

# FORME DEL TRAGICO NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA

A cura di Stefano Ballerio

LA RAGIONE CRITICA / 21

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa



*A cura di Stefano Ballerio*

**Forme del tragico  
nella narrativa contemporanea**

Volume pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

ISBN 978-88-5526-844-8

© 2022

Ledizioni – LEDIpublishing  
Via Boselli 10  
20141 Milano, Italia  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Volume pubblicato con licenza CC Attribution-  
NonCommercial-ShareAlike 4.0 International  
(CC BY-NC-SA 4.0)

## INDICE

Introduzione <i>Stefano Ballerio</i>	7
La società della crisi. Personaggi, tragico e violenza in <i>Infinite Jest</i> di David Foster Wallace <i>Andrea Migliorini</i>	13
«A man seeks his own destiny and no other»: destino e responsabilità individuale in <i>Blood Meridian</i> di Cormac McCarthy <i>Paolo Viganò</i>	37
Tragico e tardo capitalismo in <i>Blood Meridian, No Country for Old Men</i> e <i>The Road</i> di Cormac McCarthy <i>Stefano Corti</i>	63
Vite precarie a Bois Sauvage, o tragedia e politica nella narrativa di Jesmyn Ward <i>Francesca Marmonti</i>	85
<i>Disgrace</i> di J.M. Coetzee alla luce di una prospettiva tragica <i>Luca Volpi</i>	109
La narrazione tragica ne <i>L'Adversaire</i> e ne <i>La città dei vivi</i> <i>Elena Sofia Ricci</i>	137



## INTRODUZIONE

*di Stefano Ballerio*

I saggi raccolti in questo volume, come recita il suo titolo, indagano le forme del tragico nella narrativa contemporanea. La problematicità dell'assunto dovrebbe essere evidente: George Steiner proclamava la morte della tragedia già nel 1961, ma datandola all'ascesa della borghesia in quanto pubblico di lettori di romanzi (fra l'altro), e Friedrich Nietzsche, quasi un secolo prima, era risalito fino a Socrate ed Euripide (salvo auspicare la rinascita del genere dalla musica tedesca). Che la tragedia possa essere cercata nella narrativa e nella modernità, in altre parole, non è ovvio, tanto che Rita Felski, nel 2004, notava che «[t]he debate about whether the novel can be a genuinely tragic form has been going on for some time» (ix). D'altra parte, la stessa Felski aggiungeva che si sarebbe forse potuto convenire che, se la tragedia era morta come genere drammatico, il tragico persistesse nella modernità come forma della sensibilità e in altri generi artistici e discorsivi: romanzo, cinema, filosofia (xv). In questo senso, Ato Quayson – per menzionare una ricerca contemporanea che sembra in accordo con il rilievo di Felski – ha potuto osservare il tragico nelle diverse forme della letteratura postcoloniale. La distinzione e le relazioni fra tragedia e tragico, però, sono tutt'altro che univocamente e chiaramente articolate e anzi individuano un altro terreno di controversia, dove i filosofi e i saggisti più



orientati alla teoria elaborano la persistenza del tragico – lo stesso Steiner, in una riconsiderazione delle proprie tesi, propone di concepire il tragico come «ontological homelessness» dell'uomo (“‘Tragedy,’ Reconsidered” 2-3); ma si pensi anche a Hegel o, di nuovo, a Nietzsche –, mentre i critici e gli storici della letteratura insistono sul cambiamento storico e sulla difficoltà, se non sull'errore, di pensare per essenze e definizioni rigide – Gianni Gualtella, in un recente intervento, scrive che «[l]a tragedia [...] nel corso della storia è diventata tante cose diverse, in ragione delle culture che hanno interpretato, in contesti e con finalità sempre nuovi, la forma che aveva avuto origine in Grecia» (17). E ancora, a conferma di come il tratto agonistico del genere sia passato al dibattito che lo interessa, potremmo ricordare la questione della politicità della tragedia e del tragico, sulla quale in anni recenti sono tornate riflessioni diverse, orientate su un più breve o più lungo periodo, come quelle di Nicole Loraux e Terry Eagleton (ma anche Martha Nussbaum, discutendo di come un'etica pubblica possa essere coltivata tramite l'esperienza di forme artistiche quali il romanzo e proprio la tragedia, afferma a suo modo la politicità del tragico). Accostarsi alla tragedia o al tragico significa insomma scendere su un terreno controverso, ma i saggi raccolti in questo volume, più che schierarsi sull'uno o sull'altro dei molteplici versanti della controversia, assumono il tragico come euristica e leggono alcuni testi narrativi contemporanei, romanzeschi e di nonfiction, attingendo al complesso e variegato apparato concettuale della tragedia, del tragico e della riflessione critico-letteraria e filosofica che nel tempo li ha interessati.

Andrea Migliorini si confronta in questo modo con *Infinite Jest* di David Foster Wallace. Migliorini si concentra sul personaggio di Don Gately e nella sua vicenda, scorgendo una capacità di azione, dialogo e cambiamento che lo distingue dagli altri personaggi del ro-

manzo, ritrova quei nodi della responsabilità, della colpa e della rovina che, da Eschilo e da Aristotele in avanti, strutturano la problematica morale del tragico. Secondo Migliorini, inoltre, il senso della storia di Gately deve essere compreso nella dimensione comunitaria in cui essa si iscrive e ciò lo porta a richiamare il paradigma vittimario di René Girard, per procedere a un'ulteriore messa a fuoco del personaggio e della «società della crisi» rappresentata nel romanzo.

I concetti di responsabilità, colpa e destino sono al centro anche del saggio successivo, in cui Paolo Viganò legge *Blood Meridian* di Cormac McCarthy come «indagine metafisica» sul male e vede il protagonista del romanzo, il *kid*, come figura dell'umanità. Coniugando l'interpretazione del testo, fra analisi di passi e osservazioni strutturali sull'intreccio, con la discussione della poetica di McCarthy, nonché posizionando il proprio discorso rispetto alle tendenze prevalenti della critica, Viganò segue e illumina il conflitto fra il *kid* e il suo antagonista – il giudice Holden, contro il quale il ragazzo dovrà infine soccombere – e ne mette a fuoco il carattere tragico e il senso morale, arrivando a concepire la storia del *kid* come destino.

Su McCarthy si sofferma anche Stefano Corti, che propone una lettura intertestuale del trittico costituito da *Blood Meridian*, *No Country for Old Men* e *The Road* come riflessione sulla condizione tragica dell'uomo nel tardo capitalismo. Riprendendo una linea interpretativa che nell'opera di McCarthy ha riconosciuto un'interrogazione filosofica della storia e implicando una visione politica del tragico, Corti coglie nei tre romanzi una rappresentazione critica delle ideologie capitaliste del destino manifesto e del neoliberismo, che informano e governano la storia americana, e ne segue gli sviluppi dalle origini nella conquista del West, attraverso il trionfo degli anni '80, fino all'esito apocalittico di *The Road*,

dove l'eroe tragico è l'umanità stessa, la cui *hybris* ha ormai dispiegato la propria potenza distruttiva, e il racconto non può che mostrarne la rovina.

La politicità del tragico torna nel saggio di Francesca Marmonti, che studia un'altra trilogia romanzesca: *Where the Line Bleeds*, *Salvage the Bones* e *Sing, Unburied, Sing* di Jesmyn Ward. Nella narrativa di Ward Marmonti osserva innanzitutto la critica dell'ingiustizia sistemica della società americana, con la sua storia di discriminazione razziale degli afroamericani, che perdura, e l'esposizione del suo carattere violento e infine tragico, richiamando le riflessioni sulla tragedia e sul lutto di Loraux e di Judith Butler. D'altra parte, Marmonti scorge nel tragico anche il desiderio e la possibilità di una ricostruzione, sulla scorta di Eagleton, e mostra come Ward lasci emergere dalle proprie storie la visione di nuove forme di comunità e di un diverso ordine sociale.

Discriminazione razziale e conflitto sociale sono anche al centro di *Disgrace* di J. M. Coetzee, di cui scrive Luca Volpi. Volpi però si accosta al tragico del romanzo attraverso la figura del suo protagonista David Lurie e, riprendendo Martin Heidegger e Giovanni Bottioli, ma anche il concetto bachtiniano del dialogismo, pensa il tragico come negazione di possibilità dell'esistenza – identitarie, dunque – che tuttavia continuano a essere sentite come irrinunciabili. Sviluppando questa idea in un'analisi del romanzo, Volpi presenta i nodi morali sui quali la critica si è concentrata – violenza di genere, discriminazione razziale, crudeltà contro gli animali, riconoscimento dell'altro – in una luce nuova, che lega la riflessione sul tragico a quella sull'identità.

Identità e riconoscimento, ma anche responsabilità, colpa e destino, tornano infine nella lettura comparativa che Elena Sofia Ricci propone per *L'Adversaire* di Emmanuel Carrère e *La città dei vivi* di Nicola Lagioia, e dunque per due testi di nonfiction. Ricci problematizza in-

anzitutto la fisionomia morale e potenzialmente tragica dei protagonisti delle due narrazioni e delle loro vicende, che considera nella loro dimensione relazionale e sociale, e studia le posizioni assunte dai due autori e narratori, per fare emergere il dialogismo delle due opere; quindi, procede a una riflessione sulle poetiche di Carrère e di Lagioia, per rispondere alla domanda sul senso e il ruolo della scrittura letteraria di fronte al delitto e al tragico.

Si conclude così un percorso iniziato alla fine del 2020, all'Università degli Studi di Milano, con un corso di Letterature comparate che verteva proprio sulla tragedia e sul tragico e sulla loro presenza in alcuni testi narrativi contemporanei. Le autrici e gli autori dei contributi proposti nelle pagine seguenti, che allora erano studenti, ne ricavarono lo spunto per le proprie tesi e da quelle tesi hanno ora ricavato questi contributi. Per chi scrive, vederli pubblicati è motivo di grande soddisfazione.

### *Bibliografia*

- Eagleton, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell, 2003.
- Felski, Rita. Introduction. *New Literary History*, vol. 35, n. 1, *Rethinking Tragedy*, Winter 2004, pp. v-xx.
- Guastella, Gianni (a cura di). *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*. 2006. Con la collaborazione di Giacomo Cardinali, Carocci, 2017.
- Loraux, Nicole. *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Gallimard, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *La nascita della tragedia*. 1872. Trad. e cura di Vivetta Vivarelli, Einaudi, 2009.
- Nussbaum, Martha. *Upheavals of Thought. The Intelli-*

*gence of the Emotions*. Cambridge UP. 2001.

Quayson, Ato. *Tragedy and Postcolonial Literature*. Cambridge UP. 2021.

Steiner, George. *La morte della tragedia*. 1961. Trad. di Giuliana Scudder, Garzanti, 2005.

—. “‘Tragedy,’ Reconsidered”. *New Literary History*, vol. 35, n. 1, *Rethinking Tragedy*, Winter 2004, pp. 1-15.

LA SOCIETÀ DELLA CRISI.  
PERSONAGGI, TRAGICO E VIOLENZA  
IN *INFINITE JEST* DI DAVID FOSTER WALLACE

*1. Fra monologismo e dialogismo: il conflitto dei personaggi*

Hal, who's empty but not dumb, theorizes privately that what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human (at least as he conceptualizes it) is probably to be unavoidably sentimental and naive and goo-prone and generally pathetic, is to be in some basic interior way forever infantile, some sort of not-quite-right-looking infant dragging itself anaclitically around the map, with big wet eyes and froggy-soft skin, huge skull, goeey drool. One of the really American things about Hal, probably, is the way he despises what it is he's really lonely for: this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pules and writhes just under the hip empty mask, anhedonia. (Wallace 694-95)

In questa digressione del narratore di *Infinite Jest* (1996) – digressione spesso citata (cfr. per es. McLaughin 169) –, il lettore di Wallace riconoscerà subito i temi della solitudine, dell'ironia e della sincerità rispetto ai quali l'autore aveva preso posizione in *E Unibus Pluram* (1993) e con i quali si sarebbe confrontato lungo tutto

l'arco della sua esperienza di scrittura, fino a *Good Old Neon* (2001) e *The Pale King* (2011), e in fondo già agli esordi con *The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing* (1984). Nelle prossime pagine, tuttavia, non torneremo sulla poetica di Wallace e sulla questione della *New Sincerity*.<sup>1</sup> A interessarci sarà invece la contraddizione che il passo citato descrive: cercheremo di approfondire i due livelli di conflitto attivi nell'opera, nonché le interpretazioni che una lettura tragica dei personaggi di *Infinite Jest* – e di un personaggio in particolare – può stimolare rispetto alla società rappresentata nel romanzo, nella convinzione che «i personaggi letterari consentano [...] di battezzare le grandi congiunture esistenziali: di rendere evidenti delle situazioni esemplari, che – una volta narrate o messe in scena – divengono riconoscibili» (Barengi 39).<sup>2</sup>

Prima di proseguire bisogna dunque delineare una distinzione. Da una parte, dobbiamo riconoscere l'esistenza di un conflitto soggettivo *fra* i personaggi – per esempio, *fra* il terrorista Rémy Marathe e l'agente Steeply. Dall'altra, dobbiamo osservare, nelle trame del testo, un conflitto oggettivo (cfr. Scheler 181) *dei* personaggi: per esempio, la condizione diffusa in cui sono rappresentati tutti i residenti dell'ETA (cfr. per es. Wallace 112) e della Ennet House. Il mio discorso si concentrerà soprattutto su questo secondo conflitto, come conflitto fra solitudine – e conseguente monologismo –, da una parte, e desiderio di aprirsi agli altri – la possibilità del dialogo –, dall'altra.

Di tale condizione il personaggio di Hal Incandenza è forse l'incarnazione estrema e paradigmatica (cfr. Boswell 150-70), ma tutti i personaggi del romanzo ne

1. Sulla *New Sincerity* mi limito a rimandare a Kelly.

2. Per quanto riguarda l'importanza dello studio dei personaggi nell'analisi letteraria, rimando inoltre alle considerazioni proposte da Raffaello Palumbo Mosca nella sua introduzione al volume *La realtà rappresentata* (2019).

sono variamente interessati e in questo senso potremmo, da un lato, pensarli nei termini dei «personaggi assoluti» di Enrico Testa: personaggi che, nella propria aspirazione alla verità, subordinano le relazioni con il mondo esterno a un'exasperata soggettività; dall'altro, come dicevo, dovremmo riconoscere in questi stessi personaggi la tendenza ad aprirsi agli altri e instaurare relazioni intersoggettive (cfr. per es. Wallace 736-38).

Sintomo di questa contraddizione, che caratterizza anche altri romanzi massimalisti (nel senso di Ercolino) – esempio ne sia l'apostrofe conativa dei personaggi che prendono la parola nella parte centrale de *I Detective Selvaggi* di Roberto Bolaño –, è la frequenza degli appelli al narratario da parte dei personaggi stessi, che sembrano annullare i limiti del proprio solipsismo solo nella relazione asincrona con il lettore (cfr. Scarlato 63), anche grazie all'intermediazione del narratore (cfr. Pennacchio). Consideriamo brevemente questo passaggio di *Infinite Jest* – che si trova a poche pagine di distanza dal primo che abbiamo citato – in cui la voce narrante del romanzo si riferisce tramite metalessi a un *tu* indefinito, riportando come segue i pensieri di una residente della Ennet House, Kate Gompert:

The person in whom *Its* invisible agony reaches a certain unendurable level will kill herself the same way a trapped person will eventually jump from the window of a burning high-rise. Make no mistake about people who leap from burning windows. Their terror of falling from a great height is still just as great as it would be for you or me standing speculatively at the same window just checking out the view; i.e. the fear of falling remains a constant. The variable here is the other terror, the fire's flames: when the flames get close enough, falling to death becomes the slightly less terrible of two terrors. It's not desiring the fall; it's terror of the flames. (Wallace 696)



Ne deriva una condizione tragicamente conflittuale, in cui i personaggi si sentono imprigionati: «There may be some persons», dice Avril Incandenza al figlio Mario, «who are born imprisoned. The irony, of course, being that the very imprisonment that prohibits sadness's expression must itself feel intensely sad and painful» (Wallace 767). Ma non c'è uscita dalla prigione? Non esiste un'alternativa all'impero costrittivo dell'ironia? Se così fosse, il conflitto sarebbe contemporaneamente, e necessariamente, stasi. Vi è però un personaggio che sembra esprimere una possibilità divergente, un personaggio eccentrico per come vive il conflitto delineato: «a twenty-seven-year-old oral narcotics addict (favoring Demerol and Talwin 12), and a more or less professional burglar» (Wallace 55). Questo personaggio è Don Gately ed è su di lui che si concentrerà il discorso.

## 2. *L'eccezionalità di Gately*

L'arco narrativo di Donald Gately costituisce uno degli assi portanti del romanzo.<sup>3</sup> Nell'universo distopico di *Infinite Jest*, popolato da «surreally mute background presences» (Wallace 834), questo *figurante* (cfr. Testa) incarna una possibilità positiva: il tentativo di combattere, come si può, la dipendenza.<sup>4</sup> In questo senso, egli rappresenta con pochi altri – Mario Incandenza e Joelle Van Dyne, principalmente – un'eccezione. Più preci-

3. Sull'importanza del personaggio di Gately in *Infinite Jest* si sono soffermati, fra gli altri, Burn (*Infinite Jest. A Reader's Guide*), secondo il quale quello di Gately costituisce uno dei tre filoni narrativi principali (gli altri sono ovviamente quello di Hal e quello fantapolitico); Boswell, che descrive Gately come «counterpart» di Hal (155); e Holland.

4. Su questo, cfr. Thomas.

samente, la sua diversità si può delineare in termini di azione, dialogismo e cambiamento.

Partiamo dal primo punto: l'azione. Al contrario di molti altri personaggi – si pensi alla parabola narrativa di Hal – Gately *agisce*. Non è un caso che una delle prime scene in cui compare la copia master del film *Infinite Jest* veda coinvolto proprio Gately (cfr. Burn 33). Si consideri il momento del racconto che precede l'assassinio dei fratelli Antitoi da parte di Rémy Marathe (cfr. Cioffi 171): Gately sta guidando l'automobile della direttrice dell'Ennet House, Pat Montesian, quando, dopo una sgommata, l'“inquadratura”<sup>5</sup> si sposta all'interno della bottega degli Antitoi. Date le tecniche usate tipicamente da Wallace per i cambi di scena (cfr. Ercolino 131-89), questa transizione può essere compresa solo come tentativo di suggerire una consecuzione fra i due episodi, appartenenti a due filoni narrativi distinti e apparentemente sconnessi. E ciò significa anche che Gately, a livello formale, agisce nel romanzo come generatore di intreccio (Ballerio 11-13), svolgendo una funzione di connessione e coordinamento fra i diversi filoni narrativi.<sup>6</sup>

5. Per l'utilizzo di termini derivati dalla critica cinematografica nell'analisi di *Infinite Jest* rimando all'analisi di Pennacchio (cfr. per es. 253-56).

6. Più in generale, si potrebbe sostenere che in *Infinite Jest* non sia la trama il principio coesivo fondamentale del testo. Piuttosto, sono proprio i personaggi e le relazioni che li caratterizzano a svolgere questo ruolo, diventando quelli che Edward Morgan Forster definiva i *ritmi* del racconto: elementi narrativi che garantiscono al contempo dispersione, allargamento e coesione. Il che non significa che essi siano personaggi meramente funzionali e dunque, forse, piatti. Come nota Tom Bissel, al contrario, «[a]nyone reading or rereading *Infinite Jest* will notice an interesting pertinence: Throughout the book, Wallace's flat, minor, one-note characters walk as tall as anyone, peacocks of diverse idiosyncrasy. Wallace doesn't simply set a scene and novelize his characters into facile life; rather, he makes an almost me-

A questa capacità di *agency*<sup>7</sup> Gately unisce inoltre una corporeità (cfr. Scarlato 107) e una disposizione all'espere, anche emotivamente («Don Gately suddenly started to remember things he would just as soon not have. Remembered. Actually *remembered*'s probably not the best word. It was more like he started to almost reexperience things that he'd barely even been there to experience, in terms of emotionally, in the first place» [Wallace 446]) che contrastano con la propensione all'astrazione di altri personaggi del romanzo. Si pensi, in merito a questa tendenza, all'iconico poster regalato da Hal e Schacht a Michael Pemulis: «Hal and Schacht presented him on his last birthday with the poster over Pemulis's room's console that has a careworn large-crowned King sitting on his throne stroking his chin and brooding, with the caption: YES, I'M PARANOID — BUT AM I PARANOID ENOUGH? (Wallace 1035); o all'asessualità che sembra aleggiare sull'ETA: «Some guys here never do. It's the same at all the academies, this asexual contingent. Some junior players don't have the emotional juice left

taphysical commitment to see reality through their eyes» (n.p.). Si afferma cioè una tendenza a iper-caratterizzare i personaggi che accomuna *Infinite Jest* agli altri romanzi massimalisti, per cui basti pensare al rapporto fra caratterizzazione dei personaggi e dispersione narrativa che sorregge la struttura di opere come *2666* di Roberto Bolaño (cfr. Villoro) o *Underworld* di Don DeLillo. Al lettore di *Infinite Jest* è richiesto uno sforzo crescente nell'interpretazione dei personaggi, poiché sono i personaggi stessi, oltre ciò che dice il narratore, a proporre volta a volta nuovi spunti interpretativi sulle vicende narrate, anche retrospettivamente. È ancora un modo in cui i personaggi contribuiscono al controllo dell'informazione narrativa. Gately si distingue dagli altri personaggi in quanto svolge questa funzione, come si è detto, *agendo*, stabilendo legami e creando così connessioni narrative fra i diversi temi del racconto.

7. Per il concetto di *agency* all'interno del paradigma vittimario rimando a Giglioli.

over after tennis to face what dating requires» (Wallace 636). Rilevata dalla descrizione, vale a dire, la corporeità eccezionale di Gately si rivela inoltre nell'azione e nell'esperienza soggettiva del personaggio.

