconto si allentano in favore di quello che sembra a tutti gli effetti un intervento autoriflessivo dell'autore, tanto che questi episodi appaiono paradigmatici della vicinanza che lo scrittore riesce a stabilire nei confronti delle dinamiche interne alla sua prosa.

Utilizzare *The Crossing* come approccio poetico alla scrittura di McCarthy è utile per via dell'aperta metatestualità del romanzo e perché, presentando una struttura episodica e frammentaria molto più marcata rispetto agli altri capitoli della trilogia, l'opera mostra una maggiore connessione formale con il resto della produzione legata al Sud degli Stati Uniti. Il giovane Billy Parham, co-protagonista di *The Crossing* e del successivo *Cities of the Plain*, si imbatte in un individuo bizzarro nel corso di uno dei suoi viaggi in Messico: un ex-mormone autoeletto custode della chiesa in rovina di un *pueblo* fantasma. La discussione tra Parham e il custode della chiesa (praticamente un monologo, dato il mutismo quasi totale del protago-

2. Nella già citata intervista a Richard Woodward, Annie DeLisle, moglie di McCarthy all'epoca della pubblicazione di *Suttree*, dichiara: «Someone would call up and offer him \$2,000 to come speak at a university about his books. And he would tell them that everything he had to say was there on the page». Questo atteggiamento di riserbo esasperato fino alla reclusione volontaria sarà una caratteristica di McCarthy almeno fino alla discussa (e discutibile) intervista concessa all'Oprah Winfrey Show del 6 giugno 2007, a seguito della pubblicazione di *The Road*.

nista) è una lunga digressione dai toni filosofici e misticheggianti sul ruolo e l'essenza dello *storytelling*. L'uomo narra degli eventi che l'hanno condotto in quel luogo, spinto dalla volontà di fare chiarezza sulle leggende che circondano la vita di un terzo individuo: un eretico reso pazzo dal dolore per la perdita del figlio e determinato a sfidare Dio. Unico strumento dell'uomo è un estremo raziocinio, in virtù del quale l'eretico mira a racchiudere l'essere divino all'interno di una visione strettamente logica e antidogmatica, per esorcizzarne la presenza attraverso un apparentemente paradossale ateismo metafisico. Nel moltiplicarsi delle cornici narrative (una storia-nella storia-nella storia), McCarthy costruisce una vertiginosa *mise en abyme* che, scollegandosi totalmente dal *plot* principale, pare interrogare l'essenza dell'atto narrativo così come l'autore lo concepisce. Il passo in questione recita:

Things separate from their stories have no meaning. They are only shapes. Of a certain size and color. A certain weight. When their meaning has become lost to us they no longer have even a name. *The story on the other hand can never be lost from its place in the world for it is that place.* And that is what was to be found here. The corrido. The tale. And like all corridos it ultimately told one story only, for there is only one to tell. (TC 146, enfasi mia)

Le affermazioni lapidarie dell'ex-mormone contengono due indicazioni fondamentali: innanzitutto, viene stabilito il primato dello *storytelling* come mezzo attraverso il quale le cose vengono comunicate e dunque comprese. La narrazione, in virtù della capacità di collegare tra di loro le forme del reale all'interno di una struttura linguistica coerente, è lo strumento privilegiato di significazione. Se si accetta senza riserve la lezione dell'uomo, narrare sembra anzi l'unico modo per attribuire un significato a un mondo altrimenti composto da unità separate e astratte, forme vuote prive di sostanza. È da sottolineare però come il profeta non neghi l'esistenza di quella che, con un certo grado di approssimazione, potremmo definire realtà, ovvero un referente extralinguistico. Il pensiero dell'au-

tore mostra infatti una sostanziale ambiguità di fondo, muovendosi in apparenza nella direzione di un logocentrismo assoluto con l'affermazione dell'inesistenza di significato al di fuori del linguaggio (meglio: della narrazione), ma riconducendo in ultima istanza il potere significante delle storie alla dimensione concreta dello spazio *nel* mondo. Lette nell'ottica della centralità del *setting*, ribadita da Jay Ellis, le argomentazioni dell'uomo (e, indirettamente, dell'autore stesso) suggeriscono quindi l'applicazione di una tecnica narrativa fondata sull'*attraversamento* dello spazio: una poetica centrata sull'uso di quest'ultimo come mezzo espressivo principale.

