



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

“A Southern Mode of the Imagination” : spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dottorato in Scienze del Testo
Curriculum di Letterature di Lingua Inglese

Candidato
Marco Petrelli

Supervisore
Prof. Ugo Rubeo

A/A 2015/2016

Indice

Plenty of Signs and Wonders to Make a Landscape: una premessa	i
Ringraziamenti	ix
Striking the Fire out of the Rock	
1. East of Knoxville, Tennessee	1
2. Do you know where we are papa?	13
3. Two worlds touch here	24
4. I don't know what happens to country	32
Maps and Mazes	
1. He scarce could tell where his being ended or the world began nor did he care	43
2. You are either going to have to find some other way to live or some other place in the world to do it in	63
3. Where is it you're headed on such a dark night	72
4. Fixin to make a fire somewhere in all that dark and all that cold	87
5. Beyond the dominion of laws either civil or spiritual	96
Small Enigmas of Time and Space and Death	
1. How does the never to be differ from what never was?	109
2. A demon cartographer charting the progress of souls in the darkness below	124
3. All souls are one and all souls lonely	137
Bibliografia	153

Plenty of Signs and Wonders to Make a Landscape: una premessa

«I'm goin' away, to a world unknown
I'm goin' away, to a world unknown
I'm worried now, but I won't be worried long»
Charley Patton, “Down the Dirt Road Blues”

Questa tesi è il frutto di una lunga fascinazione e di nuove scoperte. Ovvero dell'interesse personale per la cultura e la letteratura del sud degli Stati Uniti, e delle metodologie di analisi letteraria che pongono lo spazio al centro della propria riflessione. L'opera di Cormac McCarthy si situa nell'area di convergenza di questi due insiemi. Meglio: i primi quattro romanzi dell'autore (più la sua ultima pubblicazione, *The Road*) sono il prodotto di una specifica cultura e dello spazio dove questa è nata e si è evoluta nei secoli. Ho scelto di dedicarmi esclusivamente ai romanzi di McCarthy, pertanto sono necessariamente esclusi da quest'analisi (pur appartenendo all'insieme delle opere dedicate al Sud) i racconti giovanili *Wake for Susan* e *A Drowning Incident*, insieme alla sceneggiatura *The Gardener's Son* e l'opera teatrale *The Stonemason*.

In *The Postsouthern Sense of Place in Contemporary Fiction* Martyn Bone ha scritto: «It is a truth universally acknowledged among southern literary scholars that “the South” and “southern literature” have been characterized by a “sense of place”» (vii). Più di altre sottocategorie della letteratura americana, le opere prodotte al Sud, o che del Sud fanno l'oggetto d'indagine, sono dunque trasversalmente collegate al territorio prescelto per l'ambientazione, una fonte d'ispirazione che è chiara sin dal titolo di quella che è solitamente considerata l'opera *southern* più importante tra quelle apparse prima del XIX Secolo, le *Notes on the State of Virginia* di Thomas Jefferson.

Il concetto di *sense of place* è tanto sfuggente quanto inseparabile da un'analisi letteraria che tenga conto delle peculiarità storiche e culturali della regione. In *The New Encyclopedia of Southern Culture: Myth, Manners and Memory*, lo storico Charles Reagan Wilson scrive:

Attachment to a place gives an abiding identity because places associated with family, community, and history have depth. Philosopher Yi-Fu Tuan points out that a sense of place in any human society comes from the intersection of space and time. Southerners developed an acute sense of place as a result of their dramatic and traumatic history and their rural isolation on the land for generations.
(253)

Il tentativo di Reagan Wilson di descrivere il concetto in maniera esauriente è lodevole, ma in definitiva frustrato dall'inafferrabilità di quello che è a tutti gli effetti uno dei tratti culturali e psicologici più importanti dell'identità meridionale. La menzione della convergenza tra spazio e tempo (tramite il filosofo Yi-Fu Tuan, d'ispirazione anche per un altro degli studiosi che hanno influenzato la metodologia qui applicata, Bertrand Westphal) e del senso d'identità e appartenenza che gli abitanti del Sud derivano dal *sense of place* fornisce, nonostante la fumosità di quest'ultimo, le direttive necessarie a un'analisi geo-letteraria dei romanzi di McCarthy.

Lo spazio del Sud non è mai un'astrazione geometrica. La storia di quest'area ha permesso l'accumularsi di significati ulteriori sulla mera geografia: la "profondità" menzionata da Reagan Wilson è la dimensione nella quale si muove il presente studio. Per questo, e contrariamente alla maggior parte degli studi dedicati allo spazio, in questa sede

non esiste alcuna distinzione tra *space* (la pura astrazione scientifica) e *place* (lo spazio considerato nella sua rilevanza per gli uomini), e i due termini sono utilizzati come sinonimi.

Queste caratteristiche della geografia del Sud si ritrovano appieno nei romanzi di McCarthy. *The Orchard Keeper*, *Outer Dark*, *Child of God*, *Suttree* e *The Road* partecipano al mito e al mistero del *sense of place*, elemento che occupa un ruolo centrale nella poetica dello scrittore. Il valore che McCarthy affida al territorio e la partecipazione di questo alle dinamiche narrative è, prima che analizzabile, intuibile; una recensione che appare nella quarta di copertina dell'edizione tascabile di *The Orchard Keeper*, chiaramente più pubblicitaria che analitica, recita: «The feeling for the land and seasons is so intense as to be part of the story». Il motivo di tanta rilevanza non è da trovarsi solo nello stile di McCarthy, pronò a un attento scrutinio del territorio americano, ma soprattutto nell'oggetto in sé: gli spazi meridionali cui l'autore si dedica con tanta cura non sono mai un semplice palcoscenico, ma lo strumento attraverso cui McCarthy interroga i miti fondanti della cultura a cui appartiene.

Gran parte della critica specialistica ha sottolineato la qualità epica di questi romanzi, e gli studi dedicati alla presenza sotterranea di motivi mitici strutturanti è piuttosto ampia, anche se concentrata soprattutto sulle opere del *West*. La scelta di focalizzare la mia attenzione sui cosiddetti "romanzi del Tennessee" è dovuta, oltre alla relativa paucità di studi rispetto alla mole di interpretazioni dedicate a *Blood Meridian* e alla trilogia della frontiera, all'esplicita volontà dell'autore di considerare il Sud (e in particolare la zona degli Appalachi dalla quale proviene) come il sostrato generativo dei miti dell'Ovest. Le tesi di Frederick Jackson Turner, contestate e contestabili, offrono però un postulato tutt'ora affascinante: lo spazio, inteso tanto come entità geografica quanto considerato in relazione alle dinamiche sociali che su questo si instaurano, è più di ogni altra la dimensione da interrogare per comprendere la genesi e la struttura dell'immaginario americano. Questa posizione è

ulteriormente rafforzata dall'intuizione del poeta Charles Olson, che in *Call Me Ishmael* afferma: «I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom Cave to now» (3). Focalizzandosi su quella che storicamente è stata la prima frontiera, McCarthy mira dunque a rappresentare e sviscerare il nucleo originario dei miti ispirati dal territorio statunitense.

Prima ancora di quello che Henry Nash Smith ha definito «garden of the world», un altro giardino, di cui il precedente è un'emanazione simbolica, funzionava da paradigma interpretativo applicato ai territori rigogliosi della Virginia e a quelli semisconosciuti del futuro Sud (tra cui il Tennessee di McCarthy); un luogo trascendentale nelle cui caratteristiche si ritrova una commistione profonda di motivi biblici e classici: lo spazio pastorale. Brian Jarvis in *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture* scrive: «American topography became a geographical palimpsest beneath which the Old World discerned traces of Atlantis and the Elysian Fields, the Garden of Eden and the Promised Land» (1). In altre parole, posta di fronte all'ignoto e alle infinite possibilità offerte da una geografia pressoché vergine, la mente dei primi coloni esercitò un'azione di risemantizzazione del territorio atta a ricondurre le caratteristiche di questo all'interno dei paradigmi strutturanti del mito. La tendenza (puritana, ma trasversale) a “leggere” il territorio in cerca di segni divini, o semplicemente di elementi già depositati nell'immaginario collettivo al fine di ridurre la dissonanza cognitiva sperimentata, porta inevitabilmente alla testualizzazione dello spazio. Nelle trame della narrativa di Cormac McCarthy, lo spazio è il testo (o meglio, il sottotesto) sul quale si installano le storie della società appalachiana a cui l'autore si dedica.

L'interpretazione della topografia determina dunque le dinamiche umane che su di questa hanno luogo. Come scrive Eudora Welty: «It is by knowing where you stand that you grow able to judge where you are» (“Place in Fiction”, 54), affermazione che sottolinea la

rilevanza esistenziale, e più generalmente sociale, della testualità applicata allo spazio americano. La centralità della geografia, e quindi del mondo naturale e dei suoi fenomeni, fa sì che lo sguardo di McCarthy sia in definitiva non-antropocentrico, considerando la sfera umana e quella della natura come sostanzialmente complanari e reciprocamente permeabili; elementi equipollenti di un più ampio sistema.

Se lo spazio pastorale è la proiezione di una mente razionalizzante sulla geografia del Sud, è necessario tenere in considerazione anche l'eventualità in cui l'interpretazione del territorio non riesca a ricondurre le peculiarità di questo a un paradigma ordinante, e i suoi inevitabili effetti sull'individuo. Sempre Jarvis scrive di come l'immaginario geografico americano «bifurcates towards utopian and dystopian antipodes» (*Postmodern Geographies*, 6), cogliendo la tendenza, parallela a quella pastorale, a rinunciare a una mappatura coerente dello spazio. Cosa succede quando l'ordine divino del giardino si rompe in favore del caos irrazionale della *wilderness* contro la quale i sermoni puritani mettono in guardia? Quali sono i suoi effetti su una società che, come quella del Sud, considera i luoghi come deposito imprescindibile della propria identità?

Lewis P. Simpson, forse il maggiore studioso dell'immaginario pastorale meridionale, scrive di come questo presenti sempre *in nuce* la possibilità di un «apostatic mode», il rovesciamento della razionalità trascendentale in quello che chiama *pastoral gothic*, «an inversion of the motives of the Western pastoral» (3x3, x). La società meridionale, avendo sperimentato il fallimento del razionalismo politico illuminista con lo scoppio e la disfatta della guerra civile, proietta nel paesaggio (che era prima una nuova Arcadia) gli incubi dell'irrazionalità. Il significato del Sud all'interno dei più ampi equilibri nazionali diviene opaco, perduto nei dedali di una psiche collettiva profondamente traumatizzata. Il giardino, che prima era una mappa capace di orientare gli individui, nel Sud in rapida trasformazione dei primi anni del Novecento si trasforma in un labirinto gotico senza via d'uscita.

La pastorale come mappa e il gotico come labirinto sono dunque i paradigmi interpretativi fondamentali dello spazio meridionale, e l'opera di McCarthy oscilla continuamente tra questi due poli, mostrando di volta in volta la riproposizione di schemi mitici consolidati e il loro sfaldarsi, che trasforma la geografia del Sud in «a psychological or parapsychological realm that impinges upon the everyday world of actuality, [...] a complex and unpredictable setting that surrounds a center of suspense» (Weston, 19). L'orientamento e il disorientamento esistenziale del Sud contemporaneo dipendono dal modo in cui questo, attraverso l'applicazione o la negazione dei tradizionali paradigmi mitici, re-immagina se stesso geograficamente.

La rappresentazione di McCarthy, che fonde mimesi, psicologia, mito e allegoria, è una complessa *summa* di questo processo, e anche una profonda analisi della storia dei rapporti della società del Sud con il proprio territorio. Il fine ultimo dei romanzi del Tennessee è contenuto in una domanda: è possibile assicurare la sopravvivenza del *sense of place*, perno dell'identità meridionale, a fronte della frammentazione, della polisemia, e in generale della fluidità spesso oscura dello spazio postmoderno?

Nel primo capitolo, una sorta d'introduzione, mi occupo del ruolo e delle significazioni dello spazio così come presentato da McCarthy, soprattutto attraverso le considerazioni apertamente metanarrative presenti in particolare nella trilogia della frontiera, che fornisce gli strumenti (se non la materia) dell'analisi. L'inquadramento dello spazio all'interno delle dinamiche narrative è funzionale alla dimostrazione del ruolo attivo di questo nella costruzione dell'intreccio. Date le indubbe complessità della geografia di McCarthy, ho ritenuto opportuno fare uso di alcuni strumenti interpretativi appartenenti alla congerie delle teorie del postmoderno. La piena appartenenza o meno dell'autore a questa corrente, una questione di fondamentale importanza per comprendere la posizione di McCarthy nei confronti del Sud contemporaneo, è trattata nel terzo capitolo.

Il secondo capitolo ripercorre l'evoluzione del mito del giardino e l'anti-mito dello spazio gotico in *The Orchard Keeper*, *Outer Dark* e *Child of God*. L'analisi dei rapporti simbolici della geografia di McCarthy con questi paradigmi è necessariamente accompagnata da considerazioni di carattere storico-materialista sul destino della tradizionale società agricola del Sud nel Ventesimo secolo, momento fondamentale di messa in crisi dell'ideale pastorale e della sua parallela rinascita a opera del ruralismo meridionale propagandato dal gruppo dei Southern Agrarians.

Il terzo capitolo, utilizzando principalmente *Suttree* e *The Road* (gli ultimi e più maturi romanzi dedicati al Sud) cerca di rispondere alla domanda posta in precedenza: se lo spazio è stato capace di plasmare l'identità meridionale attraverso il *sense of place*, qual è il ruolo di questo all'interno delle nuove meccaniche instauratesi con l'avvento di un Sud post-agricolo e quindi tendenzialmente meno attaccato alla terra? E, più in generale, a fronte del moltiplicarsi esponenziale di significati offerto da uno spazio eccentrico e polimorfo come quello della postmodernità, è ancora possibile per il Sud definirsi a partire dalla propria geografia?

Un'ultima considerazione, infine, sulla metodologia. Questa tesi è stata ispirata da studi eterogenei che vanno da quelli classici di Lewis P. Simpson, Leo Marx e W. J. Cash ad apporti più recenti, tanto nel campo dei *Southern studies* quanto nella più ampia riflessione legata al cosiddetto *spatial turn*. Ho ritenuto opportuno applicare di volta in volta strumenti atti alla comprensione della dimensione mitica, storica o filosofica suggerita dai romanzi. Alcune di queste suggestioni sono esplicitate nel testo, altre sono presenti in filigrana, sottintese al procedimento interpretativo. In ogni caso, ho cercato di mantenere il più possibile una prospettiva di *close reading* nel timore di oltrepassare il confine tra astrazione e astrusità, errore frequente quando si perde di vista il testo d'origine. Il risultato è l'analisi di quella che si potrebbe definire la geopoetica di McCarthy, ovvero lo studio della

rappresentazione del territorio e dei rapporti che gli uomini intrattengono con questo. Mi auguro di essere riuscito nell'intento di sbrogliare la complessità degli spazi narrativi (magari fornendo ulteriori spunti interpretativi) senza precipitare l'analisi in una sterile oscurità. Più di tutto, spero di aver contribuito, anche in piccola parte, alla comprensione di un aspetto fondamentale della narrativa di questo importante autore contemporaneo.

Ringraziamenti

Nei tre anni che hanno visto l'evoluzione della mia ricerca ho ricevuto sostegno, consigli e incoraggiamento da un gran numero di persone.

Al mio supervisore, Professor Ugo Rubeo, va la mia più sincera gratitudine per la fiducia riposta nei miei confronti, per il sapiente lavoro di correzione, per tutti i suggerimenti e per le discussioni sempre stimolanti che hanno permesso a quelle che erano un pugno di idee di trasformarsi in un lavoro compiuto. Grazie a Paolo Simonetti, melvilliano *extraordinaire*, per il sostegno continuo, per le innumerevoli occasioni di confronto, per i consigli fondamentali e, soprattutto, per l'amicizia. A Virginia R. Dominguez, Jane Desmond, David Schrag e tutti i membri dell'IFUSS va un ringraziamento particolare perché grazie a loro ho potuto accedere alle sconfinite risorse della biblioteca della University of Illinois at Urbana-Champaign, senza le quali questa tesi non avrebbe mai visto la luce. Grazie al Professor Giorgio Mariani per aver reso possibile questa esperienza imprescindibile e per la disponibilità ininterrotta. Per le parole incoraggianti sui miei studi, ringrazio Steven Frye e Stacey Peebles della Cormac McCarthy Society. Riccardo Capoferro, che mi ha spronato nei primi, complicati mesi di dottorato, è stato una presenza indispensabile.

A Pilar, la mia *roomie* in Illinois, Martina, Tristan, Devor, Fefè, Giuseppe, Nicola e Alice va un caloroso ringraziamento per avermi regalato momenti indimenticabili, e per aver lenito lo sconforto di quelli difficili. La mia famiglia occupa naturalmente un posto d'eccezione, e nessun ringraziamento sarà mai abbastanza. Enrico, Tano, Santi, Andrea e Antonio, la mia casa lontano da casa: grazie.

Grazie, infine, a Sarita, che ha fatto le ore piccole con me.

Legenda

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)

Striking the Fire out of the Rock

«geography had never been merely something to walk upon»

William Faulkner, *The Hamlet*

1. East of Knoxville, Tennessee

Il primo romanzo di Cormac McCarthy, *The Orchard Keeper*, pubblicato nel 1965, individua già dalle prime pagine i luoghi che ne ospiteranno le vicende, ovvero la regione montuosa che circonda la città di Knoxville, Tennessee. Quest'area sarà poi lo scenario dei successivi tre romanzi di McCarthy, fino a *Suttree*, dopo il quale l'autore si sposterà nel Sud Ovest texano, cambiando radicalmente anche l'oggetto della scrittura: la vita rurale degli Appalachi lascerà infatti il posto alle dinamiche di frontiera (e post-frontieristiche) di *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* e della fortunata *Border Trilogy*, fino a *No Country For Old Men*. La netta divisione dell'opera di McCarthy in due principali blocchi tematici, il Sud e l'Ovest, è già un indizio sull'importanza che l'ambientazione ricopre nella definizione del *plot* e, in generale, nella poetica dell'autore, che mostra una particolare sensibilità e cura nei confronti della geografia dei suoi romanzi.

The Orchard Keeper viene posizionato sulla mappa statunitense da McCarthy con precisione e ambiguità. Il passaggio in questione recita: «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» (10). Questa scrupolosa definizione degli spazi del romanzo non è però strettamente realistica: la piccola comunità rurale alla quale appartengono i protagonisti, teatro principale dell'azione, è infatti un luogo

puramente immaginario. Seppur in maniera superficiale e nient'affatto sistematica, questa considerazione preliminare è già un indizio sulla natura della geografia in McCarthy: uno spazio reale e immaginario allo stesso tempo. Prima fra una serie di dualità nascoste nella narrativa dell'autore, la natura ambivalente dello spazio narrativo è una costante che si ripropone lungo tutta l'opera di McCarthy, e il punto di partenza di quest'analisi.

La precisione cartografica di Cormac McCarthy è frutto di un preciso lavoro di preparazione alla scrittura. Nella prima intervista rilasciata dallo scrittore, e fino a oggi una delle pochissime occasioni nelle quali McCarthy si è concesso al pubblico, l'intervistatore, Richard Woodward, riporta l'affermazione secondo la quale l'autore non scriverebbe di luoghi che non ha personalmente visitato¹. Questo spiega in parte il brusco cambio di rotta della narrativa, probabilmente riconducibile al fatto che, dopo *Suttree*, McCarthy si è trasferito dalla Knoxville nella quale è cresciuto a El Paso (prima) e Santa Fe (poi), modificando genere e argomento della narrativa in accordo con la nuova ambientazione. Il legame indissolubile tra McCarthy e il territorio americano nelle sue infinite varietà, è del resto già stato ampiamente discusso dalla critica. Jay Ellis, in uno studio interamente dedicato alle dinamiche spaziali nei romanzi dell'autore, nota come McCarthy dedichi gran parte della sua attenzione alla definizione dei luoghi della narrativa. Nelle parole di Ellis: «McCarthy relies more on setting than on plot, or even character» (1).

L'apparente mancanza di un *plot* rigidamente strutturato era stata del resto notata già in quello che è il primo, ampio studio dell'opera di McCarthy, *The Achievement of Cormac McCarthy*, di Vereen Bell. Commentando la struttura episodica che caratterizza tutta la prima produzione dello scrittore, Bell scrive: «Subjects exist [...] and chronological advance

¹ L'affermazione recita: «McCarthy doesn't write about places he hasn't visited, and he has made dozens of similar 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. L'intervista nella sua interezza si trova all'indirizzo: <http://www.nytimes.com/1992/04/19/magazine/cormac-mccarthy-s-venomous-fiction.html?pagewanted=all>.

is always perceptible; but plots in the conventional sense, complicated stories with appropriate resolutions or outcomes, do not prevail» (7). Le considerazioni del critico, seppur generalmente condivisibili, sono indubbiamente viziate da una concezione dell'intreccio di stampo classico, mediata dalla tradizione del romanzo realista, alla quale McCarthy non può essere interamente ricondotto a meno di semplificare eccessivamente l'indubbia complessità che contraddistingue la sua prosa. Resta innegabile la tendenza dell'autore a costruire degli intrecci frammentati, focalizzati su singole scene collegate in modo lasco piuttosto che su una più rigorosa griglia narrativa, modello cui probabilmente Bell fa riferimento come metro di giudizio.

La risposta alle osservazioni del critico è da ritrovarsi direttamente nei testi. In *The Crossing* (romanzo che, a onor del vero, non era ancora stato pubblicato all'epoca del saggio di Bell) un personaggio insolitamente loquace e riflessivo inserisce nella diegesi alcune meditazioni sulla narrazione e i luoghi che la ospitano. I momenti apertamente metanarrativi sono piuttosto rari in McCarthy. Di regola infatti i personaggi mancano quasi totalmente di profondità psicologica oltre a essere laconici fino al parossismo, chiusi in un mutismo pressoché totale («[McCarthy] rarely admits us into the sanctuaries of his characters' mind», scrive Rick Wallach in "The McCarthy Canon Reconsidered"). Inutile anche rivolgersi alla voce narrante. Pur facendo di frequente uso di un narratore onnisciente e prodigo di osservazioni, l'autore ha deliberatamente evitato, nel corso di una carriera ormai più che cinquantennale, qualsiasi commento, diretto o indiretto, alla sua opera². L'episodio contenuto in *The Crossing*, insieme a uno sparuto gruppo di simili passaggi nei quali le trame della narrazione si allentano a favore di quello che sembra a tutti gli effetti un

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, in occasione della pubblicazione di *The Road*.

intervento dell'autore, è quindi da tenere in considerazione tanto per una corretta lettura dell'opera quanto per una più precisa analisi proprio della sua dimensione spaziale. È bene prestare attenzione ogniqualvolta McCarthy introduce un personaggio stranamente loquace e ansioso di condividere ogni sorta di riflessioni, perché questi sono i luoghi del testo nei quali l'autore, seppur mascherandosi e sempre in maniera ellittica, permette al lettore di avere un saggio della propria voce — le parole di questi personaggi permettono di cogliere uno scorcio del pensiero di McCarthy relativamente al ruolo della scrittura.

Il giovane Billy Parham, co-protagonista del romanzo e del successivo, conclusivo capitolo della *Border Trilogy*, *Cities of the Plain*, durante uno dei suoi viaggi in Messico, si imbatte in un individuo bizzarro: un ex-mormone auto-elettosi custode di una chiesa in rovina in un *pueblo* ormai disabitato. La discussione che segue, praticamente un monologo dato il mutismo quasi totale di Billy, 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 sulla storia quasi leggendaria di un terzo individuo: un eretico reso pazzo dal dolore e deciso a “sfidare” Dio racchiudendone l'essere all'interno di un pensiero strettamente logico e anti-dogmatico. Nel moltiplicarsi delle cornici narrative (assistiamo infatti a una storia, nella storia, nella storia), McCarthy costruisce una sorta di vertiginosa *mise en abyme* che, scollegandosi totalmente dal *plot* principale di *The Crossing*, pare interrogare l'essenza dell'atto narrativo in sé così come l'autore lo concepisce. Il passaggio 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.* (146, enfasi mia)

Le affermazioni lapidarie dell'ex-mormone contengono due indicazioni fondamentali per la comprensione della poetica di McCarthy. 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 slegate e astratte, forme vuote prive di sostanza. È da sottolineare però come l'interpretazione proposta da McCarthy tramite il "profeta", non neghi l'esistenza di quella che, con un certo grado di approssimazione, potremmo definire realtà — l'autore pone infatti una sostanziale ambiguità alla base del suo pensiero, muovendosi apparentemente 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. Gli insegnamenti dell'ex-mormone proseguono: «there is but one world and everything that is imaginable is necessary to it. For this world also which seems to us a thing of stone and flower and blood is not a thing at all but is a tale» (146). Questa affermazione, una sorta di corollario alla precedente, se pure sembra dedicata a una smaterializzazione del reale nell'astrazione del racconto, è in definitiva coerente nell'identificazione di storia e mondo, e quindi di spazio e narrazione. Ovvero: lette nell'ottica di una centralità del *setting* già precedentemente affermata da Ellis, le argomentazioni dell'uomo (e attraverso questo, dell'autore stesso), servono a sottolineare la *narratività* della geografia, l'applicazione di una tecnica narrativa *attraverso* lo spazio piuttosto che, al contrario, la riduzione della realtà a pura narrazione.

Può essere utile, ai fini di una più lucida esposizione dell'interpretazione data a queste parole all'interno del presente discorso, mettere in relazione le parole dell'ex-mormone con quelle di un altro verboso personaggio di McCarthy: il giudice Holden, maestosa e terrificante figura di *villain* presente in *Blood Meridian or The Evening Redness in the West*. Holden, indubbiamente uno degli enigmi più discussi dell'opera dello scrittore, è stato di volta in volta interpretato come rappresentazione del pensiero di Nietzsche (attraverso Emerson), come arconte gnostico, o come parodia del discorso illuminista a fondamento del pensiero statunitense.³ Quest'ultima lettura è a mio parere convincente, e giustificata all'interno del testo dalle frequentissime "lezioni" che Holden impartisce al gruppo semi-selvaggio dei cacciatori di scalpi, le cui peripezie sono al centro degli eventi narrati in *Blood Meridian*. Il romanzo, la cui struttura paratestuale suona come una parodia del romanzo d'appendice ottocentesco, in cui ogni capitolo è seguito da un breve sommario dei contenuti, presenta una sezione che McCarthy titola «The judge on geological evidence»⁴. La scena mostra il giudice intento a dimostrare come il pianeta Terra esista da miliardi di anni attraverso l'analisi di alcune pietre raccolte nel deserto, e contrariamente alla diffusa interpretazione religiosa che considerava la Terra molto più giovane di quanto fosse in

³ L'interpretazione di Holden come incarnazione della filosofia nietzschiana 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.

⁴ Questo episodio trova fondamento storico nel *memoir* che ha ispirato *Blood Meridian*. L'autobiografia di Samuel Chamberlain *My Confession: Recollections of a Rogue*, narra della partecipazione del giovane Chamberlain alle spedizioni della banda di scalpatori di John Joel Glanton, mercenario realmente esistito e attivo negli anni che seguirono la guerra messicano-statunitense, e nella cui banda il giudice Holden militava. 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. Dettagliate informazioni sulle fonti storiche di *Blood Meridian* possono essere trovate nel libro di John Sepich *Notes on Blood Meridian: Revised and Expanded Edition*, University of Texas Press, Austin, 2008.

realtà. Com'è logico aspettarsi, il discorso scientifico di Holden incontra la resistenza superstiziosa degli uomini, imbevuti di vaghe nozioni bibliche:

In the afternoon he [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. (122)

Anche in questo caso, e ancor più nettamente per via della perentorietà scientifica che caratterizza la retorica del giudice, il testo suggerisce di volgersi all'ambiente come strumento ermeneutico, e ancora più nettamente, al radicamento del discorso in una dimensione concreta che è in definitiva quella della geologia, della natura, della geografia. Ha ragione David Holloway a considerare *Blood Meridian* (e, per estensione, l'intera opera di McCarthy) una critica del modo in cui ci si rapporta al linguaggio. Holloway, raffinato critico di scuola marxista, argomenta efficacemente l'inseparabilità di McCarthy dal contesto storico-materialista nel quale si trova a scrivere, individuando nell'autore la (frustrante)

volontà tardo modernista di estrapolare dal mondo una qualche sorta di significato stabile, un desiderio di ordine ideologico⁵.

La questione del problema della rappresentazione è stata analizzata in dettaglio anche da Dianne C. Luce in "The Road and the Matrix: The World as Tale in *The Crossing*". In questo saggio, Luce si occupa dell'inevitabile relativismo che deriva dalla rappresentazione del mondo attraverso una "matrice" pressoché infinita di narrazioni individuali, dell'assenza di una "verità" ultima e dunque di una sostanziale in conoscibilità del mondo stesso nonostante la significazione apportata dalla struttura narrativa. Le letture di Holloway e Luce, nell'indicare la difficoltà apparentemente insormontabile di sfuggire alle trame sempre incoerenti dei *plot* di volta in volta applicati alla realtà, sono a mio parere un'ennesima indicazione riguardo la necessità di partire, al contrario, dall'idea di una narrazione iscritta nello spazio. I suggerimenti del profeta e di Holden (nonché di McCarthy stesso, che in *The Orchard Keeper* descrive il linguaggio della terra come «*dark gramarye*» (184)), sembrano eleggere lo spazio a dimensione significativa del racconto proprio in virtù della narratività intrinseca di questo.

È necessario tornare ancora una volta alle parole dell'ex-mormone che, nel descrivere la struttura narrativa del mondo, commenta: «all in it [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» (*TC*, 146), riconoscendo la moltiplicazione delle narrazioni già individuata da Luce, insieme alla parallela possibilità di individuare però un nesso, una connessione stabile tra il complesso di storie iscritte nel mondo. Seguire alla lettera gli insegnamenti dell'uomo può essere un'operazione rischiosa (non si è mai certi dell'affidabilità dei narratori in

⁵ David Holloway, 'A False Book is no Book at all': *The Ideology of Representation in Blood Meridian and the Border Trilogy*, in *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, Rick Wallach (Ed.), Manchester University Press, Manchester, 2000, pp. 185-200.

In maniera più estesa, le argomentazioni di Holloway sull'ideologia della rappresentazione in McCarthy sono contenute in *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, Greenwood Press, Westwood (CT) and London, 2002.

McCarthy, e le riflessioni mediate dell'autore sono spesso contraddittorie), ma, come ho spiegato all'inizio, questi è il sostituto più vicino a un intervento della voce autoriale, e le sue parole indicano un'unità ultima, seppur dinamica, della realtà — «there is but one world», aveva affermato in precedenza l'uomo.

«Words are things» (*BM*, 89), aggiunge il giudice, radicando ulteriormente la narrazione nel mondo dei fenomeni. A questi pare idealmente rispondere il vagabondo messicano incontrato da un Billy Parham ormai anziano e disilluso in *Cities of the Plain*, alla fine della Border Trilogy e al termine del suo stesso cammino esistenziale, che afferma: «Things need a ground to stand upon» (274). Il dibattito immaginario si conclude con una domanda retorica: «You think men have the power to call forth what they will?» (*CotP*, 286). La risposta, ovviamente, è no. Se le storie sembrano moltiplicarsi e rispecchiarsi l'una nell'altra in un complesso gioco di riflessi e scatole cinesi, è il linguaggio dello spazio e della geografia che è necessario interrogare nella speranza di individuare un percorso di significazione attraverso la scrittura. Nel dedalo di indicazioni contraddittorie e oscure che McCarthy dissemina nei suoi romanzi, resta ferma l'idea che siano i luoghi i depositari di un senso ultimo e immutabile.

L'ennesimo suggerimento in questa direzione è dato ancora una volta da uno dei personaggi singolari che il giovane Billy incontra durante i suoi viaggi in Messico: Quijada. L'uomo, significativamente, è un nativo americano (un indio Yaqui dell'area di Sonora), e quindi culturalmente più vicino a una più profonda connessione con il territorio rispetto alla massa di coloni in perenne movimento nel Sud Ovest ancora semi-selvaggio dell'epoca, della quale la famiglia di Billy fa parte. Il ragazzo è alla ricerca del fratello, Boyd, dal quale si è separato tempo prima e che nel frattempo è diventato un noto fuorilegge, tanto da meritare un *corrido*, una ballata popolare che romanticamente ne racconta le gesta. Quijada mette al corrente Billy dell'assassinio di Boyd da parte degli uomini di un ricco latifondista,

e sembra poi opporre una certa resistenza alla volontà del ragazzo di disseppellire il corpo per riportarne le spoglie negli Stati Uniti. «You think he belongs where he's at», dice Billy, a cui l'uomo risponde affermando l'apolidia dei morti, per poi concludere: «The world has no name [...] The names of the cerro 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*» (398, enfasi mia). Queste ulteriori indicazioni rispetto agli assi da seguire nell'interpretazione della funzione dello spazio si pongono allo stesso tempo come una complessità ulteriore e una risoluzione rispetto alle precedenti, allusive parole del giudice Holden e dell'ex-mormone. Riunendo infatti tutti questi commenti, è possibile ricavare una valutazione preliminare dalla quale partire per un'analisi più approfondita dello spazio come strumento euristico.

Tutti questi personaggi dall'esasperata propensione alla riflessione filosofeggiante sembrano concordi nel porre il territorio come sostrato generativo della narrativa: le storie del mondo sono molteplici, ma trovano un'unione nella loro dimensione spaziale. La già citata interpretazione di Jay Ellis secondo la quale l'elemento nodale della prosa di McCarthy è il *setting* è certamente corroborata dai discorsi di questi "teorici" improvvisati. La questione trova anche un suo fondamento stilistico perché, come prosegue Ellis dopo aver individuato il primato dell'ambientazione sui personaggi e sulla trama stessa: «McCarthy presents his settings through language not usually allowed the characters [sic], in neither their speech nor their thoughts and feelings. He instead lavishes words on space and place, reaching in those descriptions [...] his "high passages.»» (2), passaggi tra i quali, aggiungo, un ottimo esempio è lo stralcio di *The Orchard Keeper* presentato in apertura, il cui lirismo diffuso non trova un corrispettivo nella successiva rappresentazione della comunità di Red Branch e dei suoi abitanti. La già accennata reticenza di McCarthy nel dare profondità psicologica ai suoi protagonisti è un elemento fondamentale della sua poetica, e sarà analizzato nel dettaglio

più avanti, essendo anch'esso in definitiva riconducibile al primato dei luoghi nell'economia narrativa.

L'accento fatto da Quijada alle mappe introduce la questione fondamentale del rapporto degli uomini con lo spazio. Disegnare una mappa, e quindi tracciare un percorso, è essenzialmente un tentativo di individuare la via nel dedalo di narrazioni iscritte nel mondo, e quindi un atto interpretativo delle parole che Holden vede iscritte negli elementi che lo circondano. L'idea che questa strada sia perduta agli occhi dell'uomo sin dal principio è indicativa delle difficoltà che quest'atto ermeneutico pone; il mondo non può essere perso, afferma Quijada, e le storie in esso, così come sono presentate dall'ex-mormone, non perdono il loro posto nell'ordine delle cose perché sono esse stesse quel posto. La mappatura dello spazio si presenta quindi come un procedimento infinitamente perfettibile di avvicinamento alle narrazioni che creano e contengono l'unica storia, la ricerca di un percorso esistente a prescindere dal modo in cui viene compreso: «The road has its own reasons and no two travelers will have the same understanding of those reasons. If indeed they come to an understanding of them at all. [...] perhaps it is true that nothing is hidden. Yet many do not want to see what lies before them in plain sight» (*TC*, 237). Ciò che è in bella vista, ulteriormente sottolineato dalla particolare dedizione dell'autore, è proprio il *setting*, il paesaggio americano che tutti i personaggi di McCarthy, senza esclusione, devono attraversare e interpretare nel tentativo di individuare la propria strada, di disegnare una mappa che permetta una più profonda conoscenza dell'ambiente nel quale loro malgrado si trovano ad agire. Il luogo dell'interpretazione, quindi, viene in essere proprio nell'interstizio creato dallo scarto tra il mondo e il modo nel quale esso viene rappresentato dagli uomini. La narrativa di McCarthy può considerarsi dunque il prodotto di una poetica che è frutto delle tensioni tra uomini e spazio, dell'essere al mondo e nel mondo. L'alienazione cui accenna Quijada, caratteristica del resto riconosciuta da gran parte della critica nei personaggi

dell'autore⁶, scaturisce dalla necessità di comprendere la propria posizione nella *grand narrative* statunitense che proprio nel territorio trova storicamente il suo sostrato generativo.

Lo iato inevitabile tra la rappresentazione dell'autore e quella, parziale e fallibile, dei protagonisti crea un altro dei dualismi che costituiscono la base simbolica della prosa di McCarthy e determinano la dialettica di conflitto tra opposti che le dinamiche testuali evocano costantemente. Se da un lato l'autore sembra affidare alla narrazione il compito di creare il mondo dal nulla, affidandole un primato pressoché assoluto (l'ex-mormone la definisce «the category of all categories») dall'altro McCarthy rifiuta l'esistenza della scrittura in un piano totalmente separato dalla realtà e non direttamente influenzato da questa — le affermazioni precedentemente elencate ne sono la dimostrazione evidente. A queste, si aggiunga il passo seguente: «we long for something of substance to oppose us. Something to contain us or to stay at our hand. Otherwise there were no boundaries to our own being and we too must extend our claims until we lose all definition» (*TC*, 157). È necessario, onde evitare di perdere qualsiasi possibilità di definizione, confrontarsi con un altro da sé, ed è necessario che quest'alterità posseda una “sostanza”. Chiaramente, McCarthy pone un limite alla moltiplicazione esponenziale dei significati attraverso la necessità di provare le singole narrazioni sul metro della concretezza del mondo esterno. Così facendo, prende corpo la precedente affermazione secondo la quale il relativismo totale insito nella visione di un mondo come testo è frenata dalla necessità ribadita da McCarthy di considerare la sostanza, il mondo materiale, come banco di prova delle storie. Se, come ha affermato correttamente James D. Lilley, la matrice intertestuale dell'opera di McCarthy è tenuta insieme da una fede sconfinata nel potere dello *storytelling* (“There was Map Enough”, 1),

⁶ Robert L. Jarrett, ad esempio, dedica un intero capitolo del suo studio su McCarthy a quelli che chiama *Postmodern Outcasts*, introducendo nel discorso critico la categoria del postmoderno, a mio avviso necessaria per raggiungere una comprensione organica delle dinamiche umane e spaziali presentate dai testi.

questo è sempre circoscritto e contenuto dal mondo dei fenomeni, e nell'esperienza sensibile la narrazione affonda le radici, instaurando con questa un dialogo complesso che va nella direzione della costruzione di mondi ibridi, in rapporto mimetico con il reale ma non limitati a questo. Ecco perché la mappa, come metafora e procedimento, è il simbolo che più si adatta alla costruzione spaziale nell'opera dell'autore: è una rappresentazione che tende a un rapporto biunivoco ma finisce inevitabilmente per generare una moltiplicazione dei significati in virtù dell'equilibrio dinamico di narrazioni che portano alla comprensione e alla riproposizione di questa comprensione in forma grafico-spaziale. David Holloway vede in questa fondamentale spaccatura tra realtà e rappresentazione testuale l'instaurarsi di una (para)logica di antinomie inconciliabili generate dalla necessità per la scrittura di trovare fondamento al di fuori del testo stesso, che sfocia però inevitabilmente nel paradosso (*Late Modernism*, 44). Eppure, il modello euristico della mappa permette una prima forma di contatto e di interpretazione, indicando la possibilità di una sintesi tra materia e testo, uno stadio mediano nel quale le narrazioni possano rendere ragione del mondo pur non contenendolo mai nella sua interezza perché, come avverte il giudice Holden, un libro che contenga in sé il mondo intero sarebbe un libro falso, «and a false book is no book at all» (*BM*, 147).

2. Do you know where we are Papa?

Anticipando in parte il successivo discorso sulla rappresentazione spaziale in McCarthy, propongo di considerare come modelli rappresentativi del reale nei romanzi dell'autore due elementi, questi sì, antonimici: la mappa, già introdotta, e il labirinto. Se la mappa, in virtù di quanto detto finora, è il tentativo di individuare un percorso interpretativo attraverso le narrazioni iscritte nel mondo, il labirinto, al contrario, rappresenta l'abbandono totale alle indicazioni contraddittorie insite nella complessità polisemica delle narrazioni stesse: è

l'assenza di una narrazione coerente che unisca tra loro le "cose" affinché non perdano di significato e indichino una via. Questo discorso, d'importanza fondamentale, sarà approfondito più avanti in questo capitolo. Per ora, mi limiterò ad analizzare il ruolo e il significato di alcune delle mappe che fanno la loro comparsa in questi romanzi. A mo' d'introduzione a questo discorso, e in merito all'appartenenza o meno di McCarthy alla congerie del postmoderno, si noti come l'utilizzo di un percorso nello spazio come equivalente metonimico di una trama narrativa avvicini McCarthy ad alcuni autori americani contemporanei quali Paul Auster e Thomas Pynchon. Auster in particolare ha felicemente utilizzato lo spazio come espediente narrativo in *City of Glass*, primo romanzo de *The New York Trilogy*, nel quale l'interpretazione della geografia equivale a un gioco enigmistico, la decifrazione di un messaggio che è letteralmente iscritto nel tessuto urbano. Niente di così apertamente metanarrativo è presente nei romanzi di McCarthy, che del postmoderno ignora totalmente l'aspetto di giocosa autocoscienza, spinta invece all'estremo da Auster con *City of Glass*. Fanno eccezione i passaggi individuati, che suggeriscono l'esistenza di una geopoetica comune ai due autori. Se la piena appartenenza di McCarthy alla stagione del postmoderno è indubbiamente da discutere, credo che, in linea con l'operazione di Auster con le strade di New York, sia utile considerare la geografia come un elemento attivo nella costruzione della diegesi. Lo spazio viene utilizzato da McCarthy come tecnica narrativa, e la sua rappresentazione, la mappa, permette di svelarne la retorica.