Passiamo quindi al secondo elemento di differenza citato sopra: il dialogismo. L'eccentricità della figura di Gately e la sua essenzialità per la compagine narrativa si colgono nel fatto che egli consenta al lettore di conoscere l'interiorità di altri personaggi e relazioni che altrimenti resterebbero nascoste (per esempio, è solo per l'insistenza di Gately che veniamo a conoscenza di una delle due versioni riguardanti la storia della deformazione di Joelle Van Dyne). Gately fa sì che gli altri personaggi possano parlare di sé, costituendosi come un nucleo di narratori di secondo livello che recuperano in analessi frammenti della storia e del mondo narrativo. La caratterizzazione del personaggio arriva così a coincidere con il suo ruolo formale, o con una funzione che raggiunge il suo massimo quando Gately, dopo essere stato ferito nella rissa con i canadesi, giace nel letto del Saint Elizabeth Hospital e diventa l'interlocutore silenzioso di una serie di colloqui-monologhi con altri membri della Ennet House: Tiny Ewell, Calvin Thrust, Geoffrey Day e la stessa Joelle Van Dyne (cfr. Wallace 800-900). Adattando la terminologia bachtiniana, potremmo allora descrivere questa funzione di Gately come *dialogizzante*, o come tendenza a creare punti di contatto fra le coscienze in gioco.

Gately dunque si distingue dagli altri personaggi per come *agisce* e *interagisce*, integrando l'ambito della parola con quello dell'azione, e ancora per un terzo elemento che discende dai due precedenti: il cambiamento. Numerosi sono i personaggi del romanzo che tentano di liberarsi dalla propria dipendenza e tutti – tranne Gately, come diremo a breve – falliscono: «the characters' attempts to escape solipsism and addiction move the plot along by spawning more of the same, ending in a narrative moment

that thrusts us back to the structural beginning that is the chronological end» (Holland 128-29). Il fatto che per questi personaggi al desiderio di libertà dalla dipendenza non corrisponda uno sforzo reale di liberazione, anzi, genera una ricorsività del desiderio-dipendenza che è insieme tematica e strutturale e che in questo senso, come ha scritto Natalini (46-48), è un aspetto rilevante del romanzo.

Gately, però, si distingue in quanto tenta realmente di rompere il circolo della dipendenza con azioni definite, dando così vita a un cambiamento che supera questa struttura. Certo, la credibilità del suo tentativo è messa in dubbio da una parte della critica, secondo la quale l'attaccamento formalistico ai rituali degli AA di Boston non sarebbe altro che un annullamento della volontà – regressione, dunque, e negazione della propria interiorità (cfr. Bresnan) – e il comportamento di Gately si inquadrerebbe in dinamiche meccaniche<sup>8</sup> attraverso le quali il soggetto riuscirebbe sì a esorcizzare i propri fantasmi, ma senza pervenire ad alcuna comprensione e inscrivendosi pertanto nel modello, a tratti patologico, dell'anti-interiorità: «Gately», scrive Freudenthal, «models recovery by practicing a compulsive performativity without any inner essence» (206). Ma una radicale negazione dell'interiorità di Gately non sembra convincente (cfr. per es. Hayles; den Dulk), se non altro per due motivi: in primo luogo, per l'ampio uso della psiconarrazione (nel senso di Cohn) che il narratore del romanzo fa per questo personaggio. Nelle pagine che raccontano l'ospedalizzazione di Gately al Saint Elizabeth Hospital, per citare un solo esempio, sono numerosi i passi che insistono sui ricordi e i pensieri più o meno coscienti di Gately («Gately remembers crewing...» [Wallace 891]; «Gately knows a Crocodile never bothers to correct anybody's misimpression...»

8. Bockmann ha analizzato queste dinamiche in dettaglio mediante i concetti di *freedom-from* e *freedom-to* discussi nel romanzo da Marathe e Steeply.

(889); «Gately's memories of 'Cheers!' 's Nom now are clearer and vividder than any memory of the wraith-dream or the whirling wraith who said death was just everything outside you getting really slow» [883]). In secondo luogo, la soggettività del personaggio è evidenziata dalla natura del cambiamento: Gately, come si accennava prima, si muove nella direzione opposta al «recursive loop» (47) che caratterizza gli altri personaggi di *Infinite Jest*, procedendo dall'assenza di sensazioni (come si nota dalle reazioni del giovane Gately alle violenze subite dalla madre: «He rarely even felt anything, he remembers, watching him hit her» [841]) a un'accettazione del dolore provato durante la cura, un dolore posto ormai in un'ottica più ampia grazie alle pratiche degli AA di Boston: «At least this pain means you're going somewhere, they say, instead of the repetitive gerbil-wheel of addictive pain» (446). A questo punto, sembra più appropriato dire, con den Dulk, che Gately è l'unico personaggio del romanzo capace di evadere dalla gabbia dell'identità post-moderna e che la sua strategia, se così vogliamo chiamarla, consiste nel compiere azioni determinate nel contesto di una comunità: la Ennet House.

Il cambiamento, insomma, si fonda su azione e dialogismo e Gately può essere pensato come la prova di ciò che, in merito all'interpretazione di alcuni temi del romanzo, ha scritto Katherine Hayles: «we escape from Entertainment not by going to the woods but by recognizing our responsibilities to one another» (697).

### 3. *Gately come personaggio tragico*

Le parole di Hayles introducono ora i temi della responsabilità e della comunità, dei quali si parla in maniera esplicita anche all'interno del romanzo, in un dibattito fra Marathe e Steeply (Wallace 424-28). I due temi sono con-

giunti in quanto scelte e azioni non sono mai compiute in solitudine, e alcune interpretazioni critiche di *Infinite Jest* sembrano arrivare proprio a queste conclusioni (Mullins 198-201). Si sceglie e si agisce in presenza di altri, in una comunità, e alla comunità si può chiedere aiuto nella difficoltà, da una parte, ma si deve rispondere delle proprie scelte e delle proprie azioni, dall'altra; altrimenti, come afferma Hal in uno scambio di battute con Arslanian, il risultato è l'isolamento del singolo individuo all'interno della massa: «Well that's the whole point. How can we be friends? Even if we all live and eat and shower and play together, how can we keep from being 136 deeply alone people all jammed together?» (Wallace 112).

Nel caso di Gately, la comunità è la Ennet House – l'unico spazio di *Infinite Jest* che rispetti i criteri citati sopra – in relazione alla quale Gately stesso, in un dialogo con Geoffrey Day, si trova ad affermare di non essere «AA Day man» e che «[n]o one like individual can respond for AA» (Wallace 1200), confermando così l'appartenenza a un'unità che trascende i limiti del solipsismo. Come scrive Mullins, le vicende di Gately ricordano al lettore che «[w]hen we suffer, when we need encouragement, when we need to see beyond our own problems and victories, only a community can give us what we need» (198).

Prima di approfondire la questione della comunità, o il senso sociale della parabola di Gately, tuttavia, vorrei osservare che il concetto di responsabilità della scelta e dell'azione, nonché quindi delle loro conseguenze, ci porta sul terreno del tragico (cfr. per es. Newiger). In precedenza abbiamo parlato di un conflitto tragico che contrassegna i personaggi di *Infinite Jest* e li spinge in una condizione di stasi. Ora possiamo affermare che Gately, tuttavia, rende questo conflitto dinamico, evadendolo attraverso l'azione e ritrovandosi così in una situazione diversa da quella di partenza – e però non meno

tragica, come vedremo a breve. Da Aristotele in avanti, infatti, la riflessione sul tragico si è confrontata con il nodo della colpa dell'eroe. L'eroe tragico, scrive Aristotele nella *Poetica*, è qualcuno che «non distinguendosi per virtù e per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio o malvagità, ma per un errore» (1453a). La natura di questo errore – l'aristotelica *hamartia* – è però dibattuta, poiché gli eroi tragici sono sempre apparsi responsabili della propria rovina e insieme vittime del fato o degli dei. Gli studiosi della tragedia greca hanno parlato per ciò di *sovradeterminazione* – il destino dell'eroe sarebbe determinato da cause di ordini diversi, umane e divine, contemporaneamente (cfr. per es. Winnington-Ingram 177) – e nella riflessione filosofica tedesca sul tragico (cfr. Carelli-Gentili 141) si sono unite libertà e necessità: «liberty and necessity go hand in hand», scrive Eagleton, «[a]nd it is also possible to combine the two through a kind of *amor fati*, hugging one's chain and making one's destiny one's choice» (115).

Gately si iscrive nelle geometrie strutturali dell'eroe tragico non solo per i temi della responsabilità e della *agency*, ma anche per la problematica inconsapevolezza dell'azione nella quale potremmo scorgere l'errore che porterà alla sua rovina: l'omicidio del terrorista canadese Du Plessis. Seguendo lo spunto – prettamente formale – di Burn (cfr. 57-58), potremmo in questo senso approfondire il paragone fra Gately ed Eracle, cercando di scoprire la segreta relazione che si cela fra queste figure apparentemente molto distanti. Infatti, come Eracle uccide i propri figli in preda alla follia, così Gately uccide Du Plessis senza volerlo (in generale, Gately non è incline alla violenza gratuita: «He just had no interest in brutalizing the weak» [Wallace 204]; «Drug addicts driven to crime to finance their drug addiction are not often inclined toward violent crime» [55]) e pure senza volerlo innesca la catena di violenze che porterà gli AFR



a entrare all'ETA con una squadra di assassini in sedia a rotelle, Orin a essere rinchiuso in una gabbia piena di scarafaggi e Hal a ridursi in stato catatonico.

D'altra parte, Gately *sceglie* di legare e imbavagliare Du Plessis, cosicché della sua morte porta in qualche modo la responsabilità. L'*hamartia* di Gately è contemporaneamente un *suo* errore, con la responsabilità e la colpa che ne derivano, e un gesto le cui conseguenze ultime, determinate da forze che trascendono la visione e la *agency* del personaggio, ne eccedono la responsabilità. Se l'eroe tragico, per usare la sintetica formulazione di Newiger, è «colui che non si sottrae alla necessità dell'azione, ma si assume la responsabilità e la colpa» (499), Gately può essere pensato come un esempio di eroe tragico massimalista. Lo conferma *ex post* anche la sua fedeltà al programma dei *12 steps* degli AA di Boston, che, oltre a supportare nuovamente il paragone con la figura di Eracle (cfr. Burn 57-58), unisce una fiducia cieca nell'esperienza alla scelta di accogliere il destino come propria possibilità: «and like in AA they say they'll love you till you can like love yourself», dice Gately a Joelle Van Dyne, «and accept yourself, so you don't care what people see or think anymore, and you can finally step out of the cage and quit hiding» (Wallace 534).

In questa prospettiva, il fatto che la caduta di Gately – il suo ferimento durante lo scontro con i canadesi e forse la sua morte al Saint Elizabeth Hospital – non consegua strettamente, nello sviluppo dell'intreccio, dall'omicidio di Du Plessis, ma ne derivi per il concorso congiunto di dinamiche eccedenti il personaggio, è ancora una volta tragicamente appropriato e mostra al lettore che «[the] tragic error is an illustration of the fragility of good life» (Sherman 180). Secondo Aristotele – *Poetica* e *Retorica* –, lo spettatore della tragedia prova compassione, per l'eroe colpito da una rovina che eccede le sue responsabilità, e paura, in quanto nell'eroe può riconoscersi. La

rovina tragica mostra che il bene umano è fragile (cfr. Nussbaum; Sherman) e l'eroe è tragico non solo per le sue azioni e per ciò che quindi subisce, ma anche per la sua capacità di generare nel lettore sentimenti di pietà e paura.

Il rovesciamento è il momento in cui si attuano queste dinamiche dell'intreccio e della ricezione. Il passaggio dalla fortuna – intesa come processo di appropriazione del sé (cfr. den Dulk) – alla sfortuna – lo scontro con i canadesi e l'ospedalizzazione – avviene per Gately in modo propriamente tragico. Come Eracle, in Sofocle e in Euripide, cade dopo avere concluso la serie delle proprie fatiche ed essendo quindi all'apice della propria vicenda eroica (Papadimitropoulos 132), così Gately precipita avendo raggiunto la sommità del proprio arco narrativo. La sparatoria in cui viene ferito, e a seguito della quale forse morirà, avviene quando egli non assume sostanze da più di un anno («Gately has been completely Substance-free for 421 days today» [Wallace 274]), lavora stabilmente nello staff della Ennet House da 4 mesi e ha perfino raggiunto una buona reputazione all'interno della sua nuova comunità (cfr. Wallace 192-197), nella quale è ormai diventato una figura di riferimento.

Dopo la sparatoria, Gately perde tutto ciò che aveva conquistato: rischia di tornare in terapia con il Demerol, non può più parlare con gli altri personaggi e, soprattutto, è in pericolo di vita (dopo l'ultima scena del romanzo, al lettore resta il dubbio che la ferita possa rivelarsi fatale). Così si compie la sua caduta, che lo conferma nella sua fisionomia di personaggio tragico; un personaggio tragico, però, che abita un mondo massimalista, calato in un contesto in cui vigono leggi e si producono conseguenze diverse da quelle a cui la forma tragica ha abituato il lettore.

#### 4. *Gately e il paradigma vittimario*

«We think of tragedy as what happens to the hero but the ordinary tragic action is what happens through the hero» (79). Seguendo questa proposta di Raymond Williams, possiamo ora formulare una duplice domanda che da Gately ricondurrà il discorso alla società rappresentata in *Infinite Jest*: la caduta di Gately può essere interpretata come un sacrificio inconsapevole, compiuto nel tentativo di salvare la comunità della Ennet House? E il personaggio di Gately, conseguentemente, può essere iscritto nel paradigma vittimario elaborato da René Girard (*La violenza e il sacro* 47 e ss.)?

Secondo Girard, qualsiasi situazione di violenza collettiva presenta tipicamente tre elementi (*Il capro espiatorio* 41): una crisi, ossia una situazione sopraggiunta di indifferenziazione generalizzata, come la peste che infuria a Tebe in *Edipo re*; un crimine che genera o dimostra indifferenziazione, come il parricidio e l'incesto commessi da Edipo; una o più vittime – capri espiatori – con tratti di selezione vittimaria, ossia di eccentricità sociale (esclusione, emarginazione, estraneità, anomalia) verso il basso o verso l'alto, come la zoppia e la regalità di Edipo. Non è necessario, precisa Girard, che in ogni singolo caso compaiano tutti e tre questi elementi; in alcuni casi, uno o due saranno sufficienti.

Ora, nel caso di Gately, si possono riconoscere tutti e tre gli elementi richiamati. In primo luogo, la società rappresentata in *Infinite Jest* tende all'indifferenziazione sotto svariati punti di vista: si pensi all'intrattenimento dei Teleputer e dell'Interlace, all'entità politica dell'ONAN o alla Great Concavity, tutti elementi in cui le differenze – siano esse politiche, sociali, materiali o relazionali – si annullano. La cartuccia del film *Infinite Jest*, inoltre, può essere pensata come un'estrema minaccia di indifferenziazione, essendo un'arma efficace contro qual-

siasi spettatore e che su ogni spettatore produce gli stessi effetti di annullamento e morte (cfr. Boswell 128-40). In secondo luogo, Gately si è macchiato di un crimine di indifferenziazione con l'uccisione di Du Plessis, che ha dato inizio alle peregrinazioni della copia master del film. In terzo luogo, Gately presenta alcuni tratti di selezione vittimaria, essendo eccentrico sia verso il basso, sia verso l'alto, a seconda della comunità che si prende in considerazione: rispetto alla società in generale, è emarginato verso il basso, in quanto delinquente e tossicodipendente; nella Ennet House, d'altra parte, occupa una posizione eccentrica verso l'alto, in quanto non è più un semplice paziente, ha responsabilità connesse al suo ruolo nella comunità e gode, correlativamente, di alcuni privilegi.

Consideriamo allora più da vicino quella che potremmo descrivere come la scena del sacrificio, ovvero la scena dello scontro con i canadesi e del ferimento, forse fatale, di Gately. In questo capitolo, la storia ha raggiunto un massimo di entropia e tutti i personaggi nominati – non solo Lenz e Gately, ma anche personaggi che non partecipano a questa scena come Avril e Orin Incandenza – sono impegnati nella ripetizione di azioni rituali (Carlisle 220-26): la situazione narrativa ricalca gli schemi della crisi di indifferenziazione girardiana, con la preparazione, per così dire, del sacrificio rituale. Quando i canadesi si presentano alla Ennet House, Lenz appare terrorizzato, mentre Gately occupa il centro della scena e si oppone come scudo alla minaccia che incombe sulla comunità:

Now Lenz breaks away from the hood of the car and dashes Gately's way and around behind him to stand behind him, spreading his arms wide to put a hand on each of Gately's shoulders, using Don Gately like a shield. Gately's stance has the kind of weary resolution of like You'll Have to Go Through Me. (Wallace 611)

In questo momento, è come se Gately ricreasse dentro di sé l'unanimità della comunità nei confronti della vittima: nessuno gli chiede di sacrificarsi per Lenz o per la comunità dell'Ennet House, ma Gately sembra sentire di dovere rispondere in prima persona di una situazione che non può essergli imputata (ma si ricordi ciò che si è detto sopra). In questo momento della narrazione, il personaggio arriva ad avvertire la responsabilità delle proprie azioni. Il testo lo suggerisce sia prima che i canadesi arrivino effettivamente alla Ennet House – nel frammento di monologo narrato che conclude il passo: «One of the cars is coming back down the street a little fast for Gately's taste. Anything involving residents that happens on the grounds *after curfew is his responsibility*, the House Manager's made clear» (Wallace 606; corsivo mio) –, sia dopo il loro arrivo, mediante un passo in discorso indiretto legato e poi libero:

He says he's *responsible* for these people on these private grounds tonight and is part of this *whether he wants to be or not*, and can they talk this out because he doesn't want to have to fight them. He says twice very distinctly that he does not want to fight them. He's no longer divided enough to think about whether this is true. His eyes are on the two men's maple-leaf belt buckles, the part of the body where you can't get suckered by a feint. (Wallace 612; corsivo mio)

Il sacrificio di Gately non è semplicemente spontaneo: forze esterne, comunitarie, agiscono in lui e lo portano a combattere. E la scena, per i personaggi che vi assistono senza prendere parte allo scontro, assomiglia a qualcosa che sta fra il rituale e lo spettacolo.<sup>9</sup> Ken Erdedy, un altro dei residenti della casa, reagisce così:

9. Per la rappresentazione della violenza in *Infinite Jest*, rimando a Cioffi (162).

Erdedy's found he rather likes standing there with his hands up in a gesture of noncombatant status while the Afro-American girls curse and kick and Lenz continues to roll around with the unconscious man hitting him and going 'There, there,' and Gately moves backward between the second fellow in the windshield and the first fellow he'd originally disarmed, his smile now as empty as a pumpkin's grin. (Wallace 614)

E infine, a completare la lettura della scena entro il paradigma del capro espiatorio girardiano, possiamo ricordare che, dopo la sparatoria, avviene una sorta di sacralizzazione della vittima, con la teoria dei personaggi che, dopo l'ospedalizzazione di Gately al Saint Elizabeth, si recano al suo capezzale come se esso fosse già la tomba di un eroe.

Quello di Gately, tuttavia, non è un sacrificio vero e proprio, è piuttosto un auto-sacrificio, nonché, nella prospettiva girardiana, un sacrificio che fallisce. Queste precisazioni ci permettono di approfondire nuovamente il legame fra Gately ed Eracle. Per Girard, anche la follia di Eracle nei confronti dei figli rappresenta «il fallimento di un sacrificio, la violenza sacrificale che prende una brutta piega» (*La violenza e il sacro* 64); allo stesso modo, si può sostenere che quello di Gately sia il fallimento di una prospettiva diversa, di un personaggio che riacquista responsabilità e soggettività in un universo che le nega. In effetti, avviene il contrario di ciò che Girard prevede nella sua analisi del sacrificio: la società sceglie come vittima l'unica figura che, per i suoi tratti di interiorità, azione, responsabilità e apertura alla comunità, poteva rappresentare una nuova possibilità di differenziazione (a lui Joelle Van Dyne dice: «Well Mr. Gately what people don't get about being hideously or improbably deformed is that the urge to hide is offset by a gigantic sense of shame about your urge to hide [...] to erase your difference» [Wallace 534]).

Nel contesto descritto, «il sacrificio non è più atto a svolgere il proprio compito; va ad ingrossare il torrente della violenza impura che non riesce più a canalizzare. Il meccanismo delle sostituzioni impazzisce e le creature che il sacrificio doveva proteggere diventano le vittime» (Girard, *La violenza e il sacro* 65). A dimostrazione dell'inefficacia del suo sacrificio, lo stesso Gately si ritroverà spettatore di un'ennesima scena di violenza nelle ultime pagine del romanzo, dove ricorderà la morte di Gene Fackelmann (Wallace 972-80).

### 5. *La società della crisi*

Il sacrificio di Gately conferma l'irreversibilità della violenza, divenuta spettacolo, nella società di *Infinite Jest*. Non si dà tuttavia violenza fondativa nel senso di Girard, ma una violenza apparentemente senza origine, seriale, costitutiva, che molto ha in comune con quella descritta nella *Parte dei delitti* di 2666. Se, come afferma Girard (cfr. *Il capro espiatorio*), le forme simboliche del mito lavorano per celare la violenza, la letteratura può tentare di assumere la funzione demistificatrice della tragedia, cercando di indagarne l'origine? Sotto diverse forme e con diversi nomi, il tentativo di rappresentare questa violenza sembra essere presente in molti dei romanzi massimalisti scritti all'alba del nuovo millennio: si tratta di un fenomeno nuovo, una violenza che Jessica Hurley, nel contesto del suo criticismo post-atomico, descrive come «slowed down and stretched out, [...] both nuclear and slow» (198). In questo senso, il quadro offerto dal romanzo potrebbe ricordare l'analisi proposta da Byung-Chul Han ne *La società della stanchezza*.

In questo saggio, Han sostiene che, al passaggio dal XX al XXI secolo, si osserva l'emergere di nuovi paradigmi interrelazionali, fra cui un nuovo modello di vio-

lenza sistemica basato sull'indifferenziazione diffusa: «ci si fa volontariamente un po' di violenza, per proteggersi da una violenza assai maggiore» (13). La violenza del nuovo millennio non nascerebbe, secondo Han, da uno scontro di negatività, come quella che aveva caratterizzato il Novecento, ma dall'eccesso di positività generalizzato che contraddistinguerebbe «la società della stanchezza» (14). Il quadro sociale offerto da *Infinite Jest*, come dicevo, potrebbe richiamare queste tesi di Han, in cui nulla e nessuno è più riconosciuto come Altro, ma, se si pensa al fallimento del sacrificio di Gately, ciò che si evince è un paradigma distopico ancora successivo, dove la stanchezza, esautorata dagli stessi fattori che l'hanno imposta, cede il passo alla crisi: una crisi, parafrasando le parole usate da Pemulis durante il gioco di Eschaton, di cui nessuno conosce ancora il significato (Wallace 338).