Può essere utile mettere in dialogo le parole dell'ex-mormone con quelle di un altro verboso personaggio di McCarthy: il giudice Holden, maestoso e terrificante *villain* di *Blood Meridian or The Evening Redness in the West*. Holden, che di certo rimane uno degli enigmi più discussi dell'opera dello scrittore, è stato di volta in volta interpretato come rappresentante di un nietzschianesimo esasperato, come arconte gnostico, o come parodistico portavoce del discorso illuminista, e quindi un elemento fondante dell'amalgama che è il moderno pensiero statunitense, incluse le filosofie politiche collegate a vario titolo all'esperienza della frontiera, (come la *Jeffersonian democracy*, certamente uno dei bersagli della distopia *western* che è *Blood Meridian*).³ Quest'ultima lettura è comprovata dalle frequentissime lezioni che Holden impartisce al gruppo semi-selvaggio dei cacciatori di scalpi capitanati da Joel Glanton. Fornito di un paratesto per il quale ogni capitolo viene introdotto da un breve sommario dei contenuti (parodia della struttura frequentemente utilizzata nel romanzo d'appendice ottocentesco), *Blood Meridian* presenta una se-

3. L'interpretazione di Holden come incarnazione della filosofia di Nietzsche è sostenuta, tra gli altri, da Tim Parrish in *The Killer Wears the Halo: Cormac McCarthy, Flannery O'Connor and the American Religion*. L'idea che rappresenti invece un interprete malvagio della cosmogonia gnostica (filosofia spesso associata a McCarthy) è stata proposta da Rick Wallach in *Judge Holden, Blood Meridian's Evil Archon*. Infine, l'interpretazione del giudice come parodia esasperata del razionalismo illuminista può essere ritrovata nel saggio di Andrew Keller Estes *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces* e in *The Very Life of the Darkness: A Reading of Blood Meridian* di Steven Shaviro.

zione intitolata *The judge on geological evidence*, nella quale il giudice analizza alcune pietre raccolte nel deserto per dimostrare la fallacia della teoria religiosa (diffusa all'epoca, ma sporadicamente riesumata da alcune frange dell'integralismo cristiano statunitense ancora oggi) secondo la quale la Terra non esisterebbe che da qualche migliaio di anni.⁴ Com'è logico aspettarsi, il discorso scientifico di Holden incontra la resistenza superstiziosa degli uomini, imbevuti di vaghe nozioni bibliche:

In the afternoon [the judge] sat in the compound breaking ore samples with a hammer [...] holding an extemporary lecture in geology to a small gathering who nodded and spat. A few would quote him scripture to confound his ordering up of eons out of the ancient chaos and other apostate supposings. The judge smiled.

Books lie, he said.

God don't lie.

No, said the judge. He does not. And these are his words.

He held up a chunk of rock.

He speaks in stones and trees, the bones of things. (BM 122)

Anche in questo caso, e ancor più nettamente per via della empirica perentorietà che caratterizza la retorica del giudice, il testo suggerisce di volgere i propri strumenti ermeneutici all'ambiente, e ribadisce la necessità del radicamento del linguaggio in una dimensione concreta che, al contrario delle nozioni misticheggianti dell'ex-mormone di *The Crossing*, è chiaramente inscritta nei confini della geologia, della

4. Questo episodio trova fondamento storico nel *memoir* che ha ispirato *Blood Meridian*. Nella sua autobiografia *My Confession: Recollections of a Rogue*, Samuel Chamberlain narra della sua partecipazione alle spedizioni della banda di scalpatori di John Joel Glanton, mercenario senza scrupoli realmente esistito e attivo negli anni che seguirono la guerra messicano-statunitense. La reale esistenza del giudice è dubbia, e Chamberlain ne inventò il personaggio forse per colorire i suoi racconti nella classica tradizione della *Tall Tale* statunitense. Informazioni dettagliate sulle fonti storiche di *Blood Meridian* possono essere trovate nel libro di John Sepich *Notes on Blood Meridian: Revised and Expanded Edition*.