La mappa è un motivo frequente in McCarthy. Anche quando non è concretamente presente nelle storie come strumento di orientamento, essa è continuamente evocata dalle peregrinazioni dei protagonisti, dai loro tentativi spesso frustrati di trovare un percorso attraverso le trame del testo. Quest'alternanza di orientamento e disorientamento all'interno delle dinamiche testuali si riflette nella parallela necessità del lettore di trovare un percorso attraverso l'apparente frammentarietà narrativa individuata da Bell e discussa in

precedenza. Come affermato da Eric Bulson (attraverso Fredric Jameson) in *Novels, Maps, Modernity*, parte della fascinazione derivata dalla forma romanzo risiede precisamente nella tensione evocata dagli autori tra orientamento e disorientamento in un contesto culturale in rapida evoluzione come quello della modernità e del contemporaneo (*Novels, Maps, Modernity*, 2). Nel contesto dell'opera di McCarthy, la mappa, come artefatto o modello narrativo, assolve esattamente a questo compito — è il punto d'incontro dinamico (ovvero, perennemente instabile e soggetto a continue modificazioni) del mondo e della rappresentazione di questo da parte dei personaggi. Meglio: se la scrittura di McCarthy è già di per sé una traduzione imperfetta della realtà, le mappe che compaiono costituiscono un secondo atto interpretativo, come accennato più sopra, paragonabile al tentativo del lettore di interpretare il testo stesso. Leggere i romanzi di McCarthy, a questo punto, è un'operazione di orientamento all'interno della complessità dello spazio narrativo.

Forse, la mappa più esplicitamente in vista dell'opera è quella che compare nell'ultimo romanzo dell'autore, *The Road*, pubblicato nel 2006. L'opera, che già dal titolo contiene dei riferimenti allo spazio e al movimento (come del resto, buona parte dei romanzi di McCarthy), presenta un mondo post apocalittico nel quale una non meglio specificata catastrofe planetaria ha ucciso praticamente ogni forma di vita terrestre, riducendo l'umanità a uno sparuto gruppo di nomadi in lotta perenne per la sopravvivenza. I due protagonisti, che durante tutta la vicenda restano anonimi salvo il generico appellativo di "uomo" e "bambino" («the man» e «the child» o «the boy» nell'originale), sono in viaggio per raggiungere il Sud e la costa, convinti di non poter sopravvivere a un altro inverno. Unica guida in un mondo fatto di cenere e alberi morti che si schiantano in terra è una mappa, una «tattered oilcompany roadmap», come la definisce McCarthy, probabilmente recuperata in qualche stazione di servizio e ormai ridotta in brandelli, numerati dall'uomo per poterla ricomporre alla bisogna: «The tattered oilcompany roadmap had once been taped together

but now it was just sorted into leaves and numbered with carbon in the corner for their assembly. He [the man] sorted through the limp pages and sorted out those who answered to their location» (*TR*, 42). L'operazione di disorientamento che McCarthy compie tanto nei confronti dei suoi personaggi quanto del lettore, è condotta su vari livelli. Innanzitutto, nessuna menzione specifica sul *setting* compare nel romanzo; il viaggio dei protagonisti può essere in effetti posizionato con una certa precisione nella geografia del Sud Est statunitense, ma questa localizzazione è nient'affatto intuitiva, e comporta la necessità di collegare tra loro i rari, oscuri indizi che McCarthy inserisce nel testo⁷. Poi, l'operazione di straniamento rispetto alla geografia post apocalittica del romanzo è incarnata proprio dalla mappa stessa: in quanto artefatto di una cultura a tutti gli effetti estinta, essa assolve solo parzialmente al proprio compito. La richiesta del bambino di conoscere la propria posizione («Can I see it on the map?», chiede al genitore) non trova che risposte approssimative. Il viaggio dei due è infatti tutt'altro che lineare, interrotto continuamente da incontri con predoni e cannibali e, ancora più di frequente, dal fatto di smarrire la strada. La terra desolata rappresentata in *The Road* fornisce ben pochi appigli ai due, e l'unica costante del romanzo è il loro movimento incessante e, di frequente, senza meta: «He'd no idea what direction they might have taken and his fear was that they might circle [...]. In what direction did lost men veer?» (115-116).

Andrew Keller Estes, in *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*, interpreta la fallacia della mappa come dimostrazione di un approccio fallimentare alla comprensione dello spazio. La lettura di Keller Estes, che parte da un approccio ecocritico ed è tesa alla dimostrazione del biocentrismo dell'opera di McCarthy, considera la mappa come il prodotto di una società capitalista dedita allo sfruttamento del territorio, e in

⁷ La mappatura più soddisfacente del romanzo è opera di Wesley G. Morgan che, in *The Route and Roots of The Road* ricostruisce il percorso del padre e del figlio dal Kentucky fino alla costa del South Carolina.

particolare come parte delle strategie di marketing delle grandi società petrolifere statunitensi (*Writing of American Spaces*, 98-102). Non è mia intenzione dare un taglio ecocritico alla presente interpretazione, ma le considerazioni di Keller Estes colgono nel segno quando considerano l'inutilità della mappa in base al proprio inerente scollamento dal mondo. In linea con le considerazioni precedenti, si può dunque licenziare la mappa di *The Road* come insufficiente agli scopi di un reale orientamento nello spazio proprio perché autoreferenziale nei confronti di un sistema esclusivamente antropocentrico, e anzi, ancora più distante dal reale in quanto prodotto che è espressione della sovrastruttura capitalista, e dunque inutilizzabile al di fuori di questa. I simboli e le tracce presenti in essa non corrispondono più alla morfologia del territorio statunitense post apocalittico così come descritto da McCarthy. La mappa è anche un *memento* riguardo la transitorietà degli artefatti e delle infrastrutture umane, anch'essi frutto di un'organizzazione spaziale che obbedisce a dettami del tutto estranei alla vera natura della geografia. L'uomo e il bambino tentano infatti di seguire il percorso delle strade statali in un mondo in cui gli stati stessi sono ormai dissolti:

These are our roads, the black lines on the map. The state roads.

Why are they the state roads?

Because they used to belong to the states. What used to be called the states.

But there's not any more states?

No.

What happened to them?

I don't know exactly. That's a good question. (42-43)

Una mappa di questo tipo compare anche in *All the Pretty Horses*, primo capitolo della *Border Trilogy*. John Grady Cole e l'inseparabile compagno nel viaggio attraverso il Messico,

Lacey Rawlins, la consultano poco prima di attraversare il confine, limite che appare ai due come *finis terræ*, frontiera ultima del mondo reale a fronte dei territori onirici e surreali del Messico così come McCarthy lo descrive nella trilogia. «There were roads and rivers and towns on the American side of the map as far as south as the Rio Grande and beyond that all was white», scrive l'autore, sottolineando implicitamente tanto il relativismo della rappresentazione, dettato da criteri di scansione territoriale estranei alla realtà della geografia e centrati sull'auto-riflessività dello sguardo americano, quanto la dimensione mitica cui il Messico, terra inesplorata e primitiva gli occhi dei due adolescenti, appartiene. «You reckon it aint never been mapped?» chiede un incredulo Rawlins, a cui John Grady risponde: «There's maps. This just aint one of them» (*AtPH*, 34). La chiave per la comprensione dello spazio sta tutta nello scegliere la mappa giusta, ovvero quella che renda giustizia alle ragioni del territorio al di fuori dei discorsi che non lo pongono al centro della rappresentazione, ma piuttosto lo riscrivono e descrivono secondo criteri di ordine prettamente economico-pratico.

Stante l'inefficacia della mappa, non per una supposta irrepresentabilità del reale ma per il vizio di forma da essa inseparabile, resta da capire quale sia, in McCarthy, il modo più efficace di avvicinarsi allo spazio e fornirne una rappresentazione che, seppur imperfetta, sia funzionale perlomeno a una sua più profonda comprensione, perché, come si legge in *The Crossing*: «a bad map [is] worse than no map at all» (190). La più compiuta riflessione sul ruolo della cartografia (intesa anche e soprattutto in relazione al percorso esistenziale dell'uomo nello spazio) è offerta ancora una volta da un passaggio della *Border Trilogy*. Al termine di *Cities of the Plain*, McCarthy presenta un lungo epilogo completamente slegato dalla storia raccontata fino a quel momento, quella dell'amore condannato tra John Grady e la prostituta messicana Magdalena che si svolge di fronte allo sguardo impotente di Billy Parham, il cui compito implicito e inassolto è quello di proteggere il ragazzo dall'idealismo

invalidante che lo contraddistingue. Dopo l'omicidio di John Grady da parte del *cuchillero* Eduardo, protettore della ragazza, la storia compie un rapidissimo balzo in avanti per mostrare un Billy settantenne, vagabondo e senza un soldo: il mondo della frontiera cui era rimasto fedele per tutta la vita è scomparso, e al vecchio cowboy non resta che il simulacro di questa, costretto com'è a recitare da comparsa in un film western.

Com'è lecito aspettarsi dalla struttura episodica che caratterizza la narrativa di Billy, McCarthy inserisce nel romanzo l'ultimo degli incontri surreali che componevano i momenti spiccatamente metanarrativi della trilogia già in *The Crossing*. Questa volta il personaggio utilizzato dall'autore per inserire le proprie considerazioni sulla letteratura è il vagabondo messicano cui si accennava in precedenza, che incrocia il percorso del vecchio Billy sotto un ponte dove quest'ultimo ha passato la notte. L'uomo, scambiato in un primo momento per un'incarnazione della morte, racconta al protagonista di come, a metà del suo percorso esistenziale, abbia tentato di disegnare una mappa della propria vita nel tentativo di comprenderla meglio e poterne presagire gli sviluppi futuri. Anche questa volta, la mappa è ben più di uno strumento di orientamento geografico, e diviene l'oggetto attraverso il quale si cerca di ordinare le esperienze di una vita nel tentativo di coglierne il percorso. Ricollegando quest'episodio alle parole dell'ex-mormone citate in precedenza, è possibile affermare ancora una volta come l'operazione di mappatura, in McCarthy, consista nell'individuare una narrazione che sia il più possibile efficace nel collegare tra loro le forme del reale e renderle significanti per l'individuo. Ulteriore indizio riguardo la già suggerita narritività intrinseca dello spazio, è poi il fatto che l'uomo giustifichi la volontà di creare la mappa suddetta a seguito di un sogno avuto — il percorso va di pari passo con l'ennesima storia, e l'uno è strettamente dipendente dall'altro, rafforzandone l'identificazione. «In the middle of my life», dice l'uomo, «I drew the path of it upon a map and I studied it a long time. I tried to see the pattern that it made upon the earth because I thought that if I could see that

pattern and identify the form of it then I would know better how to continue» (*CotP*, 270). La necessità di avere una carta dell'esistenza è dettata dal desiderio di porre ordine nei fatti e nei luoghi della vita, ed è finalizzata a una più generale comprensione degli equilibri della realtà così da poterne dominare gli sviluppi. La volontà dell'uomo è ovviamente frustrata, perché le linee tracciate alla fine hanno la forma di un semplice abbozzo o una stesura preliminare di un testo più articolato, un *bosquejo*, nelle parole del vagabondo messicano. L'impossibilità a comprendere pienamente il proprio posto nella realtà è ancora una volta ribadita dalle riflessioni dell'uomo ma, al contempo, viene a rafforzarsi sempre più la necessità di definirsi a partire da un ambiente circostante, sottolineata nel testo dal fatto che il sogno dell'uomo unisce strettamente l'idea di un percorso esistenziale legato soprattutto alla definizione di uno spazio. Il racconto del messicano riguarda un non meglio precisato viaggiatore che, addormentatosi in una sinistra valle di pietra su di una sorta di altare sacrificale, sogna di essere vittima dei rituali votivi lì presumibilmente effettuati in tempi antichi. Il vagabondo sogna di un luogo e di un uomo, e l'uomo del suo sogno sogna a sua volta di quel luogo, suggestionato dalle peculiarità dell'ambiente. Ripetendo di nuovo le affermazioni citate in precedenza, questa volta per intero, «Things need a ground to stand upon. As every soul requires a body. A dream within a dream makes other claims than what a man might suppose» (*CotP*, 274). Com'era per il racconto del profeta ex-mormone in *The Crossing*, anche questa volta McCarthy moltiplica i piani narrativi, costruendo una struttura concentrica a tre livelli di profondità crescente. Il suggerimento dell'autore è quello di prestare particolare attenzione al racconto dell'uomo, che diviene ancora una volta uno sguardo all'interno dei meccanismi della narrazione e dei fondamenti della poetica di McCarthy.

A scanso di equivoci, è bene affermare immediatamente che il romanzo, come i precedenti, non fornisce niente di paragonabile a una trattazione filosofica organica della

relazione spazio-narrazione. Le forme che prende la scrittura sono quelle dell'allegoria e della parabola; l'interpretazione della poetica di McCarthy è sempre un percorso euristico accidentato – seguendo parola per parola le elucubrazioni del vagabondo, il rischio è quello di finire in un vicolo cieco. Senza cadere nella tentazione di disporre arbitrariamente delle numerose, allusive e a volte contraddittorie affermazioni dell'uomo, è necessario considerare gli elementi che, anche in virtù della loro ricorsività, acquistano un peso maggiore nell'episodio. La mappa, la sua impossibilità a riprodurre esattamente il reale, la presenza centrale di un luogo come fulcro del discorso e, questa volta, la presenza di una dimensione mitica. Questa costituisce il livello narrativo più basso (ovvero quello del sogno sognato), presentando una scena di ritualità tribale attraverso un linguaggio allusivo e allegorico. Essendo questa la "radice" della storia che il vagabondo racconta a Billy Parham, è legittimo assumere che quest'episodio racchiuda in sé l'ossatura e il senso del racconto più ampio.

Ed è qui che compare un'altra delle caratteristiche proprie della scrittura di McCarthy: l'uso di un modello mitico – magari anche soltanto abbozzato o implicito – come base dei suoi racconti. Tra i critici che con più convinzione hanno evidenziato il rapporto tra le sue opere e il corpus della mitologia nazionale, nel suo *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, John Cant rilegge l'intera produzione dell'autore in termini di contro-narrativa dell'eccezionalismo autoctono, giungendo ad affermare in modo esplicito la propria «disinclination to read McCarthy in any but mythic terms» (30).

La particolare mitogenesi del continente nordamericano è ancora una volta un indizio a sostegno di un'analisi focalizzata sullo spazio. Dalla prima colonizzazione europea passando per Frederick Jackson Turner, Henry Nash Smith e W.J. Cash, fino alle contemporanee riflessioni di Brian Jarvis, le *foundational tales* statunitensi trovano sempre giustificazione o ispirazione nella conformazione geografica del continente. Proprio Jarvis,

in *Postmodern Cartographies*, scrive: «always the land itself loomed large in the imagination of America» (1). Senza applicare acriticamente le osservazioni di Cant sull'esclusiva qualità mitica del lavoro di McCarthy, si è giunti ad aggiungere un ulteriore tassello nella composizione degli spazi narrativi dell'autore: il loro essere (anche) espressione del tessuto mitico americano, connessione profonda che, se non esplicitamente comunicata, è certo suggerita dal racconto del vagabondo messicano, ammonendo a guardare sempre oltre le trame della narrazione per individuarne il fondo generativo mitologico.

In relazione alla mitologia statunitense, credo che lo studio più aderente all'insieme di caratteri fondanti che l'opera di McCarthy interroga sia l'opera seminale di Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*. La violenza è infatti inseparabile dalle opere di McCarthy, una presenza talmente pervasiva da aver ispirato la definizione di «landscapes of violence» per gli ambienti mitici evocati nei romanzi (Brewton, *passim*). Senza per il momento soffermarmi sull'uso estensivo che fa McCarthy di una violenza spesso insensata e sempre eccessiva, vorrei utilizzare qui alcune delle considerazioni preliminari sulla mitopoiesi e sullo statuto ermeneutico del mito che Slotkin inserisce nei primi paragrafi del suo saggio. Nel trattare il processo di mitogenesi, Slotkin scrive: «A Mythology is a complex of narrative that dramatizes the world vision and historical sense of a people or culture, reducing centuries of experience into a constellation of compelling metaphors. The narrative action of the myth-tale recapitulates that people's experience *in their land*» (6). Per ricapitolare e ricollegare i vari spunti interpretativi suggeriti finora, è necessario porre l'accento su due fondamentali elementi presentati da Slotkin in questa breve ed efficace definizione di mito. Innanzitutto, la precisazione riguardo all'incontro tra uomo e territorio è di fondamentale importanza poiché sottolinea ancora una volta il legame, narrativo e indissolubile, tra uomini e spazio. Marcando ulteriormente questa connessione anche in virtù delle considerazioni precedenti sul ruolo delle mappe, è possibile

affermare che, in McCarthy, la mitologia è essenzialmente uno strumento attraverso il quale gli uomini cercano di analizzare e comprendere il territorio che li ospita, e *attraverso* questo, il loro ruolo e la loro posizione nella struttura sociale. La definizione del mito come una «complex of narratives», poi, sembra rispecchiare l'interpretazione di Dianne C. Luce secondo la quale il mondo è essenzialmente un testo costruito dall'insieme delle singole narrazioni di coloro che lo abitano. Ho già sottolineato come la possibile moltiplicazione esponenziale di queste narrazioni sfoci in definitiva in un estremo relativismo che impedirebbe di individuare una narrazione più o meno stabile dalla quale partire per analizzare lo spazio e i rapporti che gli uomini intrattengono con esso, e sia perciò da arginare il più possibile (anche secondo le indicazioni dell'autore). Poco più avanti, Slotkin perfeziona la sua definizione scrivendo:

Myth making [...] is simultaneously a psychological and a social activity. The myth is articulated by individual artists and has its effect on the mind of each individual participant, but its function is to reconcile and unite these individualities to a collective identity. [...] A tale that, through the course of several generations — or even several retelling within one generation — acquires this evocative power, has evolved into a myth. (8)

Finalmente, il punto di connessione tra narrazioni dell'uomo e narratività dello spazio, tra mappa e realtà può essere fatto coincidere con la definizione di uno spazio mitico che sia il luogo reale e immaginario d'incontro tra due poli che in precedenza apparivano inconciliabili. Lo spazio mitico dei romanzi di McCarthy è quindi un luogo fondamentale nell'interpretazione dell'opera, essendo in ultima istanza l'incontro delle narrazioni possibili che creano un equilibrio dinamico ragionevolmente stabile. È McCarthy stesso a suggerire

indirettamente che siano proprio le narrazioni collettive l'unico modo di avvicinarsi alle "cose", ovvero il punto d'incontro tra gli uomini e lo spazio. Dianne Luce, che lamenta il relativismo intrinseco delle narrazioni così come presentate in *The Crossing*, riconosce, a ragione, quest'indizio nella prima delle sceneggiature scritte da McCarthy, *The Gardener's Son*. Luce scrive: «The screenplay suggests that collective memories of counterclaimants may come closer to "the thing" than does any single view and that an imaginative and compassionate reconstruction may be best of all» ("The Road and the Matrix", 205). I miti come mappa (relativamente affidabile) del reale, dunque, e come costruzione-ponte tra l'uomo e lo spazio che abita, «an intellectual or artistic construct that bridges the gap between the world of the mind and the world of affairs», sempre nelle parole di Slotkin (*Regeneration Through Violence*, 7). È nel mito che confluiscono le molteplici narrazioni descritte dal profeta ex-mormone, e l'innegabile dipendenza di questo dall'ambiente che lo ha generato funziona da argine contro falsi racconti contro i quali il giudice Holden mette in guardia il suo pubblico; la cui forma è il terreno sul quale sostenere le "cose" di cui parla il vagabondo messicano, onde evitare di trovarsi con una «bad map», inutile a ogni tentativo di comprensione.

3. Two worlds touch here

L'incontro tra l'uomo e lo spazio è realizzato poeticamente da McCarthy nelle battute finali di *Cities of the Plain*. Alla fine delle sue peregrinazioni, il vecchio Billy Parham è tolto dalla strada e accolto, senza ulteriori spiegazioni da parte dell'autore, da una famiglia che decide di accudirlo durante i mesi invernali. Prima che il romanzo si concluda, McCarthy descrive le mani del vecchio cowboy: «There was map enough for men to read. There God's plenty of signs and wonders to make a landscape. To make a world» (293). Paragonando la pelle segnata dagli anni a una mappa da leggere e, successivamente e in un climax ascendente,

a un paesaggio e a un mondo, l'autore applica la terminologia geografica al corpo del vecchio Parham, riassumendo nel personaggio tutte le storie di cui è stato protagonista, i territori attraversati in una vita di peregrinazioni, i diversi mondi (quello della frontiera, quello, misterioso, del Messico, quello incomprensibile della modernità) nei quali Billy ha vissuto. Quest'espedito simbolico aggiunge un ulteriore tassello alla natura dello spazio in McCarthy. Se la giusta prospettiva con la quale approcciare gli spazi narrativi è quella di considerarne la natura mitica, anello di congiunzione tra i racconti degli uomini e le storie del mondo, attraverso questa metafora McCarthy si spinge ancora più avanti. La connessione tra uomo e ambiente è rafforzata fino a suggerire la sovrapposibilità di questi attraverso l'identificazione del corpo con una mappa, l'elezione dell'individuo a traccia vivente del *setting*.

Dopo la mappa (inutile) di *The Road* e quella mitico-onirica di *Cities of the Plain*, è l'uomo stesso a divenire traccia dello spazio, portandone su di sé i tratti necessari a ricomporre una mappa. Resta ferma la necessità di considerare la geografia di McCarthy come un insieme mitico, né pienamente realistico quanto totalmente immaginario, ma piuttosto punto di convergenza di entrambi i modi. Però, nel sovrapporre l'individuo al paesaggio, utilizzandolo come strumento di misura di quest'ultimo, McCarthy crea un collegamento metaforico interessante. I segni del tempo e delle avventure di Billy Parham formano un paesaggio evocato dalle cicatrici dell'uomo, segno tangibile dei ricordi tormentati del protagonista attraverso una vita di duro lavoro e lutto ininterrotto. Con il passaggio dalla memoria ai segni sulla pelle fino allo spazio, l'autore implicitamente autorizza un'interpretazione del *setting* in linea con una visione espressionistica, che mostra cioè connotazioni ascrivibili alla sfera dell'interiorità umana.

L'equivalenza che questo passaggio sembra suggerire tra l'umano e il non-umano, è solitamente rintracciata altrove dalla critica, in un passaggio forse più noti tra gli studiosi di

McCarthy. In *Blood Meridian* si trovano le parole che introducono un concetto chiave nell'interpretazione dell'autore, la «optical democracy»:

In the neuter austerity of that terrain all phenomena were bequeathed a strange equality and no one thing nor spider nor stone nor blade of grass could put forth claim to precedence. The very clarity of these articles belied their familiarity, for the eye predicates the whole on some feature or part and here was nothing more luminous than another and nothing more enshadowed and in the optical democracy of such landscapes all preference is made whimsical and a man and a rock become endowed with unguessed kinships. (247)

Il concetto di «optical democracy» qui descritto, è strettamente connesso al territorio, in questo caso, i deserti dello stato di Chihuahua che la compagnia di mercenari di John Joel Glanton attraversa. Questo passaggio è stato finora utilizzato dalla critica come argomento a sostegno della visione non antropocentrica, o addirittura di una supposta visione post-umana dell'autore. I saggi a sostegno di questa teoria sono innumerevoli, a partire da quelli, già citati, di Steven Shaviro e Andrew Keller Estes. Dana Phillips, in "History and the Ugly Facts of Cormac McCarthy's *Blood Meridian*", dichiara: «It is precisely its lack of human implication that some find *Blood Meridian's* most disturbing feature. In the raw orchestration of the book's events, the world of men and the world of nature are parts of the same world, and both are equally violent and indifferent to one another»(447). Pur condividendo le affermazioni di Phillips riguardo alla complanarità di uomo e paesaggio, del resto esplicitamente affermate da McCarthy, affermare la presenza di uno sguardo post-umano sugli eventi è un'eccessiva forzatura. La centralità del *setting* sui protagonisti non rappresenta il superamento di una prospettiva umanistica, ma piuttosto sopperisce

all'apparente assenza di interiorità dei personaggi. Più corretta la prospettiva di Natalie Grant, che definisce la natura una «landscape of the soul» (“The Landscape of the Soul: Man and the Natural World in *The Orchard Keeper*”, *passim*), in linea con la presente interpretazione che, nel continuum tra uomo e ambiente, individua in sostanza uno scambio reciproco, l'esistenza di un confine permeabile tra i due elementi che permette tanto allo spazio di divenire allegoria interiore quanto all'uomo di assorbire i tratti della geografia. La proiezione dell'interiorità e l'introiezione dell'esteriorità coesistono, come dimostrano la “mappa” di Billy Parham e il precedente discorso sull'interpretazione delle narrazioni del mondo.

Questa affermazione va ad affinare le precedenti sulla presenza di uno spazio mitico, complicando ulteriormente la struttura del paesaggio ma chiarendone il ruolo all'interno della poetica autoriale. Quello che David Holloway definisce «dead level of equivalence» è piuttosto l'arricchimento semantico dei connotati geografici, che vengono così a caricarsi di significati ulteriori accrescendo ulteriormente il peso dello spazio nell'economia narrativa e nelle strategie testuali dell'opera di McCarthy. Contrariamente all'intuizione generale, dunque, considerare la «optical democracy» come uno strumento analogico attraverso cui il livello denotativo dell'ambiente si carica di connotati psicologici ed emotivi, ricoprendo una funzione non dissimile dalla nota tecnica modernista del correlativo oggettivo, permette una migliore comprensione dello spazio narrativo in tutta la sua ricchezza e complessità. Se, all'apparenza, la visione di McCarthy sembrerebbe appiattare lo sguardo su di un asse orizzontale, dedicandosi unicamente alla superficie delle cose senza fornire un corrispettivo asse verticale dedicato alla profondità psicologica e simbolica della rappresentazione, quest'apparenza stilistica nasconde la possibilità di un'interpretazione a vari livelli. Com'era per la struttura mitica in nuce al racconto del vagabondo messicano («a dream within a dream», con fraseggio preso in prestito da Edgar Allan Poe), l'opacità connessa a uno stile

descrittivo che si esaurisce al livello dello sguardo, così come definita nel passaggio dedicato alla «optical democracy», è più probabilmente il suggerimento a cogliere l'altro nascosto nelle forme delle cose.

Affermare che un uomo e una roccia posseggono delle «unguessed kinships» è certo ambiguo, e un'interpretazione che veda in queste parole l'affermazione di una prospettiva post-umana è legittima. Però, accettare l'idea di uno sguardo non antropocentrico (e non post-umano) vuol dire soprattutto affermare l'equivalenza di fondo tra personaggi e ambientazione, porre i due elementi su di uno stesso piano e considerarli permeabili l'uno all'altro, come dimostra la metafora applicata alla mano di Billy Parham. Denis Donoghue (citato anche da Jay Ellis), con un'interessante metafora, parla di quelli che definisce «high passages» (ovvero: le descrizioni paesaggistiche e dei fenomeni naturali) come espressione di «outer and inner weather» (“Dream Work”, 8), ponendo implicitamente la natura a specchio dell'interiorità umana. Le tracce di quest'utilizzo dell'ambiente da parte di McCarthy sono frequenti. Si prenda, ad esempio, questo passaggio tratto da *The Orchard Keeper*. «*The wind had died and the night woods in their faintly breathing quietude held no sound but the kind rainfall [...]. With grass in his mouth the old man sat up and peered about him, heard the rain mendicant-voiced, soft chanting*» (184, enfasi mia). Gli aggettivi associati alla pioggia la rendono un'entità antropomorfa, che riassume in poche righe i tratti del vecchio Arthur Ownby, oltre a individuarne la posizione nel racconto, poiché l'uomo, abbandonata la sua casa nei boschi e braccato dalla legge è, a questo punto della storia, un mendicante che si affida agli uomini che incontra lungo il cammino per la sua sussistenza. Sempre in *The Orchard Keeper*, si legge: «*Bowing the grass in like sadness the new followed him home and sealed his door*» (67), la tristezza questa volta è riferita al giovane John Wesley Rattner, di ritorno nella casa che divide con la madre, la quale tormenta il

ragazzo per estorcergli la promessa di trovare e uccidere l'uomo che ha assassinato suo padre.

È spesso l'ambiente a farsi carico delle emozioni dei protagonisti altrimenti muti, esprimendo nel lirismo utilizzato da McCarthy una dimensione psicologica e affettiva che certo non è conciliabile con l'idea che lo sguardo dell'autore sia impermeabile all'umanità che rappresenta; nelle parole di Jay Ellis: «McCarthy's settings indirectly [suggest] the interiority of characters, by presenting us with a regular conflict between character and setting» (*No Place for Home*, 4). Se i passaggi citati mostrano chiaramente uno slittamento tra i campi semantici dell'umano e del non-umano, ancora più frequente è l'utilizzo del *setting* nel modo, già suggerito, del correlativo oggettivo, che T.S. Eliot definiva come «a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts [...] are given, the emotion is immediately evoked» (“Hamlet and His Problems”, 92). John Cant ha definito “eidetico” lo stile di McCarthy, sottolineandone la tensione a mostrare piuttosto che a narrare, osservazione condivisa anche da Dana Phillips nel saggio precedentemente citato, e in fondo esplicitamente affermata dall'autore nell'introdurre il concetto di «optical democracy», attraverso il quale tutto ciò che può essere abbracciato dall'osservatore è posto sullo stesso piano e ricopre la stessa importanza ai fini del racconto. Questa eguaglianza permette l'evocazione immediata di cui Eliot parla, ed è piuttosto intuitivo cogliere la correlazione tra personaggi e ambiente nei vari *setting* che ospitano l'azione: il giardino in rovina del vecchio Ownby è l'immagine dello stato precario dell'uomo in relazione alla civiltà, diviso tra questa (l'ordine potenziale di un giardino, artefatto umano) e la libertà di una vita semiselvaggia (il disordine dei rampicanti e delle erbacce che invadono quello spazio precedentemente ordinato); la palude che ospita la baracca dei fratelli Holme in *Outer Dark*, descritta con linguaggio onirico, da incubo, riassume l'immobilismo e l'isolamento dei due, oltre a suggerire attraverso l'aspetto

grottesco e deformato il morboso legame d'incesto che li lega; i bassifondi di Knoxville nei quali vaga Cornelius Suttree in esilio volontario dall'aristocrazia bianca del Sud riassumono nel dedalo di vicoli luridi lo smarrimento esistenziale del protagonista e lo svilimento cui volontariamente si sottopone; il mondo di ceneri di *The Road*, infine, è una contemporanea rfigurazione proprio della *Waste Land* Eliotiana, una terra sterile popolata dagli spettri di un'umanità che ha abbandonato la via decadendo a livello di bestia. Che si tratti di *slums*, di piccole comunità agricole o delle foreste dei monti Appalachi, delineare una prospettiva spaziale non è mai per McCarthy una semplice operazione di costruzione scenografica, ma la creazione di un campo simbolico che sottolinea, amplifica ed esemplifica i toni psicologici ed emotivi dei romanzi, e proprio in questo assomiglia alle tecniche moderniste, comunanza implicitamente riconosciuta anche da David Holloway quando rintraccia negli elementi dello stile di McCarthy la ricerca di un «unmediated moment of epiphany» (*The Late Modernism*, 195) che lasci trasparire ciò che sarebbe altrimenti nascosto dalla superficie del visibile.

È necessaria però una puntualizzazione finale sul modo di intendere la «optical democracy» appena presentato. Va detto, a onor del vero, che il passaggio di *Blood Meridian* citato in precedenza è esplicitamente collegato al deserto messicano, lasciando spazio a una possibile obiezione sull'estensione di questa tecnica alle restanti opere di McCarthy. Senza incorrere in un'approssimazione frettolosa, credo che l'autore, pur introducendo questa formulazione in riferimento alla «purgatorial waste» del deserto di Chihuahua, abbia coniato, magari involontariamente, una formula che descrive accuratamente l'idea del rapporto tra uomo e spazio che si ricava dall'analisi di tutti i suoi romanzi. In uno stile votato all'esteriorità, è la reificazione della sfera psicologica ed emotiva nei fenomeni naturali, nella topografia e nell'organizzazione generale degli spazi narrativi a fornire una ricostruzione allegorica dell'animo umano. Il lirismo individuato da Donaghue e Ellis in coincidenza delle descrizioni naturali trova in questo senso una spiegazione — la maggiore densità del testo è giustificata

dal ruolo complesso dei luoghi nella scrittura, creazioni mimetico-espressioniste ai quali McCarthy affida il ruolo fondamentale di orientare il lettore sul piano geografico, psicologico, e, attraverso la struttura mitica profonda, culturale. Letta nel contesto dello spazio in cui si muove, l'umanità spesso inquietante (quando non francamente rivoltante) che popola questi romanzi acquista lo spessore e la complessità che lo stile, fermo sulla superficie, le nega. La «optical democracy», in altre parole, è il tropo attraverso il quale è possibile cogliere una dimensione della scrittura che è sempre presente, seppur nascosta sullo sfondo. Non solo: l'abbattimento di una distinzione rigida tra interiorità ed exteriorità e tra realtà rappresentata e realtà psicologicamente deformata permette a McCarthy di trasferire le caratteristiche simboliche, allegoriche e mitiche dello spazio ai personaggi. Così facendo, anche questi divengono degli elementi polisemici, tracce che suggeriscono la coesistenza di diversi livelli d'interpretazione. I tipi umani creati dall'autore sono delle moderne riscritture dei tipi psicologici e mitici che compongono la tradizione dell'epica statunitense.

Questa caratteristica è già stata individuata da Christopher Walsh, che scrive: «McCarthy establishes his preference for creating mythical and allegorical types rather than fully formed mimetic protagonists» (*In the Wake of the Sun*, 5-6), peculiarità che diviene evidente quando i protagonisti vengono identificati con appellativi generici — «the judge», «the kid», «the man», «the boy». Infine, in parziale accordo con Georg Guillemin, che definisce la «optical democracy» come espressione dell'estetica pastorale dell'autore (75)⁸, credo sia utile considerare questo strumento il mezzo attraverso cui McCarthy sottolinea l'unione inscindibile e la reciproca influenza di personaggi e luoghi, necessaria tanto alla visione pastorale individuata da Guillemin, quanto a tutta una serie di possibilità implicite in

⁸ Il parziale disaccordo è dovuto al fatto che, dal mio punto di vista, la visione di McCarthy è ben più complessa di come Guillemin la descrive, abbracciando tanto l'ideale pastorale quanto il suo opposto simbolico: il gotico.

una poetica incentrata su geografia e umanità, e sulle varie combinazioni del rapporto tra i due elementi (quindi, non solo nella direzione del conflitto cui accenna Ellis).

4. I don't know what happens to country

In forza delle considerazioni precedenti, la scrittura di McCarthy trova dunque nell'ibridismo il suo carattere dominante, derivato dal superamento volontario di ogni tipo di frontiera, sia essa linguistica, culturale, biologica o concreta. Il testo è il luogo d'incontro di mondi altrimenti separati (cultura-natura, mito-storia, uomo-ambiente, etc.), e funziona come una terra di mezzo sulla quale i discorsi distinti, quando non nettamente contrapposti, che la prosa va a toccare, si incontrano, creando le premesse per una relazione dialettica. Uno spazio ibrido al confine tra sistemi eterogenei che interagiscono nella creazione dello spazio stesso, che è dinamico, mutevole e flessibile. Individuare un paradigma stabile che ne descriva il ruolo è certamente complesso, e l'idea di poter incasellare lo spazio narrativo all'interno di una definizione singola e immutabile è probabilmente da scartare in partenza, perché equivarrebbe a una semplificazione che non renderebbe giustizia alla ricchezza della costruzione spaziale. Si arriva a questo punto a dover scegliere di volta in volta gli strumenti che meglio servono il compito di analizzare i luoghi della scrittura di McCarthy, tenendo a mente che un'operazione del genere deve, per forza di cose, essere *inclusiva*, ampliare il più possibile l'ampiezza dell'approccio nel tentativo di comprendere appieno le varie sfaccettature dello spazio.

D'accordo con Christopher Walsh (*In the Wake of the Sun*, xxi)⁹, credo che l'ibridismo sia una delle caratteristiche fondamentali delle opere di McCarthy. Tutti questi elementi vanno nella direzione di una sostanziale riconsiderazione dell'approccio alla spazialità,

⁹ L'affermazione in questione recita: «Perhaps above anything else, McCarthy's texts are characterized by their hybridity».

intesa non tanto come contenitore inerte dell'azione umana, quanto piuttosto come elemento che attivamente concorre alla produzione di senso interagendo con la narrazione, con la storia, con l'animo dei protagonisti. L'accento fatto riguardo ai punti di contatto di McCarthy con i modernisti (e altri se ne potrebbero aggiungere, in particolare in relazione all'organizzazione della narrazione sulle strutture del mito) non dovrebbe portare a considerare l'autore come un tardo esponente di quella corrente. Il saggio di Holloway, di gran lunga l'opera più rigorosa finora scritta su McCarthy, dichiara esplicitamente l'appartenenza dell'autore al *late modernism*, e attraverso una lettura storico-materialista ne rintraccia il rapporto con le logiche di mercato e di produzione e diffusione del sapere paragonandolo (sovrapponendolo, in realtà) alla posizione tipicamente modernista del rifiuto del presente in favore di una visione idealizzata ed elitaria dell'opera d'arte. Robert Jarrett, per contro, titola uno dei capitoli della sua monografia "Postmodern Outcasts and Alienation", posizionando senza troppi indugi McCarthy all'interno dei canoni e dei modi della letteratura postmoderna.

Ancora una volta, credo che il modo migliore di avvicinare l'autore sia quello di conciliare queste posizioni che, da sole, risultano entrambe insufficienti, se non addirittura forzate sui testi. Il debito di McCarthy nei confronti del tardo modernismo è sicuramente molto forte, e basterebbero a giustificarlo gli innumerevoli accostamenti tra la sua opera e quella di William Faulkner, indiscutibilmente l'influenza maggiore sulla stagione *southern*, sia (e soprattutto) da un punto di vista stilistico, sia riguardo ai temi e i motivi dominanti nei romanzi compresi tra *The Orchard Keeper* e *Suttree*. Faulkner è una delle rarissime influenze riconosciute da McCarthy stesso, insieme a Dostoevskij e Melville¹⁰, un trio di autori che compongono una costellazione di opere tanto vasta e complessa da non poter permettere nessuna inferenza giustificata riguardo l'affiliazione o meno a una corrente

¹⁰ cfr. Richard Woodward, *Cormac McCarthy's Venomous Fiction*.

particolare. Sarebbe d'altronde una leggerezza affermare l'estraneità di McCarthy rispetto all'epoca in cui scrive. Le affermazioni di Jarrett riguardo ai "reietti postmoderni" colgono nel segno perché identificano la tensione della scrittura verso la liminalità, l'interesse per ciò che è eccentrico e che risiede ai bordi del discorso istituzionalizzato, una delle caratteristiche che Linda Hutcheon nel suo *A Poetics of Postmodernism*, forse il saggio che più lucidamente espone l'estetica di questa temperie, individuava come tratto distintivo della narrativa postmoderna. Inoltre, come la terminologia utilizzata lascia intuire, l'accento posto dal postmoderno sulla spazializzazione (ampiamente discusso da Fredric Jameson in *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*) si adatta efficacemente a un autore che, come ho spiegato, pone al centro della rappresentazione lo spazio in tutta le sue complesse sfaccettature.

La corretta comprensione e interpretazione dello spazio è la prerogativa di qualsiasi successiva lettura, e la complessità della costruzione di quest'ultimo può essere spiegata con successo solo se inquadrata in un'analisi che tenga conto delle teorie geografiche che l'era post-moderna ha prodotto. Lo stesso Holloway, pur fermo nell'intenzione di etichettare McCarthy come tardo modernista, non può evitare di accennare alla teoria delle eterotopie foucaultiane riguardo alla costruzione e alla definizione dello spazio nella *Border Trilogy*. La propensione a utilizzare le varie possibilità offerte dalla geofilosofia postmoderna non è una dominante nella storia della critica dedicata a McCarthy, eppure i nomi di Henry Lefebvre e del suo *La Production de l'espace*, le teorie degli spazi lisci e striati di Deleuze e Guattari, e l'idea di terzospazio teorizzata da Edward Soja, fanno capolino qui e là nel mare di saggi dedicati all'autore. Gli studi, già citati, di Christopher Walsh e Robert Jarrett intuiscono le potenzialità di questa lettura, e il saggio di Brian Everson, "McCarthy's Wanderers: Nomadology, Violence, and Open Country" è interamente strutturato sulle teorie deleuziane contenute in *Mille Plateaux*. Si tratta di una possibilità critica estremamente produttiva che

l'accademia ha preferito spesso ignorare in favore di una più classica analisi retorica o narratologica, non immune forse dal pregiudizio diffuso per cui parlare di postmoderno in relazione a un autore canonizzato sia in fondo uno svilimento per via della necessaria commistione di cultura "alta" e "popolare" che caratterizza i maggiori esponenti di questo movimento.

Se per stile e posizioni riguardo alla sfera della *popular culture* McCarthy potrebbe in effetti essere accostato all'elitarismo modernista, la sensibilità eccentrica con la quale presenta la propria idea sul ruolo e la funzione dello spazio, lo avvicina ai filosofi e ai geografi solitamente accostati al poststrutturalismo e al postmoderno. L'ibridismo connaturato allo spazio così come descritto da McCarthy presenta delle caratteristiche che lo rendono adatto a questo tipo di analisi perché, nelle parole di Bertrand Westphal, cui si deve la formalizzazione della geocritica come disciplina critico-letteraria: «the view of space in its heterogeneous dimensions, in its transgressivity, is another [constitutive criterion of postmodern aesthetics]. [...] heterogeneity characterizes the natural habitat of all postmodern formulations of space» (46). Considerando la "trasgressività" come nodo fondamentale della sua teoria, Westphal permette una classificazione, per lo meno provvisoria, dello spazio in McCarthy come formulazione postmoderna, essendo questo il prodotto di un continuo processo di "attraversamento", e dunque inevitabilmente eterogeneo nel presentare contemporaneamente la rappresentazione mimetica del reale, la proiezione dell'interiorità, e una commistione tra Storia e mito. La prospettiva della geografia postmoderna permette, in altre parole, di non focalizzarsi solo su alcuni aspetti della rappresentazione, ma di cogliere nella loro interezza i discorsi, le "storie" che concorrono alla creazione del tutto eterogeneo e fluido dello spazio nei romanzi di McCarthy.