Crisi e violenza diventano gli elementi di un'equazione che il romanzo di Wallace rappresenta senza risolvere. E se per la società della stanchezza, secondo Han, si può trovare rimedio nell'opzione comunitaria, nella società di *Infinite Jest*, come abbiamo cercato di mostrare, questa possibilità sembra venire meno. Con il fallimento del sacrificio di Don Gately, *Infinite Jest* ci lascia in eredità un'altra domanda senza risposta, che non riguarda esclusivamente i destini dei personaggi: come si esce da una società in cui la regola è la crisi?

### *Bibliografia*

- Ballerio, Stefano. "Il personaggio". *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, a cura di Stefania Sini e Franca Sinopoli, Pearson, 2021, pp. 113-30.
- Barengi, Mario. *Che cosa possiamo fare con il fuoco*. Quodlibet, 2013.



- Bissel, Tom. "Everything about everything, David Foster Wallace's *Infinite Jest* at 20". *The New York Times*, 6 febbraio 2016, <https://www.nytimes.com/2016/02/07/books/review/everything-about-everything-david-foster-wallaces-infinite-jest-at-20.html>.
- Bockmann, Lars-Friederik. "Freedom—from versus Freedom—to: A Dialectical Reading of David Foster Wallace's *Infinite Jest*". *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 65, n. 1, 2017, pp. 51-65.
- Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. The U of South Carolina P, 2003.
- Bresnan, Mark. "The Work of Play in David Foster Wallace's *Infinite Jest*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 50, n. 1, Fall 2008, pp. 51-68.
- Burn, Stephen J. *Infinite Jest, A Reader's Guide*. Continuum, 2003.
- Carlisle, Greg. *Elegant Complexity*. Sideshow Media Group, 2007.
- Cioffi, F. L. "An Anguish Become Thing: Narrative as Performance in David Foster Wallace's *Infinite Jest*". *Narrative*, vol. 8, n. 2, 2000, pp. 161-81.
- den Dulk, Allard. "Boredom, Irony, Anxiety: Wallace and the Kierkegaardian View of the Self". *David Foster Wallace and the Long Thing. New Essays on the Novel*, a cura di Marshall Boswell, Bloomsbury, 2014, pp. 43-60.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell, 2003.
- Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista*. Bompiani, 2015.
- Forster, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo*. 1927. Trad. di Corrado Pavolini, Garzanti, 2018.

- Freudenthal, Elizabeth. "Anti-Interiority: Compulsiveness and Objectification in *Infinite Jest*". *New Literary History*, vol. 41, n. 1, Winter 2010, pp. 191-211.
- Gentili, Carlo, e Gianluca Garelli. *Il tragico*. il Mulino, 2010.
- Giglioli, Daniele. *Critica della vittima*. Nottetempo, 2014.
- Girard, René. *Il capro espiatorio*. 1982. Trad. di Christine Leverd e F. Bovoli, Adelphi, 1987.
- . *La violenza e il sacro*. 1972. Trad. di Ottavio Fatica ed Eva Czerkl, Adelphi, 1992.
- Han, Byung-Chul. *La società della stanchezza*. 2010. Trad. di Federica Buongiorno, Nottetempo, 2012.
- Hayes-Brady, Clare. "'...' Language, Gender and Modes of Power in the Work of David Foster Wallace". *A Companion to David Foster Wallace Studies*, a cura di Stephen J. Burn e Marshall Boswell, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 131-51.
- Hayles, Katherine. "The Illusion of Autonomy and the Fact of Recursivity: Virtual Ecologies, Entertainment, and *Infinite Jest*". *New Literary History*, vol. 30, n. 3, pp. 675-97.
- Holland, Mary K., "*Infinite Jest*". *The Cambridge Companion to David Foster Wallace Studies*, a cura di Ralph Clare, Cambridge UP, 2018, pp. 127-42.
- Hurley, Jessica. "War as Peace – Afterlives of Nuclear War in David Foster Wallace's *Infinite Jest*". *The Silence of Fallout*, a cura di Michael Blouin, Morgan Shipley e Jack Taylor, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 192-210
- Kelly, Adam. "David Foster Wallace and New Sincerity in American Fiction". *Consider David Foster Wal-*

- lace: Critical Essays*, a cura di David Hering, Side-show Media Group P, 2010, pp. 131-46.
- McLaughlin, Robert L. "Wallace Aesthetics". *The Cambridge Companion to David Foster Wallace Studies*, a cura di Ralph Clare, Cambridge UP, 2018, pp. 159-72.
- Mullins, Matthew. "Wallace, Spirituality, and Religion". *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, a cura di Ralph Clare, Cambridge UP, 2018, pp. 189-203.
- Natalini, Roberto. "David Foster Wallace and the Mathematics of Infinity". *A Companion to David Foster Wallace Studies*, a cura di Stephen J. Burn e Marshall Boswell, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 43-58.
- Newiger, Hans-Joachim. "Colpa e responsabilità nella tragedia greca". *Belfagor*, vol. 41, n. 5, 1986, pp. 485-99.
- Nussbaum, Martha. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge UP, 2001.
- Palumbo Mosca, Raffaello. "Introduzione. Intorno al romanzo". *La realtà rappresentata*, a cura di Raffaello Palumbo Mosca, Quodlibet, 2019.
- Papadimitropoulos, Loukas. "Heracles as Tragic Hero". *The Classical World*, vol. 101, n. 2, 2008, pp. 131-38.
- Pennacchio, Filippo, *Il romanzo global*. Bibliion, 2018.
- Scarlato, Chiara. *Attraverso il corpo. Letteratura e filosofia in David Foster Wallace*. Mimesis, 2018.
- Scheler, Max. "On The Tragic". Trad. di Bernard Stambler, *CrossCurrent*, vol. 4, n. 2, Winter 1954, pp. 178-91.
- Sherman, Nancy. "Hamartia and Virtue". *Essays on Aristotle's Poetics*, a cura di Amélie Oksenberg Rorty, Princeton UP, 1992, pp. 177-96.

- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti*. Einaudi, 2009.
- Thomas, Eric A. “‘Psychotic depression’ and suicide in David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 54, n. 3, pp. 276-91.
- Villoro, Juan. “Roberto Bolaño: The Future Battle”. *Review: Literature and Arts in Americas*, vol. 43, n. 1, 2010, pp. 9-18.
- Wallace, David Foster, *Infinite Jest*. Little, Brown, 1996.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Broadview, 1967.
- Winnington-Ingram, Reginald P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge UP, 1980.



«A MAN SEEKS HIS OWN DESTINY AND NO OTHER»:  
DESTINO E RESPONSABILITÀ INDIVIDUALE  
IN *BLOOD MERIDIAN* DI CORMAC MCCARTHY

*1. Introduzione*

In un'ormai celebre intervista rilasciata al *New York Times* nell'aprile del 1992, Cormac McCarthy circoscriveva senza incertezze il campo entro cui si collocavano quelli che, a suo parere, erano da considerarsi «good writers» (Woodward 31). Fra questi, McCarthy citava autori da lui amatissimi come William Faulkner e Fëdor Dostoevskij, mentre fuori dal canone, se non dalla letteratura *tout court*, restavano altri quali Henry James e Marcel Proust. La caratteristica principale che tutti i grandi scrittori avrebbero avuto in comune, necessaria al punto che la sua mancanza avrebbe escluso due giganti come Proust e James dal dominio della letteratura, sarebbe stata quella di confrontarsi con «issues of life and death» (31).

La teorizzazione è brusca, la classificazione discutibile; insieme, tuttavia, esse indicano le priorità artistiche di McCarthy, aiutandoci a comprendere quale sia il nocciolo duro dell'opera dello scrittore-eremita americano per eccellenza. Nell'intervista, infatti, McCarthy non forniva altri indizi per chiarire che cosa intendesse, quando parlava del confronto con la vita e con la morte come della *conditio sine qua non* della letteratura, ma

uno sguardo complessivo alla sua opera aiuta subito a comprendere il senso del discorso. A una considerazione anche sommaria, infatti, tale opera appare popolata da uomini che abitano il mondo in modo così semplice e diretto da sembrare più animali selvatici che cittadini di una società moderna. Schivi e taciturni, esperti nel lavoro manuale, privi di ambizioni, talvolta violenti, i personaggi di McCarthy ignorano le regole della società, dalla quale spesso si sono allontanati al pari del loro creatore, e intrattengono con il mondo un rapporto essenziale, quasi primigenio. Dalle loro storie emerge una vita ruvida e puntuta, priva delle sovrastrutture della modernità, o della postmodernità, ma autentica e baluginante, oltre che continuamente minacciata dall'ombra della morte. E la morte fa puntualmente il suo ingresso nelle vite di questi solitari, che perciò sono soggette a un'indagine ancora più radicale. Alla narrazione è applicato un chiaroscuro che conferisce profondità tragica alle storie raccontate e tutto avviene in maniera silenziosa, senza che la voce narrante diventi mai intrusiva o i personaggi si soffermino a riflettere sul senso delle cose. Gli eventi, semplicemente, accadono. Quella di McCarthy è una *poetica dell'accadere*, dove, più che le parole e le interpretazioni, in scena vanno i fatti, nella loro complessità di simboli muti. Non sorprende, allora, che McCarthy dovesse svalutare James e Proust, con la loro arte di parole tornite e complessi rapporti sociali, e amare invece il Faulkner di *Sanctuary* o il Dostoevskij di *Delitto e castigo*. La letteratura deve mettere la vita al centro dell'opera, in una vicenda così concreta che si possa quasi toccare, e insieme deve conservare il sentimento della morte.

## 2. *Destino di un ragazzo, destino dell'uomo*

Se c'è un romanzo di McCarthy che dimostra un'assoluta fedeltà all'idea che la letteratura debba confrontarsi

con questioni di vita e di morte, questo è indubbiamente *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (1985). Il romanzo segna il culmine dell'intensità e della concretezza che caratterizzano la narrativa di McCarthy ed è considerato da molta critica un'opera imprescindibile del secondo Novecento americano.

*Blood Meridian* è un inquietante viaggio nel male umano, una *quête* in cui la narrazione raggiunge profondità nuove, fermandosi solo di fronte a punti di pura tenebra in cui l'autore, venuto a un passo dall'indicibile, mantiene un calcolato velo di mistero. Elemento caratteristico dell'opera è la resa atrocemente espressionistica di una violenza pervasiva. Sulla funzione di questa rappresentazione della violenza e sul senso di un romanzo che di violenza è intriso, la critica ha vivacemente dibattuto. A mio giudizio, e come sosterrò nel seguito, il romanzo di McCarthy, così recalcitrante a qualsiasi tentativo di classificazione, è innanzitutto un'*indagine sul male dell'esistenza umana*, condotta mediante una narrazione che si situa a metà strada fra antropologia e metafisica. La violenza del libro sarebbe quindi funzionale all'idea di letteratura come confronto con la vita e con la morte di cui si diceva.

La critica, tuttavia, non ha unanimemente riconosciuto *Blood Meridian* come un'indagine sull'uomo fra antropologia e metafisica. Al contrario, sul romanzo e sulla narrativa di McCarthy si è creato un vero e proprio pregiudizio, diffusamente presente nella letteratura critica sulla sua opera, secondo il quale essa sarebbe a tal punto radicata nella concretezza delle cose da respingere ogni attribuzione di senso che possa rimandare a un orizzonte metafisico. Portabandiera di questa visione, almeno per quanto riguarda *Blood Meridian*, è stato Dana Philips, le cui idee hanno avuto grande seguito nel panorama critico americano: «In McCarthy's work – ha scritto Philips –, violence tends to be just that; it is not a sign or symbol



of something else» (435). L'opera di McCarthy non si configurerebbe quindi come riflessione sull'umano, anzi:

McCarthy's novel does not attempt to engage history, to explore the psyches of the characters and explain the meaning of the events it describes in the explicit, consciously critical way that Lukacs requires. [...] As a place of literal darkness, the Mexican desert is a proving ground, as McCarthy puts it early in the novel, "to try whether the stuff of creation may be shaped to man's will". This also sounds Melvillean, but McCarthy does not go on to portray the tragic downfall of characters guilty of cosmic presumption. [...] *Blood Meridian* treats darkness, violence, sudden death, and all other calamities as natural occurrences-like the weather, which can also be vicious in McCarthy's border lands. (Philips 438-39).

Questo 'riduzionismo ermeneutico' di Philips, che nella critica americana ha trovato ampio seguito, può condurre a una drastica semplificazione, se non a un impoverimento, della materia narrativa. Violenza, morte, oscurità del cuore umano, tutto sarebbe oggetto di mera constatazione, secondo Philips e una parte della critica, e risponderebbe a esigenze meramente figurative. Si tratta però di una lettura che sembra appoggiarsi, più che sul romanzo di McCarthy, su un'idea di McCarthy come scrittore non incline alla speculazione e perfino un po' naïf. In ossequio a questa immagine, molta critica ha depauperato *Blood Meridian* del suo senso di ricerca sull'umano, riducendo passi di profonda riflessione sull'azione dell'uomo a semplici momenti di caratterizzazione. Se la scabra concretezza dello stile di McCarthy può avere offerto un appiglio a tali letture, tuttavia, occorre ricordare il discorso sulla vita e sulla morte di cui dicevamo inizialmente e che in esse non sembra trovare posto.

Contro le interpretazioni minimaliste del romanzo,

dunque, conviene sviluppare l'idea di *Blood Meridian* come *indagine metafisica*. Ad avvalorare questa ipotesi interpretativa possono concorrere anche le parole del narratore, in uno dei rari casi in cui questi interviene con la sua voce nella diegesi. Già dalla terza pagina, infatti, la voce narrante ci avvisa della traiettoria che il romanzo seguirà: «not again in all the world's turning will there be terrains so wild and barbarous to try whether the stuff of creation may be shaped to man's will or whether his own heart is not another kind of clay» (3). Queste poche righe, che suonano come una dichiarazione di intenti, rendono difficile credere, con Philips, che McCarthy non ritragga «the tragic downfall of characters guilty of cosmic presumption». In *Blood Meridian* non sarà forse rappresentata una caduta come sanzione morale, considerata la finale impunità del giudice Holden, ma a essere messa in scena, pagina dopo pagina, è proprio la «cosmic presumption» dell'uomo. A questo tema allude anche il passo citato, che ci consegna in anticipo la domanda centrale del romanzo: può l'uomo piegare al suo volere il creato, o il suo cuore è della stessa materia del creato e come quella plasmato da altre forze? In questo senso, il romanzo non mira a mostrare «the discrepancy between human intention and nature's indifference», come sostiene Greve (30), ma a rappresentare il rapporto fra il libero arbitrio dell'uomo e le forze a cui è soggetta la natura – il creato.

Dal breve passo citato, dunque, possiamo ricavare almeno due elementi essenziali per la comprensione di *Blood Meridian*, in contrasto con l'interpretazione di Philips e in accordo con la dichiarazione di McCarthy del 1992: in primo luogo, il romanzo si configura come una *ricerca*, o un'indagine – lo conferma anche l'uso di «try» –, in cui il vagabondaggio del kid e della Glanton Gang è tale solo in apparenza. Il deserto, il West e la stessa Glanton Gang sono invece un terreno di prova dove il lettore può seguire i progressi dell'indagine.

In secondo luogo, ciò che il romanzo vuole indagare, domandando se l'uomo *possa plasmare* («shape») la realtà o non sia che altra materia plasmata da altre forze, è, in definitiva, il problema del *destino*. Sarebbe questa la meta dell'indagine romanzesca, come suggeriscono le parole con cui la voce narrante, subito prima del passo citato, indica i due estremi entro cui si colloca la vicenda del ragazzo: «Only now is the child divested of all that has been. *His origins* are become remote as is *his destiny*» (3; corsivo mio).

La rappresentazione della violenza sarà quindi strumentale a questa indagine che il romanzo si propone di condurre. La violenza altrimenti enigmatica che intride la narrazione deve essere compresa come tentativo dell'uomo di plasmare il proprio destino contro il creato. Al passo citato sopra – «whether his own heart is not another kind of clay» – corrisponderebbero allora le parole del giudice Holden: «If war is not holy man is nothing but *antic clay*» (319; corsivo mio); se la guerra non è santa, se non permette all'uomo di passare dal terreno al divino, svincolandosi dal destino in cui altrimenti sarebbe intrappolato, l'uomo è solo «antic clay», una creta bizzarra e insignificante. Solo mediante una violenza disperata l'uomo può plasmare il proprio destino.

In questa prospettiva, il personaggio del kid, a un tempo indagatore e indagato, sarebbe una figura dell'umanità e nelle sue vicissitudini tra gli *scalp-hunters* si potrebbero scorgere, in universale, quelle dell'uomo tentato dal male. Nel destino del ragazzo si vedrebbe una possibilità del destino di ogni uomo. Ciò equivale ad attribuire alla figura del kid tratti allegorici, ma *non* a ridurre il romanzo a mera allegoria. Un'interpretazione simile implicherebbe infatti una svalutazione della materia narrativa, che sarebbe eloquente solo in funzione del significato allegorico riposto. È l'irrigidimento, indebito, a cui è giunta, per esempio, una teoria interpretativa divenuta classica fra gli studiosi

di McCarthy, ovvero quella che lega *Blood Meridian* alla gnostica cristiana. Avanzata inizialmente da Leo Dagherty, questa teoria ha inteso il cammino del kid come percorso iniziatico verso la gnosi e il giudice Holden come un arconte gnostico, sorta di demone terreno, che nella sua perfidia oppone ostacoli al cammino del ragazzo. Volendo evitare simili irrigidimenti, non descriverò il libro come un'allegoria, ma dirò che il suo protagonista possiede tratti allegorici, i quali d'altro canto sono assai evidenti e fanno sì che *Blood Meridian*, come si è detto, acquisti un respiro metafisico. La storia narrata deve essere considerata come significativa in sé stessa, senza bisogno di 'grucce ermeneutiche' esterne per potersi sostenere.

L'interpretazione del kid come figura dell'umanità sembra ricevere conferma da diversi indizi testuali. Innanzitutto, si può vedere nell'espedito del ragazzo-senza-nome un modo per conferire universalità alla sua figura. E a questo obiettivo contribuisce anche la sostanziale mancanza di caratterizzazione psicologica del personaggio, che appare vistosa perfino in un'opera narrativa, come quella di McCarthy, in cui la caratterizzazione psicologica è generalmente scarsa. Inoltre, è la stessa voce narrante, meno asettica di quanto la critica abbia spesso riconosciuto, a darci una chiave interpretativa importante per il personaggio del kid con la trasparente allusione a Wordsworth, *My Heart Leaps Up* (v. 7), che troviamo nell'incipit: «All history present in that visage, *the child the father of the man*» (1; corsivo mio).

A questi elementi se ne potrebbero aggiungere altri che, complessivamente, conferiscono alla narrazione un aspetto pluridiscorsivo (nel senso di Bachtin): le riflessioni del giudice Holden, che esibiscono inflessioni antropologiche o paraboliche, la storia del Giovane e del Sellaio, che tutti gli scalpatori sembrano conoscere, e le citazioni in esergo.

Consideriamo, in particolare, la prima e l'ultima fra queste, ricavate rispettivamente da un saggio di Paul

Valéry e da un articolo di giornale. Il passo di Valéry diventa di fatto un'apostrofe al lettore: «Your ideas are terrifying and your hearts are faint. Your acts of pity and cruelty are absurd, committed with no calm, as if they were irresistible. Finally, you fear blood more and more. Blood and time». Il tempo presente dei verbi e la ripetizione del pronome e del possessivo di seconda persona suggeriscono al lettore che la storia di sangue che sta per essere raccontata, per quanto oscura e situata in tempi e luoghi lontani, riguarda *lui*, nel presente. Il lettore non può rifugiarsi in una postura contemplativa, perché la storia del kid è anche la sua storia. E l'universalità antropologica della prospettiva assunta dal romanzo diventa perfino più evidente nell'ultima citazione, da un articolo dello *Yuma Daily Sun* del giugno 1982: «Clark, who led last year's expedition to the Afar region of northern Ethiopia, and UC Berkeley colleague Tim D. White, also said that a re-examination of a 300,000-year-old fossil found in the same region earlier showed evidence of having been scalped». Prima ancora che il racconto abbia inizio, le citazioni chiariscono che *Blood Meridian* e il suo messaggio oscuro riguardano gli uomini tutti, di ogni tempo e latitudine.<sup>1</sup> Nel destino del ragazzo di McCarthy – «the kid» – conosciamo il destino dell'umanità.

### 3. «His own destiny and no other»

Nella notte fatale alla taverna di Fort Griffin, prima di andare incontro alla propria morte, il ragazzo ormai uomo intrattiene con Holden un dialogo molto signifi-

1. Su questo, cfr. anche Sepich: «The novelist has, after all, used references to historical people and situations – Van Diemen's Land, Sloat, the Anasazi – to involve the world beyond *Blood Meridian's* temporal and geographic limits. As the Aztecs fell to the Spaniards' guns, so too the buffalo, and hen-

cativo, nel quale il giudice pronuncia una frase che ci consegna elementi importanti per un'interpretazione di *Blood Meridian*: «A man seeks his own destiny and no other» (344). Gli eventi della vita di un uomo, afferma il giudice, seguono un corso già scritto, lungo il quale ciascuno, «will or nill» (344), dovrà incamminarsi. Solo in apparenza il nomadismo del kid non aveva meta. Fin dall'inizio, anche se inconsapevolmente, egli era sulle tracce del proprio destino.