natura, della geografia. Si potrebbe obiettare che Holden non è una fonte attendibile (il personaggio acquista più volte i connotati di un crudele *trickster*), ma, in un ventaglio di personaggi rozzi, analfabeti e imbarbariti, l'unico elemento positivo del sadico giudice è la sterminata erudizione, della quale fa ampio sfoggio. Utilizzando proprio il giudice come caso di studio, David Holloway individua in *Blood Meridian* (e per estensione nell'intera opera di McCarthy) una riflessione sui modi in cui è possibile rapportarsi al linguaggio e sulla relazione di questo con l'universo fenomenico. Holloway argomenta efficacemente l'inseparabilità di McCarthy dal contesto storico-materialista nel quale si trova a scrivere, individuando nell'autore la (frustrante e di frequente frustrata) volontà tardo-modernista di estrapolare dal mondo (e quindi di radicare in esso) una qualche sorta di significato stabile dettato dalla necessità di un ordine ideologico.⁵

Il problema della rappresentazione è stato analizzato in dettaglio anche da Dianne C. Luce in "The Road and the Matrix: The World as Tale in *The Crossing*". Luce pone in contrasto i numerosi momenti metatestuali dell'opera, osservando come il romanzo sembri abbandonarsi a un esasperato relativismo narrativo, dissolvendosi in una fittissima trama di racconti non necessariamente coerenti tra di loro. La rappresentazione del mondo attraverso una matrice pressoché infinita di narrazioni individuali, nella lettura di Luce, è indizio dell'assenza di una verità ultima, e dunque di una sostanziale in conoscibilità del mondo stesso nonostante la significazione apportata dalla struttura narrativa. Pur differendo nelle conclusioni, i saggi di Holloway e Luce pongono al centro la prospettiva di un mondo come racconto, arrendendosi però di fronte all'ambiguità delle indicazioni autoriali. Se Cormac McCarthy lascia trapelare la propria voce attraverso quella dei suoi personaggi-filosofi, il pensiero che se ne deduce è allusivo, ellittico, e spesso apertamente contraddittorio:

5. David Holloway, 'A False Book is no Book at all': *The Ideology of Representation in Blood Meridian and the Border Trilogy*. In maniera più estesa, le argomentazioni di Holloway sull'ideologia della rappresentazione in McCarthy sono contenute in *The Late Modernism of Cormac McCarthy*.

lo scrittore, come Walt Whitman prima di lui, sembra contenere moltitudini. È più fruttuoso allora volgersi a un'ottica geocentrica piuttosto che logocentrica: abbandonare a fini euristici l'idea del mondo come racconto e partire dall'idea di racconto come mondo, indagare la struttura simbolica della geografia per estrapolare l'ordine ideologico nascosto nella costruzione dello spazio. Accettare queste premesse, e quindi tentare di decifrare la narratività inscritta nella geografia letteraria, implica l'elezione dello spazio a principale dimensione significativa del racconto.

All in [the world] is a tale, and each tale the sum of lesser tales, and yet these also are the selfsame tale and contain as well all else within them. So everything is necessary. Every last thing. This is the hard lesson. (TC 146)

afferma l'ex-mormone. Il profeta riconosce la moltiplicazione delle narrazioni così come descritta da Dianne Luce, ma, parallelamente, asserisce la possibilità di individuare un nesso, un ordine stabile (che si potrebbe definire, con termine geometrico, frattale) nel complesso di storie che costruiscono il mondo (un approccio vicino alla lettura di David Holloway). Nell'incerta allusività che le contraddistingue, le parole dell'ex-mormone indicano chiaramente un'unità ultima, seppur dinamica, della realtà. Se le storie del mondo sembrano moltiplicarsi e rispecchiarsi l'una nell'altra in un complesso gioco di riflessi e scatole cinesi, lo spazio e la geografia restano il metro sul quale è necessario saggiare la consistenza della narrazione, interrogandone l'ordine per individuare il percorso di significazione della scrittura: «Words are things» (BM 89), afferma il Giudice Holden, e «things need a ground to stand upon» (CoTP 274). L'affermazione di Jay Ellis, secondo il quale l'elemento nodale della prosa di McCarthy va ricercato nel *setting*, è certamente corroborata dai discorsi di questi teorici improvvisati. La questione ha anche un fondamento stilistico, perché