La centralità dei luoghi e il loro attivo partecipare alla narrazione, impongono di riconsiderare la dialettica alla base dell'estetica dell'autore. Se, come si deduce dai discorsi

dei personaggi-filosofi precedentemente citati, le forme della narrazione sono una traduzione diretta (per quanto imprecisa) delle forme dello spazio, quest'ultimo è necessariamente da considerarsi parte attiva nella costruzione del racconto. Può essere utile, in questo senso, tenere in considerazione le teorie di Edward Soja, che, nel formulare il paradigma del terzospazio, ne individua la genesi nella «rebalanced trialectics of spatiality-historicity-sociality» (*Thirdspace*, 57). L'operazione di Soja, ovvero includere nell'analisi dell'evoluzione dei rapporti umani la connessione con lo spazio e studiare le successive interconnessioni tra questi tre elementi e il loro reciproco influenzarsi, è altamente suggestiva se applicata a un autore che ha fatto della geopoetica il suo tratto stilistico dominante. Gli studi di urbanistica di Soja sono esplicitamente mossi da quella che l'autore definiva «an-Other way of understanding», una dialettica d'incontro con l'altro derivata dalle teorie postcoloniale di Edward Said e Homi K. Bhabha, che il teorico applica al modo di comprendere e vivere lo spazio contemporaneo nella creazione di una «trialettica» radicalmente inclusiva. Per Soja, il terzospazio va a identificarsi con il «luogo» nel quale

everything comes together [...]: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history. (56-57)

Il terzospazio, così formulato, assomiglia a una versione ampliata e potenziata dell'eterotopia foucaultiana, essendo connesso, letteralmente, a *tutti* gli spazi, ideali o concreti, concepibili. Nel terzospazio, ognuno dei modi nei quali è possibile guardare allo spazio narrativo convergono, in virtù del suo essere «capable of being seen from every

angle, each standing clear; but also a secret and conjectured object, full of illusions and allusions» (56). Non è nelle mie intenzioni applicare pedissequamente questa teoria, anche perché, in virtù dell'esposizione creativa e dei toni misticheggianti (che lo accomunano alla sua fondamentale ispirazione, Henri Lefebvre), il lavoro di Soja sfugge, volontariamente, a ogni rigida formalizzazione («Everything which fragments thirdspace», afferma Soja, «destroys its meaning and openness» (57)). I suggerimenti del geografo vanno in direzione di una comprensione totale dello spazio, e di una parallela impossibilità a tradurre l'ampiezza in un singolo discorso, per cui l'analisi del terzospazio è, in parallelo con le considerazioni contenute nel primo paragrafo riguardo alla «*dark gramarye*», il linguaggio della terra, un processo di approssimazione tangenziale che va continuamente al di là di ciò che è immediatamente visibile senza essere mai cristallizzato in quelle che Soja (tramite Lefebvre), definisce «permanent structures». La prospettiva del terzospazio, senza essere normativa, permette di cogliere l'eterogeneità della scrittura di McCarthy, riunendo tutte le forze che concorrono alla creazione dei luoghi nei romanzi senza incorrere nell'aporia o nel rischio che l'eterogeneità diventi, semplicemente, nonsenso.

Nella mole di studi che, specialmente negli Stati Uniti, sono stati dedicati all'autore, un solo saggio si avventura nell'utilizzo delle teorie di Soja, e lo fa rovesciandole completamente. Nella raccolta curata da Harold Bloom, una tra le voci accademiche più prestigiose a sostegno di McCarthy, compare il saggio di James R. Giles "Discovering Fourthspace in Appalachia: Cormac McCarthy's *Outer Dark* and *Child of God*". L'analisi è dedicata alla violenza e in generale alla devianza contenute in quelli che sono forse i due romanzi più scioccanti dell'autore, e il critico, in linea con il presente studio, tenta una "mappatura" dei testi nel campo più ampio della cultura appalachiana e americana in generale. Scrive Giles: «McCarthy's complex aesthetic in *Outer Dark* and *Child of God* projects landscapes or spaces that fuse the "actual," the "metaphorical," and the

“psychological” to create something that is simultaneously all of these and none of them». Il critico prosegue definendo la dimensione di questi romanzi come una sorta di “quartospazio”

existing in a dimension somewhat similar to, but ultimately extremely unlike, Edward W. Soja’s thirdspace. The fourthspace that distinguishes the world of *Outer Dark* and *Child of God* merges the material, the metaphoric or linguistic, and the psychological or subconscious, and only the darkest forms of freedom, the most horrific possibilities, result from the merger». (109)

La lettura di Giles apre il terzospazio all’evenienza che la «radical openness» mostri il suo lato peggiore, accogliendo in negativo tutte le “oscure” forme di libertà: omicidio, incesto, infanticidio, tortura, necrofilia — le pagine di *Outer Dark* e *Child of God* abbondano di qualsiasi orrore e devianza immaginabile. Quest’eventualità è certo da tenere in considerazione. Con l’eccezione della *Border Trilogy*, nella quale la violenza è stemperata dai toni lirici ed elegiaci della voce autoriale, i romanzi di McCarthy ritornano puntualmente ai lati più bui e malsani dell’umanità. Indubbiamente, l’apertura radicale del terzospazio può in potenza dare adito al rovesciamento totale delle sue premesse e trasformarsi in un paesaggio da incubo, una «deathscape», nella definizione che Walsh applica al mondo di *The Road* (*In the Wake of the Sun*, 260).

In precedenza ho accennato a due paradigmi interpretativi applicabili alla visione spaziale di McCarthy: la mappa e il labirinto¹¹. La definizione di questi modelli è direttamente mediata dalle parole dell’autore, tanto più significative perché, a oggi, concludono l’insieme delle pubblicazioni di McCarthy, trovandosi al termine di *The Road*. Dopo la conclusione della storia del padre e del figlio, si trova un paragrafo breve ed evocativo a mo’ d’epilogo,

¹¹ Cfr. p. 13.

completamente avulso dal racconto precedente. Questo è un espediente tipico dell'autore, utilizzato anche in forma di prologo (ad esempio in *The Orchard Keeper*), come a inserire la storia principale in una cornice allusiva i cui rapporti con il resto dell'opera non vengono successivamente chiariti. A chiusura di *The Road*, McCarthy scrive:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermiculate patterns that were *maps* of the world in its becoming. *Maps and mazes*. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery. (252, enfasi mia)

La lettura di questo paragrafo fornisce una serie di indizi che sostengono i vari punti toccati da quest'analisi. Innanzitutto, la visione non-antropocentrica di McCarthy: affidare la conclusione di un romanzo fortemente umanista ed esistenzialista come *The Road* al ricordo dei salmerini che un tempo nuotavano nelle acque ormai morte del mondo postapocalittico, allarga lo sguardo dell'autore fino a comprendere l'intera biosfera (e naturalmente la geosfera, rappresentata dai fiumi, dalle montagne e dalle valli menzionate), ed è un ottimo esempio dell'applicazione della «optical democracy», nonché dell'utilizzo di questa come correlativo oggettivo per il sentimento costante di perdita e malinconia incarnato dall'uomo, i cui sogni si pongono in radicale contrasto con un pianeta che è rappresentato come una tabula rasa di cenere e morte. Poi, i «vermiculate patterns» disegnati sul dorso dei pesci, mappe e labirinti del mondo in divenire, confermano tanto la presenza di un *logos* nel mondo stesso, l'esistenza di un riferimento esterno sul quale misurarsi, quanto la necessità da parte

degli uomini di interpretarlo per orientarsi, capire la propria posizione nella trama altrimenti incomprensibile delle narrazioni. Infine, la compresenza di mappe e labirinti, simboleggia la fluidità dello spazio, e la possibilità di smarrirsi cognitivamente in questo e rimanerne intrappolati.

L'immagine dei pesci nel fiume ricorre altre due volte in *The Road*, sempre collegata a un passato indefinito, un "once" cui la mente dell'uomo torna ossessivamente nella speranza di non dimenticare ciò che è stato e contrapporlo come difesa al presente desolato (25, 35). In particolare, uno di questi viene definito dal narratore come «the perfect day of his childhood. This the day to shape the days upon» (12). I ricordi, dai toni soffusi del sogno, sono le narrazioni sulle quali l'uomo misura il mondo che lo circonda, interpretando il presente (per sé, ma soprattutto per il figlio) sul metro di un passato idealizzato. In altre parole, la mappa che l'uomo utilizza per interpretare il presente è espressione dell'ordine di un mondo che se mai è corrisposto ai suoi ricordi (e il testo fornisce indicazioni in merito alla possibile esaltazione dei giorni andati, proprio per reazione alla rovina dei giorni presenti), non è più adatto a rappresentare il mondo attuale. Questa dicotomia inconciliabile tra un mondo idealizzato e una realtà dissacrante, tra memoria e storia, è una caratteristica fondamentale di quella che W.J. Cash definiva «the mind of the South», oltre a essere la premessa necessaria per la creazione dello spazio mitico distintivo di questa regione statunitense: la pastorale.

Lewis P. Simpson, forse il più importante studioso di questo genere, in *The Dispossessed Garden: Pastoral and History in Southern Literature*, fa risalire ai sermoni puritani la creazione dello spazio pastorale, frutto di un patto con Dio a difesa tanto della corruzione europea dalla quale i coloni fuggivano, quanto delle angosce che il continente, ancora primitivo e popolato da un'empia razza di selvaggi, instillava. La definizione del giardino pastorale, sul modello edenico, dipendeva in ogni caso proprio dal riconoscimento

dei suoi limiti: il «garden of the covenant» (nella formulazione di Simpson) era il negativo retorico della *wilderness* senza dio dalla quale la fede puritana tentava di preservarlo. La visione di questo giardino, sempre secondo Simpson, che interpreta qui un sermone di Samuel Danforth (autore di *A Brief Recognition of New England's Errand into the Wilderness*), è un'epifania «both ecstatic and dread. He [Danforth] sees the "Divine visitation" of the vineyard, and yet he sees the converse, the "absence and withdrawing of God from his vineyard," with the result that "all things are *out of order* therein"» (*Dispossessed Garden*, 7, enfasi mia).

Sin dalle origini, quindi, il territorio americano è stato piegato a visioni radicalmente opposte, in questo caso: l'ordine divino dello spazio recintato (sia esso giardino, frutteto o vigneto) contrapposto alla natura selvaggia e "disordinata". Discorsi contrastanti convergono in queste "geografie" puritane, dimostrando retroattivamente l'utilità di uno strumento come il terzospazio, che permette la convergenza di narrazioni antitetiche nella costruzione di un tutto eterogeneo e dotato di senso. Il timore puritano nei confronti del disordine diabolico al di fuori dei confini del giardino è il timore di chi teme di finire *off the map*, nei territori sconosciuti alla cartografia contrassegnati con l'*hic sunt leones* dei classici, e costruisce dunque una visione rassicurante (e tendenzialmente astorica) a contrastare un presente incomprensibile e minaccioso. Come nota Brian Jarvis nel già citato *Postmodern Cartographies*, la tendenza dello spazio americano, storicamente, è stata quella di incoraggiare reazioni che gravitano «towards utopian and dystopian extremes» (1). Al di fuori del percorso della mappa spaziale e ideologica sopravvive il suo inverso: il labirinto che pone la natura, selvaggia e ignota, che è necessario attraversare per creare altri "giardini", dei luoghi sicuri dipendenti da un ordine comprensibile. Il paragone con un labirinto, è dato dall'inverso di quest'ordine: lo spazio caotico e opprimente del gotico, che Simpson definisce come «an inversion of the motives of the Western pastoral mode» (3x4,

x-xi). Ruth D. Weston, in uno studio sui romanzi di Eudora Welty, considera questo spazio una delle tecniche narrative fondamentali dell'autrice, definendolo come «[the] literary appropriation of labyrinthine enclosures, [...] a psychological or parapsychological realm that impinges upon the everyday world of actuality» (*Gothic Traditions*, 19).

Le definizioni di Simpson e, soprattutto, Weston, sono intuitivamente applicabili all'opera di McCarthy, con una differenza fondamentale rispetto alla ben delineata visione puritana: la fluidità dimostrata dello spazio non permette di tracciare una frontiera stabile tra il dominio della pastorale e quello del gotico. Questi paradigmi d'interpretazione spaziale coesistono e si susseguono continuamente nella scrittura, interagendo con la "matrice" geografica per creare paesaggi di volta in volta accomunabili al mito pastorale o all'anti-mito gotico, orientando e disorientando i personaggi e il lettore. La mappatura dei romanzi di McCarthy non può prescindere da questa dicotomia di fondo, e nel capitolo seguente sarà presentato l'argomento centrale di questo studio con la dimostrazione dell'interazione tra lo spazio pastorale e quello gotico come dialettica profonda e tecnica narrativa dei romanzi del Sud da *The Orchard Keeper* a *The Road*.

Maps and Mazes

«out of history into history and the awful responsibility of Time»

Robert Penn Warren, *All the King's Men*

1. He scarce could tell where his being ended or the world began nor did he care

Per una corretta esposizione e interpretazione dei rapporti umani e spaziali presenti nei romanzi di McCarthy, è innanzitutto necessario riportare i testi all'interno della loro dimensione geografica di riferimento, ovvero inquadrarli nelle più ampie logiche spaziotemporali che caratterizzano la regione cui sono dedicati: il sud americano. La prima fase della scrittura di McCarthy (insieme che, per motivi per l'appunto geografici, contiene necessariamente anche *The Road*) è caratterizzata da un profondo legame con il territorio dove l'autore è cresciuto, e che ha vissuto ed esplorato fino al trasferimento nel Sud Ovest. Il Sud, e nello specifico la zona montuosa nell'est del Tennessee, viene rappresentato con dovizia di particolari che trascendono la semplice topografia per esprimersi nella sintassi e nella morfologia del parlato, nella raffigurazione dei tipi umani e sociali (l'agricoltore di sussistenza, l'ambulante, il *bootlegger*) e dei loro rapporti in relazione alle situazioni e ai luoghi nei quali questi tradizionalmente vengono in essere (la chiesa, la piazza, il *general store*, la caccia nei boschi). *The Orchard Keeper*, *Suttree*, *Child of God* (e, in una certa misura anche l'onirico *Outer Dark*), contengono un catalogo antropologico colorito e accurato, e ha ragione Rick Wallach ad accostare McCarthy al concittadino James Agee, autore del celebre reportage *Let Us Now Praise Famous Men*, rintracciando nel primo alcuni elementi del realismo sociale che caratterizza l'opera di Agee (Wallach, "Ulysses in Knoxville", *passim*). La preferenza di McCarthy per quello che in *Suttree* viene definito «a dumbshow composed of the helpless and the impotent» (14) risulta chiaramente nei primi

quattro romanzi, che contengono un gran numero di *sketches* dedicati al mondo rurale e ai suoi abitanti. Una società marginalizzata e impoverita, grottesca, patetica, orgogliosamente avversa al progresso e alle istituzioni. L'attaccamento di McCarthy agli abitanti delle montagne appena al di fuori della città di Knoxville ("Gateway to the Great Smoky Mountains", secondo uno dei vari soprannomi del luogo) e per le masse di proletari, senzatetto e delinquenti di ogni sorta che popolavano i quartieri bassi della città ai tempi in cui l'autore vi risiedeva è evidente, e la meticolosità del suo sguardo dimostra la volontà di affidare all'opera anche un valore documentario.

Il desiderio di testimoniare una realtà relegata al margine, confinando la propria opera ad un insieme ancora più ristretto di letteratura regionalistica come quello della letteratura degli Appalachi, è probabilmente dettato anche dalle caratteristiche singolari dell'ambiente. Quest'area è, nella sua definizione strettamente geografica, piuttosto ampia, comprendendo per intero il percorso dei monti Appalachi dal Newfoundland (Canada) all'Alabama. Culturalmente, però, l'*Appalachia* è in genere racchiusa in un'area ben più ristretta, ritagliandosi uno spazio come subregione del Sud comprendente parte dei territori di Kentucky, Tennessee, North Carolina, South Carolina, Virginia, West Virginia, e Maryland. In virtù delle peculiarità del territorio, la regione è rimasta in isolamento per gran parte della sua storia, resistendo alle intrusioni del governo federale e del progresso che si andava man mano diffondendo nel resto del continente. «Appalachia as terra incognita», scrive Henry D. Shapiro, «was not seen to differ in this respect from the other unexplored or underdeveloped areas of the nation», menzionando anche come, a causa dei limiti delle scienze naturali, nella prima metà del XIX secolo persino la botanica, la geologia e la zoologia degli Appalachi sembrassero aliene al resto della nazione (Shapiro, xii, xiii). Lo studio di Shapiro, *Appalachia on Our Mind*, mostra come l'apparente alterità della regione abbia dato adito alla creazione di un'immagine progressivamente più fantastica, che rafforzò la convinzione secondo cui ci

si trovava di fronte a una «strange land inhabited by a peculiar people» (xiii). In linea con l'analisi di Shapiro, le opere di McCarthy partecipano attivamente alla definizione del mito degli Appalachi. Così come il più noto *Deliverance* di James Dickey, *The Orchard Keeper*, *Outer Dark* e *Child of God* rafforzano alcuni degli stereotipi più comuni dell'immaginario americano riguardo all'*hillbilly* semi-selvaggio e potenzialmente aggressivo. La presenza di una componente realistica non equivale quindi al realismo stretto dell'opera nel suo complesso, che incorpora invece la mitologia degli Appalachi, contribuendone contemporaneamente alla riscrittura.

Michail Bachtin nel suo classico studio sul cronotopo letterario individuava, fra le altre, la tipologia del cronotopo dell'idillio, definendola a partire dal «particolare rapporto del tempo con lo spazio nell'idillio: l'organica adesione e saldatura della vita e dei suoi eventi al luogo: al paese natio con tutti i suoi cantucci, ai monti, alla vallata, ai campi, al fiume, al bosco, alla casa natia» (Bachtin, 372). Per la stretta connessione con i luoghi e la vita che lì abita, il mondo dei romanzi appalachiani di McCarthy aderisce perfettamente a questo particolare cronotopo. Meglio: in virtù delle peculiarità del *setting* e del mito creatosi, il cronotopo degli Appalachi è di per sé una rappresentazione idilliaca (in senso bachtiniano), e una versione particolare, e in certi versi rafforzata, dell'idillio tradizionalmente associato all'immaginario del Sud. Già a partire da *The Orchard Keeper*, McCarthy crea, con il frutteto di Arthur Ownby, un simbolo che riunisce e amplifica i caratteri della pastorale del *Dixie*. L'importanza di questo luogo fittizio nella definizione del genere dell'opera è sostenuta ancora una volta dalle riflessioni di Bachtin sul valore formale della scelta di un particolare cronotopo. Secondo il critico infatti «il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato *di genere*. [...] il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo» (232). In aggiunta alla connessione formale, anche i caratteri dell'umanità rappresentata vengono determinati in relazione al cronotopo: «L'immagine dell'uomo nella letteratura», scrive

Bachtin, «è sempre essenzialmente cronotopica» (Bachtin, 232). Si ha dunque una rappresentazione spaziotemporale (in realtà sarebbe meglio dire: una spazializzazione del tempo) dalla quale dipendono forma e genere della narrativa, e della quale l'umanità è in un certo senso l'emanazione diretta, ovvero necessita di questa per potersi definire.

Il frutteto dov'è ambientato il primo dei romanzi appalachiani, è dunque un simbolo complesso, raccogliendo in sé una rappresentazione realistica delle zone rurali dell'East Tennessee a cavallo tra le due guerre, un ritratto degli Appalachi conforme a quello depositato nell'immaginario collettivo americano, e la rifigurazione del mito pastorale. L'apporto mimetico, quello mitico e quello simbolico-allegorico vanno a costruire uno spazio complesso e dinamico, rendendo questo romanzo (e tutti i romanzi del Tennessee) un testo fluido, che si muove «from mimesis to myth to allegory throughout» (Walsh, 45).

The Orchard Keeper è un romanzo dalla costruzione articolata — piani temporali diversi vengono giustapposti spesso senza chiare indicazioni, e la narrazione è frammentata attraverso l'utilizzo di diversi punti di vista, principalmente quelli dei tre protagonisti principali: Arthur Ownby ("Uncle Ather"), John Wesley Rattner e il contrabbandiere Marion Sylder. La vicenda centrale, che è scandita dal succedersi delle stagioni lungo grossomodo un anno, è strutturata in modo da orbitare costantemente attorno (e attraverso) i confini del frutteto in rovina. L'episodicità del racconto, caratteristica tipica di McCarthy, ritrova dunque una sostanziale unità, un «tutto dotato di senso e concretezza» per dirla con Bachtin, solo se pensata in connessione con questo luogo, perno centrale di un sistema composto da frammenti in moto centripeto. Solo in prossimità del frutteto le traiettorie dei vari personaggi convergono, unendo le vite di Ownby, Sylder, John Wesley Rattner e suo padre Kenneth.

La storia narrata in *The Orchard Keeper*, «the passing of a way of life» secondo John Cant (63), è dedicata all'apprendistato alla vita di John Wesley, giovane orfano di padre che divide le sue attenzioni tra il vecchio Ownby, testimone di un mondo scomparso, e Sylder.

La funzione dei due è quella di sopperire alla figura paterna evanescente, e, attraverso i loro insegnamenti, sviluppare il legame già evidente di John Wesley con la natura, istillando parallelamente nel ragazzo la diffidenza nei confronti delle istituzioni e della legge che è tipica degli abitanti della zona. I legami tra i tre protagonisti sono però più profondi, e nascosti ai tre durante tutta la vicenda. Sylder, infatti, ha ucciso il padre di John Wesley mentre questi cercava a sua volta di assassinarlo per derubarlo, disfacciandosi poi del corpo in uno «spray pit» (una vasca interrata utilizzata per mescolare insetticida) nel frutteto di Ownby. Il guardiano, scoperto il corpo, non ne denuncia la presenza alle autorità, ma ne fa l'oggetto di una sorta di culto ritualistico, nascondendolo sotto dei rami di cedro e badando al cadavere in decomposizione per sette anni.

L'utilizzo di un *pattern* stagionale, misurato sui cicli naturali, è di per sé un indizio sull'importanza del luogo nella definizione delle dinamiche narrative, un suggerimento sulla necessità di considerare lo spazio come una cornice che svolge anche una funzione attiva nello sviluppo della vicenda. La relazione del frutteto con il tradizionale simbolo del giardino non è però di diretta discendenza, e pone anzi delle ambiguità di fondo. Lo stato miserando nel quale versa il terreno di Ownby («the wreckage of the orchard» (52), scrive McCarthy) è stato infatti di volta in volta associato con una critica dell'ideologia pastorale e del ruralismo tipici del Sud (Cant, 63-64) o con una ripresa dei temi e dei motivi che avevano caratterizzato il movimento dei Southern Agrarians della Vanderbilt University (Quinn, 108-109). Classificare *The Orchard Keeper* come un romanzo completamente fedele alla tradizione pastorale è certamente impossibile, come afferma anche Georg Guillemin nel già citato *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy* (18). D'altro canto, il processo di modernizzazione forzata che interessa l'area di Red Branch e i suoi effetti distruttivi sui personaggi e sulla cultura appalachiana riflettono fedelmente le obiezioni all'azione della Tennessee Valley Authority formulate da Donald Davidson, poeta e critico sociale del Tennessee i cui scritti

compaiono anche nel famoso *pamphlet* antimoderno *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*¹.

L'analisi sociale e psicologica che emerge dai saggi dei Southern Agrarians (o "Twelve Southerners", come si firma collettivamente il gruppo per *I'll Take My Stand*) è forse l'esempio migliore, o per lo meno il più chiaro, della persistenza dell'ideologia pastorale nel XX secolo. Pubblicato nel 1930 all'alba della grande depressione, e contemporaneo all'espansione dell'agricoltura capitalistica nel Sud recentemente ricostruito (processo che ebbe come effetto il dislocamento in massa degli agricoltori di sussistenza impoveriti dalla crisi) *I'll Take My Stand* si pone idealmente in contrasto con il contemporaneo capolavoro di William Faulkner, *As I Lay Dying*. Se l'epopea funebre della famiglia Bundren è il ritratto impietoso della decadenza di un vasto strato sociale a cavallo degli anni venti e trenta del secolo scorso, i saggi dei Twelve Southerners scelgono la via dell'idealizzazione, e a fronte dell'avanzamento del progresso, cercano rifugio nell'utopia di un passato agricolo e fortemente legato al territorio. L'escapismo reazionario che caratterizza ognuno degli apporti a *I'll Take My Stand* era del resto già dichiarato dal nome che il gruppo fondante dei Twelve Southerners, comprendente tra gli altri John Crowe Ransom, Robert Penn Warren e Allen Tate, si era dato al tempo in cui i suoi membri frequentavano a vario titolo l'università Vanderbilt di Nashville: "The Fugitives", ovvero fuggiaschi dalle vie del mondo loro contemporaneo.

Il primo, fondamentale carattere della moderna ideologia pastorale meridionale è dunque la volontà di negare la storia e la parallela idealizzazione del passato. Che la pastorale sia anche un'elegia per un'idilliaca età dell'oro ormai perduta nella rovina del

¹ La critica di Davidson alla Tennessee Valley Authority è contenuta nei due tomi del saggio *The Tennessee*, editi nel 1946 e nel 1948 per la collana *Rivers of America*, un'enciclopedia dei più importanti fiumi americani che fu volontariamente affidata (per la maggior parte) a romanzieri e poeti piuttosto che a storici o geografi.

presente non dovrebbe apparire come una novità, essendo questa una caratteristica già presente nel classico esempio delle ecloghe virgiliane, divenendo in seguito un *topos* inevitabile del genere. Nel particolare caso della letteratura del Sud, questo aspetto ricopre un'importanza capitale, e deriva direttamente dalla sconfitta dei confederati nella guerra civile. La resa di Appomattox costituisce infatti uno spartiacque non solo storico, ma anche fortemente psicologico tra il Sud *post bellum*, piegato dalle devastazioni della guerra e dal collasso economico, e l'*Old South*, l'età mitica sulla quale il periodo della ricostruzione e tutta la Storia successiva sarebbero state misurate.

Quest'attitudine nei confronti della Storia, che si riflette anche in una particolare attitudine nei confronti del territorio, è espressa chiaramente in *The Orchard Keeper* da Arthur Ownby, che afferma: «If I was a younger man I would move to them mountains. I would find me a clearwater branch and build me a log house with a fireplace. And my bees would make me black mountain honey. And I wouldn't care for no man» (*TOK*, 55). Ownby desidera ritirarsi dal mondo degli uomini (quello della società contemporanea, della legge, dell'azione federale sul territorio) tra le montagne, che diventano qui luogo idealizzato di pace, auto-sussistenza e libertà. Il cenno alla giovinezza perduta può essere letto come espressione individuale di un sentire generale — non è la vecchiaia a impedire all'uomo di fuggire (l'età gli sarà di ben poco peso nel corso degli eventi), quanto la coscienza del passaggio di un'epoca. Il rimpianto del guardiano è diretto verso un passato in cui gli uomini potevano spostarsi liberamente in un territorio pressoché selvaggio ora incalzato, recintato e frazionato dal progresso. L'affermazione di Ownby soddisfa i requisiti dell'ideologia pastorale così come definiti da Lucinda Hardwick MacKethan, secondo la quale i motivi specifici di questo modo sarebbero: «the urge to celebrate the simplicities of a natural order; the urge to idealize a golden age almost always associated with childhood; and the urge to criticize a contemporary social situation according to an earlier and pure set of standards»

(*The Dream of Arcady*, 4). Sotto questa prospettiva, il guardiano del frutteto incarna alla perfezione il tipo sociale a cui John Crowe Ransom in “Reconstructed but Unregenerate”, saggio d’apertura di *I’ll Take My Stand* affidava la sopravvivenza dell’ideale agricolo-pastorale del Sud. Un «unreconstructed Southerner», che mantiene il suo legame con «a certain terrain, a certain history, and a certain inherited way of living» (1). Lo sguardo retrospettivo (e reazionario) che Ransom associa al suo modello umano ideale (in fondo non dissimile dallo *yeoman* Jeffersoniano, per lo meno nello slancio dell’autore verso i “plain folks”) si ripropone dunque nelle fantasie di fuga di Ownby. Quando un funzionario governativo lo definisce «an anomic type» (*TOK*, 222) a seguito del suo arresto e del successivo internamento in manicomio, il senso che se ne ricava è che l’uomo appartenga a un ordine diverso da quello ufficializzato dalla società americana del primo dopoguerra, un ordine più antico, più vicino alla natura e ai suoi ritmi.

Attraverso i pensieri di Ownby, McCarthy utilizza la pastorale come «a dramatic mechanism for making comparisons between real and imagined worlds, for distinguishing between the artificial and the natural, for examining systems of values for any one of a great variety of purposes, emotional and political as well as artistic» (MacKethan, *The Dream of Arcady*, 5-6). Per quanto degradato, in rovina e minacciato dall’incalzare del progresso incarnato dall’azione della TVA, il frutteto di Ownby è dunque una rappresentazione pastorale perfettamente funzionale al suo scopo. In questa infatti la realtà dei fatti e la carica mitico-simbolica concorrono a creare un tutto reale e immaginato che opera come spazio interstiziale tra l’utopia arcadica meridionale e un presente in rapida evoluzione, mostrando nei suoi caratteri, coerentemente con la tradizione pastorale del Sud, una «significant oscillation between dream and reality» (MacKethan, *The Dream of Arcady*, 6). Dianne C. Luce definisce il *setting* di *The Orchard Keeper* «a liminal space that mediates geographically and culturally between the urban and the wild, manifesting elements of both»

(*Reading the World*, 2), riecheggiando le parole del classico studio di Leo Marx, *The Machine in the Garden*, che poneva la pastorale americana «in the middle ground somewhere “between”, yet in a transcendent relation to, the opposing forces of civilization and nature» (Marx, 23).

L'esistenza dello spazio pastorale nel «middle ground» tra primitivismo e progresso è accompagnata alla netta delimitazione di questo a mo' di difesa dall'esterno, soggetto all'azione deteriorante del tempo e alle forze alienanti della civilizzazione, colpevoli di allontanare progressivamente l'uomo dalla sfera naturale e dal suo potere rigenerante — carattere di importanza fondamentale, sottolineato tra gli altri da Lewis S. Simpson, che in *The Dispossessed Garden* definisce la pastorale del Sud come «an errand into an open, prelapsarian, self-yielding paradise, where they [the settlers] would be made regenerate by entering into a redemptive relationship with a new and abounding earth» (15). A riprova del fatto che il frutteto di Ownby mantenga sostanzialmente inalterato il ruolo di spazio pastorale redentivo nonostante la decadenza, si confronti il modo in cui questo viene descritto:

This was the orchard road red and quiet in the early sun, winding from the mountain's spine with apple trees here along the road and shading it, gnarled and bitten trees, yet retaining still a kept look and no weeds growing where they grew. Farther up was a side road that went up among the trees, shade-dappled, grass fine as hair in the ruts (*TOK*, 52).

Con il passaggio seguente, dedicato invece alla comunità di Red Branch:

A dozen jerrybuilt shacks strewn about the valley in unlikely places [...] endowed with an air transient and happenstantial as if set there by the recession of

floodwaters. Even the speed with which they were constructed could not outdistance the decay for which they held such affinity. Gangrenous molds took to the foundations before the roofs were fairly nailed down. Mud crept up their sides and paint fell away in long white slashes. Some terrible plague seemed to overtake them one by one (*TOK*, 11)

Nonostante le scarse cure del guardiano, il frutteto mantiene un «kept look», screziato d'ombre e verdeggiante, in netto contrasto con la successiva descrizione delle baracche piagate di Red Branch che, poste in «unlikely places» e avvolte da un'aura di fortuità, non sembrano rispondere ad alcun ordine, ridotte al collasso da una «terribile malattia» Non c'è dubbio allora che il centro geografico e morale del romanzo sia da identificarsi con Arthur Ownby e il suo frutteto, santuario pastorale accerchiato dalla decadenza urbana della comunità (questa sì, oltre ogni possibilità di recupero) e dagli artefatti del progresso, rappresentati da un serbatoio metallico che troneggia ai confini del giardino. La struttura, «la great silver ikon, fat and bald and sinister» (*TOK*, 93), è la versione di McCarthy del classico dualismo macchina/giardino individuato da Leo Marx².

² Il serbatoio metallico, definito da McCarthy «*government tank*» (168), è una *crux* tra le più discusse dalla critica specialistica. L'analisi più esauriente è fornita da Wesley G. Morgan in «The 'Government Tank' in *The Orchard Keeper*» contenuto nel volume 10.1 del *Cormac McCarthy Journal*. Morgan vaglia le varie ipotesi fornite da Hall («Human Comedy»), Grant («Landscape of the Soul») e Walsh (*In the Wake of the Sun*), secondo i quali il serbatoio sarebbe parte dell'installazione militare di Oak Ridge, luogo di sviluppo del progetto Manhattan cui la TVA forniva energia tramite la vicina diga Norris, eretta dalla compagnia stessa negli anni trenta. John Cant in *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* fornisce un'interpretazione simile, identificando nel serbatoio un deposito di rifiuti nucleari. Dianne C. Luce, invece, lo definisce semplicemente «water tank» (*Reading the World*, 2). L'interpretazione cui giunge Morgan è che il «serbatoio» sia in realtà un radar per il controllo aereo di proprietà della Federal Aviation Administration. Quale che sia stata la reale ispirazione per il serbatoio di *The Orchard Keeper* (l'idea che appartenesse a Oak Ridge è suggestiva, e il timore di McCarthy nei confronti dell'energia atomica è rintracciabile altrove nella sua opera, ad esempio nel finale di *The Crossing*), l'oggetto resta importante per il suo peso simbolico all'interno della dialettica *machinelgarden* descritta da Marx.

Nella contrapposizione di due spazi praticamente antitetici e con l'inserimento del motivo dell'intrusione tecnologica, McCarthy crea la sua pastorale. Sempre Lewis S. Simpson (che alla genesi ed evoluzione dell'ideale pastorale meridionale ha dedicato forse i saggi più illuminanti), attraverso Marx, definisce questo spazio «a well-bordered green garden» (*Dispossessed Garden*, x), compiendo un errore di trascrizione che è però anche un'affermazione inconfutabile. La frase originale di Marx, contenuta in *The Machine in the Garden*, è infatti «a well-ordered green garden» (141), ma l'imprecisione di Simpson, unita alla definizione di Marx, è utile nell'identificazione del frutteto con uno spazio pastorale: un luogo nettamente separato dal resto, che obbedisce a un ordine inesistente al di fuori di esso. Questa interpretazione, direttamente collegata alla visione puritana che differenziava nettamente tra il «mystical vineyard» (Simpson, *Dispossessed Garden*, 7) e la *wasteland/wilderness* al di fuori di esso, è l'ossatura simbolica alla base delle forme moderne e contemporanee della pastorale americana. Come il giardino dell'Eden che guidò idealmente i coloni intenti a strappare alla *wilderness* porzioni progressivamente maggiori del continente da destinare alla ricostruzione del paradiso terrestre, il frutteto è la proiezione dello spirito del suo guardiano; un «landscape of the soul» (nell'azzeccata definizione di Natalie Grant) sostanzialmente intoccato dalla rovina inarrestabile che ha luogo al di fuori dei suoi confini.

La ferma saldatura di tempo e luogo che Bachtin individua nel cronotopo dell'idillio (o meglio, che secondo il critico raggiunge in questa tipologia la massima adesione, essendo l'unione di tempo e spazio il postulato alla base di ogni formulazione cronotopica) è facilmente rintracciabile nel frutteto attraverso la mediazione del guardiano. Il «middle state» (88) che Leo Marx associava alla condizione ideale della pastorale, è applicata dal critico anche allo stato del "giardiniere", legittimando (in linea con le qualità generali dello spazio

in McCarthy) la continuità ideale di uomo e luogo. «As is the gardener, so is the garden»³. McCarthy descrive Arthur Ownby, e conseguentemente il suo frutteto, con toni che sembrano smaterializzarne la concretezza, sottolineandone la dimensione mitica implicita. Gli epiteti che accompagnano il guardiano (che è definito «a lover of storms» (51) e «a watcher of the seasons and their work» (90)), mostrano come Ownby sia indissolubilmente connesso all'ambiente che lo ospita, sul quale misura la propria vita e da cui, attraverso le cure e la contemplazione, trae il giovamento necessario all'equilibrio che ne caratterizza l'esistenza. Non c'è traccia di tempo umano nelle azioni del guardiano, nessuna condanna a servire la scansione meccanica della vita sociale imposta da quelli che Faulkner, attraverso l'ipocondria di Jason Compson III, definisce «mausoleum[s] of all hope and desire». L'esistenza di Ownby è libera e primitiva, «sans horloge»⁴. Piuttosto che conformarsi alla società in rapida evoluzione (e sull'orlo di una seconda guerra), dalla quale si tiene invece distante, il vecchio guardiano misura il suo tempo su quello dei cicli naturali, obbedendo a una scansione circolare su base settennale. Questa particolare concezione, storica e ciclica, si evince dal modo in cui Ownby «predice» abbondanza e carestia (225), o nella durata calcolata della veglia al cadavere sommerso di Kenneth Rattner: «By the coming Christmas he would have cut the seventh cedar and with this he felt might come an end to his long deadwatch» (90).

Il radicamento profondo e indissolubile di tutti gli aspetti della vita dell'uomo al «giardino» da lui curato è poi accentuato dal modo in cui questi è introdotto nel romanzo. Colto a passeggio nei boschi a notte fonda, mentre fa risuonare un corno d'osso tra le valli aiutandosi con un bastone che lui stesso ha intagliato, «graced with hex-carvings — nosed

³ Si tratta di un noto proverbio inglese riportato da Thomas Fuller nella sua raccolta di detti popolari *Gnomologia*, e posto non a caso in epigrafe a *The Dispossessed Garden* da Lewis P. Simpson.

⁴ La definizione fu utilizzata da Jean-Paul Sartre proprio in un'analisi di *The Sound and the Fury*, intitolata «A propos de «Le Bruit et la Fureur» la temporalité chez Faulkner».

moons, stars, fish of strange and pleistocene aspect» (TOK, 46), egli è inequivocabilmente una «druidic figure», come lo definisce Natalie Grant in “The Landscape of the Soul: Man and the Natural World in *The Orchard Keeper*” — identificazione rafforzata ulteriormente da Grant quando qualifica come «shaman-like» le azioni dell’uomo (62). La reciprocità di uomo e ambiente e la fusione delle due sfere in un unico, complesso sistema di raccordi e rimandi continui, è data anche dal classico motivo dell’“eco”, che lo stesso Marx considera indicativo dell’instaurazione dell’agognato «middle state». «The Echo», scrive Marx, «a recurring device in pastoral, is another device of reciprocity», la dimostrazione di un «principle of order with the landscape» che abbraccia tutto ciò che si trova nei confini del giardino (Marx, 23). La scena precedente, nella quale Ownby fa la sua comparsa suonando il suo corno artigianale, descrive chiaramente l’armonia osmotica del guardiano con la sua terra. Sul modello del Titiro virgiliano, la cui musica si diffonde nell’ambiente per partecipare a una complessa melodia a più voci, «he raised his horn. His call went among the slopes echoing and re-echoing, stilling the nightbirds, rattling the frogs in the creek to silence, and out over the valley where it faded thin and clear as a bell for one hovering breath before the night went clamorous with hounds howling in rondelays» (TOK, 46).

Tutto è parte di un più ampio ordine, non antropocentrico ma non post-umano, espresso piuttosto dalla convergenza dei due universi al di fuori del tempo razionalizzato dal progresso e dalla tecnologia. Ownby esiste in uno stato sospeso e separato dal mondo esterno, che McCarthy sottolinea quando affida all’ambiente una «primordial quality» (TOK, 11), iperbole dettata probabilmente dal forte contrasto con il rapido sviluppo della regione appalachiana a opera del governo federale. Nel frutteto descritto da McCarthy, grazie all’interconnessione umano-naturale, si ha dunque un’«attenuazione di tutti i confini del tempo, determinata dall’unità di luogo, [che] favorisce decisamente quella ritmicità ciclica del tempo che è caratteristica dell’idillio» (Bachtin, 373). Il tempo circolare dell’idillio

pastorale è «immerso nella terra, seminato in essa, e in essa matura. Nel suo movimento sono fuse la mano umana lavoratrice e la terra, il suo corso è creato, palpato, odorato (i mutevoli odori della crescita e della maturazione). Esso è compatto, irreversibile (nell'ambito del ciclo), realistico» (Bachtin, 356). La *quest* sottintesa alla pastorale, ovvero la ricerca di un luogo «of pastoral independence and pastoral permanence» (Simpson, *Dispossessed Garden*, 17) è realizzata, seppure i suoi equilibri siano indubbiamente fragili.