Attraverso il dialogo, il giudice insiste su questa idea che il destino sia già scritto. Quando il ragazzo obietta che, al contrario, potrebbe non esserci alcun motivo per cui gli uomini nella taverna debbano essere lì in quel momento, il giudice allarga la prospettiva oltre i limiti dell'autocoscienza soggettiva e risponde: «They do not have to have a reason. But *order* is not set aside because of their indifference» (342; corsivo mio). Un ordine sovrano governerebbe gli eventi e la volontà degli uomini. Così Holden offre una risposta, per quanto sibillina, alla domanda che abbiamo scorto al centro del libro: ogni uomo sarebbe soggetto a un proprio destino.

Siamo messi di fronte un bivio dell'interpretazione. Una prima possibilità consiste nel trattare le parole del giudice, nel dialogo finale e altrove nel romanzo, come le affabulazioni di una figura di dubbia autorevolezza. È ciò che suggerisce Amy Hungerford dove scrive, sulla scorta di Philips, che «none of the philosophies spouted by the judge can account for the novel's violence» e che «the novel's world is in the end purely a materialist world of facts» (*Postmodern Belief* 90). Abbiamo detto però che queste letture sembrano riduttive e anche ora sembra difficile non attribuire alcun rilievo alle parole del giudice, se non altro perché esse chiudono, quasi come un lascito finale, l'azione del romanzo. Soprattutto, i due critici sembrano trascurare il fatto che il giudice, alla fine della

ce the Native Americans, fell to the white hunters' guns» (127).

storia, si affermi come il *great favorite*, incontrastato, della vicenda. Ciò non conferisce necessariamente una patente di verità alle sue parole, ma nemmeno sembra che si possa liquidarle come mero *flatus vocis*.

Una seconda possibilità interpretativa, quindi, consiste nel dare credito alle parole del giudice, almeno tentativamente, e quindi nel cercare di individuare nel testo luoghi in cui si possano riconoscere le tracce di un destino dietro i nudi fatti su cui Hungerford e Philips concentrano lo sguardo. Si vedrà allora come una lettura analitica condotta entro questa prospettiva porti alla luce una moltitudine di tracce di un destino agente dietro i fatti (ciò non equivale, si badi, ad accogliere la visione del mondo del giudice).

Procediamo quindi a una rassegna di queste tracce. Le prime si incontrano già nell'incipit del romanzo, dove si affollano le anticipazioni di ciò che accadrà in seguito e dove si condensano in diciassette righe i primi quattordici anni di vita del kid. Alcuni elementi, in particolare, richiamano l'attenzione:

See the child. He is pale and thin, he wears a thin and ragged linen shirt. He stokes the scullery fire. [...] His folk are known for hewers of wood and drawers of water but in truth his father has been a schoolmaster. [...] The boy crouches by the fire and watches him. (1)

Innanzitutto, occorre notare come il fuoco entri subito vistosamente nella narrazione, in associazione con il ragazzo: «he stokes the scullery fire. [...] The boy crouches by the fire». Per il suo simbolismo, e come accade altrove nell'opera di McCarthy,<sup>2</sup> il fuoco sarà un elemento decisivo del romanzo: al fuoco sono infatti legati gli *scalp-hunters*, che portano il fuoco delle loro armi, e inoltre, anche se diversamente, il misterioso

2. Si pensi a *The Road*, dove Il padre e il bambino si distin-

uomo dell'epilogo e, soprattutto, il giudice. Holden mostrerà di esercitare sul fuoco un peculiare dominio, di carattere luciferino: riuscirà a camminare sui bracieri ardenti e a impastare polvere da sparo in cima a un vulcano e rimarrà a fissare il fuoco con sguardo vacuo, come ipnotizzato, mentre gli uomini di Glanton lo guarderanno intimoriti «as if he were in some way native to their element» (101). Ciò che più conta, il fuoco, come si diceva in relazione all'incipit, caratterizza la vicenda del ragazzo. Il suo primo atto di sangue, compiuto con Toadvine per vendicarsi di un certo Sydney, è l'incendio dell'albergo di Nacogdoches (capitolo II). Discutendo di questo episodio, Sepich suggerisce che il sorriso rivolto dal giudice al ragazzo, nel momento in cui questi esce da Nacogdoches a dorso di mulo, sarebbe dovuto proprio al suo compiacimento per l'incendio. Si può quindi azzardare l'ipotesi che esso sia il primo segno di un legame tra il giudice e il kid, il primo avviso di un incrocio di destini nel fuoco. Una conferma di tale ipotesi potrebbe essere colta nel fatto che, durante la lettura dei tarocchi del capitolo VII, il giudice si riferisca al kid chiamandolo «blasarius» («incendiario»)<sup>3</sup>.

Degna di nota è poi la scena dell'albero solitario che

guono dall'umanità predatrice e miserabile di un mondo ormai in rovina proprio perché «portano il fuoco»; e a *No Country for Old Men*, che si conclude con un sogno in cui lo sceriffo Bell vede il padre che avanza «to make a fire somewhere out there in all that dark and all that cold and I knew that whenever I got there he would be there» (285). Anche per l'interpretazione di *Blood Meridian* è necessario comprendere il fuoco nelle sue funzioni vitali e in senso ampio.

3. Ancora Sepich legge «blasarius» come un cultismo di Holden, il quale tradurrebbe dal latino la parola *incendiario* come sfoggio di erudizione; in realtà, più che tradurre dal latino, Holden sembra ricorrere a un termine tecnico dell'antico inglese giuridico.



brucia nel deserto. Dopo la rotta degli uomini di Glanton causata dall'attacco del generale Elias, il kid si trova a fuggire da solo. Dopo due giorni senza cibo, intravede una luce lontana che sembra essere un fuoco e la scena che infine gli si mostra è la seguente:

It was a lone tree burning on the desert. A heraldic tree that the passing storm had left afire. The solitary pilgrim drawn up before it had traveled far to be here and he knelt in the hot sand and held his numbed hands out while all about in that circle attended companies of lesser auxiliaries routed forth into the inordinate day [...].  
(224)

Rispetto alla narrazione circostante, questo passo si presenta come un corpo estraneo, tematicamente e stilisticamente. Siamo di fronte a una vera e propria epifania del fuoco, con il quale il ragazzo sembra intrattenere un rapporto quasi religioso («pilgrim»; «he knelt»). D'altronde, il rapporto privilegiato dell'uomo con il fuoco viene dichiarato dalla voce narrante poche pagine più avanti:

They made camp on a low bench of land [...] and they struck up a fire about which they sat in silence, the eyes of the dog and of the idiot and certain other men glowing red as coals in their heads where they turned. The flames sawed in the wind and the embers paled and deepened and paled and deepened like the blood-beat of some living thing eviscerate upon the ground before them and they watched the fire which does contain within it something of men themselves inasmuch as they are less without it and are divided from their origins and are exiles. For each fire is all fires, the first fire and the last ever to be. (255)

Come nel mito di Prometeo, anche in *Blood Meridian* il fuoco è il primo simbolo dell'uomo, della sua ragione e del suo affrancamento dallo stato di natura. Lontano dal fuoco – tale è l'essenzialità del loro legame –, l'uomo è «meno uomo». In *Blood Meridian*, il fuoco si oppone alla desolazione, agisce nell'«hallucinatory void» (119) del deserto come un principio vitale e un attributo di senso. Ma il fuoco della ragione di *Blood Meridian* finisce anche per sfociare, inevitabilmente, nella cieca volontà di affermazione dell'uomo sulla natura e sui propri simili: diventa distruzione e morte.

Se quindi torniamo all'incipit del romanzo, possiamo riconoscere nell'immagine del ragazzo presso il fuoco la prima esposizione di un tema fondamentale del romanzo. Se poi proseguiamo nella lettura della pagina, vediamo che altre anticipazioni del destino del ragazzo si profilano nella descrizione del padre. Tre delle caratteristiche attribuite al padre, in particolare, rimandano in modo abbastanza scoperto al futuro esecutore del destino del ragazzo, ovvero al giudice Holden: «His folk are known for hewers of wood and drawers of water but in truth his father has been a schoolmaster. He lies in drink, he quotes from poets whose names are now lost. The boy crouches by the fire and watches him» (1).

Una prima analogia fra Holden e il padre del kid deriva dal fatto che il padre sia stato uno «schoolmaster». Anche il giudice, infatti, viene rappresentato come un erudito, che a più riprese osserviamo nell'atto di insegnare. In seguito al ritrovamento di un fossile, per esempio, egli tiene una lezione di paleontologia:

All in that company had heard the judge on paleontology save for the new recruits and they sat watching and putting to him such queries as they could conceive of. He answered them with care, amplifying their own questions for them, as if they might be apprentice scholars. (263)

In generale, ma soprattutto nella prima metà del romanzo, il giudice si atteggia a maestro e fa sfoggio delle proprie abilità retoriche. Lo vediamo ammansire il tenente Aguilar e impartire una lezione di diritto a Black Jackson (89), insegnare a un Delaware come produrre polvere da sparo (138), narrare agli scalpatori la parabola del Giovane e del Sellaio (148-51), raccontare di popoli antichi che vivevano nei luoghi dove i cacciatori di scalpi si trovano a bivaccare (152), istruire i cacciatori sulla rotazione dei pianeti, sulle forme di vita aliene (255-58) e sulla guerra (259-60), nonché spiegare al ragazzo la potenza della danza (340-45). Si tratta di veri e propri saggi di pedagogia o divulgazione scientifica, che potrebbero essere divisi per materia («They watched him. The subject was war» [259]). Giurisprudenza, chimica, antropologia, storia, astronomia, strategia militare, filosofia, arte: sebbene siano spesso trattati in modo eclettico, gli argomenti hanno ciascuno un proprio spazio nettamente definito, quasi fosse una rubrica o, appunto, una lezione. Il giudice, nel suo enciclopedismo, impartisce ai propri compagni insegnamenti di ogni genere – ma sempre diretti a preservare la continuità del male, a educare dei discepoli nel male – e in questa vocazione pedagogica riconosciamo una prima somiglianza con il padre del ragazzo.

Una seconda somiglianza, anche questa culturale, si ritrova nel fatto che il padre, come il giudice, citi versi di poeti «whose names are now lost». Che il giudice ami a sua volta citare poesia si vede a più riprese nel corso del romanzo: nella lezione che impartisce a Jackson, dice il narratore, il giudice recita «certain passages from the Greek poets» (89); nel capitolo IX, qualcuno vede il giudice, che probabilmente ha appena assassinato un ragazzo inerte, «naked atop the walls, immense and pale in the revelations of lightning, striding the perimeter up there and *declaiming in the old epic mode*» (124; corsivo

mio); infine, Tobin, durante la rocambolesca fuga degli scalpatori dagli Apache, ci informa che sul fucile di Holden è iscritto il motto «Et In Arcadia Ego». Nel mondo brutale di *Blood Meridian*, gli unici due personaggi che possiedano una cultura letteraria sono il giudice e il padre del ragazzo, fra i quali anche così si stabilisce una relazione significativa, se non fatale.

La terza somiglianza, infine, si lega al fatto che il padre del ragazzo sia un alcolista: «he lies in drink». Qui il *present simple* indica un presente drammatico e non concluso che si contrappone a un passato più sereno, presumibilmente, ma trascorso («in truth his father *has been* a schoolmaster»; corsivo mio). A questo presente drammatico il ragazzo si sottrae con la fuga da casa.

Se ora passiamo all'ultimo capitolo del libro, quello in cui si compirà il destino del ragazzo, vediamo il giudice esortarlo a bere per tre volte:

Drink up, [the Judge] said. Drink up. This night thy soul may be required of thee. [...] The Judge smiled and gestured with the bottle. He [the Kid] took up the glass and drank. [...] He poured the tumbler full. Drink up, he said. The world goes on. We have dancing nightly and this night is no exception. (344)

L'esortazione colpisce sia per la sua insistenza, sia perché è seguita da parole che suonano come una minaccia o come un monito in forma di citazione evangelica (Luca 12:20), sia, soprattutto, perché rimanda alla storia familiare del ragazzo: nella sua profonda quanto enigmatica conoscenza del kid, il giudice Holden sembra volerlo tentare facendo leva su un dramma irrisolto, o su un vizio di famiglia. Sottrattosi a quell'abisso paterno nelle prime pagine del romanzo, il ragazzo vi si imbatte nuovamente nelle ultime.

Più in generale, anzi, il ragazzo ritrova infine le proprie origini in una figura, quella del giudice, che in vari

modi ricorda quella del padre. Non per caso Holden gli sussurra con atteggiamento paterno queste parole: «Dont be afraid [...]. I'll speak softly. It's not for the world's ears but for yours only. Let me see you. Dont you know that I'd have loved you like a son?» (319). Anche accantonando le implicazioni psicoanalitiche di questo passo, ancora inesplorate (e si pensi alle risonanze edipiche chiaramente riconoscibili nella parabola del Sellaio), possiamo infine riconoscere che un ordito circolare unisce il padre con il giudice – le origini con la morte – e disegna in tal modo un *destino*.

Per averne conferma, consideriamo l'episodio dei *buffers*, nel capitolo VII. L'episodio è stato ripetutamente esplorato dalla critica e l'analisi più convincente, alla quale mi rifarò nel seguito, è a mio giudizio quella di Kottage. L'episodio inizia allorché la banda, in cammino da diversi giorni, si imbatte in una famiglia di giocolieri zingari. Una sera, fatti i preparativi per il bivacco, Glanton chiede che venga letta la sorte nelle carte. Già questo è significativo: il temibile capobanda, in qualche modo, crede che ci sia un fato da divinare. Si potrebbe dubitare della serietà della sua richiesta, ma Glanton, per la familiarità che dimostra con le carte, non sembra nuovo alla loro lettura:

You tell fortunes?

The juggler's eyes skittered. Como? he said.

Glanton put the cigar in his mouth and mimed a deal of cards with his hands. La baraja, he said. Para adivinar la suerte. (98)

La lettura avviene davanti a un falò e sono tre le carte che vengono estratte. Senza addentrarsi in analisi troppo dettagliate, è interessante notare come esse prefigurino, congiuntamente, ciò che avverrà nel seguito del romanzo. La prima carta, il matto, nella tradizione carto-

mantica indica la frenesia, la mancanza di ragione: non a caso è la carta estratta da Black Jackson, il personaggio del romanzo che più palesemente presenta queste caratteristiche. La terza carta è il carro, che scompare nella notte e assume così un senso nefasto per gli scalpatori. Alla sparizione della carta seguono infatti le parole della cartomante invasata, che suonano come un'anticipazione della disfatta degli scalpatori al guado di Yuma: «la vi sin ruedas sobre un rio obscuro...» (252). Fra queste due, la seconda carta a essere estratta, e la più interessante, è quella che riguarda il ragazzo, non solo per il suo significato – la *cortesía*, secondo Sepich –, ma anche, come ha osservato Kottage, per la sua illustrazione. L'immagine a cui McCarthy sembra essersi ispirato, infatti, raffigura un giovane nell'atto di rifiutare una coppa servitagli da una mano fluttuante e questo, per Kottage, sarebbe un riferimento trasparente ai quattro rifiuti che il ragazzo-uomo opporrà alle quattro esortazioni a bere del giudice, nel capitolo XXIII, nonché alla sua 'ribellione'. Ancora, la carta è significativa per un ulteriore riferimento interno al testo che ne dirama: «[The kid] took one. He'd not seen such cards before, yet the one he held seemed familiar to him. He turned it upside down and regarded it and he turned it back» (98). Questo passo rimanderebbe, come gli stessi Kottage e Sepich hanno rilevato, al momento in cui il kid, con Sproule, entra in una casa di un villaggio messicano messo a ferro e fuoco dagli Apache (due capitoli prima): «Illustrations cut from an old journal and pasted to the wall, a small picture of a queen, a *gypsy card that was the four of cups*. There were strings of dried peppers and a few gourds» (63; corsivo mio).

La critica, come dicevo, ha notato da tempo questi riferimenti interni al testo. Il loro rilievo, però, non è mai stato inserito in un discorso più ampio sulla rappresentazione, nel romanzo, di un destino in atto. In altre parole, l'episodio dei *bufones*, con tutti i suoi rimandi ad altri

luoghi del testo, non è mai stato compreso come parte di un disegno autoriale teso alla costruzione di un *romanzo del destino*, sebbene questo episodio sia uno dei momenti del romanzo in cui tale disegno si vede più chiaramente.

Altri elementi, d'altra parte, corroborano la tesi di un romanzo del destino. In *Blood Meridian*, infatti, non sono solo i *jugglers* a possedere capacità divinatorie. Altri personaggi sembrano interpretare il ruolo di profeti e preannunciare, al kid come al lettore, ciò che sarà. Si tratta di figure che entrano nella storia stranamente, come se appartenessero a un'altra dimensione, e spariscono subito dopo avere emesso qualcosa di simile a una profezia.

La prima di queste figure è lo strano eremita che il kid incontra dopo la fuga da Nacogdoches. Le caratteristiche ctonie di questo personaggio gli conferiscono qualcosa dell'oracolo: l'eremita sembra essere divenuto folle per la solitudine, vive in una specie di buca nel terreno, beve acqua sulfurea e si è allontanato dal consorzio umano. Soprattutto, l'uomo non risparmia frasi sentenziose che suonano come avvertimenti e che il lettore di *Blood Meridian* non potrà non riconoscere, a posteriori, come stranamente rispondenti allo sviluppo successivo della storia: dapprima, mette in guardia il kid, che ha dimenticato la propria sella fuori della capanna, contro la rapacità del paese:

Anywheres, anywheres, he said. Where's ye saddle at?  
 The kid gestured with his chin.  
 Dont leave it out yonder somethinll eat it. *This is a hungry country.* (18; corsivo mio)

Poi, prefigura possibilità dell'uomo che rimandano chiaramente al giudice Holden, con le sue molteplici abilità, la sua malvagità e la sua capacità di durare:

A man's at odds to know his mind cause his mind is aught he has to know it with. He can know his heart, but

he dont want to. Rightly so. Best not to look in there. It aint the heart of a creature that is bound in the way that God has set for it. You can find meanness in the least of creatures, but when God made man the devil was at his elbow. *A creature that can do anything. Make a machine. And a machine to make the machine. And evil that can run itself a thousand years, no need to tend it. You believe that?* (20; corsivo mio)

All'eremita seguono altri due profeti. Il primo appare nel capitolo III, quando i filibustieri si concedono una notte di gozzoviglie prima di partire per la loro avventura. Un uomo descritto come «the Mennonite» li ammonisce a non oltrepassare il fiume, ribadendo, poche righe dopo, che dall'attraversamento non farebbero ritorno: «Do ye cross that river with yon filibuster armed yell not cross it back» (43). Segue quindi una profezia vera e propria, in stile biblico e arcaizzante:

The Mennonite watches the enshadowed dark before them as it is reflected to him in the mirror over the bar. He turns to them. His eyes are wet, he speaks slowly. The wrath of God lies sleeping. It was hid a million years before men were and only men have power to wake it. Hell aint half full. Hear me. Ye carry war of a madman's making onto a foreign land. Ye'll wake more than the dogs. (43)

È significativo che il Mennonita, come un profeta invasato dal dio, pronunci il proprio monito in una sorta di trance, con lo sguardo perso nel buio, gli occhi umidi e la voce alterata. Ed è forse inutile ricordare che la profezia troverà conferma negli eventi: White e i suoi varcheranno il fiume e verranno sterminati dagli indiani. Verso la fine del capitolo III, inoltre, mentre i bagordi dei filibustieri si protraggono per tutta la notte, vediamo il Mennonita farsi



avanti una seconda volta, con una nuova profezia sulle labbra: «There is no such joy in the tavern as upon the road thereto, said the Mennonite. He had been holding his hat in his hands and now he set it upon his head again and turned and went out the gate» (43). È evidente, in questo caso, che la profezia si riferisce anche alla taverna della scena conclusiva del romanzo, con la conviviale baraonda di musica e danze retta dal giudice, e alla sanguinosa strada percorsa dal ragazzo per arrivarci. Già nei primi capitoli l'intreccio si sviluppa intorno al destino del ragazzo.

L'ultimo profeta si presenta nel capitolo XII. Il kid si è ormai unito ai cacciatori di scalpi e si trova con loro in una cantina, prima dell'inizio della loro avventura sanguinaria. Uno strano messicano si avvicina e si rivolge agli *scalp-hunters* parlando un inglese stentato, infrazzato da gesti e frasi in spagnolo. Improvvisamente, però, il suo inglese diventa più fluente e il ritmo del discorso accelera:

*He made a gesture toward the world beyond where all the land lay under darkness and all a great stained altarstone [...]. He pointed to his chest. When he turned to the Americans his voice softened again. You are fine caballeros, he said. You kill the barbaros. They cannot hide from you. But there is another caballero and I think that no man hides from him. I was a soldier. It is like a dream. When even the bones is gone in the desert the dreams is talk to you, you dont wake up forever. (108; corsivo mio)*

L'uomo sembra posseduto da una forza soprannaturale. L'oscuro «caballero» dal quale guardarsi, ma dal quale è anche impossibile nascondersi, è chiaramente una figura della Morte.

Questi profeti, che probabilmente sono frutto dell'influenza di Melville, data la loro somiglianza con l'Elijah

di *Moby Dick*, dimostrano ancora, con le loro profezie, che un destino agisce nell'intreccio del romanzo. Più in generale, il moltiplicarsi delle anticipazioni sembra discendere da una volontà autoriale di costruire la vicenda del ragazzo come un destino.

#### 4. *Uccidere il giudice*

Comprendere *Blood Meridian* come racconto di un destino significa confrontarsi con una questione antica, che occupa una posizione centrale nella problematica della tragedia greca: se l'uomo è soggetto a un destino, quali responsabilità gli si possono imputare? Le sue azioni sono libere o si inscrivono, magari a sua insaputa, in un corso di eventi in qualche senso fatale e predeterminato? Nella taverna di Fort Griffin, il giudice sembra alludere a qualcosa che, iniziato in un tempo lontano, sta giungendo finalmente a compimento. È ciò che suggeriscono la domanda sarcastica «Do you believe it's all over, son?», la successiva affermazione «I recognized you when I first saw you» e soprattutto l'insistenza sull'idea che la serata sia in realtà solo l'inizio di una «ceremony» o di un «ritual» che deve essere portato a termine (341). L'ultimo discorso di Holden trova una certa consonanza con l'esclamazione di Edipo che, venuto a conoscenza della propria colpa, grida: «Tutto è chiaro e si adempie!» (Sofocle, *Edipo re* v. 1182). Al di là di tutte le innegabili differenze, *Blood Meridian* presenta delle analogie con quelle tragedie greche, come appunto *Edipo re*, in cui si stringe il nodo problematico di destino, libertà e responsabilità.