McCarthy presents his settings through language not usually allowed the characters, in neither their speech nor their thoughts and feelings. He in-

stead lavishes words on space and place, reaching in those descriptions [...] his “high passages”. (Ellis 2)

Per un esempio probante di questa sua padronanza linguistica si veda lo stralcio da *The Orchard Keeper* presentato in precedenza — il lirismo con cui viene evocata la regione delle *Great Smoky Mountains* non trova un corrispettivo nella successiva rappresentazione della comunità di Red Branch e dei suoi abitanti, più vicina ai caratteri del realismo sociale.

Eleggendo la geografia a oggetto principe dell'interpretazione è possibile paragonare metaforicamente quest'ultima a una mappatura coerente dei simboli nello spazio. Disegnare una mappa, e quindi aprire alla possibilità di tracciare un percorso, permette di individuare una via nel caleidoscopio delle narrazioni, ed è quindi un atto di connessione e interpretazione delle parole che Holden vede inscritte negli elementi che lo circondano. Tutti i personaggi, prima ancora del lettore, devono affrontare e interpretare le asperità reali e simboliche della geografia letteraria nel tentativo di individuare la propria strada e raggiungere una più profonda conoscenza dell'ambiente nel quale, loro malgrado, si trovano ad agire. Il luogo dell'interpretazione, tanto per i personaggi che per i lettori, viene quindi in essere nell'interstizio creato dallo scarto tra il mondo e il modo nel quale esso viene rappresentato (e compreso) dagli uomini.

The world has no name [afferma l'indiano Quijada in *The Crossing*] the names of the cerros and the sierras and the deserts exist only on maps. We name them that we do not lose our way. Yet it was because the way was lost to us already that we have made those names. The world cannot be lost. We are the ones. (TC 398)

Come una mappa, la narrativa di McCarthy rappresenta l'essere cognitivamente al mondo e nel mondo, e, implicitamente, le tensioni tra uomini e spazio alla base dei modi della rappresentazione. In questo senso, capire dove ci si trova diventa un'operazione di

posizionamento necessariamente caratterizzata anche in senso esistenziale e ideologico, come mettono in chiaro le parole di Quijada. Lo smarrimento cui fa cenno il nativo, una caratteristica condivisa praticamente da tutti i protagonisti delle opere, è indicativo della difficoltà di individuare il proprio posto nella narrazione identitaria collettiva (statunitense, prima, *southern* o *western*, poi) che ha storicamente intrattenuto con il territorio un rapporto complesso fatto di ispirazione e rispecchiamento.

Ecco quindi che la mappa, come metafora e procedimento, è un simbolo che si adatta efficacemente al modo in cui lo spazio è costruito nell'opera di McCarthy: una rappresentazione che tende idealmente a un rapporto biunivoco, ma che genera una moltiplicazione dei significati causata dall'equilibrio dinamico delle narrazioni che costruiscono la dimensione spaziale e dalla successiva riproposizione di questa in forma grafica al fine di instaurare una comunicazione (aprendo necessariamente a una pluralità di interpretazioni). David Holloway vede nella spaccatura tra realtà e rappresentazione testuale l'azione di una para-logica di antinomie inconciliabili generate dalla scrittura nella necessità di trovare fondamento al di fuori del testo, una dinamica che, secondo il critico, sfocia inevitabilmente nel paradosso (*Late Modernism* 44). Un rischio assolutamente concreto, ma di certo non inevitabile. Il modello euristico della mappa permette una prima forma di contatto e di interpretazione, uno stadio mediano nel quale le narrazioni possano rendere ragione del mondo pur non riuscendo mai a contenerlo nella sua interezza. E, nelle logiche dell'universo narrativo di McCarthy, quest'insufficienza è un elemento positivo piuttosto che una limitazione, perché, come avverte il giudice Holden, un libro che contenga in sé il mondo intero sarebbe solo un libro falso, «and a false book is no book at all» (*BM* 147).