L'apparente inconsistenza dei dettagli che descrivono la decadenza del giardino con una rappresentazione pastorale canonica è stato probabilmente il fattore che ha influenzato il giudizio negativo di parte della critica (tra gli altri, Cant e Jarrett) sulla reale appartenenza di *The Orchard Keeper* a questo genere. John M. Grammer, che alla pastorale del Sud ha dedicato uno studio approfondito intitolato *Pastoral and Politics in the Old South*, analizzando il genere e i suoi legami con gli ideali repubblicani del XIX secolo, individua nel romanzo il raggiungimento di un equilibrio stabile per quanto degradato rispetto all'ideale arcadico, lettura che credo descriva al meglio la posizione di *The Orchard Keeper* all'interno del modo pastorale. Piuttosto che definire il romanzo come perfettamente aderente o in contrasto con la tradizione, Grammer nota come il *setting*, benché «perpetually in the advanced stage of decomposition, somehow does keep renewing itself; it has evidently maintained its armed truce with nature for a long time» (*A Thing Against Which Time Will not Prevail*, 33). L'apparente decadenza descritta da McCarthy è da considerarsi più la volontà di documentare una realtà sociale che una poetica di demolizione delle forme tradizionali. Indicative in merito sono le considerazioni che Walter Sullivan, critico e romanziere in servizio presso la Vanderbilt (il cui dipartimento di Inglese fu spesso espressione del conservatorismo meridionale, essendo stato non a caso la culla dei Fugitives e dei Southern Agrarians) dedicò all'opera di McCarthy in occasione di una *lecture* dedicata allo stato delle lettere nel Sud nel 1975. L'intervento di Sullivan, titolato *A Requiem for the Renaissance*,

con iperbole tipica dello stile barocco dell'ala conservatrice della Vanderbilt (che Louis D. Rubin Jr. irride, liquidandolo come "Vanderbilt apocalyptic"), contiene parole al vetriolo su McCarthy, dedicate in particolare a *Outer Dark*, che il critico definisce «weird», e *Child of God*, «an affront to decency on every level» (70, 71). Il peccato capitale di McCarthy, secondo Sullivan, sarebbe stato quello di aver abbandonato il respiro universale degli autori del modernismo (e con tutta probabilità, aggiungo, il romanticismo reazionario dei Fugitives, di cui il critico era uno strenuo sostenitore) per dedicarsi ai «naturalistic excesses» (Sullivan, 69) rappresentativi di un'epoca priva di fede, e indubbiamente presenti nelle opere sopracitate, che toccano temi tabù come l'incesto, il cannibalismo e la necrofilia.

L'unità di visione e d'intenti che Sullivan associa alla *Southern Renaissance* è impossibile da ritrovare in McCarthy proprio per il marcato regionalismo che caratterizza lo scrittore, sempre strettamente focalizzato (anche nella produzione *western*) su un'area ben delimitata, studiata con attenzione e riportata sulla pagina in ogni particolare, come dimostra, ad esempio, la minuzia con la quale McCarthy riproduce le caratteristiche fonetiche dell'*Appalachian English*, o, da un punto di vista più strettamente geografico, la precisione quasi fotografica delle descrizioni delle montagne dell'East Tennessee o della città di Knoxville (presenti soprattutto in *Suttree*⁵). Proprio questa volontà documentaria, paradossalmente, favorisce poi la presenza di un motivo mitico nei romanzi, proprio grazie alle peculiarità, reali e immaginarie, dell'area degli Appalachi.

Henry D. Shapiro rintraccia nella storia di questa regione il mantenimento prolungato di una condizione che definisce "di frontiera" (*Appalachia on Our Mind*, xiii), notando come

⁵ Mike Gibson, che intervistò vari amici di McCarthy all'epoca in cui lo scrittore viveva ancora in Tennessee per un articolo poi pubblicato su *Metro Pulse*, un settimanale di Knoxville, riporta l'affermazione di un certo Jerry Anderson che, in merito alla «orchard road» citata in precedenza, si dichiara sorpreso dall'accuratezza della descrizione contenuta in *The Orchard Keeper*. In un articolo pubblicato su *Appalachian Heritage* 39.1 nell'inverno del 2011 e intitolato "Cormac McCarthy's Knoxville", Jack Neely ripercorre con precisione cartografica gli spostamenti di *Suttree*, individuando con precisione i locali frequentati dai personaggi del romanzo.

l'arretratezza sociale ed economica della regione risultasse a tutti gli effetti incomprensibile se paragonata alla parallela modernizzazione del Sud inaugurata nell'era della ricostruzione e al più ampio sviluppo del progresso in tutto il continente nordamericano. William Goodall Frost, in un saggio apparso *sull'Atlantic Monthly* del marzo 1899, definì i *mountaineers* appalachiani «our contemporary ancestors», a riprova del fatto che, nell'immaginario collettivo americano, gli abitanti di quest'area fossero più vicini, per usi, costumi e pensiero, a Daniel Boone, primo esploratore della regione, che ai loro contemporanei. L'incongruenza non trovava nessuna facile giustificazione agli occhi di chi voleva gli Stati Uniti un'unità omogenea — la «strange land» abitata da «peculiar people» restava una devianza impossibile da assorbire. Sempre Shapiro: «conventional modes of resolving the dilemma [...] — ascription of geographic, chronological, or ethnic distance which made such "deviance" seem natural and normal — could not be utilized to explain the "deviance" of white, Anglo-Saxon, Protestant, native-born Americans» (x). Tutto questo ebbe l'effetto di creare una dissonanza cognitiva mai sostanzialmente ricucita che fu l'humus dal quale i vari miti associati agli Appalachi (soprattutto quelli relativi alla supposta bestialità e innata criminalità dei suoi abitanti, c'è da dire) si svilupparono negli anni successivi alla ricostruzione fino ai nostri giorni.

McCarthy partecipa indubbiamente nel processo di riconduzione della regione all'interno di un paradigma più ampio e ampiamente comprensibile, e pare essere perfettamente conscio della forza simbolica del mondo che intende rappresentare. L'anomalia degli Appalachi e dei loro abitanti, avulsi dalla contemporaneità in modo da apparire non semplicemente arretrati, ma piuttosto l'incarnazione delle figure leggendarie che costruirono l'America, o addirittura gli ultimi rappresentanti delle antiche stirpi celtiche i cui discendenti colonizzarono per primi la regione, si presta per sua stessa natura a una lettura metaforica e mitica. Come scrive anche Alessandro Portelli, voce autorevole per quel

che riguarda la storia degli Appalachi, l'area è «both a real place and an elusive place of the imagination [...]». Portelli parla dell'*Appalachia* immaginata come di un «dark, complex place», arrivando a definirla «a synecdoche of a dreamed south» (Portelli, 234, 235)⁶. I “plain folks” di McCarthy ricoprono nel personale pantheon dell'autore un'importanza capitale: sono le figure archetipiche del processo di creazione della nazione. In *Cities of the Plain*, John Grady Cole ascolta il vecchio Mr. Johnson dare la sua spiegazione dell'epopea della frontiera, rintracciandone la genesi proprio nei *mountaineers* protagonisti della prima produzione dell'autore. La frontiera americana (sbrigativamente liquidata da Johnson con un semplice «lot of people shot and killed»), nasce secondo l'uomo dagli individui che, dalle montagne, si riversarono nel continente. «I think these people mostly come from Tennessee and Kentucky», afferma Johnson, «Edgefield district in South Carolina. Southern Missouri. They were mountain people. They come from mountain people in the old country» (CotP, 186). La forza mitopoietica che McCarthy affida alle genti conosciute nei suoi anni giovanili, come si vede, è enorme: a loro pare essere affidata la genesi dell'intera nazione statunitense, o perlomeno della sua mitologia più iconica, posta in una linea di continuità rispetto alle popolazioni tribali loro antenate. Già in *Suttree*, venti anni prima di *Cities of the Plain*, McCarthy aveva ricollegato la società protagonista della sua opera a una lontana origine mitica. Nel prologo del romanzo, che si rivolge direttamente al lettore («*Dear friend*»), gli “interstizi” della città di Knoxville vengono presentati come un luogo sospeso tra passato e presente, sogno e incubo, definito egualmente dalla presenza dei morti e dei vivi, «*a world within the world*» nel quale i fantasmi di «*teutonic forebears with eyes incandesced by the visionary light*» e «*lean aryans*» (4), continuano a influenzare le azioni degli attuali abitanti,

⁶ Lo studio di Portelli, *They Say in Harlan County: An Oral History*, è dedicato (come si evince dal titolo) alla contea di Harlan, Kentucky, e alle lotte operaie del settore minerario, ampiamente diffuso nell'area. Ho ritenuto opportuno riportare la citazione perché è a mio avviso applicabile all'intera *Appalachia*, e coerente nell'essenza con l'analisi, più generale, di Shapiro in *Appalachia on Our Mind*.

in accordo con l'affermazione di Slotkin secondo la quale la visione del mondo degli antenati, trasfigurata in mito, condiziona drammaticamente le azioni dei discendenti attraverso il tempo (*Regeneration Through Violence*, 3).

In questo romanzo, forse più chiaramente che in *Cities of the Plain*, è iscritta la volontà mitopoietica della scrittura di McCarthy. L'affiliazione con l'antica cultura celtica, che secondo Cecelia Conway giustifica l'attitudine ribelle e indipendente e l'attaccamento alla terra dimostrati dagli abitanti degli Appalachi (Flora, MacKethan e Taylor, 41) — e, aggiungo, il sostrato psicologico e antropologico da cui più facilmente poté svilupparsi l'ideale pastorale — pur mantenendo evidentemente tutta la sua forza, è descritta da McCarthy come un insieme di «*spoorless analogues of all that was*» (*Suttree*, 4). Il *gap* tra il vecchio e il nuovo mondo necessita quindi di una risemantizzazione all'interno del nuovo contesto culturale, un atto di riconcettualizzazione che Shapiro individua alla base della costruzione del mito degli Appalachi e dei suoi abitanti (*Appalachia on Our Mind*, xvii). Questo processo, in forza dell'influenza reciproca tra la regione e la società lì stabilita, conduce alla particolare versione di pastorale espressa in *The Orchard Keeper* e da lì trasmessa, con forza sempre affievolita, ai successivi romanzi.

Il primo lavoro di McCarthy può essere considerato una sorta di manifesto poetico, l'opera che imposta le direttive poi sviluppate in *Outer Dark*, *Child of God*, *Suttree*, fino a *The Road*, opinione condivisa da Edwin T. Arnold, che in "The Mosaic of Cormac McCarthy's Fiction", scrive: «this first book anticipates all other books as well [...] there are numerous [...] images and actions embedded throughout all of McCarthy's novels» (20-21). Il compito cosciente di McCarthy con *The Orchard Keeper*, è proprio quello di creare una nuova mitologia, rivolta al passato (com'è tipico dello sguardo malinconico pastorale) ma aggiornata alla modernità e ritagliata sul territorio. Alla fine del romanzo, con il contrabbandiere Sylder in prigione, Arthur Ownby in manicomio e il giovane John Wesley

Rattner in fuga verso ovest, si ha (paradossalmente) la creazione di un nuovo universo mitico nel momento in cui il mondo che l'ha ispirato, riassunto nei tre protagonisti, è scomparso per sempre:

They are gone now. Fled, banished in death or exile, lost, undone. Over the land sun and wind still move to burn and sway the trees, the grasses. No avatar, no scion, no vestige of that people remains. On the lips of the strange race that now dwells there their names are myth, legend, dust. (*TOK*, 246)

Questo passaggio è stato generalmente letto come un *requiem* per la società appalachiana preindustriale (Cant, 63; Walsh, 65; Luce, *Reading the World*, 32), ma credo sia importante notare l'utilizzo delle parole «myth» e «legend» per i protagonisti ormai scomparsi. La sconfitta di Sylder, Ownby e Rattner è diventata parte del patrimonio mitico delle Great Smokies, immortalata dai racconti degli abitanti. Notevole, del resto, l'esclusione di ogni altro tipo di trasmissione memoriale («no avatar, no scion, no vestige») all'infuori della parola, probabilmente un suggerimento sulla sopravvivenza (all'interno del dominio dell'oralità, che è quello più congeniale al racconto tribale del mito) di queste figure. Inoltre, data la sostanziale permeabilità della sfera umana e di quella naturale, è impossibile non dare una diversa interpretazione anche alla parola che chiude il romanzo, «dust». Il fatto che l'ambiente si faccia carico di esprimere l'altrimenti inaccessibile sfera dell'interiorità e dell'emotività permette, suggestivamente, di leggere questa parola piuttosto che come un *memento mori* di origine biblica («for dust thou art, and unto dust shalt thou return»), una più positiva considerazione su come le già flebili barriere poste da McCarthy tra umano e non umano siano alla fine superate. I tre sono mito e polvere, forse un ulteriore suggerimento riguardo alla centralità della geografia nel racconto; i luoghi sono gli ultimi

depositari delle storie che ospitano, e anche i fatti narrati in *The Orchard Keeper* hanno infine trovato un posto nell'ordine naturale. Un ulteriore indizio riguardo al processo mitopoietico messo in scena nel romanzo è dato da una breve, poetica considerazione sui morti posta verso la conclusione. McCarthy li descrive «at one with Tut and Agamemnon, with the seed and the unborn» (*TOK*, 245), sottolineando ancora più nettamente tanto l'inscindibilità di personaggi e luogo, quanto, accostando le figure di Agamennone e di Tutankhamon con i semi della terra (qualcosa in procinto di nascere, in grado di rinnovare la vita) la loro statura mitica. *The Orchard Keeper* diviene idealmente parte del patrimonio folcloristico locale, a sua volta rigenerato dall'aggiunta di nuovi racconti in grado di modellare il modo in cui le future generazioni guarderanno al territorio e ai suoi abitanti. La morte, dunque, ma non l'oblio è il destino dei tre, che divengono piuttosto delle figure archetipiche della resistenza appalachiana alla modernità, trasformando la storia dell'espulsione di questi uomini dal "giardino" in una *foundational tale* riadattata alla modernità. «The imagination always works to accomodate novelty to received patterns» (20), scrive Lewis P. Simpson in *The Dispossessed Garden* riguardo alla trasformazione dei canoni della pastorale nell'evoluzione dell'immaginario letterario del Sud, a partire dalle *Notes on the State of Virginia* di Thomas Jefferson, primo esempio di pastorale meridionale secondo il critico. L'opera di McCarthy è quindi compartecipe in questo sforzo, perché aggiorna e reinserisce l'epica degli Appalachi all'interno del più ampio patrimonio mitico del sud statunitense.

L'abbandono del giardino creato da McCarthy, rappresentazione dei cambiamenti avvenuti in East Tennessee a cavallo tra le due guerre principalmente per opera dei colossali investimenti della TVA, ma anche luogo di mediazione tra la visione pastorale tradizionale e il suo passaggio alla contemporaneità, con tutto l'impatto psicologico ed emotivo che una trasformazione del genere può comportare sulla mentalità generalmente reazionaria del Sud, è tutto sommato un passo necessario per poterne meglio comprendere

la struttura e il valore. Lucinda Hardwick MacKethan afferma come la ricerca d'equilibrio con l'ambiente, la spinta alla «pastoral permanence» che Simpson rintraccia alla base dell'immaginario pastorale, sia sempre e inevitabilmente soggetto alla pressione del cambiamento, elemento che garantisce all'atmosfera arcadica quella malinconia elegiaca che le è propria. La sensazione della fine imminente ha, all'interno del genere pastorale, un ruolo proattivo, essendo lo strumento attraverso il quale l'autore può porre la giusta distanza tra sé e l'oggetto rappresentato al fine di poterlo utilizzare a scopo critico, ironico o apertamente politico, com'è ad esempio nel caso noto di Harriet Beecher Stowe con *Uncle Tom's Cabin*. «[A] persistent nostalgia pertains», scrive MacKethan, «Arcadia at its most glorious is an entrapment which if never abandoned can never be honestly explored» (*The Dream of Arcady*, 6), e proprio da quest'atto di distanziamento critico scaturiscono i successivi *Outer Dark* e *Child of God*, romanzi nei quali l'ideale pastorale verrà messo sempre più in crisi pur mantenendo, in negativo, una forte presa sull'immaginario di McCarthy. La "trappola" della pastorale come rifugio dal mondo contemporaneo sarà poi ampiamente analizzata in *Suttree* che, acquisendo il punto di vista dell'aristocrazia terriera del Sud, mostra forse con maggiore nitidezza gli effetti di questa visione sui discendenti degli stessi uomini che per primi vi si rifugiarono a seguito della capitolazione dell'esercito confederato nel 1865.

2. You are either going to have to find some other way to live or some other place in the world to do it in

Lewis P. Simpson, in *The Dispossessed Garden*, nota come il modo nostalgico della pastorale sia di sovente soggetto a una spinta distruttiva ben più importante, che definisce «apostatic mode» (11), ovvero la percezione dell'inverso, la visione della decadenza dell'ordine e dell'indipendenza che caratterizzano lo spazio pastorale. Il critico ricollega

questa visione anti-pastorale al timore puritano di perdere il favore divino, solo grazie al quale la «pastoral independence and pastoral permanence» può esistere. Pur avendo scelto di considerare il giardino di Ownby come una rappresentazione pastorale in sé organica e funzionale, e un elemento di mitopoiesi piuttosto che di dissacrazione, è interessante notare come McCarthy scelga di inserire nello spazio del frutteto un simbolo di morte ben più potente della decadenza generale (ma arginata) del frutteto stesso. Se il serbatoio metallico ai confini del giardino può essere letto come simbolo del progresso materiale della regione e della presenza invasiva della TVA, oltre che come *avatar* dell'olocausto nucleare di cui *The Road* è forse la rappresentazione dell'*aftermath* (si veda la nota a pagina 52), la presenza indubbiamente più infausta, questa volta all'interno del perimetro del frutteto, è il cadavere di Kenneth Rattner, abbandonato alla decomposizione e macabro *leitmotiv* dell'intera vicenda. Questo quarto "protagonista" appare da vivo solamente nelle battute iniziali del romanzo per poi continuare a esercitare la sua influenza sugli altri personaggi, e indirettamente, come corpo morto. È a seguito della scoperta del cadavere che Ownby si trasformerà in una sorta di necroforo, abbandonando in parte la sua dedizione alla vitalità della natura per servire, durante sette lunghi anni, quella che considera un'intrusione maligna da esorcizzare secondo il proprio personale rito purificatorio. La presenza del cadavere è anche il probabile motivo per cui Ownby, verso la conclusione del romanzo, reagisce violentemente all'arrivo delle forze dell'ordine, evento che porterà alla reclusione del giardiniere in un ospedale psichiatrico. Lo sceriffo e i suoi uomini erano giunti sul luogo a seguito del futile, estremo gesto di protesta dell'uomo nei confronti del progresso — la vandalizzazione del serbatoio, sul quale Ownby incide una rozza "X" a colpi di fucile.

Con il serbatoio oltre i confini del frutteto, solida prospettiva dell'avanzare inarrestabile della macchina e quindi minaccia in potenza, è il cadavere di Rattner l'unica seria discontinuità nell'altrimenti omogeneo pastoralismo dello spazio vissuto da Ownby.

L'influenza tematica di T. S. Eliot su McCarthy è stata sottolineata più volte, soprattutto riguardo alla ripresa della *waste land* come allegoria di un'America in totale rovina spirituale e materiale⁷. Il debito dell'immaginario di McCarthy nei confronti del poema di Eliot è riproposto in *The Orchard Keeper* dalla «death by water» rappresentata da Rattner che, come il marinaio Phlebas, diviene il simbolo di una morte senza redenzione, intrappolato in un sepolcro di acqua putrescente che il vecchio Ownby ha trasformato in una «cripta» (*TOK*, 52). Il corpo del criminale porta quindi con sé il peso simbolico della terra desolata che minaccia il giardino dall'esterno, rappresentando all'interno dell'ordine pastorale proprio l'«apostatic mode» sottolineato da Simpson. McCarthy è senza dubbio conscio della fragilità strutturale di quest'ordine, e il sistema instabile costituito dal frutteto e dall'ospite indesiderato è solo un esempio della riproposizione di questo tema all'interno del *corpus* dell'autore. La raffigurazione forse più memorabile del germe distruttivo nascosto in ogni rappresentazione pastorale è probabilmente quella, successiva, del giudice Holden, emissario del caos all'interno del già incredibilmente caotico *Blood Meridian*. Se, in generale e con un certo grado di approssimazione, l'intero romanzo è una confessione dell'immagine del West come «garden of the world», nella nota definizione che Henry Nash Smith ne dà in *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, è il giudice a rappresentare la forza più dirompente nella distruzione del mito. Sul fucile di questo personaggio demoniaco, infatti, sono incise le parole «Et In Arcadia Ego», affermazione dell'inevitabilità della morte che il modo pastorale, sempre teso alla negazione dello scorrere del tempo, cerca inutilmente di rimuovere. In effetti, la rappresentazione di McCarthy ha non poche somiglianze con quella, originaria e in seguito frequentemente imitata, che ne dà il Guercino nel dipinto intitolato proprio *Et in Arcadia ego*, nel quale due pastori si affacciano

⁷ Si vedano in merito i parallelismi individuati, tra gli altri, da Walsh (63), Cant (6), Jarrett (46), Guillemin (6), Worthington (69).

da un fitto bosco per scoprire un teschio appoggiato su di un ceppo, resto di un corpo decomposto dall'azione degli elementi e dai parassiti, come suggeriscono la mosca, il verme e il ratto che vi si muovono attorno.

Quando Arthur Ownby scopre il corpo nascosto da Sylder, la pace bucolica della vita dell'uomo, intento a raccogliere bacche, viene infranta dall'irruzione improvvisa del macabro: «*The thing seemed to leap at him, the green face leering and coming up through the lucent and rotting water with eyeless sockets and green fleshless grin, the hair dark and ebbing like seaweed*» (TOK, 54). Come uno spettro o un morto vivente, il cadavere di Rattner sembra lanciarsi sul guardiano, sconvolgendo per sempre l'ordine rustico del frutteto. Gail Moore Morrison ha intitolato un articolo dedicato a *All the Pretty Horses* "John Grady Cole's Expulsion from Paradise", e, come ho accennato in precedenza, la stessa dinamica applicata alla "caduta" del giovane cowboy è utile anche per descrivere i protagonisti di *The Orchard Keeper*, il cui destino è quello di abbandonare il nuovo Eden degli Appalachi per avventurarsi nella *waste land* circostante (com'è per John Wesley). O, in maniera più traumatica, finire i propri giorni all'interno di una struttura statale di contenimento, sia essa la prigione per Sylder o il manicomio per Ownby, luoghi destinati alla repressione dell'indipendenza e dell'antagonismo che, dalla Whiskey Rebellion del 1791, hanno caratterizzato i coloni di quest'anomalia territoriale statunitense⁸.

L'ultimo indizio sulla natura edenica, sulla carica psicologica e mitica dello spazio del primo romanzo di McCarthy, e dunque sul valore simbolico della "cacciata" dei tre, è da ritrovarsi nelle battute conclusive dell'opera. John Wesley Rattner, dopo essere fuggito da Red Branch a seguito dell'arresto di Sylder e Ownby, torna nella comunità per far visita alla

⁸ La storia travagliata degli abitanti dei monti Appalachi e dei loro rapporti con il governo federale, letta attraverso gli studi di Foucault sulle dinamiche del potere, e utilizzata come chiave interpretativa dei primi romanzi di McCarthy, si trova nel saggio di Gabe Rikard *Authority and the Mountaineer in Cormac McCarthy's Appalachia*.

tomba della madre. Il ragazzo si avvicina alla lapide: «He reached out and patted the stone softly, a gesture, as if perhaps to conjure up some image, evoke again some allegiance with a name, a place, hallucinated recollections in which faces merged inextricably, and yet true and fixed» (*TOK*, 245). In quest'atto c'è tutta la complessità della rappresentazione pastorale di *The Orchard Keeper* e delle fondamenta della scrittura di McCarthy, nella quale luoghi, individui e memoria si uniscono fino a formare un unico tessuto il cui totale è maggiore della somma delle parti (come scrive l'autore in *Cities of the Plain*: «The log of the world is composed of its entries, but it cannot be divided back into them» (287)). Il mondo narrato è a tutti gli effetti un luogo reale e immaginato, com'è confermato da McCarthy stesso che, in un raro momento d'introspezione posto al termine del passaggio citato in precedenza, afferma come John Wesley «no longer cared to tell which were things done and which dreamt» (*TOK*, 256). Il pensiero, unito all'azione precedente (volta a ristabilire una connessione spirituale con il luogo), pone su un piano di sostanziale equivalenza l'immaginazione e i fatti, equamente determinanti nel definire la storia del ragazzo.

Infine, a riprova che nel passaggio da *The Orchard Keeper* al successivo *Outer Dark* si abbia una transizione dallo stato pastorale a un mondo diverso, abbiamo l'incisione sulla lapide di Mildred Rattner, non a caso tratta dal libro dell'Esodo, che recita: «If thou afflict them in any wise,/And they cry at all unto me,/I will surely hear their cry». Come nota Georg Guillemin (19), il versetto è preceduto da «Ye shall not affect any widow, or fatherless child» (*King James Bible*, Exod. 22:22), e sembra dunque ritagliato sulla famiglia Rattner, composta per l'appunto da una vedova e un orfano. Quello che Guillemin non menziona è però che il versetto successivo si chiude con un minaccioso «And your wives shall be widows, and your children fatherless» (Exod. 22:24), che credo sia ben più adatto del precedente nel descrivere le dinamiche del romanzo, rovesciando ironicamente il senso dell'Esodo biblico e presagendo un futuro di solitudine e sradicamento al di fuori dello spazio

protetto del giardino. Il versetto apre anche la strada a *Outer Dark*, romanzo in continuo movimento nel quale il distacco dal territorio e l'isolamento sono totali e irreversibili.

Il pozzo del frutteto e il "fantasma" al suo interno non rappresentano quindi solo l'onnipresente terrore del passaggio del tempo che è tipico delle rappresentazioni pastorali, ma sono a tutti gli effetti un'inversione dei motivi associati al giardino, veicoli di una mortalità sterile. Proseguendo con il paragone tra *The Orchard Keeper* e *The Waste Land* proposto in precedenza, la "Burial of the Dead" proposta da McCarthy non lascia spazio a nessuna rigenerazione: il cadavere di Rattner, accidentalmente incenerito a seguito di un incendio, verrà raccolto dagli agenti della polizia locale e posto in una «clean bag of white canvas», proprio come il corpo di Lester Ballard in *Child of God*, ceduto dalla legge alla facoltà di medicina dell'università di Memphis e lì dissezionato fino a essere ridotto a un mucchietto di resti. Il destino simile dei due personaggi, la dissacrazione delle spoglie e la successiva, asettica liquidazione da parte delle istituzioni, è trattata da McCarthy con un distacco scientifico volto a sottolinearne la futilità. I due, "mostri" ognuno a suo modo, sono l'incarnazione di orrori più grandi, di una forza ignota e maligna che sfugge alla comprensione umana. Rattner, paragonato una presenza di pura malvagità (*TOK*, 33) è, come Ballard un elemento alieno e distruttivo nei confronti del mondo rurale dei due romanzi. I dottori che analizzano il corpo di quest'ultimo si trovano davanti l'emissario di un mondo inquietante piuttosto che un semplice assassino: «His entrails were hauled forth and delineated and the four young students who bent over him like those aruspices of old perhaps saw monsters worse to come in their configurations» (*CoG*, 194). I motivi adombrati dal corpo di Rattner e pienamente sviluppati in *Child of God*, sicuramente il più anti-pastorale dei romanzi di McCarthy (insieme a parte di *Suttree*, che è però più dedicato alla minaccia della *machine* rispetto a quella della *wilderness* puritana) indirizzano quindi la scrittura verso un rovesciamento dell'idillio rurale, rafforzando l'apostasia presente *in nuce* nella pastorale

per agire concretamente verso la sua dissoluzione. All'interno di una narrazione generalmente dominata dai canoni del realismo, seppur a questo non pienamente riconducibile per via delle significazioni supplementari inserite dall'autore negli elementi del *setting*, l'irruzione del sovrannaturale (o almeno, di qualcosa che ci è presentato con innegabili accenti fantastici) è la negazione della razionalità intrinseca all'ordine del giardino. Il paradigma edenico è infiltrato dal suo opposto simbolico: il gotico, che troverà sempre maggiore spazio nella narrativa di McCarthy a partire dal suo primo lavoro.

Nell'introduzione a *3x3: Masterworks of the Southern Gothic*, Lewis P. Simpson individua nella possibilità della sovversione dell'ordine rurale i prerequisiti dell'immaginario gotico. A detta del critico, le prime avvisaglie del genere poi canonizzato come *Southern Gothic* sono da ricercarsi nelle *Notes on the State of Virginia*, pubblicato da Thomas Jefferson nel 1785. Le *queries* XVIII e XIX, in particolare, contengono una versione laica della visione apostatica presente negli esempi di sermoni puritani dedicati all'immagine del continente americano come nuovo giardino dell'Eden. Jefferson, dopo aver affermato come il lavoro agricolo sia naturalmente fonte di moralità (un classico *topos* del genere pastorale), descrive la corruzione dell'animo che causato dall'abbandono di tali mansioni, individuando (con una certa ipocrisia, essendo egli stesso proprietario di schiavi) nella schiavitù l'istituzione in grado di veicolare la rovina spirituale dell'uomo americano in virtù dell'ozio che induce nei padroni. La particolare versione pastorale associata al sistema della piantagione è chiamata da Simpson «garden of the chattel» (*Dispossessed Garden*, 2), che ne sottolinea il ruolo nella creazione, insieme alla reazionarietà intrinseca all'idillio pastorale, di una "cultura dell'alienazione". Ovvero: l'auto-rappresentazione del Sud, nello sguardo regressivo e nella necessità di rimuovere l'esistenza del sistema schiavile, inconciliabile con il sistema di valori pastorale, sarebbe viziato da una schizofrenia profonda, una rottura

irreparabile con lo *status quo*, colpevole di negare l'immagine del *Dixie* come nuovo Eden americano.

Il problema ancora scottante dei rapporti tra bianchi e (schiavi) neri negli stati del sud che Simpson vede come corresponsabile dell'alienazione dell'immaginario collettivo di quest'area, non è però del tutto applicabile a McCarthy. Nessuno dei suoi romanzi sembra interrogare direttamente la questione razziale, e a parte una manciata di personaggi (Ab Jones in *Suttree*, John Jackson in *Blood Meridian*, l'indovina senza nome di *The Orchard Keeper* e pochi altri), l'opera di McCarthy è dominata dai bianchi. L'unica possibile eccezione di incontro con "l'altro" è rappresentata dal Messico e dai messicani della trilogia della frontiera, e quindi non pertinente al discorso sull'eredità della schiavitù presentato da Simpson. Se cercare una trattazione coerente della questione razziale in McCarthy sarebbe indubbiamente una forzatura, è impossibile non notare come l'idea di alienazione proposta in *The Dispossessed Garden* sia particolarmente adatta a descrivere l'inquietudine di fondo che caratterizza ognuno dei romanzi; e che, nonostante il dinamismo esasperato di *The Crossing* o *No Country for Old Men*, è sicuramente reso in maniera ancor più angosciata nei romanzi del Tennessee⁹. Resta allora il trauma mai risanato della separazione dalla terra, e dell'impossibilità a rapportarsi con essa se non attraverso una rielaborazione mentale che è anche una distorsione della realtà. W. J. Cash, il cui *The Mind of the South* è a tutt'oggi l'analisi più approfondita, per quanto datata, della psicogenesi dell'immaginario collettivo del Sud, scrive di come le peculiarità naturali di quest'area siano «a sort of cosmic conspiracy against reality in favor of romance» (46), generando un'atmosfera nella quale «direct thinking is all but impossible, [...] nothing any more seems improbable save the puny

⁹ I territori del Tennessee orientale che ospitano i primi quattro romanzi dell'autore, del resto e come accennato in precedenza, sono senza dubbio un'anomalia all'interno della storia del Sud. L'area non vide mai lo sviluppo dell'economia latifondista tipica di aree più meridionali quali Georgia o Louisiana, rimanendo un'area popolata in maggioranza da piccoli agricoltori bianchi. Inoltre, l'East Tennessee si oppose da subito alla secessione, e partecipò attivamente alla causa unionista durante la Guerra civile.

inadequateness of fact, nothing incredible save the bareness of truth» (47). Anche Cash sembra ricondurre l'origine della tendenza meridionale a rivestire il territorio di connotati onirico-mitici proprio all'influsso della geografia sulla mente, creando così la commistione tra realtà e immaginazione che sopravvive nella scrittura di McCarthy. Significativamente, poi, Cash nacque e crebbe in un territorio non dissimile da quello in cui si formò lo scrittore: la regione pedemontana della Carolina del Sud posta esattamente sul versante opposto delle Smoky Mountains rispetto al *setting* di *The Orchard Keeper*, *Child of God* e *Suttree*.

Invece di inquadrare l'operazione di McCarthy all'interno del paradigma di Simpson, pure utile nel definire l'alienazione come condizione inesorabile della "mente del Sud" di cui indubbiamente l'opera si fa interprete, è quindi più utile ancorare nuovamente il discorso ai rapporti tormentati del Sud con il proprio territorio. La necessità di ordinare la massa eterogenea e discordante che compone la geografia reale e immaginata di una regione in rapido cambiamento, e quindi di creare una "mappa" coerente di cui la pastorale è la rappresentazione più efficace, è soggetta (tanto nell'interpretazione di Simpson, quanto nelle conseguenze dell'affermazione di Cash) a un processo di ridefinizione continuo causato dallo sconvolgimento del tradizionale equilibrio tra uomo e ambiente. Quando Cash afferma che gli abitanti del meridione sono «a direct product of the soil» (30), coglie la forza della geografia nella definizione della psiche del Sud, ma trascura di considerare il rapporto inverso: come re-immaginare un territorio in rapida e imprevedibile evoluzione attraverso il filtro di una mente che proprio sulla stabilità del territorio stesso ha basato la propria definizione identitaria?

As I Lay Dying, forse la prima testimonianza del disorientamento geo-esistenziale della società meridionale, comparve più di un decennio prima dello studio di Cash, e il silenzio dello storico su questo aspetto dell'opera di Faulkner può essere spiegato dall'intento di *The Mind of the South*, un trattato inclusivo e in larga misura apologetico che cerca tutto

sommato di ricomporre le fratture del reale con un gusto quasi positivista. Un'attitudine del tutto estranea ad autori come Faulkner, Walker Percy e, in seguito, McCarthy stesso, che dell'alienazione meridionale (nel frattempo aggravata da fattori strutturali in gran parte estranei all'analisi di Simpson) presentano un ritratto assolutamente non edulcorato. Cash, in effetti, lamenta la crudezza dell'opera di Faulkner, giudicandola pessimistica ed esageratamente morbosa, ma giustificandone però l'attitudine paragonando l'acredine dello scrittore nei confronti del Sud all'«exasperated hate of a lover who cannot persuade the object of his affections to his desire» (*The Mind of the South*, 377). McCarthy, che di Faulkner possiede lo stesso sguardo impietoso, è forse più corrispondente alla descrizione di Cash dell'illustre predecessore. Nell'apparente nichilismo della sua opera, è facile ritrovare un forte attaccamento al complesso dei miti del Sud, che sopravvivono, nonostante tutto, anche all'immersione nell'incubo surreale nel quale, con *Outer Dark*, l'autore trasforma i luoghi della sua formazione.

3. Where is it you're headed on such a dark night

La "cospirazione cosmica" del territorio nei confronti della mente notata da Cash, è trasposta da McCarthy nel *setting* del suo secondo romanzo, *Outer Dark*, anomalo proprio per la netta connotazione onirica, in contrasto con il realismo del romanzo precedente. In *Outer Dark* l'ambiente non solo perde gran parte delle caratteristiche pastorali associabili a *The Orchard Keeper*, ma sembra attivamente rovesciarsi per mostrare «an inversion of the motives of the Western pastoral mode» (Simpson, 3x3, x) caratteristica del *Southern gothic*, non a caso definito anche «pastoral gothic» da Simpson, sottolineando la rilevanza dell'allegoria del giardino come negativo nella definizione del gotico americano. L'importanza dell'ambientazione in quest'opera è di capitale importanza, poiché introduce nella scrittura di McCarthy il dinamismo esasperato dei protagonisti, già parzialmente presente nel

romanzo precedente, che però esplode in *Outer Dark*; non c'è letteralmente un momento di sosta nelle peregrinazioni dei fratelli Culla e Rinthy Holme. È interessante, ancora una volta, notare come il *setting* partecipi attivamente, seppur indirettamente, alla narrazione. Se in *The Orchard Keeper* le dinamiche dei personaggi erano da misurarsi sul frutteto, perno centrale della narrazione dal quale o verso il quale i diversi archi narrativi muovevano — David Paul Ragan lo definisce «center of value» (“Values and Structure”, 17) —, la prima osservazione da fare in merito a *Outer Dark* è proprio l'assenza di un fulcro attorno al quale orbitino le storie dei protagonisti. Questa erraticità di fondo, espressione del disorientamento umano dei fratelli Holme, si traduce in un'ambientazione imprevedibile, oscura, che funziona spesso come una trappola, «vague, dreamlike and surreal in a way that imposes an unwholesome, deranged aspect upon the entire scene» (Bell, 33). La deformazione radicale del paesaggio nel romanzo, per certi versi accomunabile alle scenografie distorte del cinema espressionista, non trova nessun paragone nell'opera di McCarthy, se non forse nella post-apocalittica terra desolata di *The Road*. Come scrive Georg Guillemin: «in *Outer Dark* pastoral decay escalates into universal desolation» (58).

La storia in sé abbandona completamente l'intento documentario del primo romanzo: l'atmosfera si fa rarefatta, le coordinate spazio-temporali diventano ambigue; possiamo posizionare *Outer Dark* nella stessa area di *The Orchard Keeper* e *Child of God* solo grazie alla bravura con la quale McCarthy riproduce nella grafia i tratti distintivi del dialetto appalachiano. L'intero romanzo assomiglia più a una parabola biblica o a una fiaba nera, e la frammentarietà già notata dalla critica nel romanzo precedente è qui esasperata. Nel suo complesso *Outer Dark* è una collezione di situazioni alle quali i protagonisti vanno incontro durante il loro vagabondare, e che si lasciano alle spalle con altrettanta noncuranza, proseguendo senza meta e probabilmente all'infinito in una narrazione priva di un senso di completezza quanto di un solido inizio. Il romanzo infatti si apre *in medias res*: Rinthy sta

per dare alla luce il frutto della relazione incestuosa con il fratello, il quale, una volta nato il bambino, lo abbandona nei boschi, dove viene recuperato da un venditore ambulante. Successivamente Culla mente alla sorella, comunicandole che il neonato non è sopravvissuto alla notte ed è stato da lui sepolto nei paraggi. Con la scoperta della verità da parte della ragazza, che si mette in viaggio nel tentativo di recuperare il figlio, e il conseguente inseguimento di Culla, deciso a ogni costo a tenere celato il suo peccato, prendono il via la serie di incontri, scontri e vicissitudini che costituiscono il corpo centrale di *Outer Dark*. Meglio, che ne costituiscono la materia stessa, essendo il romanzo, come accennato, privo di un qualsiasi scioglimento; a seguire i suggerimenti di McCarthy, si potrebbe dedurre che le strade dei due proseguano all'infinito senza incrociarsi mai più.

Il titolo del romanzo può essere ricondotto al "luogo" biblico citato per tre volte nel Vangelo di Matteo (8:12, 22:13, 25:30), la cui prima occorrenza recita: «the children of the kingdom shall be cast out into outer darkness: there shall be weeping and gnashing of teeth». Quello che resta invariato nelle diverse formulazioni è l'associazione della «outer darkness» con il pianto e lo "stridor di denti", uno stato di dolore perenne che deriva dall'abbandono della grazia divina. È interessante collegare la delimitazione spaziale descritta dalla Bibbia con la mitologia meridionale del giardino, anch'essa di matrice biblica, per quanto distaccatasi progressivamente dalle scritture per divenire con il tempo «literary covenant» (Simpson, *Dispossessed Garden*, 10). Spostandosi da *The Orchard Keeper* a *Outer Dark* si passa dalla difesa del luogo eletto allo spazio privo del favore di Dio al di fuori di esso, la *wasteland* puritana che è qui significativamente denotata attraverso la sua oscurità. Questo brusco cambiamento di *setting* è decisivo tanto nella definizione dei personaggi quanto nelle dinamiche narrative. Generalmente, il paesaggio del romanzo si distacca nettamente dalla rappresentazione pastorale che domina il lavoro precedente, mostrando nella sua caratterizzazione l'amalgama di elementi mimetici ed espressionisti già

presente in *The Orchard Keeper*, che è però questa volta decisamente sbilanciata verso il secondo termine. I boschi del Tennessee sono una proiezione del tormento interiore di Culla e della sua degenerazione, come dimostra il passaggio seguente, che lo vede intento a inoltrarsi nella selva per abbandonare il neonato frutto dell'incesto consumatosi:

When he reached the bridge he turned off the road and took a path along the river, the swollen waters coming in a bloodcolored spume from about the wooden stanchions and fanning in the pool below with a constant and vicious hissing. [...] The air was still and dank and stormy. Night fell long and cool through the woods about him and a spectral quietude set in. As if something were about that crickets and nightbirds held in dread. He went on faster. With full dark he was confused in a swampy forest, floundering through sucking quagmires and half running.
(*OD*, 15, 16-17)

L'insistenza del lessico sul campo semantico del buio e dell'oscurità è, sin dal titolo, evidente¹⁰. L'assenza di luce si traduce nell'assenza di una direzione ideale da seguire, e conseguentemente nel radicale disorientamento del protagonista. Culla si trova suo malgrado a vagare senza meta, ritornando inavvertitamente sul luogo dove ha abbandonato il figlio; indizio ulteriore riguardo la caratterizzazione psicologica del paesaggio, specchio dell'ossessione del protagonista, incapace di distogliere la mente dalle proprie colpe. La sensazione di trovarsi in un ambiente che è l'inverso simbolico del pastoralismo presente nel primo romanzo è espressa fin nei dettagli: il mondo di *Outer Dark*, attraverso gli occhi e

¹⁰ Il sito www.johnsepich.com, gestito dall'autore di *Notes on Blood Meridian*, raccoglie l'analisi quantitativa delle parole utilizzate da McCarthy nei suoi romanzi. Anche solo una rapida ricognizione della sezione dedicata a *Outer Dark* è sufficiente per notare come «dark» sia tra i vocaboli che ricorrono con più frequenza (71 occorrenze), senza contare «darkness», «darken», «darkening», «darkly», etc.

le azioni di Culla, funziona letteralmente al contrario rispetto a come ci si aspetterebbe. Durante tutto il suo percorso, il giovane viene continuamente accolto con diffidenza, incolpato di crimini che non ha commesso, rincorso, scacciato. Persino le leggi naturali sembrano sovvertite: quando Culla sputa in un fiume, la sua saliva sembra muoversi controcorrente, e un tentativo successivo non fa che confermare il rovesciamento dell'ordine: «He spat again, and again the spittle flared and trembled and listed *perverse*» (17, enfasi mia)¹¹. La perversione dei canoni del genere pastorale è quindi trasversale e totale, espressa tanto dal randagismo di Culla che dalla sfera del non-umano. Il personaggio, partito inizialmente alla ricerca della sorella, smarrisce via via il senso della sua *quest*, perduto in un mondo mutevole: alle domande degli individui che incontra sul cammino riguardo a dove sia diretto, il giovane risponde «nowheres», «no place special», o «just up the road». Chiaramente Culla non ha intenzione di rivelare il vero scopo del suo viaggio, ma la sua evasività è anche espressione di una condizione di radicale disorientamento, tanto sul piano esistenziale quanto geografico. McCarthy scrive: «this road held only shapes of things» (131), affermazione che, in relazione alle considerazioni del messicano senza nome nell'epilogo di *Cities of the Plain* riguardo al potere delle storie di dare significato alle “cose” del mondo, rivela l'assenza di un *plot*, una narrazione che leghi insieme i frammenti in una storia, e la storia a un luogo (passaggio fondamentale affinché il racconto acquisti un peso nella realtà, modificandola attivamente). Il ragazzo incarna la figura di *outcast* trascendentale che sarà poi pienamente sviluppata dall'autore nel reietto *extraordinaire* Lester Ballard e, con una diversa caratterizzazione, in Cornelius Suttree. Culla è incapace di estrapolare un significato dall'ambiente in cui si muove, e al contempo incapace di applicarvi un paradigma interpretativo che, come il complesso di tratti che

¹¹ Non è questo l'unico punto del testo in cui l'acqua si comporta in maniera inspiegabile. Più avanti (165) quando Culla si trova a bordo di un battello fuori controllo, McCarthy ne descrive il moto affermando: «They appeared to be racing sideways upriver against the current».

costituiscono la pastorale, funzioni come una cartografia cognitiva. Egli è completamente passivo, e i punti di svolta nella sua vicenda sono preordinati dalle azioni di un misterioso terzetto di personaggi (McCarthy li definisce «triune», parodiando la Trinità) che, seguendolo o anticipandolo, creano le condizioni del suo insanabile sradicamento. I tre, un uomo dalla folta barba nera, un certo Harmon e un muto mentalmente disturbato, rappresentano la forza distruttiva in azione contro l'ordine rurale delle piccole comunità rappresentate nel romanzo. L'arco narrativo che li vede protagonisti è all'inizio separato dal resto del racconto, chiuso in brevi paragrafi corsivati che lentamente fluiscono nell'intreccio influenzandolo fino alla culminazione rappresentata dall'assassinio del figlio degli Holme (omicidio che assomiglia a un rituale satanico, durante il quale l'uomo muto beve il sangue del neonato, poi presumibilmente divorato dai tre). Ha ragione John M. Grammer a considerare la trinità blasfema di *Outer Dark* una figurazione allegorica del timore della distruzione insito nell'ideologia pastorale, «the seed of destruction which lurks within the pastoral dream» (“A Thing Against Which Time Will Not Prevail”, 36), l'incarnazione violenta dell'«apostatic mode» individuato da Lewis P. Simpson.