Per la tragedia greca, i grecisti non hanno cercato di sciogliere il nodo univocamente e hanno preferito parlare, come scrive Reginald Winnington-Ingram, di «over-determination» (177). Analogamente, forse, per il romanzo

di McCarthy possiamo ricordare che ancora il giudice Holden, mentre afferma che l'ostilità fra lui e il ragazzo era stabilita già all'inizio dei tempi, riconosce tuttavia al proprio avversario un'agentività reale: «Our animosities were formed and waiting before ever we two met. Yet even so you could have changed it all» (319). Ma in che senso l'ostilità fra il giudice e il kid era stabilita e in attesa prima ancora che i due avversari si incontrassero? Forse il giudice intende che, prima del loro confronto, erano già date e contrapposte le due fazioni per le quali i due si sarebbero schierati, ossia la fazione del male e quella della pietà? Anche in questo caso, le parole del giudice sono suscettibili di letture diverse. Indubbiamente, però, esse offrono un'indicazione importante per capire il rapporto tra destino, libertà e responsabilità nella vicenda del kid.

Durante la fuga dal deserto dei capitoli XXI-XXII, viene un momento che si rivelerà decisivo per l'esito del romanzo. Il ragazzo si trova nella conca di Alamo Mucho con Tobin e il giudice Holden passa inerte davanti alla bocca della sua pistola. Per il kid è il momento propizio per eliminare il formidabile avversario, che però, in quel frangente, gli propone di trovare un accordo. Il ragazzo sceglie allora di non sparare, in qualche modo facendosi irretire dalle parole del giudice, che subito nota come il ragazzo non si risolve a ucciderlo: «I've passed before your gunsights twice this hour and will pass a third time. Why not show yourself?» (311). È il momento in cui le sorti della vicenda si decidono definitivamente, tanto che, con il ritorno del kid alla civiltà, l'azione del romanzo sarà di fatto conclusa. Nei capitoli successivi assisteremo solo al vagabondaggio senza meta del kid, ormai invecchiato, in una narrazione sommaria che non sembra essere altro che l'attesa di ciò che dovrà accadere: la morte del kid a Fort Griffin, che verrà come un'inevitabile resa dei conti dopo il confronto nel deserto.

Il destino del ragazzo dipende infine dalla sua scelta di

non uccidere il giudice ad Alamo Mucho ed è importante osservare come tale scelta sia presentata nel romanzo come totalmente libera e cosciente. Niente costringe il ragazzo in un senso o nell'altro. Nonostante le profezie e i presagi, entrambe le possibilità sono aperte davanti a lui. Non sembra un caso che la scena si svolga sullo sfondo del deserto, senza altri testimoni che l'ex-prete: il kid è solo davanti alla propria decisione e ciò significa che ne è il solo responsabile. E nemmeno il ragazzo potrebbe dire, come il vecchio Edipo, «Ma non sapevo, io non sapevo!» (Sofocle, *Edipo a Colono* v. 1155), perché Tobin, al contrario, lo avvisa che la scelta sarà cruciale, per la vita o per la morte:

The kid took the pistol but the expriest clung to his arm whispering and when the kid pulled away he spoke aloud, such was his fear.

*You'll get no second chance lad. Do it. He is naked. He is unarmed. God's blood, do you think you'll best him any other way? Do it, lad. Do it for the love of God. Do it or I swear your life is forfeit.*

The judge smiled, he tapped his temple. The priest, he said. The priest has been too long in the sun. Seven-fifty and that's my best offer. It's a seller's market.

The kid put the pistol in his belt. (298; corsivo mio)

Il ragazzo decide in piena coscienza e senza condizionamenti. Lo stesso giudice sembra ribadire la libertà della decisione, quando, riflettendo sulla ribellione del ragazzo, pone l'accento sul *cuore* («there's a flawed place in the fabric of your heart» [312]): è nell'intimità del cuore, dove l'uomo si risolve per una possibilità o per l'altra, che il kid ha coltivato la sua ribellione al male della gang. Tuttavia, a questa ribellione seguirà non un'azione conseguente – uccidere colui che incarna il male –, ma la scelta, altrettanto libera e però inconsequente, di ri-

sparmiare la vita a Holden e scendere a patti con lui. Tale risoluzione, colpevole, sarà fatale per il kid. Il destino del ragazzo non è deciso dagli dèi né da forze esterne, né da un' *Ate* che ne offuschi il giudizio, ma dal ragazzo stesso.<sup>4</sup>

La *clemency* del kid, nella quale la critica ha visto spesso una virtù, non basta a garantirgli la salvezza. La sua capacità di scegliere e agire in modo compassionevole, anzi, se indubbiamente è alla radice del suo coraggio e della sua ribellione alle idee del giudice e agli ordini di Glanton, si rivela una mancanza esiziale quando lo porta a risparmiare la vita a Holden. Con la fine amara del suo romanzo, l'autore sembra comunicarci che la compassione non basta e che opporsi al male richiede di agire contro il male, perché il male è profondamente radicato nel destino dell'uomo. Il ragazzo non agisce e il giudice coglie subito la sua debolezza:

The priest has led you to this, boy. I know you would not hide. I know too that you've not the heart of a common assassin. I've passed before your gunsights twice this hour and will pass a third time. Why not show yourself? No assassin, called the Judge, And no partisan either. (311)

Il ragazzo non è un comune assassino, ma non è neanche un «partisan», perché non ha il coraggio di agire per la parte che avrebbe scelto: non ha il coraggio di uccidere il giudice. Così soccomberà a un destino che, in fondo, avrà scritto con le sue stesse mani.

4. Si potrebbe ipotizzare che una tale concezione del destino arrivi a McCarthy dalla sua educazione religiosa, poiché essa consuona con l'idea cattolica che il destino di ogni uomo sia deciso fin dalla creazione del mondo e insieme derivi dal suo libero arbitrio. L'ipotesi, però, non può essere discussa in questa sede.

*Bibliografia*

- Daugherty, Leo. "Gravers False and True: Blood Meridian as Gnostic Tragedy". *Perspectives on Cormac McCarthy*, a cura di Edwin T. Arnold e Dianne Luce, UP of Mississippi, 1999, pp. 159-74.
- Greve, Julius. "'Another kind of clay': On *Blood Meridian's* Okenian Philosophy of Nature". *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 13, n. 1, 2015, pp. 27-53.
- Hungerford, Amy. *Blood Meridian*. Open lesson at Yale University, dal corso *The American Novel since 1945*, Spring 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=F-gyZ4ia25gg>.
- . *Postmodern Belief: American Literature and Religion since 1960*, Princeton UP, 2007.
- Kottage, Robert. "Mysteries of the Meridian Revealed: McCarthy's Anachronistic Tarot". *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 15, n. 1, 2017, pp. 3-29.
- McCarthy, Cormac. *Blood Meridian or The Evening Redness in the West*. Random House, 1985.
- . *No Country for Old Men*. Random House, 2005.
- . *The Road*. Knopf, 2006.
- Philips, Dana. "History and the Ugly Facts of Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". *American Literature*, vol. 68, n. 2, June 1996, pp. 433-60.
- Sepich, John. *Notes on Blood Meridian*. Edizione rivista e ampliata, U of Texas P, 2008.
- Sofocle. *Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*. A cura di Dario Del Corno, trad. di Raffaele Cantarella, Mondadori, 2006.
- Winnington-Ingram, Reginald P. *Sophocles: An Interpre-*

*tation*. Cambridge UP, 1980.

Woodward, Richard B. "Cormac McCarthy's Venomous Fiction". *The New York Times*, 19 aprile 1992, pp. 28-31.

Wordsworth, William. *Selected Poems*. Publishers Group Canada, 2020.

TRAGICO E TARDO CAPITALISMO  
IN *BLOOD MERIDIAN*, *NO COUNTRY FOR OLD MEN*  
E *THE ROAD* DI CORMAC MCCARTHY

*1. Introduzione*

I romanzi di Cormac McCarthy uniscono la riflessione sulla storia a una diffusa tensione filosofica e calano entrambe nelle vicende dei personaggi: «[h]istory and historical change – ha scritto Steven Frye – are at the center of his preoccupations, but his characters engage these moments only in the context of the deepest philosophical and religious questions» (5). Il rapporto conflittuale fra volontà individuale e destino, che si mostra innanzitutto negli intrecci dei romanzi, e la natura del male del mondo, come violenza, a tratti insopportabile, che ne pervade gli scenari, sono fra i temi principali di questa interrogazione filosofica della storia. Essi individuano una zona di prossimità con il dominio del tragico, inteso, con George Steiner e con Diego Lanza, come costellazione di eventualità, concetti e interrogativi che sopravvivono alla fine del genere – la tragedia – nel quale erano maturati. Tale prossimità non sembrerà sorprendente, qualora si consideri la pulsione «onnivora» del romanzo, come forza inversa e complementare alla bachtiniana romanizzazione degli altri generi, e offrirà la base per un'interpretazione nel segno del tragico di *Blood Meridian* (1985), *No Country for Old Men* (2005) e *The Road* (2006), che presenterò, sulla scorta della trat-



tazione genettiana dell'ordine narrativo, dislocata però su una misura intertestuale, rispettivamente come *analessi tragica*, presente narrativo e *prolessi apocalittica* di un racconto complessivo della storia dell'uomo nel tempo del capitalismo.

## 2. *Analessi tragica*: Blood Meridian

L'azione di *Blood Meridian* si svolge in Texas, negli anni immediatamente successivi alla guerra tra Stati Uniti e Messico. Protagonista del romanzo è una violenza senza freni: i mercenari della banda di Glanton agiscono brutalmente non solo contro gli indiani, che uccidono per scalparli, ma anche contro i messicani che li avevano assoldati, contro i soldati dell'esercito regolare statunitense e infine gli uni contro gli altri. Fin dai primi capitoli del romanzo, inoltre, diversi personaggi cercano di legittimare questa violenza mediante l'ideologia del destino manifesto, secondo la quale gli Stati Uniti erano manifestamente chiamati da Dio a compiere il proprio destino di araldi della civiltà, del cristianesimo e della democrazia presso le popolazioni che, a loro giudizio, ne erano prive (cfr. Stephanson). Le parole più esplicite, in questo senso, sono quelle del Capitano White:

What we are dealing with, he said, is a race of degenerates. A mongrel race, little better than niggers. And maybe no better. There is no government in Mexico. Hell, there's no God in Mexico. Never will be. We are dealing with a people manifestly incapable of governing themselves. And do you know what happens with people who cannot govern themselves? That's right. Others come in to govern for them. (McCarthy, *Blood Meridian* 36)

Facendo leva su questa ideologia, gli Stati Uniti avviano allora il processo di conquista che nel giro di qualche decennio li porterà a espandersi nel continente nordamericano fino a raggiungere l'attuale conformazione geopolitica. McCarthy sceglie quindi di ambientare *Blood Meridian* nell'epoca fondativa di un'identità nazionale che sorge sui miti e sull'ideologia del West e della frontiera. Nel corso del romanzo, tuttavia, questa costruzione mitologico-ideologica è messa in dubbio nelle figure di personaggi che, mentre la invocano, usano una violenza spesso estrema come strumento di conquista del territorio e di arricchimento personale. Susan Kollin, a questo proposito, sottolinea come l'uso di elementi tratti dal genere *southern* grottesco contribuisca a problematizzare l'idea del destino manifesto e sostiene che, nella produzione di McCarthy, *Blood Meridian* rappresenti il primo romanzo riconducibile al genere Western.<sup>1</sup> Da ciò deriverebbe non solo la ripresa di un insieme di motivi, schemi di intreccio e modelli tipici del genere, ma anche il riferimento a una tradizione letteraria caratterizzata da un tono fortemente epico. La figura del *cowboy* viene quindi ritratta su un registro eroico e incarna i valori morali che stanno alla base dell'identità nazionale statunitense: libertà, coraggio e individualismo. McCarthy, tuttavia, decide di riscrivere questa tradizione, rappresentando il lato oscuro della mitopoiesi della nazione. Gli studi di Richard Slotkin sulla mitologia degli Stati Uniti evidenziano il radicamento profondo e duraturo della violenza nell'identità della nazione:

in American mythogenesis the founding fathers [...] were those who tore violently a nation from the implacable and opulent wilderness – the rogues, adventurers and land boomers [...]. Their concerns, their hopes,

1. McCarthy proseguirà lungo questa direzione anche con la successiva *Trilogia della frontiera*.

their terrors, their violence and their justifications of themselves, as expressed in literature, are the foundation stones of the mythology that informs our history. (Slotkin 4)

Nella mitologia statunitense, Slotkin riconosce la presenza di un mitologema fondamentale: «the sacred hunter», ossia il cacciatore sacro che affronta la natura incognita e oscura e che, ricorrendo a una violenza ritualizzata, fornisce protezione e nutrimento alla propria comunità, facendola entrare in un rapporto eucaristico con la natura e generando l'altro mito del «sacred marriage». Anche Sara Spurgeon riconosce questi mitologemi nella costruzione del mito della frontiera e, analizzando *Blood Meridian*, sottolinea come McCarthy, rappresentando tale mito nella propria narrativa, ne sveli la sotterranea perversione. In relazione alla figura del «sacred hunter», infatti, Spurgeon afferma:

the most basic relationship enshrined in that myth, between man and nature, is ultimately replaced with a new order based upon the relationship between man and man in the form of sacred war. [...] The new version of the myth demands human blood, and, therefore, [...] the holiest of all acts is war. [...] Here is the bloody tie binding America's mythic past to its troubled present, here in this mythic dance is the violent birth of a National Symbolic that has made heroes out of scalphunters and Indian killers and constructed the near extinction of the buffalo and massive deforestation as symbols of triumph and mastery, the proud heritage of the modern American citizens. (35-38)

Complessivamente, il racconto delle origini degli Stati Uniti proposto da McCarthy mostra come la violenza scaturisca dall'ideologia e dai miti fondativi della

nazione. Gli uomini del capitano White e gli scalpatori di Glanton, che scatenano la «wrath of God» (McCarthy, *Blood Meridian* 43) che giaceva sepolta nel continente, mostrano come gli americani, sotto l'insegna del destino manifesto, si siano macchiati di sangue innocente in nome di ideali di libertà, progresso e democrazia che di fatto celavano solo la volontà di conquistare e il desiderio di arricchirsi. Così gli americani si rendono colpevoli di *hybris*, tragicamente, e questa colpa continuerà ad agire nella nazione come un contagio latente, per erompere infine in modo incontrollato nella società neocapitalista di *No Country for Old Men* e andare incontro a una sorta di *nemesis* apocalittica in *The Road*. Dickon Hinchliffe scrive:

While he expounds the superiority of scientific progress and conquest spearheaded by the USA, [Holden] recognizes that the violence used to force “civilised progress” will turn back upon its perpetrators. He comments that Man’s “spirit is exhausted at the peak of his achievement. His meridian is at once his darkening and the evening of his day” (McCarthy, *Blood Meridian* 154). The statement is prophetic of U.S. culture, particularly the frontier myth which mutated from the West, to the South, to the goals of world political and economic domination and the exploration of outer space. The Vietnam war, the Wall Street Crash and the NASA Shuttle disaster are symptomatic of the excesses that mark cyclical falls from the meridian of “progress”. (65)

Il fatto che a proporre queste riflessioni sia il giudice Holden, che è uno dei protagonisti del romanzo, oltre che in certo modo il vincitore finale, e al quale l'autore concede di esporre la propria visione del mondo, della morale e della violenza in una serie di sermoni o lezioni che egli tiene per gli altri membri della banda, può suscitare

però un dubbio: che tale visione del giudice sia in qualche senso autorizzata dall'autore; che il romanzo di McCarthy convalidi le idee del giudice, per il quale la guerra – e quindi la violenza – è l'unico vero motore della storia umana, l'unico Dio fascinoso e brutale al quale votare la propria esistenza, per ergersi sulla fiumana della storia:

It makes no difference what men think of war, said the judge. War endures. As well ask men what they think of stone. War was always here. Before man was, war waited for him. The ultimate trade awaiting its ultimate practitioner. That is the way it was and will be. That way and not some other way. [...] [W]ar is the truest form of divination. It is the testing of one's will and the will of another within that larger will which because it binds them is therefore forced to select. War is the ultimate game because war is at last a forcing of the unity of existence. War is god. (McCarthy, *Blood Meridian* 262-63)

Questa sacralizzazione della violenza – «War is god» – potrebbe richiamare le teorie di René Girard. Nella *Violenza e il sacro*, infatti, Girard afferma che la violenza è inseparabile dal sacro: «il sacro – scrive – è tutto quel che domina l'uomo con tanta maggior sicurezza quanto più l'uomo si crede capace di dominarlo. [...] [M]a è anche e soprattutto, pur se in maniera più velata, la violenza degli uomini stessi [...]. È la violenza che costituisce il vero cuore e l'anima segreta del sacro» (52-53). L'umanità, secondo Girard, avrebbe convogliato nel rito sacrificale le proprie pulsioni violente, stornandone l'urto dalla società per deviarlo su un unico individuo, o animale, che svolgerebbe la funzione di capro espiatorio. L'istituzione di tali riti sacrificali avrebbe quindi consentito alle società umane di non autoannientarsi, come sarebbe accaduto se i loro membri avessero potuto usare la violenza

gli uni sugli altri indiscriminatamente e per vendetta, con la spirale distruttiva che ne sarebbe derivata.

Il giudice Holden, quando dichiara enfaticamente che «War is god», riconosce la relazione essenziale tra violenza e sacro in un modo che potrebbe richiamare Girard, come dicevo, ma ciò che il giudice afferma è in realtà una perversione della teoria girardiana. Sia il giudice sia Girard, infatti, pensano che la violenza sia profondamente radicata nella natura e nella storia dell'uomo, ma Girard sostiene che le società umane, con l'atto di mistificazione del rito sacrificale, avrebbero saputo riorientare le proprie pulsioni distruttive in modo da preservarsi; il giudice, al contrario, non ammette né auspica alcun superamento della violenza, che anzi esalta, nella sua forma estrema della guerra, come unico vero idolo e motore della storia. Egli incarna il perfetto teorico della violenza, che quindi pratica nelle sue forme più efferate e senza alcuna inibizione.

La terza citazione in esergo, ricavata dallo *Yuma Daily Sun* del 13 giugno 1982, consuona con la tesi del giudice che la violenza costituisca un elemento essenziale della natura umana: «Clark, who led last year's expedition to the Afar region of northern Ethiopia, and UC Berkeley colleague Tim D. White, also said that a re-examination of a 300.000-year-old fossil skull found in the same region earlier shows evidence of having been scalped».

Tutto ciò però non implica che il romanzo, nel suo complesso, convalidi l'adesione del giudice alla violenza. Il romanzo, semmai, rappresenta quella violenza, mostrandone il radicamento nella natura umana, ancora prima che nelle contingenze storiche e sociali che possono favorirla, e, come si è detto, smaschera i miti e le ideologie che nella storia degli Stati Uniti l'hanno legittimata. Anche lo stile insieme realistico e sublime che contrassegna le descrizioni dei massacri può essere inteso, più che come glorificazione della violenza, come

strumento di una parodia dei romanzi di genere, con la *loro* glorificazione ideologica della violenza, e come strategia per mettere il lettore di fronte al fascino, forse al magnetismo, della violenza e insieme fargliene sentire l'orrore. La violenza e l'orrore, infine, sono ciò che il romanzo ci mostra dell'epoca mitica della fondazione degli Stati Uniti.

### 3. *Presente narrativo: No Country for Old Men*

Se dunque *Blood Meridian* è un racconto delle origini, *No Country for Old Men*, la cui azione si svolge negli anni '80 del Novecento, può essere compreso come narrazione del presente in senso storico. Retrospettivamente, allora, l'indagine condotta in *Blood Meridian* assume il senso di uno scavo alla ricerca delle radici del mondo contemporaneo. Il presente, in altre parole, si comprende alla luce del passato, come suggeriscono anche due passi di *No Country for Old Men* che rimandano proprio al passato rappresentato in *Blood Meridian*. Il primo è situato all'inizio del capitolo VII, dove lo sceriffo Bell, monologando, riflette così:

*Two generations in this country is a long time. You're talkin about the early settlers. I used to tell em that havin your wife and children killed and scalped and gutted like fish has a tendency to make some people irritable but they didnt seem to know what I was talkin about. (McCarthy, No Country for Old Men 195)*

Ciò che lo sceriffo suggerisce è che l'esperienza della vita sulla frontiera, ardua o perfino disumana, comunque segnata dalla violenza – quella vita e quella violenza che *Blood Meridian* mostrava senza infingimenti – abbia determinato il carattere scontroso della gente del sud-ovest;

che la vita violenta della frontiera, più ampiamente, abbia svolto un'azione antropopoitica, imponendo all'uomo di riconoscere l'esistenza del male e la propria implicazione in esso.

Il secondo passo si incontra nel capitolo IX, in una delle scene più importanti dell'intero romanzo: lo sceriffo Bell, deciso a lasciare il proprio incarico, si reca in visita da suo zio Ellis, anch'egli ex-sceriffo, ora in pensione e in sedia a rotelle per le ferite riportate in servizio. Durante la visita, Bell ed Ellis intrecciano un dialogo in cui Ellis insiste ancora una volta sulla violenza dell'epoca fondativa della nazione americana e sulla sconcertante riluttanza degli uomini a sottrarsi a quella violenza. Ellis racconta a Bell la vera storia della morte di un loro antenato, ucciso a freddo sulla porta di casa da un gruppo di uomini, nel 1879, e osserva:

This country was hard on people. But they never seemed to hold it to account. In a way that seems peculiar. That they didnt. You think about what all has happened to just this one family. [...] This country will kill you in a heartbeat and still people love it. You understand what I'm sayin?

I think I do. Do you love it?

I guess you could say I do. (271)

Lo sguardo che *No Country for Old Men* rivolge al passato è inteso a trovare in esso una possibilità di comprensione del presente e insieme a demistificarne i racconti epici e celebrativi, che ne perpetuano i miti e l'ideologia. Lo stesso sceriffo Bell sembra indulgere in una visione apologetica del passato e la sua interrogazione sugli elementi di continuità e discontinuità fra passato e presente, nel corso del romanzo, gioca un ruolo fondamentale sia sul piano strutturale, sia su quello tematico.