Dopo questo episodio, che sembrerebbe l'epilogo cruento della storia, McCarthy inserisce un ultimo, breve capitolo che mostra Culla «in later years», ancora in cammino e apparentemente intoccato dagli eventi terribili che l'hanno investito. È qui che l'erraticità trascendentale (utilizzando una famosa definizione di Lukács) del personaggio diventa chiaramente irreversibile. Il romanzo si chiude con una sensazione di circolarità che, al contrario di quella propria degli spazi pastorali, liberatoria perché aderente ai ritmi della terra, assomiglia di più a una trappola. Culla raggiunge una palude, forse la stessa dalla quale è partito all'inizio del romanzo, che però questa volta acquista i connotati macabri di una dantesca selva infernale:

Late in the day the road brought him into a swamp. And that was all. Before him stretched a spectral waste out of which reared only the naked trees in attitudes of agony and dimly hominoid like figures in a *landscape of the damned*. A faintly smoking *garden of the dead* that tended away to the earth's curve. [...] He wondered why a road should come to such place» (242, enfasi mia)

L'identificazione del *setting* con una sorta di oltretomba è chiara, ed è interessante notare come, attraverso la considerazione finale, il paesaggio sembri in qualche modo indirizzare Culla verso il vicolo cieco costituito dal "giardino dei morti" che si stende praticamente all'infinito. Lo smarrimento del personaggio, che in linea con lo stile dell'autore mostra «virtually no thoughts» (Bell, 36) si ritrova nel (dis)ordine del paesaggio, definitivamente trasformato in un labirinto psicologico, una trappola.

Elizabeth M. Kerr in un saggio dedicato alla presenza di motivi gotici nell'opera di Faulkner titolato *William Faulkner's Gothic Domain* ricollega le deformazioni grottesche dell'ambiente tipiche del gotico alla distruzione dell'ordine razionale cosciente in favore dell'irrazionalità asistemica tipica del sogno: «our deepest promptings are projected into the details of the scene — inscape as landscape» (21). Questa caratteristica è sempre presente nello stile di McCarthy, ma in *Outer Dark* ci si sposta da un generico onirismo ai territori dell'incubo e del delirio, mostrando nelle tortuosità del paesaggio i tormenti e le psicosi di Culla. Non a caso, il personaggio è introdotto proprio al risveglio da un incubo che lo vede linciato da una folla di reietti («[a] delegation of human ruin» (5)) radunatasi per ascoltare un "profeta" in un mondo dove il sole, tramontato improvvisamente, non è più risorto, causando il terrore della folla e l'addossamento della colpa su Holme. L'incubo di Culla riassume le dinamiche dell'intero romanzo, fungendo in un certo modo da prolessi per tutti i successivi momenti in cui il giovane verrà ingiustamente incolpato e sarà costretto alla

fuga. Inoltre, come nota Edwin T. Arnold (“Naming, Knowing and Nothingness”, 53), il vagabondo cieco che Culla incontra alla fine del romanzo, poco prima di imbattersi nel “giardino dei morti”, sembra raccontargli una versione dello stesso sogno descritto in apertura, rafforzando la circolarità claustrofobica di *Outer Dark*, e il senso che la fuga del protagonista dalle costrizioni psichico-geografiche che il romanzo pone sia, in definitiva, impossibile.

Il simbolo del «garden of the dead», posto com'è a chiusura dell'opera, è il segno inequivocabile del rovesciamento dello spazio pastorale per eccellenza: proprio il giardino è il luogo dove l'equilibrio tra uomo e ambiente è definitivamente rotto, trasformando quest'ultimo in una *wasteland* sterile (una «spectral waste»). In forza a quanto detto finora riguardo alla caratterizzazione espressionistica del paesaggio e all'abilità di questo di influire attivamente sul destino di Culla, si noti come McCarthy espanda in *Outer Dark* il ruolo dello spazio anti-pastorale, che diventa una vera e propria tecnica narrativa, a tutti gli effetti uno strumento attraverso il quale il *plot* prende forma e viene indirizzato. Si ripropone la struttura che Ruth D. Weston identifica nell'opera di Eudora Welty, dove l'azione trova riflesso e giustificazione se misurata sulla costruzione dello spazio e sul modo in cui questo viene vissuto dai personaggi (*Gothic Traditions and Narrative Techniques in the Fiction of Eudora Welty*, 15-47). Ha torto John Cant quando scrive che «unlike *The Orchard Keeper*, *Outer Dark* has no chronotope» (83), adducendo come giustificazione l'apparente nebulosità del *setting* e delle coordinate temporali. Innanzitutto (è bene ripeterlo), l'accuratezza nella riproduzione del parlato posiziona il romanzo all'interno del bacino linguistico dell'*Appalachian English*¹². Poi, per quanto rari, all'interno del testo sono rintracciabili dei

¹² Alcuni esempi di questa inconfondibile caratterizzazione linguistica sono: l'utilizzo di «ary» in vece di «any»; «you'ns» per «you all»; «reckon» per «think»; l'uso diffusissimo di «ain't» e della doppia negazione; «dope» per «soda»; l'"a-verbing" («a-goin»); l'utilizzo di -er in luogo di -ō («shadder» per «shadow»); l'inserimento di una “r” intrusiva in vocaboli come «wash» («warsh»).

toponimi con un effettivo riscontro nella realtà. La contea di Johnson, da cui provengono i fratelli Holme, è la zona più nord-orientale del Tennessee, incastonata tra la Virginia e la Carolina del Nord. L'altro chiaro riferimento geografico è a un fantomatico «Chicken River», che sembra invece un'invenzione di McCarthy, replicando la commistione di spazi reali e immaginari già presente in *The Orchard Keeper*. Le coordinate geografiche restano quindi le stesse, e immutata è anche l'adesione della vita dei fratelli Holme ai luoghi che incontrano, ai villaggi, ai campi, ai boschi; *Outer Dark* presenta un microcosmo ermeticamente chiuso su se stesso, «limitato e autosufficiente, e non legato sostanzialmente ad altri luoghi, al resto del mondo» (Bachtin, 373). Lo strumento del cronotopo, inoltre, è utile anche a comprendere l'irruzione dell'espressionismo gotico all'interno dell'ambiente pastorale del romanzo. Nell'analizzare il cronotopo rabelaisiano, Bachtin individua nel metodo utilizzato dall'autore la volontà di scardinare quelli che chiama «*vicinati consueti*» per creare dei «*vicinati inattesi*» (in corsivo nel testo), ovvero rompere i legami tra le cose e le idee stabiliti dall'ideologia ufficiale (in questo caso, l'ideologia pastorale) permettendo alle cose di entrare in libere unioni, «per quanto bizzarre queste unioni sembrino dal punto di vista dei legami tradizionali consueti» (316). Riprendendo le parole di Simpson sul gotico come inverso della pastorale, è chiaro come il tradizionale rapporto simbolico dell'uomo del Sud con il suo ambiente sia effettivamente rovesciato in *Outer Dark*, e la trasformazione dell'Eden in un giardino dei morti ne è la prova lampante. L'operazione di McCarthy è però anch'essa l'inverso perfetto di quella che Bachtin individua in Rabelais: se lì le gerarchie tra le cose venivano tolte alla struttura “falsa” creata dalla religione e dalla superstizione e affidate alla razionalità (Rabelais era un uomo di scienza oltre che scrittore), McCarthy, pur nella sua più volte confessata fede nelle scienze dure¹³, scardina il complesso simbolico della pastorale,

¹³ Dagli anni novanta, l'autore occupa la posizione di *trustee* (membro del consiglio di amministrazione) al Santa Fe Institute, un centro di studi multidisciplinari dedicato ai sistemi

espressione di rigorosa razionalità, per abbandonarlo all'anarchia dell'inconscio. Ne risulta che, fermo restando il valore di genere associato al cronotopo, la ridefinizione dei legami tra la sfera umana, considerata nella sua struttura sociale quanto sul piano psicologico, e il *setting* conduce verso il genere gotico, definito eminentemente dallo spazio che proietta nella narrazione.

A questo punto è necessario riprendere il lavoro di Ruth D. Weston sull'opera di Eudora Welty, forse lo studio più rigoroso su cosa sia in effetti uno spazio gotico (del Sud) e come funzioni nella definizione delle dinamiche narrative per meglio comprendere il ruolo degli ambienti deformati di *Outer Dark*. Weston considera lo spazio gotico «[t]he most basic element of Gothic fiction», derivante dalla tradizione del romanzo gotico inglese, che incorporava negli elementi del *setting* «labyrinthine enclosures such as cathedral and castle dungeons» (*Gothic Traditions*, 19). Ciò che è interessante nel ruolo dello spazio gotico all'interno della narrazione è, per l'appunto, l'abilità di modificarsi coerentemente con le azioni dei personaggi, influenzandone quindi anche i futuri sviluppi. Come scrive Weston lo spazio gotico è determinato da una «general awareness that impinges upon the everyday world of actuality», e che si realizza in

a complex and unpredictable setting that surrounds a center of suspense; [...] its snares are often part of a bare-stage wasteland that heightens the exposed nature of the human being who is trapped there. It is always mysteriously charged with power. Gothic spaces [...] engender anxiety, dread, and the sense that escape is not possible. (19)

complessi adattivi, nel quale fu introdotto dall'amico Murray Gell-Mann, fisico premio nobel nel 1969 e scopritore delle particelle subatomiche da lui battezzate (con un prestito da *Finnegan's Wake*) quark.

Weston prosegue affermando come gli spazi dei romanzi di Eudora Welty (quindi, culturalmente affini a quelli di McCarthy nell'ottica di una più generale "mente del Sud" come quella teorizzata da W. J. Cash), mantenendo le affinità sopracitate con i luoghi descritti da Horace Walpole, Ann Radcliffe o Bram Stoker, utilizzino più di frequente la *wilderness* o un altro «American equivalent» per ottenere lo stesso effetto. La scelta della *wilderness* sarebbe dettata da una reazione pessimistica, e magari inconscia, alla tesi di Frederick Jackson Turner contenuta in *The Frontier in American History*. L'analisi di Turner (indubbiamente utopistica quando non chiaramente viziata da un notevole jingoismo di fondo), nel collegare l'avanzata della frontiera all'avanzare del progresso, considerato unicamente come fonte di sviluppo economico, sociale e morale, contiene infatti un'aporia di fondo individuata tra gli altri da Henry Nash Smith in *Virgin Land*. Smith, notando in prima battuta come le ipotesi di Turner siano una diretta emanazione del mito del giardino (*Virgin Land*, 250), espone la contraddizione alla base del mito della frontiera: se il movimento della frontiera garantisce l'espansione della democrazia, l'arresto di questo processo (avvenuto ufficialmente con il censimento del 1890) equivale all'assenza di ogni spinta verso una società democratica. Nell'ottica della filosofia illuminista del diritto che tanta parte ebbe nella definizione della repubblica americana, tutto ciò porta inevitabilmente al caos e alla violenza descritte da Thomas Jefferson nella diciannovesima *query* delle *Notes on the States of Virginia*. I tratti rigeneranti associati alla *wilderness* prelapsaria sono incongruenti con l'idea degli stadi sociali in successione progressiva che Turner associa al movimento della frontiera; secondo Nash Smith infatti «the theory of social stage was basically at odds with the conception fo the Western farmer as a yeoman surrounded by utopian splendor. Instead, it implied that the Western farmer was a coarse and unrefined representative of a primitive stage of evolution» (255). L'adozione di questi due punti di vista inconciliabili, conclude lo

studioso, rende ambiguo l'impatto mentale della frontiera sul continente: il processo ha giovato o nuociuto all'immaginario collettivo?

Eudora Welty, che studiò all'università del Wisconsin dove Turner aveva insegnato, lasciando dietro di sé una scuola che esercitava ancora una forte influenza nell'ateneo, colse dunque con particolare sensibilità il cortocircuito del paradigma della frontiera, secondo il quale tanto il progresso quanto la primordialità vergine della natura mostrano un'ambivalenza sostanziale, essendo connotati allo stesso momento positivamente e negativamente. Com'era già stato per autori quali James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, l'esperienza della *wilderness* viene quindi a coincidere con l'incontro con l'ignoto, facilitando l'identificazione di questa con gli abissi dell'animo umano. Joel Porte in *The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville and James*, scrive: «[the]quest for knowledge of the wilderness [is] synonymous [...] with the desire and need to explore the self» (227-228). L'incontro con il proprio inconscio è quindi la vera *quest* di Culla, continuamente suggerito dalle caratteristiche polimorfiche dell'ambiente, ed esplicitamente dichiarato almeno in un'occasione. Nella scena citata in precedenza, in cui Culla abbandona il figlio nei boschi, si smarrisce e torna inavvertitamente sul luogo dove ha deposto il neonato, McCarthy scrive: «He would have taken it [the child] for some boneless cognate of his heart's dread had the child not cried» (OD, 18, enfasi mia).

Tornando alla precedente affermazione di Porte, credo sia opportuno cancellare da questa le parole «desire» e «need» perché in McCarthy, e in special modo nei momenti più esplicitamente gotici della sua prosa, l'esplorazione dell'io non è mai desiderata, piuttosto temuta, e in ogni caso sempre connotata da accenti inquietanti (quando non del tutto orrorifici) fedelmente riprodotti dai luoghi. Com'era per Eudora Welty, quindi, anche in McCarthy lo spazio gotico serve implicitamente da critica al paradigma della frontiera, intuizione acuita dall'atemporalità fiabesca di *Outer Dark*, nel quale le persone si muovono

a piedi o a cavallo attraverso campi e minuscole cittadine dalle strade polverose che richiamano alla mente gli insediamenti dell'Ovest. Ambientando i suoi primi quattro romanzi su quella che, storicamente, fu la prima frontiera americana, McCarthy coniuga nella costruzione dello spazio tanto l'ideologia pastorale quanto quella dell'espansione americana sul continente, che con la prima mantiene un rapporto di continuità simbolica. Tutto questo è possibile grazie alla polisemia dello spazio; essendo questo *anche* una proiezione della coscienza, è inevitabilmente una concrezione dinamica dei miti su di esso costruiti. I territori da incubo che Culla attraversa sono in superficie l'espressione della sua angoscia esistenziale, ma esprimono anche, più in profondità, la trasgressione dell'interpretazione socio-spaziale dominante, esplorando il germe apostatico della pastorale e la sfiducia nelle tesi ingenuamente finalistiche del paradigma di Turner.

Si conferma quanto detto in precedenza: i romanzi del Tennessee, ponendo al centro la rappresentazione dello spazio, muovono verso uno sguardo inclusivo e onnicomprensivo, teso alla rielaborazione e all'ampliamento della mitologia del Sud attraverso l'amalgama di questa con il suo anti-mito: la barbarie e dell'anti-pastorale rappresentata dai territori non domesticati al di fuori dello spazio sacro del giardino. Lo sguardo dell'autore, seppur di frequente fermo alla superficie, indaga la società meridionale e la sua storia disponendone gli elementi sullo spazio per raggiungere quella che Hermann Lübbe ha definito "musealizzazione": la complanarità di elementi diacronici in virtù dell'unità di luogo¹⁴, rappresentati in questo caso dall'oscillazione avvertibile nel tragitto di Culla tra stadi di civilizzazione e aggregazione sociale differenti. Seguendo il protagonista, si ha

¹⁴ L'introduzione del concetto di musealizzazione di Lübbe, con il quale sono venuto in contatto tramite la mediazione che Bertrand Westphal ne fa in *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* non vuole aggiungere complessità sterile all'analisi. Trovo che sia una formula semplice e intuitiva per descrivere l'accento posto da McCarthy sullo spazio a scapito della Storia e di una temporalità logica, soprattutto in un romanzo come *Outer Dark*, nel quale gli indizi sono scarsi e spesso contraddittori. La musealizzazione, inoltre, mi pare essere già compresa nell'idea di terzospazio teorizzata da Soja, nel momento in cui l'urbanista afferma che in questo spazio reale e immaginato si congiungono «everyday life and unending history».

l'impressione di assistere alla riproposizione di situazioni di volta in volta associabili alla frontiera, al primitivismo della *wilderness* o alla modernità (seppur sempre nell'ambito del rurale; l'urbanesimo non fa la sua comparsa in *Outer Dark* se non attraverso i piccoli insediamenti che costellano il viaggio di Culla).

Il romanzo è anche un percorso attraverso il tempo, e l'arbitrarietà di quest'ultimo è individuabile in una serie di elementi che, collettivamente, mostrano delle chiare incongruenze. Apprendiamo che la durata del viaggio parallelo di Rinthy e Culla è di almeno sei mesi tramite un dottore al quale la ragazza si rivolge per via della galattorrea che l'affligge (154), ma la sensazione è che il *setting* non si sposti mai dall'East Tennessee, del quale mantiene le caratteristiche topografiche e naturali (oltre alla già citata omogeneità fonetica dei dialoghi). Inoltre, la sensazione generale data dal rapido susseguirsi di eventi paralleli è che la storia duri solo pochi giorni, aumentando il carattere onirico e atemporale del romanzo. Nell'impossibilità di comprendere la cronologia della storia e di posizionarla con sicurezza in una determinata epoca, resta la coerenza dell'intento rappresentativo: attraverso Culla, McCarthy metta sempre in scena il negativo dei miti del giardino e della frontiera. Gli spazi che disegna, appartengano all'epopea pionieristica, all'*Old South*, alla *Reconstruction*, o ai primi anni del ventesimo secolo, invertono i motivi tradizionali attraverso i filtri gotici dell'incubo e del delirio.

In merito alla classificazione degli spazi narrativi di *Outer Dark*, è probabilmente il caso di riprendere l'analisi di James R. Giles citata nel capitolo precedente, "Discovering Fourthspace in Appalachia". Se la teoria del terzospazio fornisce la dimensione ideale per uno studio dedicato allo svelamento dei significati ulteriori stratificati nella geografia letteraria, è indubbio che l'operazione, liberatoria, di Soja è in linea di principio incompatibile con la deliberata claustrofobia del romanzo. Se il giardino è il terzospazio mitico cui *Outer Dark* tende, il viaggio di Culla è, al contrario, uno sprofondare nella mitoclastia del labirinto

gotico rappresentato dai boschi appalachiani – una dimensione ulteriore, opposta alla precedente, che Giles chiama “quartospazio”. A proposito delle peculiarità geografiche dei paesaggi di *Outer Dark* e *Child of God*, il critico ha scritto di come questi spazi fondano «the “actual”, the “metaphorical” and the “psychological” to create something that is simultaneously all of these and none of them» (“Discovering Fourthspace”, 109). Giles riconosce anche l’inversione dei canoni positivi della pastorale quando afferma:

This imagined landscape can perhaps be described as a kind of fourthspace, existing in a dimension somewhat similar to, but ultimately extremely unlike, Edward D. Soja’s thirdspace. The fourthspace that distinguishes the world of *Outer Dark* and *Child of God* merges the material, the metaphoric or linguistic, and the psychological or subconscious, and only the darkest forms of freedom, the most horrific possibilities, result from the merger. (109)

Quest’affermazione è difficile da confutare per quel che riguarda *Child of God* (in effetti un romanzo totalmente dedicato alla negazione dell’ideologia pastorale meridionale), ma non è del tutto applicabile a *Outer Dark*. Il precedente discorso riguardo alla mitoclastia dell’autore è principalmente ristretto all’esperienza di Culla, mentre Rinthy veicola una rappresentazione completamente diversa. È forse in questo romanzo che il manicheismo di McCarthy (del resto inseparabile da una visione pastorale) è più esplicito. Il parallelismo quasi perfetto del testo (esulano da quest’equilibrio le brevi sezioni dedicate al trio di assassini e qualche raro momento in cui il protagonista è il *tinker* che salva il bambino abbandonato da Culla) è l’equilibrio di due istanze radicalmente opposte: quella mitopoietica della pastorale, e quella mitoclastica del gotico, la prima incarnata dalla storia di Rinthy e la seconda da quella di Culla. Nella ragazza sopravvive il pastoralismo del frutteto di Ownby,

e il fatto che le due linee narrative siano essenzialmente indipendenti ne garantisce la resistenza a fronte dell'universo gotico che accoglie invece il fratello e chiunque abbia a che fare con lui. Il mondo di Culla è l'immagine della pastorale di Rinthy vista attraverso uno specchio deformante e il primo, notevole esempio del meccanismo dello sdoppiamento e del rovesciamento utilizzati sistematicamente da McCarthy nelle sue opere — il caso più notevole è forse il gemello nato morto di Cornelius Suttree, definito non a caso «antisuttree» nel romanzo, ma questo meccanismo è in azione (facendo solo gli esempi più noti) anche con the kid e il giudice Holden in *Blood Meridian*, e in un certo senso anche con John Grady Cole e Billy Parham in *Cities of the Plain*.

4. Fixin to make a fire somewhere in all that dark and all that cold

A mo' di simbolica transizione e riprova dell'esistenza di due mondi paralleli in *Outer Dark*, si consideri questo passaggio, che riguarda il corpo dell'ambulante, impiccato a un albero dal *triune*: «The tinker in his burial tree was a wonder to the birds. [...] Black mandrake sprang beneath the tree as it will where the seed of the hanged falls and in spring a new branch pierced his breast and flowered in a green boutonniere perennial beneath his yellow grin» (238). La singolarità di questo brano salta immediatamente all'occhio per i toni con i quali la morte viene descritta. Se paragonato agli altri episodi di omicidio nel romanzo, infatti, l'uccisione dell'ambulante risalta immediatamente per la qualità quasi elegiaca della scena. La violenza estrema e minutamente descritta degli assassinii a opera del trio, indubbiamente indigesta ben oltre i confini del macabro, è qui stemperata dall'accento posto sulla naturalezza e circolarità dal naturale processo di riassorbimento della materia da parte dell'ambiente. Un secondo episodio di impiccagione nel romanzo, nel quale due lavoratori itineranti sono ingiustamente incolpati di aver profanato una tomba e in seguito linciati dalla folla aizzata dal capo dei tre killer, descrive i due malcapitati in maniera grottesca,

definendoli «two hanged men in a tree like gross chimes» (100). La consunzione dei resti del venditore, al contrario, è il luogo di riaffermazione della vitalità della natura, in cui la morte non è altro che una fase transitoria verso una nuova rinascita. Vero è che la logica della pastorale non contempla in linea di massima la presenza del macabro, ma considerando la presenza silenziosa e costante dell'*et in Arcadia ego* come potenziale elemento di rottura dell'equilibrio rurale, credo sia possibile considerare questo passaggio come una sorta di esorcismo dell'apostasia, ricondotta all'interno del normale ciclo della vita e resa inoffensiva.

A dimostrazione dell'avvenuta riconquista dei canoni pastorali a fronte del goticismo opprimente di cui Culla è portatore, si consideri l'uscita di scena di Rinthy, cui il passaggio precedente fa da epilogo. La ragazza, giunta nella radura dove si è consumato l'omicidio rituale del figlio, irrompe sulla scena ormai deserta «half wild and haggard in her shapeless sundrained cerements, yet delicate as any fallow doe, and so into the clearing to stand cradled in a grail of jade and windy light» (237). Come a portare una luce nell'oscurità del mondo di *Outer Dark*, Rinthy trasforma la radura da spaventoso altare sacrificale in un quadretto arcadico di gusto preraffaelita, cullata com'è da una "coppa" di ariosa luce color giada. Camminando, la ragazza vede i resti dell'accampamento dei tre: un fuoco ormai estinto e le spoglie carbonizzate del neonato. Il narratore ci informa: «She didn't know what to make of it». L'incomprensione di Rinthy è data dalla sostanziale estraneità della ragazza all'universo oscuro che ha invece ingoiato il fratello. Com'era per il frutteto di Ownby, in decadenza ma ancora riconoscibilmente estraneo all'anti-pastoralismo del progresso in espansione al di fuori di esso, Rinthy offre certamente una fragile resistenza (è definita «frail agony of grace»), ma resta fondamentale incontaminata dall'irrazionalità distruttiva dell'ambiente per tutta la vicenda. A Culla, perso nei «mazy fields» del paesaggio dei dannati che incontra, fa da contrappeso la quiete inattaccabile che circonda la ragazza.

Dopo aver atteso invano il ritorno di qualcuno, Rinthy si addormenta placidamente, impermeabile alla carica d'orrore che il luogo porta con sé.

L'appellativo utilizzato da McCarthy nel descriverla in questo passaggio, «little sister», è indicativo dell'affetto che il narratore sembra avere nei suoi confronti, confermato anche dal fatto che, contrariamente al fratello che viene sistematicamente scacciato e minacciato quasi fosse portatore di una terribile malattia, Rinthy è sempre accolta, rifocillata e aiutata dai personaggi che incontra durante il cammino. John Cant, basandosi sull'incesto che dà l'avvio alla storia, associa Rinthy Holme a Caddie Compson, altra importante incarnazione femminile degli ideali del Sud (*American Exceptionalism*, 76). Cant accomuna i due personaggi sulla base dell'azione distruttiva che operano nei confronti dell'ideologia pastorale; un'affermazione affrettata che necessita di essere precisata. Il critico è infatti in errore quando classifica entrambi i fratelli Holme come figure dell'anti-mito: *The Sound and the Fury* mostra il fallimento esistenziale di Quentin Compson attraverso la sua ossessione per la sorella, la quale incarna in fondo ideali progressisti in contrasto con la retorica conservatrice che condanna la famiglia alla rovina. Rinthy, che al contrario di Caddie si è veramente macchiata del «*terrible crime*» (*The Sound and the Fury*, 148) – anche se è intuibile la violenza fattale dal fratello piuttosto che una vera consensualità –, è più una figura di *resistenza* dell'ideale pastorale nonostante gli attacchi subiti, e la sua azione nel testo è essenzialmente positiva e priva dell'idealizzazione pericolosa che esiste invece in Faulkner (attraverso Quentin). L'accostamento tra i due romanzi sarebbe forse più funzionale se posto sul piano della caratterizzazione negativa della mascolinità in entrambi, un germe distruttivo assente nei personaggi femminili.

La «sparse and bitter land» (*OD*, 54) sulla quale si muovono i protagonisti di *Outer Dark* non può essere considerata come proiezione di un intento pienamente mitoclastico, come scrive invece Guillemin, per il quale la volontà dominante di questo romanzo è lo

smembramento del pastoralismo meridionale (*Pastoral Vision*, 68), perché Rinthy assicura attivamente la sopravvivenza di questo ideale con la sua sola presenza. L'equilibrio e l'armonia che la ragazza instaura con l'ambiente, ostile invece a Culla, sono un indizio che assicura in lei la riproposizione del «middle state» citato da Leo Marx come condizione necessaria per la presenza di un ordine pastorale. Quando Rinthy si reca a visitare la falsa tomba del neonato allestita dal fratello, il percorso è descritto con innegabili accenti idilliaci. «She went happily», scrive McCarthy, «shuffling through the woods and plucking the shy wildflowers that sat upon the sunpatched earth»; e ancora: «she stepped finally into the clearing, a swatch of grass, sunlight, birdcalls, crossing with quiet and guileless rectitude» (32). L'associazione di Rinthy a sostantivi quali «grace» e «rectitude» servono a mostrare la profonda innocenza di questo personaggio, e contemporaneamente a promuoverla a un ruolo superiore: nel “buio al di fuori” la giovane è la custode dell'ordine perduto nei dedali della *wilderness*. Ha ragione Edwin T. Arnold a considerare ingiuste le descrizioni di Rinthy come «simple-minded» (“Naming, Knowing, Nothingness”, 48), l'ingenuità che la caratterizza altro non è che la sostanziale estraneità al mondo rovesciato di *Outer Dark*. Si prenda questo passaggio, nel quale la ragazza si incammina alla ricerca del figlio, «humming softly to herself and so into the sunshine that washed fitfully with the spring wind over the glade, turning her face up to the sky and bestowing upon it a smile all bland and burdenless as a child's» (53); o anche: «butterflies attended her and birds dusting in the road did not fly up when she passed» (98).

Rinthy è in pace con la natura, e inserita nel suo ordine tanto da non essere di disturbo nemmeno agli animali che incontra. La serenità con la quale attraversa le lande da incubo del Tennessee rurale descritto da McCarthy dice molto anche riguardo al rapporto con lo spazio e all'interpretazione di questo da parte del personaggio. Non ci sono dubbi sull'abilità di “cartografa” della ragazza — laddove Culla smarrisce la strada, torna sui suoi passi e

resta intrappolato dal labirinto gotico che attraversa, Rinthy non ha nessun problema a trovare una via, e la bontà delle sue scelte è dimostrata dal fatto che non si trova mai a dover combattere per il suo diritto a esistere in quegli stessi spazi. La clemenza e l'aiuto che accompagnano la ragazza durante tutto il suo viaggio dimostrano come Rinthy sia sempre nel posto giusto al momento giusto, in una sorta di accordo trascendentale con le leggi che regolano la natura e gli uomini che la abitano. L'associazione tra l'ideologia pastorale e una mappatura dell'ambiente a scopo orientativo, e viceversa del gotico come labirinto, è perfettamente espressa dal dualismo Rinthy-Culla. Con una leggera licenza, si potrebbe collegare la ragazza al particolare tipo di pastorale identificata da Lewis P. Simpson nelle azioni dei primi coloni puritani, etichettata dal critico come «garden of the covenant». La distinzione tra questa modalità e quella più specificamente meridionale è data dalla qualità della *errand*, la missione intrapresa per conto di Dio. La genesi del «garden of the covenant» è da ritrovarsi in una «errand into a howling wilderness, in the midst of which as God's regenerate band they would make a pleasure garden for him» (*Dispossessed Garden*, 15). D'accordo con la tesi di Simpson, secondo il quale la natura del "patto" necessario alla creazione del giardino perde progressivamente la caratterizzazione religiosa per diventare *topos* letterario (10), in *Outer Dark* la missione di Rinthy è tutta iscritta alla ferrea volontà di ritrovare il suo «chap». Il giuramento della ragazza non possiede nessuna caratterizzazione religiosa, ma mantiene tutta la forza del *covenant* originario, che le permette di attraversare indenne la *wilderness* spietata in azione nel romanzo. Com'era per Culla, ma in modo completamente opposto, il *setting* sembra risuonare con l'interiorità della ragazza per accomodarsi sui binari rassicuranti della pastorale.

Si confrontino a mo' di riprova due passaggi speculari, nei quali gli Holme, separatamente e in momenti diversi del racconto, si imbattono in quelli che il narratore chiama esplicitamente «gardens», rendendo quindi lecito un esame della qualità di questi

spazi basata sul modello mitico del giardino edenico. La partizione binaria del romanzo si riflette non solo nei percorsi paralleli dei due protagonisti, ma investe anche la natura di questi percorsi, replicando (in maniera però asistemica) la situazione in cui uno dei fratelli viene a trovarsi nel viaggio dell'altro, attraverso dei chiari rimandi simbolici o, come in questo caso, spaziali. Culla giunge alla casa di un ex cacciatore di serpenti, al quale chiede un sorso d'acqua (altro motivo ricorrente nel testo, e probabilmente ancora una volta ricollegabile a *The Waste Land*). Nel raggiungere il retro dell'abitazione, attraversa un cortile fatto di «scoured and grassless soil» e guardato da due mastini dagli «occhi sanguinanti», una sorta di parodia appalachiana di Cerbero, per arrivare finalmente al giardino, «[a] small garden grubbed out of the loamy soil and beyond that an impenetrabile wall of poison ivy. Random stands of grass, scraggly and weathcolored. A waste of blue clay where washwater was thrown» (118). Poco più indietro nella storia, Rinthy si ritrova invece a camminare «up a walkway past rank growths of beebalm, and phlox terraced with fieldstone, past latticed morning glories strung against the blinding white clapboards» (98). La ragazza non può fare a meno di affermare: «It's a right pretty garden. As pretty a one as I've seed». L'utilizzo dell'ambiente come correlativo oggettivo dell'interiorità dei fratelli è ancora una volta evidente, come anche il contrasto dei due giardini. L'*hortus conclusus* dove Culla viene a trovarsi è recintato da un muro impenetrabile di edera velenosa, e il suo aspetto è trasandato, rinsecchito e ingiallito. L'utilizzo di «waste», opposto semantico di «garden» nei discorsi sull'ideologia pastorale, non lascia dubbi sul rovesciamento di questo luogo in un anti-Eden. Nessun criterio razionale sembra regolarne la crescita, e i simboli che vi si trovano non fanno che aumentarne il caos cognitivo. Se la presenza dei mastini fa pensare infatti a un luogo infernale, la figura del cacciatore di serpenti, che conserva l'esemplare migliore appeso al muro della casa, rievoca probabilmente l'episodio biblico della tentazione. Indicativo però, il fatto che l'uomo si offra di insegnare «snakehunting» a Culla, il

quale, rifiutando l'offerta, si espone automaticamente all'influenza del male, condannandosi a non trovare la redenzione che cerca disperatamente. La volontà di espiare i propri peccati era testimoniata già in apertura dall'incubo nel quale il giovane si rivolgeva al profeta; «Me, he cried. Can I be cured?» (5). La risposta, presagita dal passaggio precedente e confermata dall'epilogo, è ovviamente negativa. Prima di rimettersi in cammino, Holme ha una visione: il fantasma di un uomo morto per il morso di un serpente a sonagli, paralizzato per sempre in una posa che ricorda la preghiera, gli si para davanti — la proiezione del futuro da vagabondo che lo attende, intrappolato in un labirinto senza uscita, senza salvezza.

Il giardino di Rinthy, al contrario, mostra l'azione di un ordine razionalizzante, che strappa la natura all'entropia della *wilderness* e posiziona lo spazio all'interno del dominio del «middle state»: è un luogo di abbondanza e di quiete, trasmessa anche dalla luminosità percepibile della scena, in forte contrasto con i colori spenti e freddi con i quali è descritto invece il primo. L'utilizzo del serpente come simbolo di perversione della razionalità è ripetuta in questa scena, che riproduce in piccolo la «caduta» e la redenzione della ragazza. Abbandonato in fretta e furia il giardino a causa dell'imbarazzo provato per le perdite della lattazione (la coscienza palpabile della vergogna che deriva dalla trasgressione), anche Rinthy incontra un uccisore di serpenti: una donna anziana che vive da eremita nel bosco. Com'è consuetudine, la ragazza viene accolta con favore e invitata in casa; «Come up to the house» (111), le dice la vecchia eremita. Un riferimento a Isaia 2:3, «let us go up [...] to the house of the God» (*King James Bible*), o forse al Salmo 122, «A Song of Ascents», versetto di frequente incorporato nella tradizione popolare del gospel, da cui l'immediata eco messianica dell'invito. Rinthy non rifiuta la salvezza che la vecchia le offre esplicitamente: «I don't believe you been saved have ye?», chiede la vecchia, cui Rinthy risponde «I don't know», rimarcando ancora una volta l'innocenza e l'estraneità di questo

personaggio al male. Nel parallelismo quasi perfetto, queste scene “edeniche” hanno un risultato totalmente opposto sul destino dei personaggi, che è presagito e progressivamente modellato lungo il cammino da ognuno degli incontri dei gemelli degli Holme.

Coerente con questa interpretazione è quindi la considerazione di John Cant secondo cui Culla e Rinthy sarebbero i nuovi Adamo ed Eva degli Appalachi (76), cacciati dal giardino presentato nel primo romanzo e costretti a vagare su una terra inospitale alla ricerca di un nuovo Eden. L’analisi di Cant, però, tesa alla dimostrazione della mitoclastia di McCarthy, non fa giustizia alle complessità evidenziate finora. Il primo, importante studio sull’opera dell’autore, *The Achievement of Cormac McCarthy* di Vereen Bell, definiva *Outer Dark* «as brutally nihilistic as any serious novel written in this century in this unihilistic country» (34), e ha probabilmente influenzato gran parte della critica successiva, compreso Cant, uno dei più strenui sostenitori di questa tesi. La realtà è più stratificata, ed è impossibile associare il romanzo solamente a un’operazione di distruzione dell’universo mitico pastorale, come pure risulta affrettato affermare la sopravvivenza di questo sulla base degli indizi forniti dal viaggio di Rinthy. Come ha scritto Rober Jarrett, *Outer Dark* rappresenta un allontanamento progressivo dei personaggi da un “centro” verso la periferia (*Cormac McCarthy*,16), una dinamica narrativa che si riflette anche nella forma del romanzo. Com’era per *The Orchard Keeper*, anche qui sarebbe inutile cercare una rappresentazione canonica che avalli l’adesione perfetta di McCarthy alla tradizione. Attraverso l’analisi della mutabilità del *setting*, si giunge alla conclusione che gli universi della pastorale e del gotico coesistono, equilibrandosi in accordo con il personaggio che di volta in volta si trova a fronteggiare la *wilderness* appalachiana.

Le precedenti considerazioni su *Outer Dark* come rappresentazione anche di uno stato di frontiera, giustificate dalla sintesi di Jarrett, rispecchiano l’intento di McCarthy: caduto lo spazio protetto del giardino, l’autore mostra la sopravvivenza o la condanna dell’universo

pastorale in un mondo instabile e pressoché ignoto come quello degli Appalachi, applicando o negando il paradigma tradizionale; meglio, testandolo su di un sostrato polisemico capace di piegarsi a interpretazioni diametralmente opposte a seconda del punto di vista. La poetica di McCarthy è il risultato dell'interazione dinamica tra l'insieme dei tratti mitici tradizionalmente associati allo spazio del Sud e la realtà di quel mondo, ed è uno sguardo non schizofrenico quanto onnicomprensivo, pienamente cosciente dell'oscillazione tra sogno (in questo caso, incubo) e realtà tipica del genere, e di tutte le sfumature presenti tra i due poli. Per questo, come ha puntualizzato anche Georg Guillemín (*Pastoral Vision*, 71), è impossibile considerare *Outer Dark* come figlio di un intento puramente nichilista: il romanzo contiene tanto la possibilità della riaffermazione di un mondo pastorale quanto la sua totale negazione nella "catabasi" dello spazio gotico.

Guillemín conclude scrivendo: «telling his tale of rue enables the narratore of *Outer Dark* — committed at once to the pastoral world and to the melancholy abdication of it — to celebrate pastoral beauty on its dying day» (72). Quest'affermazione è tanto più vera quanto più si scelga di considerare i romanzi del Tennessee come posti su di un'ideale linea di continuità tematica (che coincide accidentalmente con la cronologia della pubblicazione), impostata dalla dinamica postlapsaria riconoscibile nel passaggio da *The Orchard Keeper* a *Outer Dark*, e che sfocerà poi nel totale abbandono alla *wilderness* rappresentato da *Child of God* (questo sì, un romanzo brutalmente nichilista, seppur non privo di un umorismo spesso estraneo all'autore). Nel tratteggiare l'evoluzione storica dell'ideale pastorale, destinato alla scomparsa per poter essere pienamente esplorato (MacKethan, 6), McCarthy doveva necessariamente mostrarne l'apostasia totale, l'immersione senza ritorno nei territori della *wilderness* di *Child of God*.