Dal punto di vista strutturale, occorre ricordare innan-



zitutto che la narrazione di *No Country for Old Men* è affidata a due voci narranti distinte. Il narratore principale (almeno dal punto di vista quantitativo) è un narratore extra- eterodiegetico – è il caso più tipico nella narrativa di McCarthy –, che conduce la narrazione usando uno stile concreto, paratattico, fondato su un'attenzione acuta per i dettagli materiali, ma che allo stesso tempo sembra rimandare, occasionalmente, a un senso più profondo. Questo narratore non si sofferma (se si escludono rare eccezioni) sull'interiorità dei personaggi, sebbene talvolta ne assuma la prospettiva, e privilegia piuttosto il racconto delle loro azioni e delle loro parole. La narrazione assume così un taglio più oggettivo ed evenemenziale, che sembra affermare una visione materialistica e deterministica del mondo. A questo primo narratore, però, se ne affianca un secondo: i capitoli del narratore principale, infatti, si alternano con pagine corsivate in cui lo sceriffo Bell appare come narratore extra- omodiegetico e presenta la propria storia, a volte commentando o introducendo, con sguardo retrospettivo, fatti della storia raccontata dal narratore principale, altre volte presentando al lettore i propri pensieri sulla società statunitense e sulla propria vita. Questo affiancamento al consueto narratore extra- eterodiegetico di un secondo narratore omodiegetico – scelta che costituisce un *unicum* nella narrativa di McCarthy – permette all'autore di offrire al lettore le riflessioni del personaggio divenuto narratore.

Queste riflessioni dello sceriffo, da un punto di vista tematico, consentono quindi di istituire un confronto tra la società statunitense dell'Ottocento, basata sui miti e sull'ideologia della frontiera e del destino manifesto, e il mondo di *No Country for Old Men*, nel quale si consolida e diventa egemone l'ideologia neoliberista (sono gli anni delle amministrazioni Reagan). A unire i due periodi storici sono un individualismo che diventa facilmente sovrapposizione dell'altro e l'enfasi su un'idea di *self-reliance*

secondo la quale chiunque potrebbe ricavarsi un posto al sole con la propria volontà e il proprio lavoro. Gli anni '80, inoltre, sono l'epoca della definitiva maturazione della società dei consumi e quelli in cui arricchimento e produttività si affermano come nuovi valori cardine dell'individuo.<sup>2</sup> Individualismo, *self-reliance* e volontà di arricchirsi in qualsiasi modo: questi tre elementi, già presenti in *Blood Meridian*, ritornano sotto la nuova conformazione ideologica del neoliberismo,<sup>3</sup> giungendo alle loro estreme conseguenze nella vicenda di Moss e Chigurh. Da un lato, infatti, il protagonista decide di tenere la valigetta con il denaro, mettendo in secondo piano tutti i risvolti morali della propria azione, in quanto è sedotto

2. Sono gli anni, potremmo anche dire, in cui si perfeziona l'uomo a una dimensione di cui aveva scritto Herbert Marcuse: «Noi viviamo e moriamo in modo razionale e produttivo. Noi sappiamo che la distruzione è il prezzo del progresso, così come la morte è il prezzo della vita; che rinuncia e fatica sono condizioni necessarie del piacere e della gioia; che l'attività economica deve proseguire, e che le alternative sono utopiche. Questa ideologia appartiene all'apparato stabilito della società; è un requisito del suo regolare funzionamento, fa parte della sua razionalità. Tuttavia, l'apparato rende vano il suo stesso proposito se questo consiste nel creare un'esistenza umana sulle basi di una natura umanizzata. E se questo non è il suo proposito, la sua razionalità è ancora più sospetta. [...] La gestione scientifica e la divisione scientifica del lavoro hanno largamente aumentato la produttività delle iniziative economiche, politiche e culturali. Risultato: un più alto tenore di vita. Nello stesso tempo e per le stesse ragioni, questa impresa razionale ha prodotto un modo di pensare e di comportarsi che ha giustificato ed assolto anche le più funeste ed oppressive caratteristiche da essa palesate» (159).

3. Secondo David Harvey, «[l]'idea che le libertà individuali siano garantite dalla libertà di mercato e di scambio rappresenta un aspetto fondamentale del pensiero neoliberista, e il fulcro dell'ideologia con cui gli Stati Uniti guardano al resto del mondo» (10).

dal desiderio di arricchirsi; dall'altro, lo spietato assassino, che possiamo vedere in relazione figurale (nel senso di Auerbach) con il giudice Holden, non vede esseri umani, nelle persone che si trovano sul suo cammino, ma ostacoli da rimuovere, il più velocemente possibile, per raggiungere il proprio obiettivo. Nel mondo di Chigurh sembra quindi inverarsi la visione profetica del giudice Holden: al culmine della propria potenza, lo stesso spirito individualistico e violento<sup>4</sup> che aveva consentito alla nazione di conquistare l'egemonia sul continente americano (emblema di ciò è l'utilizzo sineddotico del nome *America*, nel linguaggio comune, per indicare i soli Stati Uniti), prima, e sul mondo intero, poi, dilaga, divorando la nazione stessa e realizzando una sorta di versione moderna della *némesis* tragica: il rovesciamento in negativo delle sorti della nazione, ironicamente, è causato dalle stesse forze che ne avevano determinato il successo.

Il disagio dello sceriffo Bell per questo nuovo mondo di cui Chigurh è il «profeta» è manifesto:

*But there is another view of the world out there and other eyes to see it and that's where this is goin. It has done brought me to a place in my life I would not of thought I'd of come to. Somewhere out there is a true and living prophet of destruction and I dont want to confront him. I know he's real. I have seen his work. I walked in front of those eyes once. I wont do it again. I wont push my chips forward and stand up and go out to meet him. It aint just bein older. I wish that it was [...]. I think it is more like what you are willin to become. And I think a man would have to put his soul at hazard. And I wont do*

4. Slotkin (558-566) fa notare come i miti del cacciatore e del prigioniero, ricorrenti nella storia degli Stati Uniti, siano stati spesso usati per giustificare interventi militari imperialistici come quello in Vietnam, che svolge un ruolo rilevante anche in *No Country for Old Men*.

*that. I think now that maybe I never would.* (McCarthy, *No Country for Old Men* 4)

Bell si trova a vivere consapevolmente in conflitto con il proprio mondo, o con ciò che il suo mondo è diventato, e in tal senso esibisce i contrassegni del personaggio tragico moderno quale lo descrive Diego Lanza. Nella sua analisi dello sviluppo del tragico oltre la tragedia, infatti, Lanza scrive che

il tragico, svincolato dalla sua rappresentazione scenica, è sempre più avvertito come dimensione individuale [...]. Lo scenario del tragico è divenuto l'individuo, le contraddizioni che lo percorrono, la conflittualità benjaminiana di destino e carattere. [...] La perdita del senso è il segno dell'inermità dell'individuo dinanzi al suo destino, la minaccia di distruzione della sua stessa identità. Egli è ineludibilmente condotto a quel che non può capire. È dunque nella consapevolezza di questo scacco che si riconosce l'uomo tragico, nella consapevolezza e nella risposta che sa offrire, una risposta che può essere di accettazione o di rifiuto, ma che riesce in ogni caso a salvarne l'identità. (486-88)

Bell rifiuta di entrare nel mondo di Chigurh, ma salva la propria identità, o rifiuta di perderla – «*a man would have to put his soul at hazard. And I wont do that*» –, laddove Moss sfida Chigurh, accettando così di entrare nel suo mondo, e finisce per perdersi: la sua etica non gli consente una perfetta adesione alla logica spietata dell'avversario – quell'adesione che sarebbe necessaria per vincere, come lo sceriffo Bell dimostra di sapere quando riconosce la necessità di mettere in gioco la propria anima – e questo lo destina alla sconfitta e a una consapevolezza solo tardiva dell'errore compiuto (errore che fra l'altro condurrà alla morte anche la moglie).

Bell è sconfitto contro Chigurh, ma salva se stesso e scorge una nuova via per mantenere la promessa di prendersi cura della propria comunità. L'immagine dell'abbeveratoio che appare verso la fine della sua riflessione retrospettiva può essere interpretata come un correlativo oggettivo di quella che lo sceriffo descrive come «some sort of promise in his heart» (McCarthy, *No Country for Old Men* 307-08). Essa lo conduce a una maggiore autocoscienza e a comprendere che l'unico modo per fare fronte al male incarnato da Chigurh senza esserne contaminati consiste nel tramettere ai posteri i valori che l'abbeveratoio in pietra rappresenta. Giunta l'età a cui non si può più combattere, la speranza di agire sulla realtà è affidata alla narrazione, considerata quale mezzo per consegnare alle generazioni future la propria esperienza, la propria comprensione del mondo e quei valori che, non corrotti né smentiti dalle contingenze storiche attraversate, sono stati infine ricevuti dalle mani del padre.

All'immagine dell'abbeveratoio si può quindi collegare anche il sogno finale, dove il padre che emerge dalle tenebre e consegna il fuoco a Bell è l'*exemplum* che lo sceriffo deve seguire: tramandare i propri valori alle generazioni successive, affinché essi possano continuare a vivere e a diffondersi. La stessa ripresa di Yeats,<sup>5</sup> nel titolo del romanzo, va in questa direzione. Il poema di Yeats, infatti, ha come tema principale la difficoltà di restare fedeli al proprio spirito quando l'età avanza e il corpo invecchia. Rispetto a Bell (il vero *old man* del romanzo), ciò non deve essere inteso, infine, come desiderio di rifugiarsi in un passato idealizzato, ma nel senso di una presa di coscienza della difficoltà di affrontare il nuovo mondo. La scelta strutturale di affidare una delle due enunciazioni narrative alla voce dello sceriffo mette in luce l'importanza di questa presa di coscienza.

5. *No Country for Old Men* allude al primo verso di *Sailing to Byzantium* (1928).

Infine, tornando alla prospettiva intertestuale già esperita, possiamo cominciare a considerare anche *The Road*, che McCarthy pubblica a solo un anno di distanza da *No Country for Old Men* (e sul quale ci soffermeremo a breve). Il romanzo racconta la storia di un padre e un figlio<sup>6</sup> che percorrono un mondo post-apocalittico nel quale la società umana è collassata e gli individui rimasti, per la distruzione e l'esaurimento di tutte le risorse, si sono dati al cannibalismo. In questo mondo disumano, ciò che spinge il padre e il figlio a proseguire è la consapevolezza di *portare il fuoco* (l'espressione ricorrente «carry the fire» ripete l'immagine e le parole usate dallo sceriffo Bell per descrivere il proprio sogno), simbolo di un'etica fondata nell'empatia, nella misericordia e nella solidarietà con gli altri esseri umani e ultimo baluardo di speranza contro la rovina e la degenerazione circostanti. Anche questo riscontro intertestuale, dunque, suggerisce che il fuoco e l'abbeveratoio in pietra rappresentino per Bell la speranza di mantenere la propria promessa, nonostante la debolezza dell'età e l'ostilità del nuovo mondo: nel fuoco e nella pietra la civiltà umana potrà forse durare, con i suoi valori, fino alle generazioni future.

#### 4. *Prolessi apocalittica: The Road*

Oltre il presente storico di *No Country for Old Men* (e contro le speranze dello sceriffo Bell) lo scenario di *The Road* può essere pensato come un'anticipazione del futuro apocalittico che attende l'umanità del tardo capitalismo, con la sua ideologia neoliberista e la sua società dei consumi. Diversi critici, effettivamente, hanno letto il romanzo in questa prospettiva. Casey Jergenson, per

6. Come il protagonista di *Blood Meridian* era semplicemente «the kid», così i due protagonisti di *The Road* sono semplicemente «the man» e «the boy», a rilevarne l'esemplarità.

esempio, osserva che *The Road* elabora temi caratteristici di McCarthy quali la violenza e il suo radicamento nella natura umana, la perdita di senso nella postmodernità e il corso distruttivo della storia, per poi aggiungere che

[m]uch of *The Road's* narrative and thematic content deals with the diverse responses of the apocalypse's survivors to their new material conditions of existence. The novel's understated critiques of late capitalism and consumer culture are articulated through its staging of the dialectical relationships between past and present, survivor and material world, and self and other. (117)

Nello scenario del romanzo, l'elemento che rimanda in modo più evidente alle dinamiche del tardo capitalismo è quello del cannibalismo, che, come effetto dell'esaurimento delle risorse, sembra conseguire da un'attuazione dissennata delle sue logiche produttive e distruttive e insieme presentarsi come forma estrema di competizione e desiderio di consumo. Jordan J. Dominy nota che il cannibalismo, specialmente nella letteratura dell'epoca coloniale, è stato inteso come il segno più eloquente della barbarie, dal punto di vista occidentale, delle popolazioni altre, ma osserva anche come esso sia stato usato, con intenzione critica, proprio come figura del capitalismo e del consumismo occidentali. La stessa duplice interpretazione, secondo Dominy, può valere per il romanzo di McCarthy, dove però prevarrebbe la critica del capitalismo:

On first reading, cannibalism serves the same function for the father and son in the novel as it did for Europeans' early encounters with indigenous Africans and Americans: to clearly mark the line between civilization and post-civilization, though seemingly without the trappings of racial difference. [...] Yet the most significant legacy of earlier literary portrayals of cannibalism

in *The Road* is cannibalism as a critique of unchecked consumption of environmental resources and the products made with them. (145-47)

La mostruosità degli atti di antropofagia a cui i due protagonisti assistono suscita nel lettore occidentale una sensazione di alterità e orrore, ma il fatto che tali atti siano compiuti in uno scenario che rappresenta il futuro del suo mondo lo sollecita infine a una rivalutazione critica di quello stesso mondo.

Altri elementi della storia, d'altra parte, rimandano al tardo capitalismo e alla società dei consumi che costituiscono il passato dello scenario romanzesco (nonché il nostro presente): elementi che nella nuova condizione storico-sociale appaiono come reliquie di quel passato, ma private del valore che avevano avuto, e di nuovo spingono il lettore a rivalutare retrospettivamente la società di cui essi rappresentano le spoglie. La prima di queste reliquie è il carrello della spesa con cui i due protagonisti trasportano i pochi viveri e i logori strumenti di cui entrano in possesso durante il viaggio. Emblema riconoscibile della società dei consumi, il carrello è trasferito in uno scenario straniante, che ne blocca le connotazioni di abbondanza materiale e spreco. Il carrello, inoltre, è associato per sineddoche al supermercato, vero tempio della società dei consumi, e i due protagonisti, durante il loro viaggio, raggiungono anche un centro commerciale, che però si rivela vuoto per essere già stato depredato. La società dei consumi mostra così la propria contingenza e l'ideologia neoliberista è revocata in dubbio nelle proprie pretese di naturalità e oggettività (cfr. Harvey; ma già Barthes notava che «le norme borghesi sono vissute come leggi evidenti di un ordine naturale» [220]) dal procedimento 'post-apocalittico' attuato dal romanzo. A questo smascheramento dell'ideologia neoliberista contribuisce anche il fatto che i due protagonisti, con il loro



carrello di teli di plastica e altri miseri beni, finiscano per sembrare dei barboni; e il barbone è lo sconfitto della società dei consumi, colui che, nell'ottica neoliberista, ha fallito per sua colpa. L'idea che il tardo capitalismo, nei suoi estremi sviluppi, debba necessariamente condurre alla rovina anche coloro che sopravvivono alle sue catastrofi non può che suggerire che la rovina sia insita nelle strutture stesse di quel sistema, che oggi sembra trionfare a ogni livello della società.

Sulle conseguenze di questo smascheramento, d'altra parte, non dovremmo farci troppe illusioni, se non altro perché, nel mondo narrativo del romanzo, nessuna presa di coscienza del legame che intercorre fra tardo capitalismo e distopia impedisce che quest'ultima si avveri.<sup>7</sup> Più in generale, il rapporto fra tardo capitalismo e genere distopico del tipo post-apocalittico è stato acutamente articolato da Mark Fisher, il quale, nel teorizzare il concetto di realismo capitalista, afferma:

Guardando *I figli degli uomini* ho inevitabilmente pensato alla frase di volta in volta attribuita a Fredric Jameson o Slavoj Žižek, quella secondo la quale è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo. È uno slogan che racchiude alla perfezione quello che intendo per «realismo capitalista»: la sensazione diffusa che non solo il capitalismo sia l'unico sistema politico ed economico oggi percorribile, ma che sia impossibile anche solo immaginarne un'alternativa coerente. Un tempo, i film e i romanzi distopici erano esercizi di immaginazione in cui i disastri agivano come pretesto narrativo per l'emersione di modi di vivere nuovi e differenti. Con *I figli degli uomini* questo non

7. Anche questo è un tratto che getta una luce tragica sul tardo capitalismo, se l'eroe tragico raggiunge tipicamente la più chiara coscienza di sé e del proprio destino troppo tardi perché tale coscienza possa scongiurare la sua rovina.

avviene: il mondo che prefigura sembra un'extrapolazione o un'esacerbazione del nostro, più che una realtà alternativa vera e propria. (26-27)

L'apparente ineluttabilità della catastrofe non deve comunque essere interpretata come suggerimento che a decidere del corso della storia siano forze che esulino dall'orizzonte dell'umano. Indubbiamente il romanzo comprende un'interrogazione sulla natura del divino – con la rabbia del padre contro Dio, da una parte, e la sua visione del figlio come incarnazione del divino (eloquente è il titolo che McCarthy inizialmente aveva pensato di dare al proprio testo: *The Grail*), dall'altra. Tuttavia, e sebbene il narratore non spieghi chiaramente che cosa abbia causato la catastrofe, ciò che apprendiamo lascia intendere che responsabile sia l'uomo, o il sistema tardo-capitalista che l'uomo ha creato. Non sembra improprio, allora, invocare il concetto di *hýbris* e pensare che la rovina dell'umanità sia sopraggiunta perché l'uomo, confidando troppo in se stesso e nella propria potenza, avrebbe innescato un processo irreversibile e distruttivo. La *hýbris* del tardo capitalismo, insomma, agirebbe ancora in continuità con quella dell'ideologia del destino manifesto e poi del neoliberalismo di cui abbiamo già riconosciuto la potenza distruttiva.

Complessivamente, McCarthy usa la prolessi dello scenario post-apocalittico di *The Road* per mettere di nuovo in prospettiva passato e presente e per sollecitare una riflessione sulle conseguenze ultime delle ideologie e dei sistemi economico-politici di quel passato e di quel presente. Ancora Jergenson scrive:

Where the ineffaceable vestiges of late capitalism linger in the narrative world, they force a dialectical revaluation of the relationship between past and present, insisting simultaneously on their inassimilable difference

and constant interpenetration. Regardless of whether or not the apocalypse was the consequence of human action, the world that ensues from it is thoroughly constituted by the conditions that preceded it, despite its apparent difference. (124)

*The Road*, infine, può essere pensato come una rappresentazione post-tragica, volta a raffigurare le macerie che restano in scena dopo che si è consumata la rovina dell'eroe tragico. Nel romanzo di McCarthy, però, l'eroe tragico è l'umanità stessa, con la quale tendono a coincidere l'uomo e il bambino, nel loro trascinarsi su una terra devastata come il vecchio Edipo a Colono nella postuma tragedia sofoclea.

### *Bibliografia*

- Barthes, Roland. *Miti d'oggi*. 1957. Trad. di Lidia Lonzi, Einaudi, 1989.
- Dominy, Jordan J. "Cannibalism, Consumerism, and Profanation. Cormac McCarthy's *The Road* and the End of Capitalism". *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 13, 2015, pp. 143-58.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista*. 2009. Trad. di Valerio Mattioli, Nero Editions, 2017.
- Frye, Steven. "Histories, Novels, Ideas: Cormac McCarthy and the Art of Philosophy". *The Cambridge companion to Cormac McCarthy*, a cura di Steven Frye, California State UP, 2013, pp. 3-11.
- Girard, René. *La violenza e il sacro*. 1972. Trad. di Ottavio Fatica ed Eva Czerkl, Adelphi, 1992.
- Harvey, David. *Breve storia del neoliberalismo*. 2005. Trad. di Pietro Meneghelli, Il Saggiatore, 2007.

- Hinchliffe, Dickon. "The History and Poetics of Border State Violence in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 3, n. 1-2, pp. 56-81.
- Jergenson, Casey. "In what direction did lost men veer?": Late Capitalism and Utopia in *The Road*. *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 14, n. 1, 2016, pp. 117-32.
- Kollin, Susan. "Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western". *Contemporary Literature*, vol. 42, n. 3, Autumn 2001, pp. 557-88.
- Lanza, Diego. "La tragedia e il tragico". *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società. Vol I: Noi e i Greci*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, 1996, pp. 469-563.
- Marcuse, Herbert. *L'uomo a una dimensione*. 1967. Trad. it. di Luciano Gallino, Einaudi, 1980.
- McCarthy, Cormac. *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. 1985. Picador, 2010.
- . *No Country for Old Men*. 2005. Picador, 2010.
- Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence*. Wesleyan UP, 1973.
- Spurgeon, Sara L. *Exploding the Western: Myths of Empire on the Postmodern Frontier*. Texas A&M UP, 2005.
- Steiner, George. *La morte della tragedia*. 1961. Trad. di Giuliana Scudder, Garzanti, 2021.
- Stephanson, Anders. *Destino manifesto, l'espansionismo americano e l'Impero del Bene*. 1995. Trad. di Ulisse Mangialaio, Feltrinelli, 2004.