5. Beyond the dominion of laws either civil or spiritual

Il *Companion to Southern Literature*, sotto la voce "Gothicism", indica i tre elementi costitutivi del Southern Gothic: la paranoia, la barbarie e il tabù, rintracciandone la presenza trasversale nelle opere solitamente classificate sotto questa etichetta, da *The Fall of the House of Usher* alle opere di Flannery O' Connor, William Faulkner, Carson McCullers e Tennessee Williams (Flora, MacKethan e Taylor, 312). Il primo termine, "paranoia", è associato a un «pervading sense of fear», definito proprio da Tennessee Williams «not a reaction to anything sensible or visible or even, strictly, materially, *knowable*. But rather it's a kind of spiritual intuition of something almost too incredible and shocking to talk about» (*Where I Live*, 44).

Il secondo, la barbarie, si riferisce allo scrutinio delle norme etiche e sociali che regolano la civiltà (nello specifico, la società del Sud), teso alla dimostrazione dell'arbitrarietà di questi codici e alla rappresentazione di una sfera parallela dove le regole tradizionali non hanno valore o sono sovvertite. Esempi eccellenti sono *The Heart is a Lonely Hunter* di McCullers e, in maniera più radicale e in affronto all'etica tradizionale, *Absalom, Absalom! o Go Down, Moses* di Faulkner.

L'ultimo, il tabù, è dedicato alla rappresentazione letteraria dell'insieme di pulsioni, atti e stati psicologici che vengono solitamente soppressi per il bene dell'equilibrio sociale della comunità. In un certo senso implicito nel secondo elemento, il tabù concerne la rappresentazione di situazioni scabrose, oscene o orrifiche, indulgendo nella descrizione della violenza reale e psicologica, rintracciabile in opere come *Suddenly Last Summer* di Williams, o il famoso *A Good Man is Hard to Find* di O' Connor. Più ancora della barbarie, questo tema riguarda tutto ciò che è assolutamente impensabile, inaccettabile o rivoltante, fondendosi non di rado con la sfera del grottesco, altra fondamentale presenza nella letteratura *Dixie*.

Con *Child of God*, l'intento di McCarthy sembra essere quello di sfruttare appieno tutte queste devianze dalla norma, spingendole oltre ogni limite nella creazione di un'opera assolutamente estrema. Walter Sullivan, critico conservatore citato in precedenza, e che negli anni settanta lamentava la presenza di una parabola discendente nelle lettere meridionali contemporanee, a suo parere scadute dal «decayed» al «barbarous», prendendo di mira in particolare *Child of God*, che considerava (come ho già scritto) «an affront to decency on every level» (*A Requiem for the Renaissance*, 71). Ripulendo l'affermazione di Sullivan da conservatorismo e bigotteria malcelata, si potrebbe dire che *Child of God* non è tanto un romanzo immorale quanto un romanzo amorale, dove (in osservanza alla "barbarie") tutte le regole sono sospese e (d'accordo con il "tabù") le trasgressioni sono portate al parossismo. Del resto, sarebbe impossibile aspettarsi altro da un'opera dedicata alle avventure di un *hillbilly* mentalmente disturbato e dedito all'omicidio e alla necrofilia.

Gli eventi narrati in *Child of God* prendono l'avvio allo stesso modo di *Outer Dark*, ovvero nel momento in cui il protagonista viene evitto della propria terra e costretto a trasformarsi in un nomade semi-selvaggio. Nel secondo romanzo il tema della "caduta" è fortemente marcato in senso biblico, associato al peccato e inserito in un contesto che sfoca i riferimenti alla realtà; *Child of God* ha invece sin dalle prime righe una forte connessione con la Storia e la regione degli Appalachi, avvicinandosi in questo al *background* di *The Orchard Keeper*. Lester Ballard, orfano disturbato e violento, deve abbandonare la propria terra per ordine della Contea di Sevier, forse a seguito di insolvenza fiscale, ma il testo non dà indizi in merito. È quindi più forte l'accento sull'azione di una società strutturata nella dissoluzione degli equilibri del mondo rurale, e McCarthy stesso rende palese la presenza del classico motivo pastorale del progresso come elemento distruttivo quando, nel momento in cui la fattoria dei Ballard viene messa all'asta, descrive il chiacchiericcio del banditore e

degli astanti come un disturbo nella quiete della «otherwise pastoral morning» (*CoG*, 4). A sottolineare l'idealizzazione dello spazio, anche il discorso del venditore, prodigo di apprezzamenti iperbolici sul valore della proprietà — un'ironica affermazione dell'abbondanza del luogo pastorale filtrata attraverso la rapacità del capitalismo americano. Inoltre, attraverso la retorica disonesta del banditore è possibile leggere il grande attaccamento del Sud alla terra, riprova dell'importanza che una società idealmente ruralista ripone in questa non solo come fonte di sostentamento ma, riprendendo le riflessioni di Eudora Welty, come necessario termine di definizione identitaria, rintracciabile da Thomas Jefferson a Margaret Mitchell attraverso la formalizzazione dei Southern Agrarians: «Your money down here in this bank won't do that for ye and you all know that. There is no sounder investment than property. Land. You all know that a dollar won't buy what it used to buy» (6).

Dianne C. Luce ha scritto di come *Child of God* sia da considerarsi «[a] gothic horror and allegory, as an indictment of American materialism, as a naturalistic story of society's creation of its own scapegrace villains, as a rumination on the mystery of evil, and as a metaphysical meditation on the theme of fate versus will» (*Reading the World*, 134). In altre parole, il romanzo fonde l'attenzione sociologica di *The Orchard Keeper* con le riflessioni metafisiche della parabola di *Outer Dark* in uno studio sulla rappresentazione e il ruolo degli Appalachi nell'immaginario collettivo americano, sulla rilevanza del mito pastorale e della sua antitesi nella definizione di questa immagine. Se generalmente l'opera di McCarthy è sempre dedicata all'eccentrico, con Lester Ballard (paria oltre ogni possibilità d'integrazione) questa scelta raggiunge i suoi estremi. Georg Guillemin ha notato come *Child of God* possieda «important tenets of pastoralism such as self-reliance, autonomy and individualism», ma che manchi del tono elegiaco necessario a classificarlo come un lavoro pastorale *tout court*, poiché la «middle landscape is actually made to stand in stark

opposition to raw wilderness, with aesthetic preference given to the latter» (*Pastoral Vision*, 38). Similmente, Robert Jarrett scrive di come il *setting* del romanzo sia «no pastoral scene but a primal wilderness bereft of human order» (41). Entrambi i critici hanno ragione nel considerare la prominenza data alla *wilderness* rispetto allo spazio domesticato del giardino, ma è necessario menzionare come il romanzo presenti tuttavia una spinta verso l'ordine incarnata nel meno plausibile dei suoi personaggi: il necrofilo protagonista. «Disorder in the woods, trees down, new paths needed. Given charge Ballard would have made things more orderly in the woods and in men's souls» (136). Il paradosso è evidente: l'individuo scacciato e privato del proprio luogo di «pastoral permanence» perché assolutamente incapace di figurare tra i membri di quella società (un elemento di disordine, per l'appunto), desidererebbe mettere ordine in quello che istintivamente percepisce come un caos inadatto a un mondo civilizzato. Lester Ballard, nella sua somma ambiguità, fonde in sé i caratteri di Arthur Ownby e di Rinthy e Culla Holme: è un individuo istintivamente attaccato a un sistema di valori ancestrali (lo dimostra la strenua difesa della sua fattoria), qualcuno in grado di percepire un ordine e un'armonia più profonde nell'ordine delle cose, ma contemporaneamente un reietto destinato a creare distruzione ovunque vada. Gli sforzi di Ballard per creare «new paths», disegnare quindi metaforicamente un percorso sulla massa informe della natura selvaggia, e, per estensione, tra le interazioni socio-spaziali della contea di Sevier, si vanificano tanto per l'opposizione cieca della società istituzionalizzata quanto per l'intrinseca incapacità dell'uomo a mantenere una razionalità coerente. Nonostante i suoi sforzi Ballard resta ostracizzato dalla possibilità di restaurare l'idillio perduto, e la sua parabola esistenziale si trasforma, letteralmente, in una rovinosa caduta nell'abisso informe dell'anti-pastorale.

L'interazione tra pastorale e gotico, e quindi tra mitopoiesi e mitoclastia è ancora una volta la logica soggiacente al testo, e Lester Ballard è il vettore e il fattore di contaminazione

tra i due universi. Contrariamente a *Outer Dark*, nel quale la separazione delle storie di Rinthy e Culla implica anche la sostanziale impermeabilità dei due mondi, in *Child of God* mito e anti-mito sono posti in contatto nel modo più semplice e intuitivo: lo spazio pastorale è sulla superficie, mentre quello gotico (in osservanza alla definizione di Ruth D. Weston che ne individua la genesi nell'appropriazione letteraria dei sotterranei di castelli e cattedrali) ne costituisce l'ipogeo, rappresentato nel romanzo dal sistema di grotte e caverne che Ballard abita dopo la cacciata dal suo personale paradiso, «a spiritual underworld corresponding to Lester's lost, blind, and constricted state of soul» (Luce, *Reading the World*, 156). Come in *The Orchard Keeper*, dove il corpo sommerso di Rattner è la sineddoche per il rovescio del giardino, è necessario prestare attenzione contemporaneamente a ciò che è visibile e ciò che è apparentemente nascosto per comprendere le dinamiche in azione nel romanzo.

Nel descrivere un sogno del protagonista, McCarthy scrive: «He dreamt that night that he rode through woods on a low ridge. Below him he could see deer in a meadow where the sun fell on the grass. The grass was still wet and the deer stood in it to their elbows» (*CoG*, 170). Una rappresentazione arcadica pressoché perfetta; ma il sogno continua: «Each leaf that brushed his face deepened his sadness and dread. Each leaf he passed he'd never pass again. [...] He had resolved himself to ride on for he could not turn back and the world that day was as lovely as any day that ever was and he was riding to his death» (170-171). Questo scorcio della mente di Ballard, unito alla considerazione precedente riguardo alla necessità di fare ordine nelle cose e nell'animo delle persone, rivela la persistenza inconscia di una tensione all'ideologia pastorale. E una tensione irrefrenabile, perché Ballard non può letteralmente tornare indietro (almeno, secondo la logica onirica). Indicativo inoltre il fatto che la rappresentazione più compiuta di questa (comprensiva dell'inevitabilità del declino) sia presentata attraverso un sogno, a ribadire la capacità del

mito di depositarsi nell'immaginario e influenzare l'interpretazione del mondo attraverso le generazioni (Slotkin, 3).

Un importante carattere della visione pastorale è quello che John Grammer ha chiamato «gnostic will to deny history» (Arnold e Luce, 35), riprendendo probabilmente la discussione su pastorale e gnosticismo introdotta da Lewis P. Simpson in *The Dispossessed Garden*, che scrive: «simply stated, gnosticism [...] is the belief that knowledge available to men (gnosis) can be used to change the very constitution of being» (76). Lo gnosticismo, essenzialmente una filosofia che interpreta in senso neoplatonico la dottrina cristiana, è stato usato e abusato nella critica McCarthiana, applicato a *Blood Meridian* (Daugherty; Wallach, "Judge Holden"), *Outer Dark* e allo stesso *Child of God* (Luce, *Reading the World*). Una lettura in termini esclusivamente gnostici dell'opera di McCarthy è certamente limitante, e manca di prendere in considerazione tutta una serie di riferimenti storici che, come ho dimostrato, sono fondamentali per interpretare correttamente questi lavori nella loro indubbia complessità. La presenza dello gnosticismo è da restringersi, come fa Simpson, alla convinzione che la creazione e il mantenimento dell'ordine pastorale sia funzionale alla sopravvivenza del giardino in un luogo altro, che non contempi l'esistenza del progresso storico. Nelle parole di Eric Voegelin: «every gnostic intellectual who drafts a program to change the world must first construct a world picture from which the essential features of the constitution of being that would make the program appear hopeless have been eliminated» (100).

Questo escapismo, che è poi una cecità selettiva atta a falsificare la realtà per permettere l'esistenza del giardino — Simpson ha scritto di come la pastorale del Sud sia in definitiva «an illusion, or worse, a falsification» (*Dispossessed Garden*, 58) — è esattamente quello che Ballard mette in scena dopo la cacciata. La "carriera" del protagonista, infatti, inizia con la patetica ricostruzione di un focolare domestico. Rinvenuti i

cadaveri di una coppia appartatasi nei boschi in un'automobile e caduta inavvertitamente vittima dei fumi di scarico, Ballard s'impossessa del corpo della donna e lo trascina fino alla casa abbandonata che si è scelta come rifugio per l'inverno. Acceso un fuoco e postogli davanti il corpo nudo della giovane, il protagonista «went outside and looked in through the window at her lying naked before the fire» (92), come a controllare l'efficacia della perversa messa in scena. Come ha puntualizzato W. J. Cash, nella scala di necessità della mentalità del Sud (e quindi ovviamente nelle premesse a una visione pastorale), il bisogno di stabilità occupa un ruolo chiave: «[the Southerner] required above all things a fixed background, the sense of absolute security and repose which proceeds from an environment which moves in well-worn groves, and in which change occurs rarely and never abruptly» (11). Cash sottolinea più avanti come il perno centrale di questa stabilità fosse di frequente identificato con la donna, investita da un'idealizzazione esasperata derivata dal sistema di valori pseudocavalleresco del meridione che lo storico non esita a definire «gyneolatry». «She was the South's Palladium, this Southern woman [...], the mystic symbol of its nationality [...] center and circumference, diameter and periphery, sine, tangent and secant of all our affections!» (86). La pomposità ironica di quest'affermazione spiega perché Ballard inizi la ricostruzione (solo un tentativo fallimentare in realtà) del proprio «fixed background» dalla figura indispensabile di una donna, che in questo caso è però il simulacro grottesco di un angelo del focolare. L'uomo arriva ad acquistare dei vestiti nuovi per il corpo e a sistemarlo in posizioni differenti, uscendo ogni volta dall'abitazione per controllarne l'aspetto alla finestra (103); «deprived of his land, he must now reconstitute the order which it represents» (Arnold, "Naming, Knowing, Nothingness", 39).

Ciecamente e inconsciamente proteso verso la restaurazione dello spazio perduto (ossessione dimostrata anche dal fatto che Ballard si reca regolarmente a spiare i nuovi padroni della sua fattoria, anche qui attraverso le finestre), il figlio di Dio è irrimediabilmente

trascinato verso una disturbante parodia di quel mondo. Il rovesciamento gotico dell'universo pastorale si realizza nel romanzo attraverso il fitto sistema di tunnel sotterranei e caverne che Ballard abita quando deve abbandonare anche la sua seconda casa, accidentalmente data alle fiamme. In Lester si ritrovano i caratteri della perversione dell'ideale pastorale nel fondamentalismo, nell'ideologia aggressiva indirizzata alla conservazione violenta dell'equilibrio rurale e dei suoi valori tramite l'attiva eliminazione degli elementi di disturbo (il suo grido, «I want you sons of bitches off of my goddamned property» (7), ne è il cliché). In uno dei passaggi in cui la narrazione passa agli abitanti della contea, utilizzati da McCarthy come coreuti della storia e dedicati a fare luce sul passato di Ballard, si scopre come il nonno del protagonista, che per tutta la vita si era spacciato come reduce dell'esercito unionista, fosse in realtà un membro dei White Caps. Questi erano un gruppo di vigilantes dediti a ripulire Sevier County dal peccato tramite razzie e omicidi, attivi alla fine del diciannovesimo secolo e descritti nel romanzo come «a bunch of lowlife thieves and cowards and murderers» (165). Uno dei partecipanti si inserisce nella conversazione: «I'll say one thing about Lester though. You can trace em back to Adam if you want and goddamn if he didn't outstrip them all» (81). Ballard, che possiede «Saxon and Celtic bloods», ed è quindi un discendente della mitica razza di pionieri cui McCarthy affida la genesi della mitologia appalachiana, è anche figlio di un male antico quanto l'uomo (e anzi, ne è la massima rappresentazione a giudicare dal dialogo). Il riferimento ad Adamo, considerato il ripetersi dell'episodio della "caduta" nell'esproprio del terreno, è da leggersi come un suggerimento riguardo l'appartenenza del personaggio all'«apostatic mode», la negazione intrinseca che coesiste all'ideale pastorale sin dalla sua nascita.

Il testo sembra avallare tanto l'identificazione di Ballard con la stirpe di pionieri che per prima colonizzò gli Appalachi quanto la sua irrimediabile distruttività attraverso la parodia evidente del mito del "*sacred hunter*". Sara L. Spurgeon individua la distorsione parodica di

questa fondamentale figura mitica nella produzione Western di McCarthy, e specificamente in *Blood Meridian*, scrivendo: «McCarthy presents a counter-memory, a sort of anti-myth of the West, illuminating especially the roots of the modern American relationships between [...] humans and the natural world» (“Foundations of Empire”, 87). La funzione del “*sacred hunter*” (“*great American hunter*” secondo Fredric Jameson, ed equivalente dell’American Adam nell’analisi di Spurgeon) ha, nella tradizione mitica americana, la funzione di fornire «a fictive justification for the process by which the wilderness was to be expropriated and exploited» (Slotkin, 554). La caratterizzazione di Ballard, sempre armato di un fucile che l’ha accompagnato per tutta la vita e che sa usare con una precisione sovrumana («he could by god shoot it» afferma ammirato uno dei “coreuti”), immerso nella natura selvaggia a caccia di scoiattoli, è indubbiamente una riproposizione, per quanto deformata, del *sacred hunter*. Fredric Jameson, in linea con Slotkin, ha scritto di come le storie di avventure nella *wilderness* mettano in scena un rito necessario alla stabilità della comunità, mostrando la necessità della violenza sul piano individuale e la sua pericolosità all’interno dei confini della civiltà (*The Great American Hunter*, 181-182). Ballard però possiede a malapena i caratteri dell’Adamo americano, «liberated, innocent, solitary, forward thrusting» (Lewis, 28), e le sue azioni non sono giustificate dall’avanzamento della civilizzazione sul continente. Contrariamente al ruolo del *sacred hunter*, l’opera dell’uomo non spinge in avanti (letteralmente) i confini della società, ma li attraversa per distruggerli, ne scardina le difese ampliando il dominio della barbarie a scapito dell’armonia. Seppur determinato, in modo perverso e delirante, a “fare ordine”, Ballard è condannato a essere invece l’araldo dell’oscurità al di fuori dei limiti del giardino, ruolo confermato dalla regressione ultima al di fuori dello spazio della *wilderness*, nei gotici dedali sotterranei privi di qualsiasi possibilità di redenzione e rigenerazione tradizionalmente associati al contatto con la natura.

«Were there darker province of the night», scrive McCarthy, «he would have found them» (*CoG*, 23), ed esattamente ciò che Ballard farà. Eric Bulson, in *Novels, Maps, Modernity: The Spatial Imagination, 1865-2000*, afferma: «acts of geographic imagining were, and continue to be, part of a larger process by which people construct social, ethical, political, and cultural boundaries» (9). L'esilio del protagonista di *Child of God* al di là di queste linee di confine, in un regno sotterraneo che diventa un vero e proprio regno dei morti, è la prova fondamentale dell'alienazione totale cui è sottoposto. Il motivo del doppio-negativo presente in *Outer Dark* e implicito nella dialettica gotico/pastorale è ulteriormente sottolineato dalla ritualità degli omicidi di Ballard, che trascina le sue vittime nei cunicoli per disporle su delle lastre di pietra come in una necropoli improvvisata: «in the bowels of the mountain Ballard turned his light on ledges or pallets of stone where dead people lay like saints» (135). Il regno sotterraneo di Ballard è il luogo dove ogni barriera viene infranta tramite il rovesciamento totale del mondo superiore: è la morte ad essere esposta e fatta oggetto di culto, l'oscurità è impenetrabile e le pareti di roccia «slavered over [...] with wet and bloodred mud» assomigliano a tessuti organici, «like the innards of some great beast» (135).

La rescissione totale dei legami di Lester con il mondo esterno è dimostrata dalla capacità di questi di orientarsi perfettamente nel labirinto di cunicoli e caverne. Se il ruolo principale dello spazio gotico così come lo definisce Ruth D. Weston è, essenzialmente, quello di intrappolare chi lo attraversa grazie alla carica parapsicologica che possiede, Ballard è, finora, la creatura più oscura nell'universo di McCarthy. Culla Holme subisce l'effetto del labirinto gotico dal quale non riuscirà presumibilmente più a uscire; Lester Ballard è perfettamente a suo agio nell'oscurità dei meandri della terra, tanto da seminare un gruppo di uomini decisi a recuperare i corpi perduti, incapaci di ritrovare il percorso senza il suo l'aiuto. Il protagonista, da «misplaced and loveless simian shape», viene

successivamente etichettato come «gothic doll» (140) e «crazed mountain troll» (152), rendendo sempre più evidente l'acquisizione dei caratteri dell'ambiente al rovescio che abita, nonché il fatto che abbia trovato finalmente (e paradossalmente) un luogo adatto a sé, lontano dalla società in superficie, nella quale era fuori posto.

Dopo essere sfuggito alla giustizia sommaria degli abitanti e aver vagato per giorni e forse settimane nel buio delle grotte, Ballard riesce a trovare una via d'uscita. La scena è presentata come una venuta al mondo: «he did wish for some brute midwife to spald him from his rocky keep» (189). Il ritorno alla superficie, però, è il ritorno a un ordine nel quale l'uomo non ha senso di esistere, ormai completamente estraniato dalla società e incapace di trovare alcuna identificazione nella struttura pastorale: «He cast about among the stars for some kind of guidance but the heavens wore a different look that Ballard did not trust. [...] It was no place he'd ever stood in before [...] the night being as fine as you could wish and a faint bloom of honeysuckle already on the air» (190). Lo stridore fra la quiete della notte estiva e lo smarrimento totale serve a ricordare che Ballard ha compiuto ormai la sua caduta — trascinato nel profondo dal desiderio perverso di vivere a ogni costo secondo le norme della società rurale che l'ha cresciuto, egli è ormai tanto contaminato dal mondo capovolto che ha abitato da essere preda di quello che Dianne C. Luce ha definito (in relazione però a *Outer Dark*) «cosmic estrangement». Ballard è il reietto supremo dell'opera di McCarthy.

Con *Child of God*, quindi, la forza mitoclasta dell'anti-pastorale raggiunge il suo apice. Contrariamente a *The Orchard Keeper* o a *Outer Dark*, quest'opera non mostra alcuna possibilità di salvezza dell'ideale pastorale, e anzi, ne esplicita il lato invalidante, la capacità del mito di intrappolare gli individui incapaci di accomodarne i canoni alla realtà attuale. Nel descrivere Ballard in fuga attraverso un fiume in piena, «like some demented hero»,

McCarthy interroga proprio questo aspetto, che svilupperà in maniera più approfondita con *Suttree*:

He could not swim, but how would you drown him? His wrath seemed to buoy him up. *Some halt in the way of things seems to work here.* See him. You could say that he's sustained by his fellow men, like you. Has peopled the shore with them calling to him. A race that gives suck to the maimed and the crazed, *that wants their wrong blood in its history and will have it.* (156, enfasi mia)

La menzione di un arresto nell'ordine costituito e l'implicazione che il sadico necrofilo sia in fondo nient'altro che un prodotto della società sono indirizzate, più che all'apostasia gotica, alla possibilità che il mondo pastorale, chiuso su se stesso e idealmente impermeabile a qualsiasi turbamento, sia in grado di generare mostri tanto quanto il temuto caos irrazionale. Il grottesco mondo sotterraneo dei morti non proviene dalla negazione del giardino, quanto da una sua parossistica, ossessiva applicazione. L'innegabile simpatia che il narratore prova per la rovina umana che è Ballard mostra l'ironica consapevolezza della sua innocenza deviata: non è forse un figlio di Dio come gli altri? Non ha anch'egli diritto a vivere in autonomia e autosufficienza come i suoi simili nel rispetto dei valori rurali del Sud?

Con *Child of God* McCarthy inaugura l'analisi dei rapporti tra il mito della pastorale e le sue implicazioni (e deformazioni) in una società che si avvia verso la contemporaneità, sempre più distaccata dalla terra ma paradossalmente incapace di pensarsi senza questa. Il risultato è un cortocircuito tra Storia e ideologia, individuo e società che è perfettamente rappresentato dalla città dei morti di Ballard, non a caso l'immagine sulla quale si apre il successivo *Suttree*, la più compiuta riflessione dell'autore sulla persistenza di un'ideologia

pastorale paralizzante in un Sud che, come una patetica riproduzione dell'*Angelus Novus* benjaminiano, è trascinato verso il futuro mentre si aggrappa alle rovine del passato.

Small Enigmas of Time and Space and Death

«Where you come from is gone, where you thought you were going to never was there, and where you are is no good unless you can get away from it. Where is there a place for you to be? No place. [...] You can't go neither forwards nor backwards into your daddy's time nor your childrens if you have them. In yourself right now is all the place you've got»

Flannery O' Connor, *Wise Blood*

1. How does the never to be differ from what never was?

Ho suggerito in precedenza come l'insieme dei romanzi che va da *The Orchard Keeper* a *Child of God* rappresenti nel suo complesso il difficile processo di "esodo" della mente del Sud dallo stato virtuale di grazia e innocenza rappresentato dall'ideale pastorale. In questo senso, lo spazio pastorale diviene il rifugio di una sensibilità malinconica che interpreta il presente in relazione a una mitica età dell'oro, le cui attrattive sono tanto potenti quanto mistificatrici, essendo questo luogo (meglio, cronotopo, visto che di questo possiede le caratteristiche e l'azione formalizzante) in definitiva un «entrapment» (MacKethan, 6), e anche «an illusion, or worse, a falsification» (Simpson, *Dispossessed Garden*, 58). Il giudizio di Simpson sull'illusorietà del conforto derivato dalla presenza di un ordine pastorale è legato all'istituzione della schiavitù, elemento inconciliabile con il complesso dei valori ruralisti espressi dall'allegoria del giardino. Questo elemento di rottura con un supposto ordine ancestrale è, come ho scritto, inesistente in McCarthy che, con rare e poco significative eccezioni, non interroga mai apertamente la grande colpa del Sud.

Unica eccezione a questa regola è un passaggio di *The Road*. L'uomo e il bambino incontrano una casa, la cui descrizione essenziale suggerisce una tipica architettura

georgiana, unita a un chiaro gusto gotico che ricorda il maniero per eccellenza della versione meridionale di questo genere, la lugubre casa Usher creata da Edgar Allan Poe.

The house was tall and stately with white doric columns across the front. [...] The handmade brick of the house kilned out of the dirt it stood on. The peeling paint hanging in long dry sleeveings down the columns and from the buckled soffits. A lamp that hung from a long chain overhead. [...] They stepped into a broad foyer floored in a domino of black and white marble tiles. A broad staircase ascending. Fine Morris paper on the walls, waterstained and sagging. The plaster ceiling was bellied in great swags and the yellow dentil molding was bowed and sprung from the upper walls. (*TR*, 105, 106, 107)

È questo uno dei rari casi (l'altro si trova in *Suttree*) in cui McCarthy si appropria del tipico *setting* domestico del romanzo gotico riadattato sul modello della *plantation house* sudista. Non fossero sufficienti le colonne doriche e l'ampia scalinata d'ingresso a caratterizzarla come tale, l'autore inserisce quasi distrattamente un dettaglio fondamentale, scrivendo: «Chattel slaves once trod those boards bearing food and drink on silver trays» (106). Si realizza dunque in questo passaggio la transizione tra pastorale e gotico attraverso la presenza dell'economia schiavile. Lo stato di decadenza dell'abitazione, simbolo in rovina della nobiltà terriera, e la menzione decisiva della presenza di domestici schiavi, sono la prova dell'avvenuta rottura dell'integrità pastorale per opera di quelli che Lewis P. Simpson definisce «dispossessing powers of modern history» (*Dispossessed Garden*, 64).

Se la schiavitù è la leva capace di alienare la mente del Sud dal dominio pastorale rappresentato dal sistema della piantagione, la menzione *en passant* di McCarthy del passato della casa ne spiega simbolicamente la decadenza. Quest'immagine mostra (caso

unico) la perfetta applicazione delle teorie di Simpson sull'apostasia del *garden of the chattel*, nella quale l'effetto contaminante della schiavitù sulla mente dei bianchi, già introdotto da Thomas Jefferson nelle *Notes on the State of Virginia*, è mostrato con iperbolica efficacia attraverso la corruzione di un luogo che, nell'immaginario meridionale, finì per diventare l'equivalente del giardino edenico. Le allusioni del testo, però, non si fermano qui. Rinvenuta una botola, i due scendono in un sotterraneo per imbattersi in una situazione da incubo: nella cantina sono intrappolati uomini e donne nudi, tenuti dagli occupanti come riserva di cibo. Non è un caso che questa scena, probabilmente la più cruenta e indigesta di un romanzo che pure abbonda di scorci sull'orrore di cui gli uomini sono capaci, sia collocata in un luogo storicamente rilevante. È probabilmente questa l'unica allegoria riconoscibile della schiavitù in McCarthy, ed è tutta iscritta nel rapporto tra pastorale e anti-pastorale rappresentato dall'abitazione con il suo orribile segreto; il microcosmo idilliaco della piantagione che mostra, appena sotto la superficie, quanto di disumano quel sistema deve coscientemente occultare per poter aderire ai canoni del mito pastorale, con il quale aspira nonostante tutto a identificarsi.

Sarebbe inutile cercare altrove per una rappresentazione tanto lucida dei meccanismi al lavoro nella creazione del simulacro pastorale che è il *garden of the chattel*, la riflessione di McCarthy, come ho scritto, non tocca mai apertamente la grande questione irrisolta del Sud: quella del passato schiavista (prima) e segregazionista (poi). Resta comunque inalterata la coscienza di una spaccatura profonda nel tutto autonomo e autosufficiente idealmente associato al simbolo del giardino. In *The Brazen Face of History*, Simpson scrive: «the pastoral mode originated in the self-conscious recognition by the poetic mind that it represented a differentiation from an integral, or cosmic, existence», associando a questa consapevolezza la necessità da parte del poeta di descrivere le relazioni tra due esperienze, «the experience, lost and not to be repeated, but recorded in the continuum of

consciousness, of an exile from the cosmic homeland; and the experience of the disparate, eventful historical mode of existence» (115). Gli ultimi due romanzi del Sud, *Suttree* e *The Road*, differiscono dai precedenti esattamente per la consapevolezza, percepibile nei protagonisti, dell'avvenuta rottura nell'integrità dell'essere, una conoscenza possibile solamente una volta che ci si sia calati nel flusso della Storia. La narrazione dell'esilio di Arthur Ownby, dei fratelli Holme o di Lester Ballard, aiutate in questo dall'opacità psicologica dei protagonisti, disegnano la dinamica della nuova caduta umana messa in scena da McCarthy; attraverso Cornelius Suttree e il padre senza nome abbiamo accesso alla riflessione esistenziale su di un Sud alla ricerca di nuovi paradigmi identitari.

Il mondo meridionale e post-apocalittico di *The Road* mostra, attraverso un non meglio specificato olocausto ecologico, la reazione di una società storicamente legata al territorio nel momento in cui questo diviene una *tabula rasa*, non più capace di funzionare come repository dell'identità regionale. Anche se è impossibile accettare la tesi di John Cant sull'intento mitoclasta di McCarthy come unico impulso alla scrittura, la sua affermazione secondo cui l'immagine della *Waste Land* eliotiana sarebbe la metafora dominante per l'America contemporanea (107) si accorda bene con il complesso simbolico del mondo di *The Road*. L'uomo senza nome, personaggio pronò alla riflessione e alla cui interiorità abbiamo spesso accesso diretto, offre una serie di pensieri illuminanti sullo stato delle cose nel futuro devastato presentato nel romanzo. «The ashes of the late world carried on the bleak and temporal winds to and fro in the void. Carried forth and scattered and carried forth again. Everything uncoupled from its shoring. Unsupported in the ashen air» (*TR*, 11). Impossibile non associare questa riflessione a una visione pastorale; il mondo ridotto in cenere è sparpagliato dai venti del tempo, slegato dai suoi sostegni. Nella «wasted farmland» (201) – l'accostamento è senza dubbio significativo – in cui si è trasformato il Sud post-apocalittico, la possibilità di trovare dei frammenti con cui puntellare le rovine della

cultura è diventato impossibile; pare non esista nessuna possibilità per un salvifico «*Shantih shantih shantih*» com'era invece per la devastazione protagonista del poema di Eliot.

Le parole precedenti si concludono con un'amara considerazione: «If only my heart were stone», dice l'uomo, un desiderio che pone in contrasto la volatilità del mondo di cenere nel quale si trova con la solidità della roccia, materia inanimata e quindi impassibile alla morte onnipresente. Grazie all'inedita loquacità del padre e di Cornelius Suttree, *The Road* e *Suttree* mostrano per la prima volta una riflessione più o meno organica sulla ricerca d'identità che va a coincidere con la ricerca di un posto nel mondo. È necessario ricordare ancora una volta le parole del profeta mormone di *The Crossing* e quelle del vagabondo messicano di *Cities of the Plain*: ognuno è necessariamente parte di una storia, e ciascuna di queste necessita di uno spazio per poter acquisire significato (*TC*, 146; *CotP*, 276). «Where all is known no narrative is possible» (*CotP*, 279), e la particolare propensione di questi personaggi all'introspezione e alla rielaborazione intellettuale della realtà è la prova che ci sia in effetti ancora qualcosa di incomprensibile, una zona grigia che fa da stimolo a un'esplorazione psicologica profonda. L'inquietudine dei due è legata a problematiche specifiche (la sopravvivenza in uno stato di natura hobbesiano per il padre, la ricerca di un equilibrio interiore che si riflette nella ricerca di un nuovo ruolo sociale per Suttree), ma è in definitiva associabile alla ricerca d'identità a fronte di un mondo in rapido cambiamento.

Si ripropone la questione presentata da John Crowe Ransom in *I'll Take My Stand* riguardo allo smarrimento esistenziale dell'«unregenerate Southerner», colto tra l'abbandono di un depositario d'identità collettiva come il mito fondante della pastorale e la spersonalizzazione imposta dalle moderne dinamiche introdotte dal sistema produttivo capitalista, che scalza man mano l'economia terriera tipica della regione. In merito alla classe intellettuale conservatrice del Sud e al brusco cambio di paradigma avvenuto nei primi venti anni del secolo scorso, Mark G. Malvasi ha scritto:

They denounced all schemes to liberate human being from history, society and self to remake them into “New Men” and “New Women” poised to enter a perfectly engineered earthly paradise. By contrast, they emphasized the experience of the South to expose the reality of sinfulness, depravity, evil, and tragedy in all human affairs amid the growing conviction of American purity, righteousness, and power.

(*The Unregenerate South*, 7-8)

Paradossalmente, il rifiuto della modernità è il rifiuto a entrare in un nuovo ordine per certi versi accomunabile a un universo pastorale, seppur in definitiva opposto a questo perché frutto del progresso tecnologico (l'utilizzo di “perfectly engineered» è illuminante). Al mito dell'eccezionalismo americano, gli scrittori del sud orbitanti attorno agli Agrarians contrappongono una rassegna delle miserie umane con l'intento di ridimensionare il ruolo dell'individuo in relazione al mistero dell'esistenza – una posizione fortemente teleologica che rispecchia la posizione del padre in *The Road*, nonostante i dubbi che affliggono questo personaggio.

L'azione intrapresa contro la modernità non equivale però alla negazione del progresso. Come mette in chiaro Malvasi: «For all their determination to imagine an alternative to modernity, the Southern Agrarians could not surmount the condition of man in the twentieth century. *They were prisoners of their own psyches, and they knew it*» (9-10, enfasi mia). La differenza è tutta nella frase conclusiva. Cornelius Suttree e il padre senza nome sono coscienti delle trappole della mente, prigionieri dell'anti-pastorale rappresentata dagli Stati Uniti protesi loro malgrado verso la contemporaneità, vivono i labirinti gotici costruiti dalla loro psiche disorientata con dolorosa consapevolezza. In modi diversi ma sostanzialmente accomunabili, *Suttree* e *The Road*, ancora più dei romanzi precedenti, mettono in scena il processo attraverso cui il Sud re-immagina se stesso *dopo* che la

strenua, gnostica difesa di un passato idealizzato (rappresentata ad esempio da Arthur Ownby e, in maniera distorta ma simile, da Lester Ballard) ha compiuto la propria transizione da strumento di denuncia politica e sociale (com'è per i *Twelve Southerners*) a condizione psicologica invalidante. Il sottotesto malinconico tipico del modo pastorale permane come espressione di una coscienza scissa tra un passato irrecuperabile e un futuro imperscrutabile attraverso un presente caotico e indecifrabile, a fronte del quale la funzione ordinatrice e interpretativa del mito fondante è estremamente ridotta, o rovesciata nel suo equivalente gotico e irrazionale.

Ancora una volta, la *quest* per una nuova identità è racchiusa nel processo di esplorazione, mappatura e introiezione dei luoghi; la conoscenza di sé in McCarthy è sempre legata al rapporto dell'individuo con il territorio. Eudora Welty, dopo aver indirettamente fornito uno strumento interpretativo fondamentale come lo spazio gotico attraverso l'analisi di Ruth D. Weston, viene ancora una volta in aiuto, questa volta in prima persona, con *Place in Fiction*, noto saggio dedicato proprio alla rilevanza dello spazio nel romanzo moderno. L'analisi di Welty è più ampia dei confini del *Dixie*, ma non è un caso che intuizioni del genere provengano da una delle più lucide interpreti del Sud – da *Southernner* che visse una fondamentale epoca di transizione, la scrittrice era sicuramente conscia delle agitazioni nell'inconscio collettivo dei suoi conterranei. Spaziando da Edward Lear a William Faulkner passando per Thomas Mann, Welty si pone la domanda fondamentale del perché la letteratura sia permeata dal "mistero del luogo". «Is it in the fact that place has a more lasting identity than we have, and we unswervingly tend to attach ourselves to identity?» (*Place in Fiction*, 42), chiede la scrittrice. La risposta a questa domanda è indubbiamente affermativa per quel che riguarda la letteratura del Sud, che trova in una dichiarazione successiva la descrizione precisa ed essenziale del suo rapporto con

il luogo: «Location pertains to feeling; feeling profoundly pertains to place; place in history partakes of feeling, as feeling about history partakes of place» (47).

L'affermazione precedente è una sintesi elegante della genesi e del funzionamento mito pastorale in relazione alla geografia degli stati del sud. Ma, ancora più rilevante per quest'analisi, è una terza considerazione, che recita: «In a working sense, the novel and its place have become one: work has made them, for the time being, the same thing, like the explorer's tentative map of the known world» (45). D'accordo con la prospettiva adottata in questa analisi, il romanzo viene a configurarsi come una mappa della congerie di elementi reali e immaginati che costituiscono lo spazio così come McCarthy lo presenta. Ancora una volta, poi, si pone la questione dell'applicabilità della mappa mitica all'interno della cartografia esistenziale offerta dai romanzi, ulteriormente complicata questa volta dalla menzionata propensione dei protagonisti alla riflessione e, forse ancora più drasticamente, dalla forte coscienza storica di questi. Lo gnosticismo (nella caratterizzazione extra-storica data da Simpson) necessario alla costruzione dell'ideologia pastorale è completamente abbandonato in *Suttree* e *The Road*, e tra le preoccupazioni principali dei testi si trova, esasperata, la percezione della scomparsa di un mondo, e la parallela ossessione della morte (che è tanto declinabile sul piano dell'individuo quanto, ovviamente su quello di un'intera cultura). Gli effetti di tutto questo sono però ben diversi: *Suttree* è il romanzo che più di tutti incarna una paralisi interiore, *The Road* al contrario mostra il tentativo disperato di fuggire le costrizioni indotte, rappresentate in senso spaziale da un intero pianeta morente: l'apoteosi cosmica dell'anti-pastorale.

La disillusione percepibile nei confronti delle strutture mitiche porta in primo piano il discorso fondamentale di Michael Kreyling sulla letteratura del Sud e i suoi legami con il territorio. In *Inventing Southern Literature*, Kreyling avanza la tesi che l'identità meridionale (per lo meno nel Ventesimo secolo) sia stata intenzionalmente costruita a difesa dei

cambiamenti inarrestabili che la modernizzazione introdusse nel territorio, sconvolgendo il precedente sistema, incentrato principalmente sulla piccola e media proprietà terriera. L'invenzione della moderna letteratura del Sud si deve secondo Kreyling (ma il discorso è presente *in nuce* già in Malvasi, citato in precedenza) al colossale impegno di saldatura ideologica messo in atto dai Southern Agrarians con *I'll Take my Stand*. Il titolo della raccolta è di per sé indicativo, essendo stato provocatoriamente estratto dal canto di battaglia dell'esercito confederato¹. L'obiettivo dei Twelve Southerners, con il poeta Allen Tate schierato in prima linea, era l'organizzazione di una resistenza intellettuale ritenuta necessaria in un momento di pericolo per la tradizione. Scrive Kreyling: «Although *I'll Take My Stand* has, since its publication, been taken as a kind of sacred text and its message a kind of revelation, in fact it serves as a script for inventing southern identity through anxiety. The identity the Agrarians unconsciously dramatized (as opposed, perhaps, to the one they consciously outlined) is an identity of anxious doubt» (171).

Il critico trova nel saggio di Tate, "Remarks on the Southern Religion" la prova più evidente del paradosso presente al fondo della complessa operazione ideologica che è *I'll Take My Stand*. Infatti, pur avendo le idee piuttosto chiare su cosa dovesse essere l'identità del Sud, Tate è anche conscio di stare delineando un processo ideale e *in itinere*. La sua è un'operazione di costruzione e proiezione, non un'oggettiva considerazione sui tratti identitari più notevoli della regione. In conclusione a "Remarks on the Southern Religion", infatti Tate scrive: «The Southerner is faced with the paradox: He must use an instrument [the Southern "religion", *N.d.A.*], which is political, and so unrealistic and pretentious that he

¹ Il ritornello dell'inno, conosciuto come *Dixie, Dixie's Land* o *I Wish I Was in Dixie* recita:
 I wish I was in Dixie, Hooray! Hooray!
 In Dixie's Land I'll take my stand,
 To live and die in Dixie.
 Away, away, away down south in Dixie!
 Away, away, away down south in Dixie!

cannot believe in it, to re-establish a private, self-contained, and essentially spiritual life. I say that he must do this; but that remains to be seen» (175). È interessante notare come un ideologo solitamente monolitico e lapidario come Tate mostri così apertamente il dubbio profondo sull'effettivo successo dell'operazione degli Agrarians. Ancora più notevole, la sua esplicita dichiarazione sull'inverosimiglianza dell'applicazione di norme sociali e spirituali del passato alla condizione moderna. Così Kreyling in merito a questa chiusura per certi versi anomala:

Through the course of his essay on southern identity, thinly disguised as religion, Tate can neither live with this problem nor live without it. The mythic or concrete mind, the one seamlessly integrated into its history and moment [...], is radically different from the modern mind, especially when the modern mind takes the concrete mind as its target. And Tate, as well as his brother Agrarians, was a modern mind identified by anxiety and estrangement. (*Inventing Southern Literature*, 172)

Ansia e alienazione, per quanto presenti nel sottotesto di ognuno dei romanzi presi in considerazione, sono attivamente vissute e sviscerate solo dai protagonisti di *Suttree* e *The Road*, in virtù della già citata coscienza analitica che posseggono. I romanzi sembrano essere perfettamente consci della condizione dimidiata in cui Tate e gli Agrarians pongono la psiche del Sud, condizione che, per la sua natura transitoria, porta con sé un'inevitabile, nevrotica considerazione sulla natura del cambiamento in atto. Come scrive Kreyling, «Tate made this liminal, vanishing condition *the* condition of southern identity» (173), condannando l'identità del Sud nel Ventesimo secolo a un'instabilità strutturale, con inevitabili ricadute sulla capacità dei singoli di rispecchiarsi in essa. L'esempio di questa

dolorosa condizione di passaggio è ben esemplificato da una riflessione dell'uomo senza nome in *The Road*: «The world shrinking down about a raw core of parsible entities. [...] More fragile than he would have thought. How much was gone already?» (88-89). L'uomo si riferisce alla riduzione del lessico americano dovuta alla morte in corso del pianeta e quindi alla riduzione di referenti per le parole, condannate a essere dimenticate nel tempo. Il potere di nominare le cose però in McCarthy equivale a connettere l'atto del narrare al mondo e viceversa, e si esprime sempre attraverso un luogo, capace di dare senso e forma al linguaggio (cfr. il primo capitolo). L'incapacità di narrare qualcosa perché non più esistente o nel processo di scomparire porta allora con sé delle inevitabili considerazioni sulla natura dello spazio cui i discorsi sull'identità meridionale devono necessariamente essere ancorati.

La presa di posizione richiesta dal manifesto pone quindi una domanda fondamentale: *dove* bisogna barricarsi? I Twelve Southerners avevano fondato la loro filosofia politica sulla terra, eleggendo l'agricoltore a pilastro della società ideale (in maniera non dissimile dalla Jeffersonian Democracy, che poneva lo *yeoman* come atomo del sistema), ma contemporaneamente avevano mostrato la fragilità dell'applicazione di uno sguardo strettamente ruralista alla geografia in cambiamento del Sud. Si propone quindi ancora una volta uno dei nodi fondamentali della letteratura meridionale, ovvero la sua relazione con il concetto ubiquo di *sense of place*. Il fondamentale elemento distintivo delle espressioni letterarie di questa regione è un concetto che, nonostante la sua onnipresenza all'interno delle discussioni critiche e l'innegabile fascinazione degli autori a riguardo (la Yoknapatawpha County creata da Faulkner ne è solo l'esempio più noto), resta sostanzialmente fantasmatico, sfuggente e ambiguo.

Le precedenti considerazioni di Eudora Welty sulla necessità di avere un solido senso del luogo per potere sviluppare un'identità si inseriscono perfettamente nel discorso degli Agrarians. In "Place in Fiction", Welty scriveva: «the sense of place is as essential to good

and honest writing as a logical mind; surely they are somewhere related. It is by knowing where you stand that you grow able to judge where you are», concludendo: «Sense of place gives equilibrium; extended, it is sense of direction too» (54). Costringere l'identità del Sud in un momento necessariamente transitorio come fa Allen Tate (e gli Agrarians in generale, anche se John Crowe Ransom in "Reconstructed but Unregenerate" sembra proporre un paradigma più statico rispetto al collega) implica necessariamente una concezione fluida di *sense of place*, la quale a sua volta è garanzia di un'indeterminatezza cronica sulla direzione da prendere, su come (e dove) re-immaginarsi a fronte del cambiamento in atto.

Il terreno sul quale i Twelve Southerners avevano fondato la loro ideologia ruralista era, per esplicita confessione di Tate, una costruzione ispirata dall'idealizzazione mitica dell'*Old South* e quindi, già al momento della sua creazione, sostanzialmente incongruente con la modernità. Per superare quest'impasse è necessaria allora un'operazione di rielaborazione intellettuale ed emotiva che ripensi in maniera critica il passato in modo da potersi coscientemente proiettare nel futuro. Come scrive Robert Penn Warren, che fu inizialmente parte del movimento (distaccandosene in un secondo momento anche a seguito delle critiche ricevute dal suo apporto controverso a *I'll Take My Stand*, "The Briar Patch"): «if you could not accept the past and its burden, there was no future, for without one there cannot be the other, and [...] if you could accept the past you might hope for the future, for only out of the past can you make the future» (*All the King's Men*, 656). Parafrasando la precedente affermazione di Eudora Welty: è necessario sapere dove ci si trova per sapere dove si è diretti.

Non sarebbe sbagliato leggere *Suttree* e *The Road* come espressione dei tentativi dei protagonisti di portare a termine questo compito. Una volta presa coscienza della fallibilità del ruralismo, che, nel bene e nel male, ha influenzato chiunque abbia scritto al Sud del Sud dal 1930 in avanti, ci si trova nella condizione di dover ridisegnare la propria posizione nel

mondo, una necessità ideologica che ha nel *sense of place* il suo equivalente geografico. L'espressione spaziale di un sistema di valori richiama immediatamente alla memoria le riflessioni di Fredric Jameson riguardo al concetto di *cognitive mapping*. In *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Jameson, utilizzando materiali eterogenei quali le mappe nautiche dell'epoca premoderna (portolani) e gli studi sulla percezione del tessuto urbano a opera dell'architetto Kevin Andrew Lynch, tenta un raccordo tra ideologia e rappresentazione spaziale dei singoli individui introducendo l'estetica del *cognitive mapping*, convinto che un modello di cultura politica in grado di descrivere esaustivamente il momento storico debba necessariamente trovare nello spazio l'espressione del proprio «organizing concern» (113). Funzionale alla formulazione di Jameson è la definizione di ideologia data da Althusser in *Lenin e la Filosofia*, ovvero «the representation of the subject's *Imaginary* relationship to his or her Real conditions of existence» (Jameson, *Postmodernism*, 114). Il critico analizza i riscontri spaziali di questa definizione nel concreto della vita quotidiana dell'individuo applicandola allo spazio urbano, operazione che dev'essere qui necessariamente ampliata per comprendere gli spazi reali e immaginati del giardino, della *wilderness* e del gotico (rappresentazioni inevitabilmente influenzate dall'ideologia). Jameson scrive di come il compito del *cognitive mapping* sia quello di rendere possibile «a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society's structures as a whole» (114).

Connettendo il livello dell'ideale pastorale al microcosmo dell'esistenza quotidiana, Jameson permette di determinare in quale relazione i personaggi si pongano rispetto a questo, o meglio, in che modo il pastoralismo degli Agrarians contribuisca alla creazione dei rapporti immaginari (secondo la definizione di Althusser) dei personaggi con l'ambiente nel quale si muovono. Come, dunque, la formulazione traballante e transitoria che deriva dai saggi di Tate, Ransom, Penn Warren, Davidson e gli altri distorce l'abilità di questi soggetti

di creare un'efficace cartografia cognitiva? Jameson costruisce le sue speculazioni a partire dall'esperienza dei cartografi che per primi si dedicarono a mappare le coste mediterranee, menzionando esplicitamente il ruolo che gli strumenti di navigazione introdotti in epoca moderna (sestanti, teodoliti) hanno avuto nell'ampiamento tridimensionale (per così dire) delle suddette mappe. Una tecnica come la triangolazione, infatti, è l'equivalente pratico di un'operazione di *cognitive mapping*, funzionando da raccordo tra l'esperienza vissuta e la totalità – «the coordination of existential data (the empirical position of the subject) with unlived, abstract conceptions of the geographical totality» (Jameson, *Postmodernism*, 116).

Impossibile a questo punto non accostare la riflessione di Jameson a un passaggio di *The Road* nel quale fanno la loro apparizione tanto una barca quanto un vecchio sestante ossidato dalla salsedine e dagli anni. L'imbarcazione, arenatasi nei pressi della costa, viene raggiunta a nuoto dall'uomo nella perenne ricerca di viveri e oggetti utili alla sopravvivenza. L'uomo raccoglie una cassetta di legno: «Inside was a brass sextant, possibly a hundred years old. [...] It was the first thing he'd seen in along time that stirred him. He held it in his hand and then he fitted it back into the blue baize lining of the case and closed the lid and snapped the latches shut and set it back in the locker and closed the door» (227-228). Non credo che sarebbe errato leggere il rifiuto dell'uomo a servirsi di questo strumento come segno del disorientamento profondo di cui è vittima. Il sestante provoca in lui una reazione emotiva, probabilmente perché è una delle rare reliquie di un passato altrimenti completamente obliterato. Però, l'unico scopo del padre e del figlio è quello di spostarsi verso sud per raggiungere il mare, e l'orientamento ricopre un ruolo fondamentale nel romanzo, come testimonia il ricorso alla «tattered oilcompany roadmap», e certo il perfezionamento della traiettoria gioverebbe ai due, come dimostra un commento del bambino dopo una giornata di cammino. «You always think we've gone further than we have» (195) dice al genitore, palesando l'approssimazione dei loro spostamenti e la

necessità di controllare continuamente il progresso sulla mappa per confermarne il reale compimento.

La mappa in questione, composta di «limp and rotting pages» slegate tra loro e da ricomporre alla bisogna, è la metafora perfetta dello stato psicologico dell'uomo. Il disordine cognitivo derivato dall'incerta applicazione dei canoni pastorali al Ventesimo secolo richiede un lavoro continuo di ricomposizione dei frammenti, in fondo una tipica poetica modernista che però in questo caso non può più contare sull'ossatura stabile fornita dal complesso delle strutture mitiche. I frammenti, come ho scritto, non sostengono le rovine dell'umanità, ma sono piuttosto parte di queste. Thomas A. Carlson, che ha letto *The Road* attraverso Heidegger e Sant'Agostino, cita a proposito dello smarrimento esistenziale dei protagonisti l'idea agostiniana secondo la quale *habitare corde in mundo*, ovvero vivere guidati dai capricci dell'animo senza il conforto di una visione superiore e unificante (che per Agostino è Dio, ma in questa sede è sostituito dall'ideologia pastorale), equivale a trasformare il creato in una «region of death» (Carlson, 48). Questa definizione è trasferibile intatta al setting di *The Road*, che infatti è stato definito «a relentlessly bleak deathscape» (Walsh, *In the Wake of the Sun*, 260). La conclusione di *Child of God*, che vedeva protagonista un mondo sotterraneo di morti si collega quindi idealmente tanto all'ultimo romanzo di McCarthy che a *Suttree*, aperto da un prologo che è stato definito un poema in prosa (Adelman, 30), dedicato alla «piccola metropoli» dei morti di Knoxville, un cimitero. Da queste geografie di morte procede la riflessione di McCarthy sul portato culturale del Sud, il suo valore e i suoi effetti sull'individuo nel mondo contemporaneo. Come scrive Edwin T. Arnold in «The Mosaic of McCarthy's Fiction»: «To put it in somewhat more mythic terms, McCarthy writes about the passing down of heritage or the failure of that passage, the intergenerational communion

in which, like the fence holes in *Blood Meridian*, seems “less the pursuit of some continuance than the verification of a principle, a validation of sequence and causality”²» (21).

2. A demon cartographer charting the progress of souls in the darkness below

Cornelius Suttree, rampollo ribelle di un’agiata famiglia del Sud, ha rinnegato i suoi natali e abbandonato moglie e figlio per vivere da pescatore in una casa galleggiante sul fiume Tennessee. Il suo rifiuto della vita precedente è totale: non risponde alle lettere del padre, evita ogni contatto con i familiari e spende le sue giornate tra i reietti e i piccoli criminali del ghetto di McAnally Flats ruminando ossessivamente sulla morte, fissazione generata dal fatto di essere l’unico sopravvissuto di un parto gemellare. Questo «antiSuttree» come viene definito dal protagonista stesso, è l’ennesima (e più notevole) espressione del dualismo continuamente presente nel sottotesto dell’opera di McCarthy. «He in the limbo of Christless righteous, I in a terrestrial hell» (S, 14) afferma Suttree, rendendo esplicito il rovesciamento attuato dalla sua mente morbosa, terrorizzata dalla morte ma da essa continuamente attratta come liberazione dal mondo nel quale è incapace di vivere.

“Limbo” è una parola che descrive efficacemente lo *slum* nel quale il protagonista si è auto-esiliato. Non a caso Thomas D. Young, Jr. intitola il suo saggio dedicato al romanzo “The Imprisonment of Sensibility”, sottolineando lo stato di paralisi (tanto concreta quanto emotiva) che il protagonista attraversa. Il ghetto di McAnally è una vera e propria prigione nella quale Suttree si è volutamente rinchiuso nel rifiuto di ricoprire un ruolo nel mondo

² Il riferimento è all’enigmatico prologo di *Blood Meridian*, nel quale un uomo procede su di una pianura facendo dei buchi nel terreno con uno strumento non meglio identificato, che sembra assomigliare a una sorta di martello pneumatico. Le interpretazioni di questo passaggio sono varie, e spaziano da una supposta riscrittura de *Il mito di Sisifo* di Camus (Busby), alla riproposizione del mito di Prometeo (Bloom, *How to Read*). Da parte mia, credo che la lettura più plausibile di questo passo sia quella proposta da John Sepich in *Notes on Blood Meridian*, che vede nell’uomo un operaio intento a installare una recinzione – atto che porta l’epoca dell’*open range* alla sua definitiva conclusione.

“esterno”, quello dell’alta borghesia meridionale nel quale sarebbe dovuto entrare per diritto di nascita. Sin dal prologo, è chiaro come McCarthy stia focalizzando la sua attenzione su di uno spazio liminale, testando la poetica del «middle ground» ma sconvolgendone completamente le premesse. Georg Guillemin liquida *Suttree* come inadatto a un’analisi orientata dai caratteri della pastorale per via dell’ambientazione prevalentemente urbana del romanzo, relegandone l’interesse a “campo di prova” per lo stile e i temi dell’autore (*Pastoral Vision*, 3-4). Una lettura ortodossa di McCarthy, di qualsiasi ispirazione essa sia, è però naturalmente impossibile, data la forte spinta revisionista dell’opera. Inoltre, riallacciandomi al discorso precedente sullo stato dell’ideologia pastorale dopo gli anni trenta del Ventesimo secolo, credo che *Suttree* rappresenti un’ottima metafora dello stato di messa in questione dell’applicabilità di tali principi. L’oscillazione tra il passato e la modernità colta da Tate viene infatti trasfigurato in quelli che McCarthy definisce come spazi “interstiziali”, esistenti sulla frontiera creata dal mondo pastorale e il futuro incerto di quello stesso ordine. Colto nel momento di passaggio, *Suttree* è un Leopold Bloom senza *Odissea*, vaga negli interstizi del mito con quella che Erik Hage ha definito «sublime aimlessness» (159), puntualmente riflessa dalla «mongrel architecture» (*S*, 3) dei bassifondi di Knoxville.

McAnally Flats, presentata nelle «*clockless hours*» (altro suggerimento sullo stato di sospensione di questo luogo), è una «*darker town*», un «*encampment of the damned*» i cui edifici sono «*like a rampart to a farther world forsaken, old purposes forgot*» (3). Tutto in *Suttree* suggerisce uno stato di mancanza, di separazione e di disordine, a partire dal *setting*, descritto con gusto gotico ed espressionista e dedicato ad acuire il senso d’alienazione del protagonista. «*We are come to a world within the world. In these alien reaches, these maugre sinks and interstitial wastes that the righteous see from carriage and car another life dreams. Illshapen or black or deranged, fugitive of all order, strangers in everyland*» (4); la delimitazione di questo spazio e della vita che vi freme non potrebbe

essere più netta. Ponendo i “virtuosi” come individui di passaggio, a distanza di sicurezza dall’ammasso di vicoli e baracche di McAnally, il prologo definisce chiaramente l’esistenza di due spazi separati, strutturati da ordini diametralmente opposti.

Sarebbe facile etichettare il “mondo nel mondo” su cui si apre la ricerca esistenziale di Suttree come ennesima rappresentazione di spazio gotico, e viceversa la parte di Knoxville abitata dagli individui inseriti negli ingranaggi della società il suo rovescio pastorale. In maniera non dissimile da *Child of God* (che aveva in Lester Ballard un individuo talmente incapace di pensare al di fuori della sfera pastorale da trasformarla nel suo negativo perverso) i caratteri dei due mondi sono ambigui, e i confini permeabili. In questo romanzo forse più che nei precedenti, McCarthy compie un’operazione che, d’accordo con D. S. Butterworth, può essere definita come ri-centratura del margine (95), la scelta di porre ciò che è eccentrico rispetto alla norma (sociale, ma anche concretamente urbana in questo caso) come fulcro della narrazione. Inoltre, Butterworth fornisce uno spunto interessante attraverso l’affermazione di Bachtin per cui la rappresentazione dell’uomo nel romanzo è sempre intrinsecamente cronotopica (Bachtin, 232). Trattando i personaggi di *Suttree* come cronotopi, il critico ne afferma l’identificazione sostanziale con l’ambiente che abitano, paragonandoli a «something embedded in the physical world» (98), e affermando come McCarthy si diverta a giocare «upon the paradigm of container and contained» (100), un punto di vista essenzialmente in accordo con quello adottato in questa analisi. Butterworth però sbaglia a considerare i personaggi «a signifier devoid of content» (100) perché, ripeto, tanto Suttree quanto l’anonimo protagonisti di *The Road* possiedono una coscienza e un intelletto iperattivi e anomali se paragonati all’opacità dei protagonisti delle opere precedenti.

Pur accettando la permeabilità e interscambiabilità di personaggi e ambientazione (la «optical democracy» trattata nel primo capitolo), la presenza di una coscienza in grado di

processare e rielaborare la realtà sposta i limiti dello spazio *all'interno* di questi. Per la prima volta ci si trova di fronte a dei soggetti in grado di negoziare coscientemente il proprio posto nel mondo, e che così facendo ne modificano la resa sulla pagina attraverso il filtro di una psiche che non è più inerte rispetto allo spazio esterno. Tanto in *Suttree* che in *The Road* è difficile capire esattamente dove ci si trovi; si incontra spesso un distacco notevole tra l'ambiente e la percezione che di questo hanno i protagonisti, segno evidente dell'avvenuto deterioramento del *cognitive mapping*. Nell'ultimo dei romanzi di McCarthy il padre dipinge spesso un quadro in netto contrasto con la *wasteland* implacabile che attraversa. Questo è ovviamente funzionale alla mera sopravvivenza dei due (sarebbe disumano per l'uomo precipitare il figlio nella disperazione), ma le convinzioni dell'uomo sono ferree al di fuori di ogni possibile edulcorazione a beneficio del bambino.

Nel corso del romanzo si ripete l'utilizzo della metafora del fuoco come simbolo dell'appartenenza dei protagonisti alle forze del bene, resistenza di un ordine antico contro il caos in cui il mondo è sprofondato:

We're going to be ok, aren't we Papa?

Yes. We are.

And nothing bad is going to happen to us.

That's right.

Because we're carrying the fire.

Yes. Because we're carrying the fire. (83)

Questo scambio di battute, che si ripete pressoché invariato in altri momenti del racconto (123, 216, 278), ed è significativamente parte dell'ultimo dialogo dei due, prima che l'uomo muoia per una non meglio precisata malattia, nel quale intima al figlio di continuare a

“portare il fuoco”. Quest’immagine, intuitivamente associabile all’ordine, alla ragione e alla civiltà, trova una spiegazione esauriente attraverso la conclusione del romanzo precedente a *The Road*, il western-noir *No Country for Old Men*.

Ed Tom Bell, anziano sceriffo texano impotente di fronte alle efferatezze delle guerre tra *cárteles*, che sono per lui assolutamente al di fuori di ogni possibile comprensione, racconta di due sogni che ha avuto riguardo al padre una volta che questi è morto. Bell racconta:

it was like we was both back in older times and I was on horseback goin through the mountains of a night. [...] It was cold and there was snow on the ground and he rode past me and kept on goin. He just rode on past and he had this blanket wrapped around him and he had his head down and when he rode past I seen he was carrying fire in a horn the way people used to do [...]. And in the dream I knew that he was goin on ahead and that he was fixin to make a fire somewhere out there in all that dark and all that cold. (NCfOM, 309)

Letta attraverso questo passaggio elegiaco, il simbolo del fuoco in *The Road* si carica di significati ulteriori. È la reificazione della tradizione, dell’*Old South* e della sua capacità di condurre il presente e di riordinarne il caos secondo i propri schemi, comprendenti ovviamente anche l’ideologia pastorale, di cui Bell è uno degli ultimi depositari. Come Arthur Ownby prima di lui, lo sceriffo non possiede gli strumenti per interpretare i tempi nei quali vive suo malgrado e con disagio, e a fronte di quest’alienazione pone il mondo mitico degli avi con il tipico afflato malinconico della coscienza pastorale.

Il successo della trasmissione di valori di generazione in generazione è evidente anche nel protagonista di *The Road*. Nel raccontare al figlio «Old stories of courage and justice as

he remembered them» (41) egli sta cercando di tenere viva la visione dei padri, cercando (come nel sogno di Bell) di accendere una scintilla nella desolazione del mondo post-apocalittico che lo circonda. Inoltre, il percorso dei due, diretto verso il mare, e la dedizione praticamente religiosa dell'uomo alla sua missione («I was appointed to do that by God» (77), afferma) suggeriscono che *The Road*, nel suo complesso, rielabori l'epopea pionieristica americana. I due protagonisti sono gli ultimi rappresentanti della stirpe di *frontiersmen* che, da Daniel Boone in poi, affrontarono la *wilderness* «with eyes incandesced by the visionary light» (S, 4), ripetendo a loro volta la *errand* puritana della rifondazione del giardino di Dio in terra. A tal proposito Christopher Walsh ha scritto: «in a way, the two are caught up in an apocalyptically revisionist pioneer adventure. The South becomes the mythically reinscribed frontier» (*In the Wake of the Sun*, 265). C'è ancora una volta un gioco di specchi e scatole cinesi che iscrive lo spazio tanto nel mito del «garden of the earth» quanto nell'epopea della frontiera, mediato dalla visione dell'uomo.

Le ragioni di questa fede cieca, in fondo il ripresentarsi del classico mito dell'eccezionalismo americano, è dovuta, come nota anche Walsh (*In the Wake of the Sun*, 255-256), a un ricordo d'infanzia. Ripensando a una giornata amena passata in riva al lago con un anziano parente, la voce narrante conclude: «This was the perfect day of his childhood. This the day to shape the days upon» (TR, 13). Il motivo pastorale dell'età dell'oro, spesso associato all'infanzia, come specifica Lucinda MacKethan (*Dream of Arcady*, 4), è ancora una volta in azione nel modellare la visione del presente, spingendo in avanti i due pionieri post-apocalittici attraverso la forza della stessa retorica che aveva spinto i loro precursori verso ovest per portare a compimento i predicamenti del mito. In *The Road* quindi, tramite la sorta di prolessi intertestuale rappresentata dal sogno di Bell, si ha il riuscito passaggio di testimone tra generazioni che Edwin T. Arnold individuava come

dinamica soggiacente a *Suttree*, e che Allen Tate auspicava, in una sorta di sospensione d'incredulità, alla fine del suo contributo per *I'll Take My Stand*.

Il finale di *The Road* (già analizzato in parte nel primo capitolo), un paragrafo slegato dalla storia principale e dedicato all'elegia del mondo scomparso, è probabilmente l'affermazione della sopravvivenza dell'ideale pastorale. La descrizione dei salmerini che nuotavano nei fiumi prima del disastro, le cui pelli vermicolate sono descritte come «maps of the world in its becoming» (287), sembra ristabilire il primato dell'ambiente sulla «deathscape». Paragonando i pesci a delle mappe, McCarthy riafferma la necessità di interpretare gli elementi del *setting* per trovare il proprio percorso (la "strada") e quindi il proprio posto nell'ordine naturale. A fronte della *wasteland* protagonista del romanzo, che ho definito *tabula rasa*, e quindi non tanto indecifrabile quanto assolutamente priva di "narrazioni", il romanzo pone il ricordo (interpretabile) di un tempo passato. La malinconia del passaggio («Once there were brook trout in the streams...») e la rinnovata centralità della biosfera, che porta iscritta la direzione in cui il mondo evolve, sono una canonica rappresentazione pastorale quanto un proclama. La *wasteland* di *The Road* equivale alla modernità dei Twelve Southerners: un nuovo ordine incomprensibile da addomesticare attraverso il ritorno a un sistema di valori precedente, un ordine in dissoluzione ma i cui effetti sulla mente della comunità sono ancora vivi e percepibili.

Alla stregua di Tate che auspicava la riaffermazione del Sud tramite il mantenimento del ruralismo anche a fronte del dubbio risultato, l'uomo senza nome resta saldamente attaccato al pastoralismo della sua infanzia per superare un periodo storico inconciliabile con quegli ideali. Come scrive Andrew Keller Estes: «This *new way forward* [...] [t]his better method of conceiving of and interacting with the environment, emerging as it does from a background of calamitous loss, should serve as a call to action, a call to rethink the ways in which we have written and are writing American spaces» (215). Il punto di vista ecocritico

di Keller Estes è evidente, e non è mia intenzione appropriarmene; ma la dinamica alla base del movimento reazionario verso un passato che serva a ripensare il futuro è sostanzialmente coincidente con quella delineata da *I'll Take my Stand*, e senza dubbio pertinente a una visione più genericamente pastorale – che è quella dell'uomo e di McCarthy allo stesso tempo.

L'epilogo sui sogni dello sceriffo che chiude *No Country for Old Men*, citato in precedenza, serve però da chiave interpretativa anche per *Suttree*. Prima del sogno che, come ho mostrato, riassume il percorso di *The Road*, Ed Tom Bell dice: «*I had two dream about him [il padre, N.d.A] after he died. I don't remember the first one all that well but it was about meeting him in town somewheres and he give me some money and I think I lost it*» (309). Se il secondo sogno, nel quale il “fuoco” del padre serviva ad avanzare nel buio, è una miniatura di *The Road*, questa prima immagine è una perfetta rappresentazione dello stato in cui versa Cornelius Suttree all'inizio dell'omonimo romanzo. Seguendo il padre, Bell si fa simbolicamente carico della tradizione, e la utilizza come strumento per far letteralmente luce nel presente. Suttree, al contrario, è l'affidatario della tradizione “proto-dorica” (così la definisce ironicamente W. J. Cash) del Sud, ma non è in grado di (o non desidera) assolvere a questo incarico, e finisce per “perderla” nelle strade della città – la *wilderness* urbana dei bassifondi di Knoxville, Tennessee.

Non è un caso che Suttree affermi «*I am, I am. An artifact of prior races*» (129), e si definisca «*Reprobate scion of doomed Saxon clans, out of a rainy day dream surmised*» (136). Nel personaggio sono contemporaneamente presenti il peso del passato e il senso di colpa per non aver proseguito la linea pseudonobiliare della famiglia. Sarebbe infatti frettoloso etichettare Suttree come un individuo che ha completamente ripudiato i natali; il suo stile di vita eremitico, una sorta di espiazione per il privilegio cui era intitolato, è attivamente determinato dalla vita precedente. Non c'è un vero strappo in *Suttree*: nel

rovesciamento dell'ambiente vitale del protagonista è da leggersi proprio l'incapacità di chiudere un capitolo e ricominciare da zero. Cornelius Suttree è ancora intrappolato nell'universo pastorale (che in questo caso ha una funzione non dissimile da quella che ricopre in *Child of God*), è un «prisoner in Babylon», come lo definisce Dianne C. Luce (*Reading the World*, 194). Luce ha anche scritto di come, «more explicitly than in *Outer Dark* and *Child of God*, the world of *Suttree* is presented in purgatorial terms» (*Reading the World*, 226), confermando l'intuizione sull'esistenza del "limbo" in cui la filosofia dei Southern Agrarians aveva inconsciamente precipitato il Sud nel Ventesimo secolo.

Il purgatorio di Suttree è efficacemente rappresentato da un passaggio nel quale il protagonista, ubriaco e solitario, fa visita alla vecchia casa di famiglia ormai in rovina. L'abitazione, come quella in *The Road* precedentemente trattata, mostra evidenti i segni di una passata opulenza, e attraverso «tall fluted columns» e una «immense and stark facade» (135), riproduce ancora una volta lo stereotipo della tipica *plantation house* meridionale. Entrare in questo luogo equivale per Suttree a confrontare il passato che lo tormenta, e più in generale ad affrontare le "trappole" (MacKethan, *Dream of Arcady*, 6) della visione pastorale. Le stanze, vuote e coperte di sporcizia ed escrementi, stimolano i ricordi del protagonista, che ritorna a un episodio della propria infanzia, riproponendo il *topos* pastorale del passato aureo. In compagnia di un vecchio parente, Suttree assiste al cronometraggio di un cavallo da corsa, al termine del quale l'uomo, con evidente soddisfazione, afferma «that they had witnessed a thing agaisnt which time would not prevail» (136). Il ricordo si infrange miseramente sull'immagine della casa in decadenza, talmente sconvolgente per Suttree da fargli esclamare: «Gods and fathers what has happened here, good friends where is there clemency?» (135).

La casa in rovina serve a posizionare Suttree su di un'ideale mappa mitica, è l'indicatore dello stato del *cognitive mapping* di questo protagonista. John M. Grammer ha

notato come l'affermazione dell'anziano parente sia l'ennesima riproposizione dello gnosticismo pastorale così come descritto da Lewis P. Simpson in *The Dispossessed Garden (A Thing Against Which Time Will Not Prevail, 31)*. Il cavallo da corsa sul quale il tempo non eserciterebbe il proprio potere logorante rappresenta, metonimicamente, il desiderio delle classi agiate del Sud di continuare a vivere nel rifugio arcadico costruito proprio come reazione alla storia che li vedeva sconfitti. Inserire questo ricordo nella decadenza del presente è mettere fianco a fianco la tradizione intellettuale più antica del Sud, quella della pastorale, e la «second-oldest intellectual tradition» (Grammer, *A Thing Against Which Time Will Not Prevail, 31*), ovvero l'anti-pastorale. Nell'abitazione di famiglia Suttree è a cavallo di due mondi: quello atemporale e idilliaco dei ricordi e quello consumato dal trascorrere del tempo. È chiaro come queste due rappresentazioni siano in cortocircuito nella mente di Suttree, che è completamente disorientato, e anzi intrappolato dall'oscillazione tra realtà e sogno stimolata dal luogo in cui si trova.

Nonostante il rifiuto di proseguire a vivere, intellettualmente e praticamente, nella tradizione portata avanti anche dalla propria famiglia, il protagonista non ha abbandonato del tutto la *forma mentis* dei padri, con evidente effetto sulla sua esistenza, che è in fondo vissuta tutta all'ombra di quella tradizione. Suttree non è un uomo "liberato". La prova la dà McCarthy quando, descrivendolo affacciato a una delle finestre della casa in contemplazione della città, lo definisce «locked in another age of which some dread vision had afforded him this lonely cognizance» (135). La "visione d'orrore" è quella della vita cittadina che pulsa oscenamente, «*in a brief delineation of the aberrant disordered and mad*» (3), che Suttree osserva chiuso in un'altra epoca, intrappolato nello spazio che a questa si contrappone idealmente, anche nella rovina. È l'incapacità di questo personaggio a pensarsi totalmente al di fuori delle dinamiche pastorali a decretarne la miseria nel mondo reale; Suttree non è in fondo diverso da Arthur Ownby o da Lester Ballard: il mondo in

cambiamento oltre i confini del “giardino” è per lui incomprensibile, e ogni tentativo di abitarlo si risolve in un fallimento. Come il più noto predecessore, Quentin Compson di *The Sound and the Fury*, Cornelius Suttree è stretto tra l'impossibilità a concepirsi al di fuori delle strutture mentali della società meridionale e gli effetti invalidanti provenienti dall'adesione a una visione statica, immutabile, praticamente in uno stato di perenne prossimità alla morte.

Quando decide finalmente di abbandonare la casa, dopo un altro sogno a occhi aperti dedicato agli antenati mitici della sua razza di “nobili” proprietari terrieri, Suttree incappa in un cartello posto sul limitare della proprietà, ennesimo simbolo del disorientamento esistenziale del personaggio. «Old paint on an old sign said dimly to keep out. Someone must have turned it around because it posted the outer world. He went on anyway. He said that he was only passing through» (136). Seguendo la logica spaziale instaurata dal cartello posto al rovescio, è il mondo esterno dal quale bisogna tenersi lontani, e non il rifugio pastorale decaduto rappresentato dalla vecchia casa dei Suttree. Il fatto che, nel suo rimuginare ubriaco, Suttree si consideri solo di passaggio proprio nel mondo reale piuttosto che nell'illusione d'immortalità dissacrata che si sta lasciando alle spalle, è indicativo dello stato deleterio nel quale versa la sua psiche. Questo passaggio è d'importanza fondamentale per interpretare correttamente il modo in cui Suttree mappa la realtà, perché mostra al di fuori di ogni dubbio il declino del *cognitive mapping* dal quale è affetto. Grammer esplicita questo nodo cruciale nella mente del protagonista quando scrive: «defined as a tension between the permanence of memory and the power of time, the misunderstanding between them remains unresolved [...]. His [Suttree's] efforts to resolve it will be, essentially, the subject matter of his novel» (*A Thing Against Time Will Not Prevail*, 29).

Suttree, che per chiunque si dedichi ai *Southern Studies* è indubbiamente il capolavoro dello scrittore per la profondità con cui affronta alcuni dei nodi tematici fondamentali del Sud, è quindi nella sua totalità l'immenso sforzo del protagonista di riallacciare realtà e

rappresentazione. Ricordando le parole di Lucinda Hardwick MacKethan, secondo la quale «Arcadia at its most glorious is an entrapment which if never abandoned can never be honestly explored» (6), è possibile considerare il romanzo come la descrizione di questo processo traumatico di abbandono di un ordine tradizionale, razionale e reazionario, per abbracciare la complessità del mondo contemporaneo. L'ossessione per la morte che paralizza Suttree è l'introiezione della morte inevitabile del mondo pastorale che il protagonista, nonostante l'apparente rifiuto, non riesce ad abbandonare. Di frequente negli studi dedicati a questo romanzo se ne sottolinea l'autobiografismo, considerate le forti similarità tra Suttree e McCarthy, il conflitto con il padre e la scelta di una vita dissoluta a fronte di una di privilegi³. Questi punti di contatto esistono, ed è impossibile ignorarli, ma credo che il senso pieno di *Suttree* si colga solamente una volta che lo si consideri l'espressione massima da parte di McCarthy del dilemma-madre del Sud: la necessità di rielaborare il cambiamento e far fronte alla modernità con il carico di dubbi e angosce che la visione pastorale aveva esorcizzato fino ad allora. O meglio, di accettare il paradosso intrinseco alla pastorale (così come enunciato da Allen Tate e sottolineato da Michael Kreyling) per poter ripensare gli schemi attraverso i quali ritrovare l'equilibrio tra individuo e società, passato e presente, uomo e natura che la mente del Sud ha perso nel passaggio al secolo scorso.

Ho utilizzato in precedenza un'espressione coniata da Lukács per descrivere l'inquietudine dei personaggi di *Outer Dark* in relazione al loro vagabondare. L'«erraticità trascendentale» di cui parla il filosofo è una condizione dell'anima successiva alla perdita d'integrità che accompagna il passaggio dall'*epos* al romanzo. Lukács classifica l'epoca

³ Letture di questo tipo sono state proposte da Dianne C. Luce in *Reading the World*, Jay Ellis in *No Place for Home*, e accennate da John Cant, Georg Guillemin e Rick Wallach ("Ulysses in Knoxville").

come espressione di «un sistema in sé omogeneo, caratterizzato da un equilibrio adeguato» (*Teoria del Romanzo*, 26), aggiungendo: «l'anima va in cerca d'avventure e a esse si consegna, il vero strazio della ricerca e gli effettivi pericoli della scoperta le rimangono ignoti: quest'anima non mette mai in gioco se stessa; non sa ancora di potersi perdere e non la sfiora il pensiero di doversi cercare» (24). Dana Phillips ha applicato le considerazioni di Lukács sull'epica a *Blood Meridian*, descrivendone la qualità mitica sulla base dell'assenza di interiorità (intesa in relazione alla definizione precedente come interiorità fatta di dubbi e domande), ma credo che questa partizione sia applicabile con successo anche ai romanzi del Tennessee. Se le opere che vanno da *The Orchard Keeper* a *Child of God* mostrano ancora degli individui premoderni, investiti di avventure e anche travolti dalla tragedia ma sostanzialmente monolitici, incapaci di una qualsiasi evoluzione, con *Suttree* e poi con *The Road* il Sud di McCarthy trova finalmente la propria interiorità. La ricerca del «luogo trascendentale», che è secondo Lukács il fine ultimo della filosofia – intesa «sia come forma della vita che come forma determinante della poesia e del suo contenuto» (*Teoria del Romanzo*, 23) – raggiunge con questi ultimi due romanzi dedicati al meridione una dimensione più ampia e matura. La ricerca del luogo trascendentale «è sempre un sintomo dello strappo tra l'interno e l'esterno, un segno della differenza essenziale tra l'io e il mondo, dell'incongruenza tra l'anima e il fare» (Lukács, 23). Se l'erraticità trascendentale è certo un *topos* di tutta la scrittura di McCarthy, è con Cornelius Suttree, mente iperbolicamente riflessiva, che la coscienza dei pericoli insiti nella ricerca di sé (concretizzata nella ricerca di un luogo nel mondo) si presenta all'individuo del Sud in tutta la sua urgenza.

Gli Agrarians avevano traghettato il *Dixie* nella complessità del mondo loro contemporaneo, mostrando contemporaneamente il male e la cura per una società che attraversava dei cambiamenti strutturali epocali. Gli scrittori che vennero dopo di loro dedicarono le proprie opere alla paralisi cognitiva nel quale il Sud era scivolato, e al tentativo

di recuperare la pienezza mitica che l'ideale pastorale prometteva. Dopo aver mostrato il mondo primordiale di *The Orchard Keeper*, l'ambivalenza profonda dell'Arcadia in *Outer Dark* e *Child of God*, McCarthy affronta infine questo nodo fondamentale. Non è un caso che, dopo *Suttree*, l'autore si allontanerà tematicamente (ma anche concretamente, trasferendosi in New Mexico) dalla regione di provenienza, tornando a scrivere sul Sud solo trent'anni più tardi con *The Road*. L'intero arco delle prime quattro opere, compreso *The Road*, epilogo ideale, rappresenta la descrizione del passaggio da un'epoca mitica alla problematicità del presente; *Suttree* rappresenta il momento cruciale di riaffermazione o perdita definitiva dell'identità meridionale, ed ha ragione Matthew Guinn a considerare i romanzi di McCarthy nel loro complesso «a clearly delineated struggle between modern and postmodern, old and new, in the evolving landscape of southern literature» (*After Southern Modernism*, 92). Quali siano i risultati di questa lotta si deduce dal modo in cui, con *Suttree* e *The Road*, McCarthy cerca di risolvere i rapporti problematici instauratisi tra la società e la sua auto-rappresentazione, soprattutto in relazione al nodo identitario cruciale del *Southern sense of place*.

3. All souls are one and all souls lonely

Commentando l'affermazione con la quale Allen Tate chiude il suo "Remarks on the Southern Religion" – «The Southerner [...] must use an instrument, which is political, and so unrealistic and pretentious that he cannot believe in it, to re-establish a private, self-contained, and essentially spiritual life» (175) – Michael Kreyling scrive «He made a quintessential modern: he would have made an equally adept postmodern» (172). Le ragioni di questa classificazione apparentemente anacronistica sono nell'evidente «incredulità nei confronti delle metanarrazioni» (Lyotard, *La Condizione Postmoderna*, 6) dimostrata da Tate con la spiazzante affermazione finale, sostanzialmente una considerazione

pessimistica sull'utilità di riacquisire una visione pastorale come veicolo dell'identità del Sud. Se si tiene in considerazione la famosa affermazione di Umberto Eco riguardo alla presenza di forme di postmoderno in ogni epoca dell'umanità (Rosso e Springer, 1-2), è facile classificare il momento di grande ripensamento intellettuale e filosofico del Sud negli anni trenta del Ventesimo secolo come uno di questi momenti di crisi che Eco classifica attraverso la categoria metastorica del manierismo – un momento di cosciente ripresa di forme appartenenti passato.