VITE PRECARIE A BOIS SAUVAGE,  
O TRAGEDIA E POLITICA NELLA NARRATIVA  
DI JESMYN WARD

1. «*A politics of resistance and hope*»: la trilogia di Bois Sauvage fra tragedia e speranza

La scrittura di Jesmyn Ward è mossa da un forte intento politico. A dichiararlo è la stessa autrice, ma, per averne conferma, basta guardare lo spaccato del Mississippi rurale offerto dal primo romanzo della trilogia di Bois Sauvage, *Where the Line Bleeds* (2008), dove la denuncia delle condizioni in cui versa la comunità nera emerge direttamente dalla rappresentazione dell'ambiente e della quotidianità dei suoi membri. Nei successivi *Salvage the Bones* (2011) e *Sing, Unburied, Sing* (2017), quindi, al crudo realismo della scrittura Ward unisce suggestioni mitiche e soprannaturali, che non deviano dal discorso sul razzismo e sullo svantaggio socioeconomico che opprimono gli afroamericani del Sud, ma sono esse stesse passibili di una lettura politica. La critica ha spesso puntato l'attenzione, in particolare, sulla funzione di svelamento dell'uragano Katrina, che ha aperto gli occhi della comunità internazionale sull'esistenza di un'America esclusa dalla protezione statale e abbandonata a se stessa e che in *Salvage the Bones* è dipinto come una forza distruttrice, capace di sovvertire mondi dissotterrando, con gli scheletri umani, l'ossatura di un sistema iniquo. E una simile funzione di svelamento, oltre che per certi

versi catartica, si può riconoscere ai fantasmi che in *Sing, Unburied, Sing* dilagano nel mondo dei vivi, incarnando i nodi irrisolti della storia personale e collettiva e portando alla luce inquietanti somiglianze tra la violenza istituzionalizzata dello schiavismo e quella con cui i personaggi, nel presente, devono ancora confrontarsi.

Il valore politico della trilogia, d'altra parte, non consiste solo nella rappresentazione e nella denuncia di una realtà impietosa e delle sue vittime, ma si manifesta anche – ed è questo l'aspetto più originale dell'opera dell'autrice – nel mettere in scena possibili forme di resistenza a tale realtà, cosicché i tre romanzi non compongono solo una critica dello stato di cose presente – prodotto di un sistema neoliberista che esclude certe categorie di persone e le relega a «waste» (Giroux 187) –, ma stimolano anche a immaginare modelli di vita alternativi.

Questo sviluppo costruttivo della critica di Ward si manifesta soprattutto nei finali dei tre romanzi: sebbene in nessun caso si possa parlare di lieto fine, visti i rivolgimenti più o meno catastrofici da cui i personaggi sono reduci, tutte e tre le storie si concludono su scene di distensione – «something like ease», si legge nell'ultima pagina di *Sing, Unburied, Sing* (360) –, in cui l'accento è posto sull'idea di ricostruzione dopo la distruzione e su un forte senso di comunità e interdipendenza tra i giovani protagonisti. Di fronte al lacerarsi della famiglia, alla devastazione della loro terra e al confronto traumatico con un passato mai sepolto – situazioni prodotte dalle condizioni di precarietà in cui i cittadini di Bois Sauvage si trovano abbandonati –, l'unica speranza per i personaggi consiste nell'affidarsi l'uno all'altro, in assenza di altre forme di tutela, e nella propria capacità di costruire qualcosa di nuovo recuperando (*salvaging*) e riconfigurando le macerie di ciò che è andato distrutto.<sup>1</sup> Indicando

1. L'idea di un recupero delle macerie è ricorrente in *Salvage the Bones*, dove, al di là della ricostruzione che forzatamente

in queste risorse la via per un possibile riscatto, il lavoro di Ward offre un esempio di ciò che auspicava Henry Giroux quando scriveva, in un articolo del 2006, che Katrina aveva rivelato le condizioni di estrema vulnerabilità delle comunità afroamericane del Sud, sosteneva la necessità di una «cultural politics of resistance and hope» (189), in risposta alla paralisi immaginativa e politica che scaturisce dal riconoscimento della propria impotenza, e sottolineava il contributo che può venire dalla cultura in vista della creazione di una coscienza critica del presente e di visioni alternative del futuro.

Preso atto di questa costante positiva dei romanzi di Ward, che consente di parlare di un messaggio politico della sua scrittura anche in senso costruttivo, è interessante osservare come ciò si concili con un altro aspetto – apparentemente contrastante – dell’opera dell’autrice, ossia il richiamo alla tragedia.

Quello tragico è un linguaggio che senz’altro si presta a rappresentare la realtà che Ward intende portare sulla pagina: lo si vede chiaramente nel secondo romanzo, dove Esch, protagonista e narratrice, cerca di rendere conto della propria condizione tramite il filtro interpretativo della vicenda di Medea. Per un’adolescente cresciuta

dovrà seguire al passaggio di Katrina, emerge fin dalle prime pagine un’inclinazione dei personaggi al riciclo dei materiali di scarto di cui la loro proprietà è disseminata (si pensi, ad esempio, alle assi del pavimento che Skeetah riconverte in una sorta di casa per China). L’idea di recupero si lega inoltre, nella trilogia, alla dimensione del ricordo e della sua elaborazione. Ciò risulta evidente in *Sing, Unburied, Sing*, dove il problema principale è proprio che cosa fare della memoria, con la ricerca di un equilibrio tra la necessità di tenerla viva e il pericolo di esserne perseguitati e paralizzati, ma vale anche per i primi due romanzi, dove i protagonisti, per scendere a patti con il proprio vissuto e assimilarlo nella definizione di un’identità personale, devono rivolgersi al passato e ricomporne i pezzi, appropriandosi della storia che si portano dietro.



in un ambiente ‘selvaggio’ come quello di Bois Sauvage, dove la violenza è pervasiva e minaccia di intaccare ogni rapporto umano, non è sorprendente che paradigmatica della maternità e del rapporto uomo-donna sia la figura di Medea, madre sanguinaria e moglie vendicativa. Tragici appaiono i conflitti che lacerano le famiglie e oppongono, talvolta in modo irreparabile, i genitori ai figli.<sup>2</sup> E, in generale, l’atmosfera che pervade i tre momenti della trilogia è piuttosto lugubre, anche per via dei continui riferimenti alla natura minacciosa e insalubre del territorio,<sup>3</sup> che trasmettono l’idea di un effetto contaminante dell’ambiente, naturale e sociale, sui personaggi, le cui prospettive appaiono condizionate dal contesto come da una sorta di destino.

Il concetto di tragedia, correntemente associato a sentimenti paralizzanti, e quindi depoliticizzanti, di fatalismo e disperazione, sembra avere poco a che fare con la «politics of resistance and hope» di cui si parlava. Come ha osservato Terry Eagleton, infatti, molta critica tende a considerare la dimensione tragica come incompatibile con quella dell’impegno, focalizzandosi sulle idee di inevitabilità degli eventi e di impotenza dell’essere umano che ne traspaiono e scorgendovi infine una negazione della possibilità del cambiamento.

2. Il caso più drammatico, o lampante, è forse quello di *Sing, Unburied, Sing*, dove la violenza coatta che Pop usa pietosamente sul suo protetto Richie rimanda manifestamente a *Beloved* di Toni Morrison.

3. Non a caso la trilogia si apre sulla scena di un tuffo in un fiume le cui acque sono fin da subito definite «murky» (Ward, *Where the Line Bleeds* 3); l’acqua è un elemento onnipresente nel paesaggio di Bois Sauvage ed è spesso associata all’idea di morte. Significativo, a questo proposito, è un passaggio di *Salvage the Bones*: «In ancient Greece, for all her heroes, for Medea and her mutilated brother and her devastated father, water meant death» (216).

Scopo delle pagine che seguiranno, al contrario, è mostrare come i romanzi di Ward si possano considerare a un tempo tragici e politici e come, anzi, proprio in quanto tragici essi assumano il valore politico anche costruttivo a cui si accennava in precedenza. Nella trilogia di Bois Sauvage, in altre parole, queste due dimensioni all'apparenza distanti risultano connesse in modo significativo e il riconoscimento di tale connessione offre l'occasione per riflettere sul potenziale rivoluzionario insito nella tragedia, su cui hanno posto l'accento critici come il già citato Eagleton e, prima di lui, Raymond Williams.

## 2. *Tragedia e rivoluzione*

Nel suo saggio *Modern Tragedy* (1966), volto proprio a contestare l'idea per cui tragedia e rivoluzione sarebbero concetti antitetici, Williams si discosta dalla prospettiva individualistica che a suo avviso domina la cultura moderna e sposta l'attenzione dall'eroe tragico all'azione complessiva, osservando che «we think of tragedy as what happens to the hero, but the ordinary tragic action is what happens through the hero» (75). Ciò lo porta a riconoscere che molte tragedie, a prescindere dal destino infausto che può colpire il protagonista, finiscono con un ritrovato ordine e una riaffermazione della vita (si pensi, fra le opere emblematiche del genere, alla conclusione positiva dell'*Oresteia*; all'Edipo sofocleo, la cui morte, in *Edipo a Colono*, sarà benefica per la città di Atene; alla parziale conciliazione a cui si giunge in *Aiace* dopo il suicidio dell'eroe; o ancora, e guardando a un altro periodo storico, al finale di *Romeo e Giulietta*, dove la morte dei due innamorati conduce alla composizione del conflitto tra le loro famiglie). La tragedia è dunque azione, e non stallo, se non ci si ferma alla fine dell'individuo e al disordine, ma si guarda all'ordine e

alla vita che ne scaturiscono. Certo, aggiunge Williams, «the life that is continued is informed by the death; has indeed, in a sense, been created by it» (79); e al lettore di Ward queste parole riporteranno alla mente l'evocativo finale di *Where the Line Bleeds*, con l'immagine dei pesci, metafora dell'umanità di Bois Sauvage, i cui resti si convertiranno in «black silt on the ancient floor of the sea» (239), ossia in sedimento vitale per l'ecosistema. Ma quest'idea di nuova vita che si genera dalla morte, di cui l'epilogo del romanzo offre una rappresentazione così efficace, è sottesa, a ben guardare, all'intera trilogia e ci riporta al concetto di recupero: i rottami che fanno da sfondo alle vicende di *Salvage the Bones*, che, non a caso, sono spesso paragonati a resti organici,<sup>4</sup> hanno sempre una seconda vita. La narrazione di Esch, inoltre, torna continuamente sul ricordo della madre morta, mostrando un processo di elaborazione del lutto che appare completo solo a conclusione della vicenda, quando la ragazza sembra essersi appropriata dell'eredità materna: «I am a mother» (Ward, *Salvage the Bones* 258), può infatti affermare nel finale, dopo avere sperimentato il valore dell'insegnamento impartito da Mama in punto di morte (la cura reciproca tra fratelli, rivelatasi vitale nel mezzo dell'uragano). La dimensione ereditaria e l'idea di un riappropriarsi di ciò che ci ha preceduto e ci condiziona, poi, è centrale ancora in *Sing, Unburied, Sing*, che si conclude con un'altra immagine emblematica: la piccola Kayla, che nel finale rivolge ai fantasmi il canto agognato, riuscendo a placarli e incarnando così la speranza di un futuro migliore in mano alle nuove generazioni,

4. «[B]odies sitting there like picked-over animal bones» (Ward, *Salvage the Bones* 22) sono le auto abbandonate nel *Pit*, mentre la vecchia casa dei nonni, che durante l'uragano diventerà fonte di salvezza per la famiglia, è descritta prima come «a drying animal skeleton» (58), poi come «hollow carcass» (231).

sembra qui raccogliere nel proprio aspetto i tratti dei suoi predecessori: «Her eyes Michael's, her nose Leonie's, the set of her shoulders Pop's [...]. But something about the way she stands, the way she takes all the pieces of everybody and holds them together, is all her. Kayla» (359).

Nella trilogia, dunque, ha grande rilievo la dimensione comunitaria ed ereditaria, il che rimanda a quanto Eagleton ritiene che la tragedia possa esprimere: «a political hope and a sense of continuing collective life» (27). La vita continua in forme nuove, per arrivare alle quali è stato necessario attraversare un momento di rottura. Eagleton osserva inoltre che la tragedia mette in evidenza come l'uomo sia «acted upon rather than robustly enterprising» (xvi), con uno spazio di manovra spesso ridotto, e nota come tale riconoscimento, che per alcuni è sinonimo di fatalismo, possa invece essere inteso come lucido realismo, base necessaria per fondare un'etica e una politica efficaci: solo rendendosi conto dei propri limiti, sostiene il critico, si è in grado di agire costruttivamente (xvi). Secondo questa visione, la tragedia è tutt'altro che estranea alla dimensione dell'impegno: essa costituisce terreno fertile per riflettere sulla condizione umana, soprattutto dove questa sia resa particolarmente precaria dalle circostanze storico-sociali; e una componente tragica si può riconoscere in qualsiasi processo rivoluzionario, ossia in ogni momento in cui «something must be dismembered in order to be renewed» (Eagleton 275).

Nei paragrafi seguenti si porranno in evidenza alcuni punti di contatto con il genere tragico riconoscibili nella trilogia di Bois Sauvage, con l'intento di dimostrare come proprio questi aspetti veicolino il significato politico della scrittura di Ward: stimolare la riflessione sulla precarietà in cui la sua comunità vive, ma anche mostrare in atto il *pattern* di distruzione-ricostruzione che abbiamo visto costituire l'essenza 'rivoluzionaria' del tragico.

### 3. «*The Line Bleeds*»: legami di sangue e conflitto familiare

La famiglia ha un ruolo di primo piano in tutti e tre i romanzi e il fatto che i conflitti e gli episodi di violenza si consumino spesso all'interno della sua sfera è un tratto che rimanda al mito e alla tragedia classica, dove gli scontri fra consanguinei sono frequenti e per lo più fatali. Già Aristotele, nella *Poetica*, segnalava, tra le situazioni atte a suscitare pietà e terrore nello spettatore o lettore della tragedia, quelle in cui «fatti orrendi avvengono tra amici, come ad esempio quando sia ad uccidere, o stia per farlo, il fratello il fratello, o il figlio il padre, o la madre il figlio, o il figlio la madre, o stia per fare qualche altra cosa egualmente orrenda» (91). Nella trilogia di Bois Sauvage vediamo esemplificate tutte queste possibilità, sebbene non tutti i conflitti sfocino nel sangue e solo in pochi casi vi siano l'intento di uccidere o un'uccisione effettiva.

*Where the Line Bleeds* inaugura questo clima di tensioni familiari incentrandosi sul rapporto tra due gemelli – la relazione parentale stretta per eccellenza, ma anche quella da cui spesso scaturiscono, nel mito e nella tragedia, storie di rivalità drammatiche – e sull'altro rapporto, sofferto, che essi hanno con i genitori (la distratta e poco affettuosa Cille, allontanatasi da casa per trovare lavoro, e il tossicodipendente Sandman). L'enfasi posta sulle somiglianze – tra i due fratelli e poi tra loro e il padre – conferisce maggior drammaticità ai conflitti, vissuti dolorosamente dai due protagonisti, di cui il racconto a focalizzazione variabile ci permette di conoscere i sentimenti contrastanti. Questo tipo di narrazione, che segue le vicende parallele dei gemelli, consente ai lettori anche di cogliere una certa simmetria non percepibile dai singoli personaggi. Essa si delinea tragicamente man mano che gli eventi precipitano e si manifesta con grande evidenza nelle ferite che i fratelli si procurano verso il finale – Christophe alla lingua e

Joshua alle mani –,<sup>5</sup> per poi culminare nello scontro tra i due e il padre, in cui le tensioni familiari esplodono in una scena che possiamo definire tragica a tutti gli effetti. In un susseguirsi concitato di eventi (che risalta particolarmente, in un romanzo dal ritmo piuttosto lento), assistiamo all'accecamento di Sandman, che, ottenebrato dall'astinenza, si scaglia contro i figli, a una violenza simmetrica quanto vana fra i gemelli<sup>6</sup> e alla successiva esplosione di furia vendicativa contro il padre (che forse ne morirà).

Accecamento e vendetta sono elementi ricorrenti nella tragedia classica, nella quale si presentano come forze oscure e ineluttabili che generano effetti disgreganti sulla famiglia o sulla comunità. Ciò che nella tragedia era attribuito a interventi divini e associato alle vicende di potenti casate si ripresenta però, nella trilogia di Ward, in un contesto contemporaneo segnato dalla povertà, per cui sembra riconducibile alle condizioni socioeconomiche in cui i personaggi si trovano a vivere. L'abuso di sostanze stupefacenti e la mancanza di opportunità di lavoro sono situazioni assai comuni nel mondo descritto da Ward e spesso comportano un allontanamento dei genitori dai figli, con ciò che ne consegue per gli equilibri familiari. Dietro la violenza che lacera la famiglia, in altre parole, si scorge una precarietà sociale che affligge in generale la comunità di Bois Sauvage (non a caso, l'armonia tra i gemelli si in-

5. A enfatizzare il parallelismo tra i due episodi di ferimento è il fatto che le assi che squarciano la pelle di Joshua siano definite «[s]harp as a razor» (Ward, *Where the Line Bleeds* 212), con allusione al rasoio con cui poche ore prima Christophe si era tagliato la lingua.

6. La vanità della violenza tra i gemelli è espressa con evidenza dove leggiamo che «[t]he face under his hand was his own as they struggled. “Stop it!”, Joshua sobbed, and Christophe landed a blow and felt Joshua land a blow but felt useless as if he were punching in a dream. Wet, teary, they wrestled face-to-face» (Ward, *Where the Line Bleeds* 224).

crina proprio nel momento in cui i due, affacciandosi al mondo adulto, devono fare i conti con questa precarietà). È dunque naturale che analoghe derive dei rapporti familiari si trovino anche nel resto della trilogia: gli scontri tra genitori e figli, fisici o verbali, abbondano anche nel secondo e nel terzo romanzo e sono sempre riconducibili a fattori sociali come la tossicodipendenza, il disagio economico o, in *Sing*, *Unburied*, *Sing*, l'odio razziale.

Il modo in cui il contesto storico può influire negativamente sulla vita sociale e affettiva all'interno di una comunità è stato osservato da Ato Quayson, che, nel suo studio sul tragico nella letteratura postcoloniale, ha parlato di «edginess», intesa nel senso di precarietà estrema, che può manifestarsi sotto forma di nervosismo, rabbia o impazienza generalizzata dei personaggi, e di «unruly affective economy» come elementi ricorrenti nella rappresentazione di questi ambienti, nei quali il colonialismo ha prodotto uomini «existentially ill» (20, 23, 20).

I conflitti intrafamiliari che troviamo rappresentati nei romanzi di Ward, dunque, scaturiscono da fattori legati al particolare ambiente in cui hanno luogo le vicende, ma allo stesso tempo richiamano quelli della tragedia, creando un ponte tra personaggi ed eroi tragici che conferisce universalità e dignità alle loro sofferenze.

Non è però nella sofferenza assoluta che si concludono le vicende narrate nei romanzi, così come – secondo quanto si affermava prima sulla scorta di Williams e Eagleton – non è nella disfatta totale e paralizzante che si concludono molte tragedie. L'idea che si debba passare attraverso la distruzione e il disordine per approdare a un ordine nuovo sembra valere anche per le dinamiche familiari che vediamo rappresentate nella trilogia: se, da una parte le famiglie sono attraversate da tensioni (quando non da vere e proprie spaccature, che interessano soprattutto il rapporto genitori-figli), dall'altra è evidente come, per altri versi, la dimensione familiare rappresenti un supporto affettivo e un punto di forza

vitale per i personaggi. Di fronte all'impossibilità di mantenere dei nuclei familiari più tradizionali (principalmente per l'assenza o per l'incostanza dei genitori), si rinsaldano altre forme di famiglia: oltre alla funzione genitoriale svolta dai nonni nel primo e nel terzo romanzo, assume importanza particolare il legame di fratellanza, sia nel senso di rapporto tra fratelli, sia in senso esteso.

La tendenza ad allargare e riconfigurare i nuclei familiari per far fronte alla difficoltà economica è evocata fin dalle prime pagine di *Where the Line Bleeds* come un fenomeno comune a Bois Sauvage; l'allargamento dell'idea di famiglia oltre i legami biologici appare una strategia di sopravvivenza preziosa nel finale di *Salvage the Bones* (con l'accoglienza da parte di Big Henry e l'attribuzione della paternità del bambino alla comunità degli amici: «This baby got plenty daddies» [255]); e in *Sing, Unburied, Sing* l'instaurarsi di un rapporto padre-figlio è d'aiuto tanto al piccolo Richie quanto a Pop, nel periodo della reclusione a Parchman. Una versione più radicale di questo allargamento si prospetta poi nell'idea di una connessione tra mondo umano, mondo animale e mondo naturale che affiora soprattutto in *Salvage the Bones* (e si esprime in certe affermazioni di Skeetah, quali «between man and dog is a relationship. Equal» [29] o «Everything need a chance» [214]) e che è adombrata nei riferimenti all'equilibrio e alla comunicazione tra specie legati al retroterra spirituale di *Sing, Unburied, Sing*.

Ponendo l'accento sulla solidità dei legami tra i giovani protagonisti dei suoi romanzi, Ward sembra indicare una via di guarigione per soggetti che, come si diceva, paiono destinati a subire gli effetti di un sistema che li rende «esistenzialmente malati». Se l'uomo esistenzialmente malato è, nella definizione che Ato Quayson mutuava da Achille Mbembe, un essere umano senza famiglia, senza amore, senza connessioni con una qualche comunità e deprivato della possibilità di intessere relazioni



autentiche con altri uomini (cfr. Mbembe 5), è evidente come Ward, insistendo proprio sull'intensità dell'affetto tra fratelli e sul senso di comunità, abbia voluto rovesciare tale visione, rivendicando per i suoi personaggi la possibilità di ricostruire reti affettive e di supporto in un contesto che li vorrebbe isolati e deboli. Anche la storia di Medea, che rappresenta il più esplicito riferimento alla tragedia familiare nella trilogia, viene rovesciata e riscritta nella vicenda di Esch, che non si conclude nel segno della violenza e della vendetta, ma ha un esito positivo che dipende proprio dalla riscoperta della dimensione affettiva e comunitaria.

Come è stato suggerito in diversi contributi critici dedicati alla trilogia,<sup>7</sup> le relazioni tra fratelli o amici che compensano l'assenza dei genitori si possono considerare metafora di sistemi di mutuo supporto che nascono in risposta all'esclusione dalla protezione statale e rappresentano un modello alternativo a quello liberale individualistico da cui certi gruppi sociali sono marginalizzati. Il processo attraverso cui si approda a una nuova configurazione dell'ordine sociale è doloroso e *tragico*, proprio come il passaggio da un'idea di famiglia nucleare a un concetto più fluido e allargato di famiglia non è pacifico e può presupporre che ci si sia scontrati drammaticamente con l'impossibilità di vivere in maniera stabile e soddisfacente il rapporto genitori-figli. I finali dei romanzi ci mostrano i giovani protagonisti strettamente legati tra loro e con cugini, nonni o amici (e all'idea di una fratellanza con gli animali potrebbe alludere, nel finale di *Salvage the Bones*, la previsione di Esch: «China will bark and call me sister» [258]), ma ciò avviene solo dopo che si sono affrontate vicende drammatiche e dopo che si sono viste infrante le aspettative ancora in parte riposte nei genitori o, nel caso di Esch, nella possibilità di vedere il proprio figlio riconosciuto dal padre biologico.