Indubbiamente la posizione di Tate è ambigua, e sembra sconfessare ciò che professa all'interno della stessa dichiarazione. Nutro però dei dubbi sull'effettiva carica postmoderna degli ideali degli Agrarians perché, se è vero che l'operazione di Tate assomiglia decisamente alle dinamiche d'interrogazione culturale descritte da Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism*, ovvero la simultanea applicazione e rimozione di nozioni finalizzata a contestare il supposto valore universale di queste (Hutcheon, 57), è anche chiaro come Tate e soci sembrano tenere in alta considerazione il complesso della filosofia ruralista (definita non a caso «Southern religion» in Tate). In altre parole, pur coscienti del fatto che la dimensione ruralista-pastorale del Sud è in definitiva una costruzione intellettuale, i Twelve Southerners non ne contestano la capacità di funzionare come principio d'ordine a fronte della frammentazione dell'esperienza moderna. Lo spostamento da un "centro" ideologico (con le inevitabili implicazioni di monolitismo, origine e unicità), al "margine" non totalizzante individuato da Hutcheon (58) non avviene in *I'll Take My Stand*, la cui preoccupazione principale resta l'affermazione di un paradigma omogeneo con il quale possa identificarsi tutta la regione. Si potrebbe dire, in parziale accordo con Kreyling, che la spinta al postmoderno è intuita ma, per ragioni di agenda politica, immediatamente abortita.

Martyn Bone ha scritto di come la creazione intellettuale più notevole del movimento degli Agrarians, nonché la più duratura, sia da ritrovarsi nella ridefinizione del *sense of place*: «I suggest that, even now, the standard southern literary-critical conception of “place” derives substantially from the Agrarians’ idealized vision of a rural, agricultural society» (*The Postsouthern Sense of Place*, vii). Secondo il critico, nonostante l’evidente incapacità del ruralismo di render conto della nuova situazione economica e geografica verso cui il Sud muoveva, la sua eredità resta viva e funzionale all’interno della letteratura meridionale. In breve: nonostante i dubbi relativi alla ripresa dei canoni di un passato idealizzato per ordinare il presente, la letteratura del Sud è stata in genere assolutamente restia a ripensarsi al di fuori dell’ideale pastorale così come riaffermato dai Twelve Southerners. Le strutture rigide e imm modificabili dell’ordine pastorale hanno continuato a funzionare come rifugio fuori dal tempo, e la causa di questo è da ritrovarsi nell’istintiva repulsione che l’*élite* culturale del Sud provava per la fluidità e il cosmopolitismo della civiltà industriale alle porte. Louis D. Rubin e Robert D. Jacobs scrivono in proposito:

To the extent that the Southern novel has always presupposed a strong identification with a place, a participation in its life, a sense of intense involvement in a fixed, defined society, the best work of the leading younger Southern writers is not in these respects “Southern”. Just as the South has changed until it has lost much of its old, closely knit, small-town and rural character, so its most recent novelists have lost their sense of community, of involvement within a limited, bounded universe. [...] Now the fixed center is gone, and the younger Southern writers, as Walter Sullivan declares, must look for something else to take its place. (*South*, 15-16, 24-25)

Il paradosso di quest'affermazione risiede nel fatto che Rubin e Jacobs misurano ancora una volta (e magari inconsciamente) il potere strutturante del *sense of place* sulla formulazione dei Southern Agrarians che, come ho scritto, rifiuta in sostanza di misurarsi proattivamente con il presente, rimanendo cristallizzato nella forma pastorale dell'*Old South*. Come nota Bone, in polemica con le affermazioni precedenti, l'idea di *sense of place* promossa dalla comunità di studiosi di letteratura del Sud «is not merely precapitalist or premodern: it is prelapsarian» (29). La struttura profonda del mito è onnipresente e, in linea con la sensibilità modernista che il Sud sembra restia ad abbandonare, funziona ancora come strumento critico.

A queste posizioni sostanzialmente conservatrici, Bone contrappone una nuova concezione dello spazio del Sud, una visione più ottimistica del rapporto travagliato con la modernità così come presentato dagli Agrarians e ripreso da Rubin e Jacobson. Bone, sulla scia di Lewis P. Simpson, che aveva coniato il termine «postsouthern»⁴ per definire la relazione dell'intellettuale del Sud con il suo ambiente, individua nell'opera di autori come Walker Percy il tentativo di superare la visione malinconica e retrospettiva richiesta dalla critica ufficiale per poter essere considerati degli autori autenticamente meridionali. Simpson, commentando il saggio di Walter Sullivan *Death by Melancholy*, ennesima elegia sullo stato delle lettere al Sud insieme al già citato *A Requiem for the Renaissance*, individua due possibili vie di sopravvivenza per le *Southern letters*. La prima passa attraverso il recupero individuale del senso di trascendenza espresso in precedenza dalla cultura unitaria del Sud;

⁴ L'idea che, parallelamente al passaggio dalla modernità alla postmodernità, si abbia nel Sud una transizione dal *southern sense of place* al *postsouthern sense of place*, è introdotta da Bone in relazione al saggio di Lewis P. Simpson "The Closure of History in Postsouthern America", contenuto in *The Brazen Face of History*. L'esistenza di un'inedita sensibilità *postsouthern* è stata trattata anche da Michael Kreyling in *Inventing Southern Literature*.

la seconda, invece, prende in considerazione il *sense of place* e la sua capacità di infondere un senso d'identità e appartenenza, conclusione in fondo non dissimile da quella a cui era giunta Eudora Welty con "Place in Fiction". Il rinnovamento delle lettere del Sud doveva, secondo Sullivan, fornire alla cultura regionale «new and better manifestations of myth and community» (Simpson, "The Closure of History", 264), un'operazione che, come ho scritto (cfr. il secondo capitolo), Cormac McCarthy ha certamente effettuato nelle opere degli Appalachi, il cui scopo è anche quello di svecchiare e rendere più aderente alla realtà la forma canonica del mito.

Inoltre, mi sembra che le considerazioni di Sullivan (e Simpson, sebbene quest'ultimo sia più ottimista sull'effettiva riuscita dell'impresa) sulla necessità di una riconquista spirituale e spaziale, sono unite nell'idea di «luogo trascendentale» enunciata da Lukács in relazione al mito, a sua volta riecheggiata dall'affermazione di Leo Marx secondo cui il «middle ground» (in senso spirituale e geografico) si troverebbe in una posizione mediana e trascendentale tra le forze della natura e quelle della civilizzazione (Marx, 23). Questi collegamenti tra apparati teorici eterogenei e appartenenti a *milieux* culturali differenti mostra come la necessità di rinnovamento caldeggiata da Sullivan e Simpson sia, in definitiva, una richiesta di "ritorno all'ordine" che si esprime nel recupero delle tradizionali forme culturali. La differenza tra i due risiede probabilmente nelle modalità di recupero della mitologia. Come scrive Simpson: «Sullivan is not entirely clear as to how this mythic system operated as a guide for living. In some ways it functioned in a purely negative manner; it placed the golden age in the past, and it negated the future. It demanded that the past "be maintained at whatever cost for as long as possible"» (Simpson, "The Closure of History", 258). Questo atteggiamento, «uniquely reactionary» come ebbe a dire lo stesso Simpson, si applica con successo a *Child of God*, nel quale Lester Ballard è disposto a creare una necropoli pur di mantenere il proprio spazio vitale al di fuori delle leggi del mercato. L'idea

che la pastorale abbia funzionato anche “in negativo” nel determinare le forme della letteratura, è in fondo un altro modo di approcciare l’immaginario gotico tanto in McCarthy che negli scrittori e nelle scrittrici che hanno operato dalla *Renascence* in poi. La percezione della rottura di un ordine trascendentale ha reso più attuale l’«apostatic mode» definito da Simpson, e la trasformazione del giardino in labirinto è forse, come spesso accade nell’opera di Flannery O’ Connor, il cammino verso la redenzione e la rinascita. Se la soluzione risiede comunque nel recupero della tradizione, la critica di Simpson a Sullivan distingue tra il trincerarsi ciecamente in un universo culturale in via di estinzione (o forse completamente estinto), e l’attiva ripresa dei codici classici in relazione alla contemporaneità, una posizione in fondo non dissimile da quella espressa da T. S. Eliot in “Tradition and the Individual Talent”, con la quale mi sembra che Simpson sia in accordo pressoché totale.

«In the existentialist America (if that is what to call it) that is becoming our spiritual context, the possibility of the reopening of the metaphysical dimension of reality – of a return to a participation in the mystery of history – is presented to us» (Simpson, “The Closure of History”, 271). Evitando di caratterizzare il discorso in senso strettamente religioso (un’istanza però fortemente presente in *The Road*, quanto apparentemente contestata in *Suttree*) e in linea con l’identificazione della «Southern Religion» con la visione pastorale (Tate, “Remarks on the Southern Religion”), l’affermazione di Simpson è leggibile come l’esortazione a recuperare un senso ulteriore dell’esperienza che, date le premesse sulle quali la “religiosità” del Sud si fonda, possiede inevitabilmente delle connotazioni spaziali. La “realtà aumentata” di cui parla il critico è in fondo la ristrutturazione di un *sense of place* che unisca funzionalmente uomo e spazio. Se la cultura del Sud ha subito secondo Martyn Bone un «displacement» concreto ed esistenziale, è necessario instaurare nuovi e prolifici rapporti con il territorio per recuperare la *southernness* cara a Sullivan e Simpson. Mi sembra,

in definitiva, che quest'impellenza dalla quale dipenderebbe l'identità della letteratura del Sud e quindi la sua relazione con i miti fondanti, sia implicitamente racchiusa nelle interpretazioni spaziali di teorici quali Jameson e Soja. La rottura delle tradizionali dinamiche socio-spaziali richiede il riposizionamento dell'individuo all'interno della nuova griglia venutasi a creare, una nuova "produzione dello spazio" (citando Henri Lefebvre) che deve necessariamente tenere in considerazione la complessità dello spazio (post)moderno così come presentata dall'idea di *cognitive mapping* e di terzospazio – un "sistema di sistemi" eterogeneo e radicalmente inclusivo nel quale mente e materia, soggettività e oggettività, presente e passato coesistono dinamicamente nel determinare la polisemia di uno spazio che non può più aspirare all'omogeneità imm modificabile del mito.

Per superare gli sconvolgimenti del Ventesimo secolo, insomma, il Sud necessita di un nuovo paradigma spaziale, un nuovo *sense of place* che non condanni l'identità meridionale a una cronica malinconia per il passato e ne guidi l'organizzazione e la comprensione del presente, esattamente quello che il *postsouthern sense of place* è chiamato a fare. A questo punto la posizione di McCarthy in relazione al *sense of place* ne determina anche la posizione ideologica. Il modo in cui *Suttree* e *The Road* re-immaginano le relazioni socio-spaziali del Sud rivela l'atteggiamento dell'autore nei confronti della tradizione e del futuro della letteratura meridionale. Terry Gifford riassume efficacemente la complessità insita in questa operazione quando, riferendosi alla possibilità di una letteratura post-pastorale, ha scritto di come la nuova estetica debba superare «the closed circuit of pastoral and anti-pastoral to give the vision of an integrated natural world that includes the human» (*Pastoral*, 148); proprio quello che i due romanzi, con la presenza inedita di una forte dimensione auto-riflessiva data dalla profondità psicologica dei protagonisti, mettono in atto.

Christopher J. Walsh in "The Post-Southern Sense of Place in *The Road*" considera il

romanzo come una felice espressione della teorizzazione di Bone, essendo questo essenzialmente il tentativo di comprendere «how people live in a world in which the usual platitudes of “place” – whether as precapitalist proprietary ideal, or literary-critical image – no longer hold» (50). Il critico compie però delle affermazioni contraddittorie: pur considerando *The Road* un romanzo *postsouthern*, Walsh ne considera il ritorno agli schemi del «foundational, mythic South» (52), affermazione che, in forza della lettura precedente, trovo assolutamente condivisibile. Nelle parole di Walsh:

Although ashen, wasted and ostensibly dystopian, *The Road* succeeds in reviving the most cherished geocentric American myth of the frontier, of a new physical, imaginative and spatial beginning. In what is a major symbolic gesture McCarthy re-inscribes this national myth; in so doing, he reverses the westerly spatial movement of his own characters, and we leave the boy as he continues to carry the light into the South. (54)

La lettura di Walsh descrive però una dinamica che è impossibile da conciliare con un autentico *postsouthern sense of place*, e assomiglia piuttosto alla strenua difesa del passato mitico favoreggiata da Allen Tate e Walter Sullivan. *The Road* è una restaurazione piuttosto che a una rivoluzione.

Quando il padre giace prossimo alla morte, il figlio chiede dove possa trovarsi un bambino intravisto in precedenza durante il viaggio nel timore di rimanere solo. «Do you remember that little boy, Papa?», domanda il bambino, a cui l'uomo risponde: «I think he's all right». Non soddisfatto, il bambino continua: «But who will find him if he's lost? Who will find the little boy?». La risposta, «Goodness will find the little boy. It always has. It will again» (280-281), racchiude tutta la cieca fiducia dell'uomo in un ordine superiore e benevolo,

riproponendo la fede nel «perfectly engineered hearty paradise» che Mark G. Malvasi associava alla visione teleologica dei Southern Agrarians. Come ha scritto Scott Romine in merito al movimento di distacco totale dal canone e successiva ripresa dei motivi fondanti che credo sia evidente in *The Road*, «the “anti-southern” content of McCarthy’s work is thus redeemed as ur-southern» (“Where is Southern Literature?”, 7). Un punto di vista del resto condiviso anche da Louis Palmer, che legge l’ultimo romanzo di McCarthy come un ritorno alle tematiche e ai motivi di *The Orchard Keeper*, scrivendo: «*The Road* can be read and interpreted in a context generated by *The Orchard Keeper*» (“Full Circle”, 62).

Per quello che riguarda *Suttree*, le cose sono più complicate e ambigue. La morte che in *The Road* è ovunque nel paesaggio, viene qui trasferita nella mente travagliata del protagonista che, nelle sue continue e morbide riflessioni, diviene la quintessenza della malinconia pastorale. Come ho scritto, Cornelius Suttree, alla stregua di Lester Ballard, è più un prigioniero della visione pastorale che un «middle man», anche se la decisione di vivere in riva al fiume è indicativa della necessità di evitare, per quanto possibile, il dedalo gotico di McAnally Flats. Quest’ennesima rfigurazione della zattera di Huck Finn, personaggio di frequente accostato a Suttree⁵, perde però le proprie caratteristiche di rifugio pastorale (così come è stata analizzata da Leo Marx), ed è l’ennesimo simbolo dell’alienazione e del limbo esistenziale nel quale si trova il personaggio. Nel recensire il romanzo, Jerome Charyn ha scritto: «[*Suttree*] gives us the sense of a river life that reads like a doomed *Huckleberry Finn*» (“Doomed Huck”, 14). Le abilità redentive dell’ambiente però, seppur assenti nella vita sul Tennessee (che in questo senso funziona al contrario del

⁵ Già alla sua comparsa Jerome Charyn aveva paragonato *Suttree* a un *Huckleberry Finn* senza speranza. Leslie Harper Worthington, da parte sua, ha espanso questo suggerimento fino a leggere tutta l’opera di McCarthy sulla base dell’influenza del personaggio di Twain in *Cormac McCarthy and the Ghost of Huck Finn*.

Mississippi di Twain, conducendo alla prigionia invece che alla libertà) non sono completamente abbandonate.

All'incirca a metà della narrazione, Suttree abbandona Knoxville e si dirige verso le montagne. Il viaggio è una riproposizione del motivo della *errand*, il personale rito purificatorio del contatto con la *wilderness* prelapsaria. La frattura interna al personaggio, continuamente ricordata dalla figura fantasma del gemello nato morto, diviene qui una personificazione quasi concreta di tutto ciò che Suttree deve abbandonare per poter riconquistare un rapporto equilibrato con i luoghi e la società dalla quale si è tenuto distante. «He looked at a world of incredible loveliness. Old distaff Celt's blood in some back chamber of his brain moved him to discourse with the birches, with the oaks. A cool green fire kept breaking in the woods and he could hear the footsteps of the dead. Everything had fallen from him. He scarce could tell where his being ended or the world began nor did he care» (286). L'avanzata nella natura selvaggia e sempre più profonda equivale a un progressivo abbandono della civiltà, a un viaggio indietro nel tempo, al passato mitico degli antenati che per primi varcarono gli Appalachi inaugurando l'espansione sul continente. Con la regressione della coscienza a una forma più primitiva (del resto McCarthy nel prologo aveva avvertito il lettore: «*ruder forms survive*») ritorna la connessione simbiotica con la natura, la possibilità di "comunicare" con questa. L'impossibilità a tracciare una linea netta tra umano e non umano, poi, è la prova fondamentale dell'acquisizione piena di uno stato pastorale, nonché l'ennesimo indizio sulla presenza della «optical democracy» e della poetica da questa disegnata (cfr. il primo capitolo). Suttree raggiunge il «middle state», e con questo la connessione trascendentale con l'ambiente. La rappresentazione pastorale è perfetta e totale, comprensiva anche del suo «apostatic mode», riassunto come ho accennato nell'onnipresente figura del doppio, l'«antisuttree». Definito in questo caso «othersuttree», il gemello fantasma mantiene intatte le caratteristiche di rovesciamento e oscurità che ne

fanno un simbolo dello spazio gotico nella beatitudine arcadica che il protagonista sta sperimentando: «Some doublegoer, some othersuttree eluded him in these woods and he feared that should that figure fail to rise and steal away and were he therefore to come to himself in this obscure wood he'd be neither mended nor made whole but rather set mindless to dodder drooling with his ghostly clone from sun to sun across a hostile hemisphere forever» (287).

L'aspirazione di Suttree è quella di tornare a essere «whole», un desiderio di pienezza che esprime tanto la rottura tra uomo e ambiente quanto la scissione dello spirito individuata da Kreyling negli scritti degli Agrarians, la reazione della cultura autenticamente *Southern* nel momento della dissoluzione. Il processo iniziato con questa *errand*, non è però completo. «You're lost or crazy or both», dice un cacciatore che si imbatte in Suttree, al quale il protagonista risponde: «Quite so» (288), mostrando come il processo purificatorio dell'eucarestia della *wilderness* non abbia sortito effetti duraturi.

Verso la conclusione del romanzo, Suttree lotta tra la vita e la morte in un letto d'ospedale, colpito da una grave forma di febbre tifoide. Attraverso una lunga serie di allucinazioni che ripercorrono i traumi e le grandi ossessioni della sua vita (la famiglia, la presenza opprimente del cattolicesimo rifiutato ma onnipresente sotto forma di colpa, e naturalmente la morte), Suttree attraversa, come il mondo attorno a lui, un cambiamento definitivo. Una di queste allucinazioni è un chiaro richiamo intertestuale a *The Sound and the Fury*, presentando la vetrina di un orologiaio che ricorda quella davanti alla quale si ferma Quentin Compson nel suo ultimo giorno di vita (*The Sound and the Fury*, 85; S, 453-454). Contrariamente agli orologi faulkneriani, in disaccordo l'uno con l'altro come ad acuire l'ipocondria di Quentin per lo stillicidio del tempo, questi, inspiegabilmente, si fermano. Se nel caso di Faulkner è possibile leggere l'angoscia per lo scorrere delle ore come uno stato post-traumatico successivo all'ingresso nella Storia (contrapposto al reame pastorale, che

avrebbe contenuto la decadenza della famiglia Compson), la serie di orologi scarichi in *Suttree* sono l'indizio della riacquisita atemporalità della dimensione pastorale, suggerita anche da un precedente delirio nel quale Suttree immagina di essere risucchiato «into a cold dimension without time without space and where all was motion» (452).

La “dimensione fredda” nella quale Suttree viene a trovarsi non è istintivamente parte di una canonica rappresentazione pastorale. L'utilizzo di questo aggettivo ricorda però la definizione utilizzata da Sartre per definire le dinamiche temporali di *The Sound and the Fury*. Quando il filosofo parla di «vitesse glacée» (*Situations*, 67) coglie poeticamente le dinamiche in atto nei confini del giardino: un mondo vibrante, ma cristallizzato in una dimensione aliena alla dialettica storica, e che in virtù di questo può essere «arrêtée et pensée», contrariamente allo spazio proteiforme del *postsouth*. Inoltre, attraverso le digressioni spaziotemporali della mente febbricitante del protagonista, *Suttree* rifica simbolicamente la sopravvivenza del mito pastorale nell'epica della frontiera. Un terzo momento della visione mette infatti in scena quella che sembra a tutti gli effetti un'allegoria dell'eccezionalismo americano e dell'avanzata verso il Pacifico. Una città che è descritta come una *polis* classica («temple, column, plinth and cornice») emerge dal mare, e da questa tre figure cesellate nella pietra, «archer and warrior and marblebreasted maid all listing west and moving slowly their stone limbs» (459). Le figure riassumono l'intero arco della pastorale americana, dalle origini classiche, al mito del giardino, alla frontiera (sono d'altra parte inclinate verso ovest), interpretazione confermata dalle successive parole di Suttree: «We have witnessed this thing today which prefigures for all time the way in which historic orders proceed» (459).

La visione prelude all'addio di Suttree a Knoxville, che è l'abbandono delle strutture logore della pastorale a fronte del progresso, ma non coincide con il l'effettivo distacco da quell'ideologia. La *expressway* che sta crescendo nello *slum* di McAnally «truncate with iron

rods bristling among the vectors of nowhere» (471) è tanto l'immagine della *machine* di Marx che irrompe quanto un vettore che indica una nuova direzione. Com'era per John Wesley Rattner, possiamo immaginare Cornelius Suttree che si sposta all'Ovest, ispirato dalla visione precedente a recuperare una dimensione pastorale che all'interno dei confini del Sud si è ormai trasformata in una prigione. Suttree attraversa la frontiera del «well-bordered garden» in rovina: «Walking down the little street for the last time he felt everything fall away from him. Until there was nothing left of him to shed. It was all gone. No trail, no track» (468). Il motto di Suttree, «all souls are one and all souls lonely» (459), corretto in «there is one Suttree and one Suttree only» (461) una volta che questi è dimesso dall'ospedale, è una riaffermazione di sé che risuona dei caratteri d'individualismo e sussistenza, del «dominant individualism, working for good and for evil, and withal that buoyancy and exuberance which comes with freedom» (Turner, 52) che entrò a far parte della retorica dell'eccezionalismo americano. Al termine del romanzo, Suttree è davvero un "New American Adam", spogliato di tutto e pronto a rinascere, complice le immense possibilità offerte da un mondo vergine, «the immense emptiness of the world beyond» (467).

Anche *Suttree* come *The Road*, quindi, trova una via d'uscita dalla stasi nella quale si è venuta a trovare la cultura del Sud alla soglia del postmoderno con un ritorno al passato, sia questo quello tradizionale del Sud o quello della frontiera. Anzi, tracciando il percorso dell'intera produzione di McCarthy da *The Orchard Keeper* a *The Road* è possibile ripercorrere in maniera circolare l'evoluzione del mito pastorale (e del suo opposto) dalla prima frontiera americana, al *West*, e di nuovo al Sud, che reinscrive infine l'intero paradigma nella sua formulazione originaria. Se l'opera di McCarthy esprime un nuovo *sense of place*, cosciente della complicazione e frammentazione dell'universo tradizionale nella dimensione *postsouthern*, la soluzione dell'autore a fronte alla crisi del Sud non è quella che Martyn Bone individua in autori come Walker Percy, solitamente considerato il

primo esempio di ridefinizione identitaria al di fuori dei paradigmi tradizionali. La scelta di McCarthy è quella di ritornare alle origini; ancora una volta, un movimento di restaurazione. Si potrebbe dire che l'autore presenti a malincuore il mondo fuori sesto del Sud contemporaneo, e che l'ampliamento della coscienza legato al *postsouthern* sia solo uno stato transitorio prima del ritorno all'ordine. La conclusione di *The Road*, «all things were older than men and they hummed of mystery» (287) è la riacquisizione di una dimensione spirituale della Storia, la stessa descritta da Lewis P. Simpson e propagandata dai contributi a *I'll Take My Stand*. Letto in quest'ottica, McCarthy conduce il Sud da uno stato prelapsario (riaccomodato al presente) attraverso la caduta e la scomparsa, per ricongiungersi di nuovo alle origini. L'ur-South, il mito dal quale tutto ha avuto inizio, sopravvive nel racconto di McCarthy mantenendo tutta la forza ordinatrice e interpretativa originaria; è ancora il paradigma-guida del Sud descritto dall'autore, il fuoco da passare di generazione in generazione, «a string in a maze» (*BM*, 256), il filo di Arianna che guida la coscienza meridionale attraverso i dedali del gotico fino al recupero (ideale) del giardino.

In altre parole, alla fine del labirinto il Sud ritrova se stesso. In una versione magari meno utopica, certamente influenzata dagli avvenimenti storici e magari più fedele alla realtà dei fatti, ma sempre riconoscibilmente scolpita sui canoni del *dream of Arcady*. Se considerati come un tutto dinamico, i romanzi di McCarthy sono più un tentativo (cosciente e certamente poco romantico) di restaurazione, piuttosto che un esercizio di mitoclastia. Mi sembra che in McCarthy si riproponga una dialettica simile a quella tracciata da Sacvan Bercovitch nel descrivere i “*Rites of Assent*” della repubblica statunitense. Ovvero, la sopravvivenza e il progresso dell'ideale pastorale sono paradossalmente garantite da un costante ritorno all'origine, che funziona da legittimazione per l'operazione di revisione e aggiornamento. Nelle parole di Bercovitch, il cui studio è però dedicato all'etica puritana e ai valori da questa trasferiti alla dichiarazione di indipendenza, «the system that emerged

expressed an increasing harmony between the ideological and experimental dimensions [...] the invocation of the past actually enhanced the values of progress» (*The Rites of Assent*, 45). La valutazione dell'effettivo progresso della società del Sud non appartiene a questo studio, ma se si restringe il campo di quello stesso progresso allo svecchiamento e alla riscrittura dell'ideologia pastorale (nel rispetto sostanziale della formulazione originaria), i romanzi del Tennessee rispettano appieno la dialettica individuata da Bercovitch⁶.

Una dialettica del resto non dissimile da quella descritta da Bertrand Westphal in *Geocriticism*, nella quale il "sistema di sistemi" composto dall'eterogeneità dello spazio letterario postmoderno è soggetto all'azione sincronica di forze centrifughe (la "dimensione sperimentale" di Bercovitch) e centripete (il ritorno al "centro" ideologico). Il risultato che secondo Westphal deriva dall'adozione di questa dialettica (che, comprendendo lo spazio tra i suoi argomenti, è in realtà una "trialettica", nella definizione di Edward Soja) è l'annullamento della trasgressione derivata dal superamento dei confini del "centro" ideologico. Westphal definisce "transgressività" «the perpetual oscillation between center and periphery, [...] the reconciliations of peripheral forces operating with respect to the center» (*Geocriticism*, 49). Uno stato di cose nel quale la prosa di McCarthy è certamente a suo agio, essendo il superamento di ogni tipo di frontiera (sia essa concreta o mentale) una delle dinamiche soggiacenti alla scrittura. La risposta alla presunta iconoclastia dell'autore viene sempre da Westphal, per il quale in un sistema così composto «transgression is neutralized: it is not necessarily affected by a negative nuance but corresponds to a simple act of border crossing inherent to the system» (49).

⁶ La menzione di Bercovitch deriva da una considerazione di John M. Grammer contenuta in *Pastoral and Politics in the Old South*. Questo saggio è a tutti gli effetti complementare agli studi di Bercovitch sull'etica puritana e la sua influenza nella definizione del repubblicanesimo statunitense. Grammer, infatti, cita esplicitamente lo studioso, lamentando una colpevole negligenza riguardo all'influenza dell'ideale pastorale nel processo di formazione dell'identità nazionale. Unendo le idee di Bercovitch all'analisi di Grammer si ha, credo, un quadro più organico dei meccanismi profondi in azione nella coscienza collettiva della nazione in relazione al patrimonio simbolico fondativo.

L'allontanamento apparente dalla tradizione si risolve nella riacquisizione della stessa, attraverso un processo di arricchimento del patrimonio mitico e simbolico del Sud il cui scopo principale è mantenere in vita quella stessa tradizione a fronte del logorio del tempo. Quello che è stato di frequente interpretato come la dissacrazione del mito fondante è, più correttamente, una seria operazione di revisione che ha come scopo la sopravvivenza fluida della mente del Sud, di cui Cormac McCarthy è attualmente il maggiore interprete, e senza dubbio il custode più attento.

Bibliografia

Opere di Cormac McCarthy

The Orchard Keeper, Vintage, New York 1993 [1965].

Outer Dark, Vintage, New York 1993 [1968].

Child of God, Vintage, New York 1993 [1973].

Suttree, Vintage, New York 1992 [1979].

Blood Meridian, Vintage, New York 1992 [1985].

All the Pretty Horses, Vintage, New York 1993 [1992].

The Crossing, Picador, London 1994.

Cities of the Plain, Picador, London, 1998.

No Country for Old Men, Vintage, New York 2005.

The Road, Vintage, New York 2006.

Opere di critica su Cormac McCarthy

ADELMAN, GARY, *Sorrow's Rigging: The Novels of Cormac McCarthy, Don DeLillo, and Robert Stone*, McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston–London–Ithaca 2012.

ARNOLD, EDWIN T., "The Mosaic of McCarthy's Fiction", in HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp. 19-23.

— e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999.

—, "Naming, Knowing and Nothingness: McCarthy's Moral Parables", in ARNOLD, EDWIN T. e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 45-70.

BELL, VEREEN, *The Achievement of Cormac McCarthy*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1988.

BLOOM, HAROLD, "Cormac McCarthy: *Blood Meridian*", in *How to Read and Why*, Touchstone, New York 2000.

— (a cura di), *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition*, Infobase Publishing, New York 2009.

- BREWTON, VINCE, "The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy", in BLOOM, HAROLD (a cura di), *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition*, Infobase Publishing, New York 2009, pp. 63-84.
- BUSBY, MARK, "Rolling the Stone, Sisyphus, and the Epilogue of *Blood Meridian*", in *Southwestern American Literature* 36.3, Summer 2011, pp. 87-95.
- BUTTERWORTH, D. S., "Pearl sas Swine: Recentring the Marginal in Cormac McCarthy's *Suttree*", in HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp. 95-101.
- CANT, JOHN, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, Routledge, London 2007.
- CARLSON, THOMAS A., "With the World at Heart: Reading Cormac McCarthy's *The Road* with Augustine and Heidegger", in *Religion & Literature* 39.3, Autumn 2007, pp. 47-71.
- CHARYN, JEROME, "Doomed Huck", in *The New York Times Book Review* 18, February 1979, pp. 14-15.
- DAUGHERTY, LEO, "Gravers False and True: *Blood Meridian* as Gnostic Tragedy", in ARNOLD, EDWIN T. e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 159-174.
- DONOGHUE, DENIS, "Dream Work", in *New York Review of Books* 40, 24 June 1993, pp. 5-10.
- ELLIS, JAY, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*, Routledge New York and London 2006.
- EVERSON, BRIAN, "McCarthy's Wanderers: Nomadology, Violence, and Open Country", in HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp. 41-48.
- GIBSON, MIKE, "'He Felt at Home in This Place': Knoxville Gave Cormac McCarthy the Raw Material of His Art. And He Gave it Back.", in *Metro Pulse*, 1 Marzo. 2001, pp. 10-14, 16.
- GILES, JAMES R., "Discovering Fourthspace in Appalachia: Cormac McCarthy's *Outer Dark* and *Child of God*", in BLOOM, HAROLD (a cura di), *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition*, Infobase Publishing, New York 2009, pp. 107-132.

- GRAMMER, JOHN M., "A Thing Against Which Time Will Not Prevail: Pastoral and History in Cormac McCarthy's South", in ARNOLD, EDWIN T. e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 29-44.
- GRANT, NATALIE, "The Landscape of the Soul: Man and the Natural World in *The Orchard Keeper*", in HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp.61-68.
- GUILLEMIN, GEORG, *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, Texas A&M Press, College Station (TX) 2004.
- GUINN, MATTHEW, "Ruder Forms Survive: Cormac McCarthy's Atavistic Vision", in WALLACH, RICK (a cura di), *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester University Press, Manchester 2000, pp. 108-115.
- HAGE, ERIK, *Cormac McCarthy: A Literary Companion*, McFarland & Co., Jefferson (NC) and London 2010.
- HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995.
- HOLLOWAY, DAVID, "'A False Book is no Book at All': The Ideology of Representation in *Blood Meridian* and the Border Trilogy", in WALLACH, RICK (a cura di), *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester University Press, Manchester 2000, pp. 185-200.
- , *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, Greenwood Press, Westport (CN) and London 2002.
- JARRETT, ROBERT J., *Cormac McCarthy*, Twaine, New York 1997.
- KELLER ESTES, ANDREW, *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*, Rodopi, Amsterdam and New York 2013.
- LILLEY, JAMES D. (a cura di), *Cormac McCarthy: New Directions*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2002.
- , "'There Was Map Enough For Men to Read', Storytelling, The Border Trilogy and *New Directions*", in James D. Lilley (a cura di), *Cormac McCarthy: New Directions*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2002, pp. 1-15.
- LUCE, DIANNE C., "The Road and the Matrix: The World as Tale in *The Crossing*", in ARNOLD, EDWIN T. e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac*

McCarthy, Revised Edition, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 195-220.

—, *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*, The University of South Carolina Press, Columbia (SC) 2009.

MOORE MORRISON, GAIL, "John Grady Cole's Expulsion From Paradise", in ARNOLD, EDWIN T. e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 175-194.

MORGAN, WESLEY G., "The Route and Roots of *The Road*", in *The Cormac McCarthy Journal* 6, Autumn 2008, pp. 39-47.

—, "The 'Government Tank' in *The Orchard Keeper*", in *The Cormac McCarthy Journal* 10.1, pp. 93-96.

NEELY, JACK, "Cormac McCarthy's Knoxville", in *Appalachian Heritage* 39.1, Winter 2011, pp. 16-19.

PALMER, LOUIS, "Full Circle: *The Road* rewrites *The Orchard Keeper*", in *The Cormac McCarthy Journal* 6, Autumn 2008, pp. 62-68.

PARRISH, TIM, "The Killer Wears the Halo: Cormac McCarthy, Flannery O' Connor and the American Religion", in HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp. 25-39.

PHILLIPS, DANA, "History and the Ugly Facts of Cormac McCarthy's *Blood Meridian*", in *American Literature* 68.2, 1996, pp. 433-460.

RAGAN, DAVID PAUL, "Values and Structure in *The Orchard Keeper*", in ARNOLD, EDWIN T. e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 17-28.

RIKARD, GABE, *Authority and the Mountaineer in Cormac McCarthy's Appalachia*, McFarland & Co., Jefferson (NC) and London 2013.

SEPICH, JOHN, *Notes on Blood Meridian: Revised and Expanded Edition*, University of Texas Press, Austin, 2008 [1993].

SHAVIRO, STEVEN, "The Very Life of Darkness: A Reading of *Blood Meridian*", in BLOOM, HAROLD (a cura di), *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition*, Infobase Publishing, New York 2009.

SPURGEON, SARA L., "Foundation of Empire: The Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*", in BLOOM, HAROLD (a cura di),

Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition, Infobase Publishing, New York 2009, pp. 85-106.

WALLACH, RICK, "The McCarthy Canon Reconsidered", in HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp. xv-xx.

—, "Judge Holden, *Blood Meridian's* Evil Archon", in HALL, WADE e RICK WALLACH (a cura di), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas Western Press, El Paso 1995, pp. 125-135.

— (a cura di), *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester University Press, Manchester 2000.

—, "Ulysses in Knoxville: Suttree's Ageean Journey", in *Appalachian Heritage* 39.1, Winter 2011, pp. 51-61.

WALSH, CHRISTOPHER J., "The Post-Southern Sense of Place in *The Road*", in *The Cormac McCarthy Journal* 6, Autumn 2008, pp. 48-54.

—, *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*, Newfound Press, Knoxville (TN), 2010.

WOODWARD, RICHARD B., "Cormac McCarthy's Venomous Fiction", in *New York Times Magazine*, 19 aprile 1992, pp. 28-31.

WORTHINGTON, LESLIE HARPER, *Cormac McCarthy and the Ghost of Huck Finn*, McFarland & Co., Jefferson (NC) and London 2012.

YOUNG, THOMAS D., JR., "The Imprisonment of Sensibility: *Suttree*", in ARNOLD, EDWIN T. e DIANNE C. LUCE (a cura di), *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 97-121.

Altre opere

AA. VV. ("Twelve Southerners"), *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2006 [1930].

AGEE, JAMES, *Let us Now Praise Famous Men*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 1941.

BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

BERCOVITCH, SACVAN, *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, Routledge, New York and London 1993.

BULSON, ERIC, *Novels, Maps, Modernity, The Spatial Imagination, 1850-2000*, Routledge, New York and London 2007.

- CASH, W. J., *The Mind of the South*, Vintage, New York, 1991 [1941].
- CROWE RANSOM, JOHN, "Reconstructed but Unregenerate", in AA. VV. ("Twelve Southerners"), *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2006 [1930], pp. 1-27
- DAVIDSON, DONALD, *The Tennessee*, J. S. Sanders, Nashville, 1992 [1948].
- DICKEY, JAMES, *Deliverance*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 1970.
- ELIOT, T.S., "Tradition and the Individual Talent", in *The Sacred Wood*, Methuen and Co., London 1920, pp. 42-53.
- , "Hamlet and his Problems", in *The Sacred Wood*, Methuen and Co., London 1920, pp. 87-94.
- , *Poesie*, Bompiani, Milano 2009 [1966].
- FAULKNER, WILLIAM, *The Sound and the Fury*, Vintage, New York 1990.
- , *As I Lay Dying*, Vintage, London 2004.
- FLORA, JOSEPH M., LUCINDA MACKETHAN e TODD TAYLOR, *The Companion to Southern Literature*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2002.
- GIFFORD, TERRY, *Pastoral*, Routledge, London and New York 1999.
- GRAMMER, JOHN M., *Pastoral and Politics in the Old South*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1999.
- GUINN, MATTHEW, *After Southern Modernism*, University Press of Mississippi, Jackson 2000.
- HUTCHEON, LINDA, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London 1988.
- JAMESON, FREDRIC, "The Great American Hunter, or, Ideological Content in the Novel", in *College English* 34.2, November 1972, pp. 180-197.
- , *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991
- JARVIS, BRIAN, *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, Pluto Press, London 1998.
- JEFFERSON, THOMAS, *Notes on the State of Virginia*, J. W. Randolph, Richmond (VA), 1853. [<https://archive.org/details/notesonstateofvi01jeff>]. 28/10/2016.
- KERR, ELIZABETH M., *William Faulkner's Gothic Domain*, Kennikat, New York 1979.
- KREYLING, MICHAEL, *Inventing Southern Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 1998.

- LEWIS, R. W. B., *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago 1955.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Teoria del Romanzo*, SE, Milano 1999.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La Condizione Postmoderna, rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014 [1981].
- MACKETHAN, LUCINDA HARDWICK, *The Dream of Arcady: Place and Time in Southern Literature*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1980.
- MALVASI, MARK G., *The Unregenerate South: The Agrarian Thought of John Crowe Ransom, Allen Tate, and Donald Davidson*. Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1997.
- MARX, LEO, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford and New York 2000 [1964].
- NASH SMITH, HENRY, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London 1978 [1950].
- OLSON, CHARLES, *Call Me Ishmael*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1997.
- PENN WARREN, ROBERT, *All the King's Men*, Harcourt, Orlando 2005 [1946].
- PORTE, JOEL, *The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*, Wesleyan University Press, Middletown (CN) 1969.
- PORTELLI, ALESSANDRO, *They Say in Harlan County: An Oral History*, Oxford University Press, New York 2011.
- REAGAN WILSON, CHARLES (a cura di), *The New Encyclopedia of Southern Culture Volume 4: Myth, Manners and Memory*, The University of South Carolina Press, Chapel Hill 2006.
- ROMINE, SCOTT, "Where is Southern Literature? The Practice of Place in a Postsouthern Age", in *Critical Survey* 12.1, pp. 5-27.
- ROSSO, STEFANO e CAROLYN SPRINGER, "A Correspondence With Umberto Eco Genova-Bologna-Binghamton-Bloomington August-September, 1982, March-April, 1983", in *boundary 2* 12.1, Autumn 1983, pp. 1-13.
- RUBIN, LOUIS D. e ROBERT D. JACOBS (a cura di), *South: Modern Southern Literature in its Cultural Setting*, Dolphin Books, Garden City (NY) 1961.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Situations, I: Essais Critiques*, Gallimard, Parigi 1947.

- SHAPIRO, HENRY D., *Appalachia on Our Mind*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1978.
- SIMPSON, LEWIS P., *The Brazen Face of History*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1980.
- , “The Closure of History in Postsouthern America”, in SIMPSON, LEWIS P., *The Brazen Face of History*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1980, pp. 255-276.
- , *The Dispossessed Garden: Pastoral and History in Southern Literature*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1983.
- (introduzione), *3x4: Masterworks of the Southern Gothic*, Peachtree Publishers, Atlanta 1985.
- SLOTKIN, RICHARD, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middleton (CT) 1973.
- SOJA, EDWARD W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford 1996.
- SULLIVAN, WALTER, *Death By Melancholy: Essays on Modern Southern Fiction*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972.
- , *A Requiem for the Renaissance: The State of Fiction in the Modern South*. University of Georgia Press, Athens 1976.
- TATE, ALLAN, “Remarks on the Southern Religion”, in AA. VV. (“Twelve Southerners”), *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2006 [1930], pp. 155-175.
- TURNER, FREDERICK JACKSON, *The Frontier in American History*, Henry Holt and Company, New York 1921.
- VOEGELIN, ERIC, *Science, Politics and Gnosticism*, Regnery Publishing, Washington, DC 1968.
- WELTY, EUDORA, “Place in Fiction”, in *On Writing*, Modern Library, New York 2002, pp. 39-59.
- WESTON, RUTH D., *Gothic Traditions and Narrative Techniques in the Fiction of Eudora Welty*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1994.
- WESTPHAL, BERTRAND, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* (traduzione di Robert T. Tally Jr.), Palgrave Macmillan, New York 2011.
- WILLIAMS, TENNESSEE, *Where I Live: Selected Essays*, New Directions, New York 1978.