7. Cfr. Crownshaw; Bares; Keeble.

#### 4. «*Sickness in the dirt*»: morte, destino, contaminazione

Sebbene nessuno dei protagonisti vada incontro a una morte tragica (a eccezione di Richie, la cui uccisione avviene però in un momento antecedente al presente della storia), i tre romanzi sembrano dominati dalla presenza della morte. Al di là della scomparsa di Sandman, che rimane avvolta nel dubbio, in *Where the Line Bleeds* siamo informati del lento deteriorarsi della salute della nonna Ma-mee («dimming like a bulb» [234]), che nel corso della storia manifesta più volte stanchezza e pensieri funebri; in *Salvage the Bones* il ricordo della madre defunta è diluito per tutto il libro; e in *Sing, Unburied, Sing* assistiamo allo spegnersi inesorabile di un'altra figura materna, Mam, oltre che all'«intrusione» di due personaggi scomparsi da tempo, Given e Richie.

La morte, dunque, figura nei romanzi non tanto come evento improvviso che colpisca il singolo e faccia precipitare il corso degli eventi, ma come presenza diffusa che aleggia su tutti i personaggi e sembra connaturata al loro ambiente. Oltre a rappresentare una minaccia per i corpi, infatti, essa viene evocata nella descrizione del paesaggio, che nel finale del primo libro appare alimentato dalle carcasse degli animali, così come la proprietà della famiglia Batiste in *Salvage the Bones* è costituita da scheletri e resti di oggetti e, attraverso il nome *Pit*, è paragonata a una fossa. I personaggi appaiono tutti contaminati dall'aura di morte che pervade il loro ambiente d'appartenenza, idea che vediamo tradotta in immagini nel tuffo nell'acqua sporca su cui si apre la trilogia, o anche nella terra infetta su cui i protagonisti del secondo libro si accorgono di camminare nel capitolo intitolato, significativamente, «*Sickness in the dirt*» (Ward, *Salvage the Bones* 37).

Ciò non significa che nei romanzi regni un clima di totale disperazione: l'incipit di *Salvage the Bones*, con la descrizione del parto di China, porta subito in primo piano

il tema della lotta («What China is doing is fighting, like she was born to do» [2], si dice del pitbull, nonché, per riflesso, di tutti gli abitanti del *Pit*), ponendo l'accento sulla resistenza opposta dai personaggi alle forze avverse che incombono su di loro. Questa resistenza si manifesta anche attraverso lo sforzo dei protagonisti di rimanere 'puri' in senso morale, e ciò vale soprattutto per il primo romanzo, o materiale, come si vede in particolare in *Salvage the Bones*, nelle numerose scene in cui i personaggi si lavano con foga o cercano di costruire qualcosa che possa isolarli dalla terra contaminata. Emblematico è l'episodio del bagno collettivo che avviene dopo l'uccisione di uno dei cuccioli di pitbull, in cui si incontrano chiare allusioni al sacrificio: per evitare che il contagio annienti l'intera cucciolata è necessario sopprimere il cane malato, atto che, per il suo svolgimento solenne, assume un carattere rituale e fortemente simbolico. Il modello del sacrificio, che richiama anch'esso certe tragedie antiche, in cui il benessere della collettività richiedeva l'eliminazione o l'allontanamento di un membro (si pensi all'Edipo o al Filottete sofoclei), risulta però alterato. La 'guarigione' e il consolidamento della comunità malata non dipendono tanto, nella trilogia, dall'esclusione o dalla violenza unanime nei confronti di qualcuno (come prevedrebbe il modello girardiano), quanto dal riconoscimento di una condizione comune. A gettarsi nel laghetto non è solamente Skeetah, l'unico ad avere toccato e ucciso il cucciolo, ma tutto il gruppo degli amici, i quali si tuffano nell'acqua torbida, di fatto sporcandosi, in una scena che pare simboleggiare una condivisione del peso della morte che grava su tutti. L'idea che quest'immagine suggerisce sembra valere per la trilogia nel suo complesso: a fare da schermo protettivo ai protagonisti contro l'influsso mortifero dell'ambiente è il loro stringersi l'uno all'altro, preso atto della vulnerabilità che li accomuna al di là delle differenze, in un «darsi agli altri» (Eagleton 277; trad. mia) che fonda la comunità e che Eagleton riconosce come un'accezione alternativa del

concetto di sacrificio, ridefinito in termini etici anziché culturali. A dover essere ‘sacrificati’, cioè, sono i panni e i ruoli che separano gli individui e impediscono loro di incontrarsi su un terreno comune. Tale sospensione di ruoli e confini individuali si vede più volte in atto nella trilogia, che si tratti del ricongiungimento dei gemelli in seguito alla rissa, della coesione ritrovata dalla famiglia Batiste durante lo scatenamento di Katrina o dell’invertirsi delle parti tra Jojo e Pop a conclusione di *Sing, Unburied, Sing*, quando, appena dopo la rivelazione sulla morte di Richie, è il nipote a ‘cullare’ il nonno stringendolo in un abbraccio. «For political change to take root», afferma Eagleton, «we must divest ourselves of our current identities [...]. The sacrificial victim which matters is not a goat or a foreigner, but ourselves» (275-76).

##### 5. «Left to seed»: vittime sacrificali

A fondamento della comunità di Bois Sauvage, dunque, non troviamo una logica sacrificale escludente, poiché sono gli stessi soggetti che compongono la comunità a essere vittime di un’esclusione che si radica nella storia della nazione e continua nel suo presente. Ward evidenzia questa esclusione scavando nel passato – la schiavitù e i suoi strascichi in *Sing, Unburied, Sing* – e rappresentando lo stato di emarginazione presente attraverso l’enfasi sulla natura appartata e selvatica del luogo, nonché sulla ‘selvaticità’ dei suoi abitanti, che vivono di espedienti e a stretto contatto con la natura, incarnando, e rivendicando, un’esistenza ai margini della civiltà. Personaggi come Edipo e, più ancora, Filottete, menzionati sopra come esempi di soggetti ritenuti contaminati e pertanto esclusi dalla vita civile («povero corpo» vagante tra i boschi del Citerone il primo [Sofocle, *Edipo a Colono* v. 576], «vita fatalmente nuda di tutto» relegata «nella morte civile» dell’isola di Lemno il secondo [Sofocle, *Filottete* vv. 182

e 1017-1018]), possono allora essere rivisti non tanto in individui particolari, quanto nell'insieme della comunità di Bois Sauvage, situata anch'essa in un ambiente poco addomesticato e rappresentata in tutta la sua vulnerabilità attraverso i corpi piagati dei suoi membri.

Per Edipo e Filottete Eagleton richiama la figura del *pharmakos* (cfr. 280), che nelle città dell'antica Grecia veniva simbolicamente caricato delle colpe della comunità ed espulso. Senza applicare il concetto alla lettera, possiamo trovare nelle parole con cui Eagleton descrive questa figura qualcosa che sembra valere anche per l'umanità di Bois Sauvage, laddove egli afferma che i personaggi che incarnano il *pharmakos*, al confine tra la vita e la morte, rappresentano una verità che il sistema deve sopprimere per poter funzionare, e incarnano dunque le contraddizioni insite nell'ordine sociale, divenendo simbolo del suo fallimento. I cittadini emarginati dal sistema neoliberista, spesso additati dall'ideologia ad esso connessa come esempi negativi, da biasimare o da temere, mostrano in sé stessi il lato nascosto e oscuro di tale sistema, e in questo senso la rappresentazione che Ward ne dà ha una funzione politica simile a quella che Eagleton riconosce al *pharmakos*: «To pity the pharmakos [...] is to identify with it, and so to feel horror not of it but of the social order whose failure it signifies» (279).

A ciò occorre aggiungere che il *pharmakos*, nei riti e nella tragedia, assume un valore benefico e sacro. La conversione della vittima in elemento salvifico per la comunità (vale a dire il lato positivo del *pharmakos*, incarnato da Edipo, il cui corpo diviene benefico per la città che gli darà sepoltura, o da Filottete, dalla cui reintegrazione nell'esercito dipende la vittoria dei Greci) si può vedere, nella trilogia, nel modo in cui i personaggi si salvano offrendosi l'un l'altro e facendosi carico delle rispettive fragilità, incarnando un modello di convivenza rivoluzionario rispetto a quello di cui sono vittime.

Il riconoscimento della comune precarietà e la pietà per il dolore altrui sono elementi che caratterizzano più di una tragedia 'a lieto fine': nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, perché Edipo possa trovare un terreno dove essere sepolto ed esercitare il proprio effetto benefico, è essenziale la compassione di Teseo, che accoglie il suo corpo stremato immedesimandosi nella condizione di esule ed esprimendo la consapevolezza di «non essere che un uomo» (v. 567). E potremmo richiamare le parole pronunciate all'inizio dell'*Aiace* da Odisseo, e cioè dal personaggio che, nel finale, ristabilirà la pace nell'esercito greco promuovendo un atteggiamento pietoso verso il corpo dell'eroe suicida: di fronte alla follia di Aiace, indotta da Atena, Odisseo esprime compassione per il nemico, riconoscendo in lui la fragilità che accomuna tutti i mortali: «lo schiaccia collare di Perdizione maligna! Rispecchia il suo caso, ma con esso il mio: lo vedo, noi esseri umani che siamo? Spettri, impalpabile ombra» (vv. 123-126).

La precarietà riguarda tutti gli uomini in quanto mortali, ma è anche vero che, come afferma Judith Butler in *Frames of War: When is Life Grievable?*, alcune vite sono, di fatto, più precarie di altre: l'estrema fragilità e *dispensabilità* del gruppo sociale rappresentato dagli abitanti di Bois Sauvage si manifesta con grande evidenza nelle immagini di corpi feriti ed esposti al pericolo di cui la trilogia abbonda. La dimensione corporea è quella più direttamente coinvolta nel discorso sulla precarietà e sulla possibilità di intrecciare relazioni, in quanto, osserva Butler, il corpo è ciò che ci espone allo sguardo degli altri, al contatto e alla violenza (*Precarious Life* 26). La corporeità è un terreno d'incontro in cui riconosciamo la nostra fragilità e ciò che ci accomuna agli altri uomini e alle altre specie. Non per caso essa occupa uno spazio così rilevante in romanzi il cui intento è porre in evidenza la condizione precaria degli afroamericani e immaginare forme di resistenza basate sull'interdipendenza.

6. «*We cry in chorus*»: negazione ed espressione del lutto

In romanzi in cui, come si è evidenziato, la presenza della morte è così diffusa e intrecciata all'esperienza di vita quotidiana dei personaggi, non sorprende l'importanza assunta dalla dimensione del lutto. «The condition of black life is one of mourning», scrive Claudia Rankine nel titolo di un articolo apparso sul *New York Times Magazine* e poi riproposto nell'antologia *The Fire This Time*, curata da Ward, e tale condizione appare ben rappresentata soprattutto nel secondo e nel terzo romanzo della trilogia. In *Salvage the Bones* il lutto per la madre sembra inesauribile («We never stopped crying» [206], afferma Esch a un certo punto), e condizione necessaria per la sua elaborazione risulta essere la condivisione (è grazie al contributo dei fratelli, e in particolare di Skee-tah, che la protagonista giunge a ricostruire l'immagine materna). Ma il tema diventa ancora più centrale in *Sing, Unburied, Sing*, in cui fin dall'incipit («I like to think I know what death is» [9]) è introdotto il problema della comprensione della morte, e dove la difficoltà di accettarla si manifesta nella comparsa dei fantasmi. Oltre a Richie, la cui morte è particolarmente traumatica per Pop in quanto egli stesso ne è l'esecutore materiale, l'altro personaggio fisicamente scomparso e tuttavia presente nella storia è Given, la cui perdita pesa in particolare sulla madre Mam e sulla sorella Leonie, anche se in modi molto diversi. Il lutto di Mam si esprime apertamente, fin dalla scena in cui la donna piange in tribunale durante il processo per l'uccisione del figlio; ci viene detto inoltre che ella ha piantato un albero per ogni anniversario della data di morte («an ever-widening spiral» [74], commenta Leonie, suggerendo che il dolore della madre sia senza fine). Quanto a Leonie, la perdita del fratello rappresenta per lei un nodo irrisolto: non c'è mai un momento in cui la donna si apra con gli altri membri della famiglia, cosic-

ché la sua sofferenza si accumula ed esplose sotto forma di rabbia contro gli altri o contro sé stessa. Anche da questo romanzo sembra emergere l'idea che un'espressione corale del dolore possa aiutare a convivere con esso e cementare le relazioni tra i soggetti coinvolti.

La rilevanza assunta dalla dimensione del lutto nella trilogia suggerisce, di nuovo, un accostamento con la tragedia, secondo una prospettiva già esplorata da Nicole Loraux. Secondo la studiosa francese, la tragedia greca esprime, soprattutto per bocca di personaggi femminili, il lutto che la società ateniese tendeva invece a limitare e a guardare con inquietudine: il lutto sconfinato a cui le eroine tragiche danno voce sul palco era nettamente contrapposto, secondo Loraux, all'ideologia civica che, mettendo la *polis* al primo posto, cercava di contenere le espressioni private di dolore, convogliandole nell'orazione funebre («il più ufficiale dei discorsi ateniesi» [85]), nella quale si celebravano solo i defunti corrispondenti al modello del buon cittadino: i valorosi *andres*, cittadini e soldati greci, categoria da cui erano esclusi, ovviamente, i barbari (cfr. 86).

Anche a questo possiamo richiamarci nell'interpretare la scrittura di Ward: le lacrime di Mam e il manifestarsi del suo lutto prolungato, a cui si fa riferimento subito dopo il racconto di come l'omicidio di Given venga negato dalla famiglia dell'assassino e poi dal verdetto in tribunale, rivendicano il valore della vita del figlio, alla quale non è dato riconoscimento istituzionale per l'appartenenza del giovane al gruppo discriminato, e dunque dispensabile, degli afroamericani. Questo discorso non vale solo per la vicenda di Given, ma può essere esteso all'intero romanzo, dove sembra che si affermi la necessità di un riconoscimento (una metaforica sepoltura o, per usare un'altra immagine del libro, un canto) per tutte quelle vite che si sono consumate e spente nell'indifferenza generale in quanto investite di minor valore.

Discutendo del senso politico del lutto nel mondo



contemporaneo, Judith Butler afferma: «If a life is not grievable, it is not quite a life; it does not qualify as a life and is not worth a note. It is already the unburied, if not the unburiable» (Butler, *Precarious Life* 34). L'esclusione dal compianto pubblico è equiparata da Butler a una mancata sepoltura, un motivo che associamo alla tragedia greca e alle gravi conseguenze che, nell'immaginario antico, questa mancanza comportava per l'anima del defunto e per i vivi. Butler menziona Antigone come esempio di opposizione al discorso civico che regola la distribuzione del lutto (Butler, *Frames of War* 38), discorso che viene problematizzato attraverso l'affermazione, da parte dell'eroina, di un orizzonte di valori differente; la questione della sepoltura compare anche nel già citato *Aiace*, in cui il divieto opposto dagli Atridi alla celebrazione delle esequie per il 'traditore' viene ritirato grazie all'intervento di Odisseo, che riconosce in Aiace, oltre la reciproca inimicizia, un essere mortale degno della sua compassione in quanto esposto, al pari di lui, al capriccio degli dei. L'Antigone e l'Odisseo sofoclei sono personaggi molto differenti, ma li accomuna la contestazione delle demarcazioni con le quali i detentori del potere cercano di conservare l'ordinamento sociale e alle quali i due personaggi oppongono concezioni alternative di che cosa renda un uomo degno di lutto. È soprattutto nella pietà di Odisseo verso il nemico, nel cui sconvolgimento egli vede la condizione precaria dell'essere umano, che possiamo riconoscere quel sentimento di comune vulnerabilità che secondo Butler può diventare la base per una trasformazione politica. La filosofa sostiene che la vulnerabilità si riveli, in particolare, al momento della perdita: «When we lose certain people [...] something about who we are is revealed, something that delineates the ties we have to others, that shows us that these ties constitute what we are» (*Precarious Life* 22).

Tale riconoscimento di legami costitutivi, con la persona

scomparsa e con chi rimane, è rappresentato nella trilogia in alcune scene particolari: si pensi ai momenti successivi alla morte di Mam in *Sing, Unburied, Sing*, con il pianto corale dei personaggi e poi la visione di Kayla come unione dei tratti fisici dei familiari, per esempio, ma anche al finale di *Salvage the Bones*, in cui la perdita di China spezza qualcosa in Skeetah, attorno a cui gli altri si stringono in quella che può apparire una sorta di veglia dedicata, peraltro, a un personaggio non umano. Ma, al di là dei singoli casi, il lutto è una condizione perenne nel mondo di Bois Sauvage, come si osservava prendendo spunto da Rankine: i personaggi di Ward vivono a stretto contatto con la morte, in uno stato di precarietà ed esposizione costanti. Butler sostiene che l'esposizione agli altri e al mondo esterno sia un elemento costitutivo dell'uomo, la cui negazione nel nome dell'individuazione e del controllo assoluti alimenta la violenza; è necessario, secondo la filosofa, abbracciare la vulnerabilità e non reprimere il senso della perdita, il che non comporta necessariamente un'identificazione totale con la sofferenza e una perdita di agentività. Ritenuto da molti un'esperienza privatizzante, il lutto ha invece il potere di evidenziare i legami e le relazioni di reciproca dipendenza tra i soggetti: è ciò che accade nelle storie di Ward, nelle quali è messo in scena un dolore che diviene base per un rafforzamento, o allargamento, della comunità, presupposto per un agire politico costruttivo.

## 7. Conclusioni

Dalla lettura appena condotta emerge che il tragico nella trilogia assume valore politico in più di un senso.

Come si è visto nelle pagine precedenti, sono proprio i punti di contatto con la tragedia a stimolare la riflessione su problemi di ordine sociale, economico e politico: a venire a galla è soprattutto, come è proprio di questo genere

letterario, lo stato di estrema precarietà che caratterizza le vite dei soggetti in questione, precarietà riconducibile a un'ingiustizia sistemica che Ward intende segnalare.

Inoltre, la dinamica di distruzione e successiva ricostruzione che abbiamo riconosciuto come propria dell'azione tragica costituisce il motivo portante dell'opera, nel quale è racchiuso il messaggio di speranza che vuole essere «precondition for political engagement» (Giroux 189). A partire dalle macerie – che siano quelle della famiglia, quelle prodotte dalla perdita di qualcuno o i soggetti stessi, ridotti a scarti e «human debris» (Ward, *Salvage the Bones* 237) – si giunge, attraverso una dolorosa rottura o una destabilizzante messa in discussione della propria individualità, a una nuova stabilità.

Infine, la scrittura di Ward si può considerare politica per il fatto stesso di parlare, con l'intensità della tragedia, di un gruppo sociale la cui esistenza è stata e continua a essere svilita. In questo senso la sua opera si allinea al tentativo che Claudia Rankine attribuisce al movimento Black Lives Matter, inteso come «an attempt to keep mourning an open dynamic in our culture because black lives exist in a state of precariousness [...]. With Black Lives Matter, a more internalized change is being asked for: recognition» (n.p.).

Anche Ward rivendica un riconoscimento per le sofferenze della sua comunità, portando sulla pagina l'esistenza intaccata dalla morte di chi ne fa parte. È significativo che l'ultimo dei tre romanzi, *Sing, Unburied, Sing*, si concluda con un canto per i morti, come se l'autrice al termine della trilogia volesse ristabilire il valore delle vite cancellate dalla storia e, implicitamente, anche di quelle di cui si è raccontato nel corso dei romanzi, che procedono, ignorate, nel presente. In questo canto – e in generale nella narrazione, che dà voce a una comunità che si vorrebbe invisibile – si sente un'eco della voce addolorata che Loraux riconosce nella tragedia: questa

voce, che la studiosa definisce «antipolitica» in quanto distoglieva il fruitore dal senso di appartenenza civica regolato dalla *polis*, assume un valore politico, nella scrittura di Ward, per il fatto di rompere il silenzio sulle sofferenze di un gruppo emarginato e, esprimendo la fragilità dei protagonisti, reclamare un ordine diverso fondato non sull'esclusione, ma sulla comune appartenenza alla «stirpe dei mortali» (Loraux 159).

### *Bibliografia*

- Aristotele. *Poetica*. A cura di Domenico Pesce, Bompiani, 2017.
- Bares, Annie. “‘Each Unbearable Day’: Narrative Ruthlessness and Environmental and Reproductive Injustice in Jesmyn Ward’s *Salvage the Bones*, *MELUS*, vol. 44, n. 3, 2019, pp. 21-40.
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso, 2009.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
- Crownshaw, Richard. “Agency and Environment in the Work of Jesmyn Ward. Response to Anna Hartnell ‘When Cars Become Churches’”. *Journal of American Studies*, vol. 50, n. 1, 2016, pp. 225-30.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell, 2003.
- Giroux, Henry A. “Reading Hurricane Katrina: Race, Class, and the Biopolitics of Disposability”. *College Literature*, 2006, pp. 171-96.
- Keeble, Arin. “Siblings, Kinship and Allegory in Jesmyn Ward’s Fiction and Nonfiction”. *Critique: Studies in*

*Contemporary Fiction*, vol. 61, 2019, pp. 40-51.

Loraux, Nicole. *La voce addolorata: saggio sulla tragedia greca*. 1999. Trad. di Monica Guerra, Einaudi, 2001.

Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Duke UP, 2019.

Quayson, Ato. *Tragedy and Postcolonial Literature*. Cambridge UP, 2021.

Rankine, Claudia. "The Condition of Black Life is One of Mourning". 2015. *The Fire This Time: A New Generation Speaks About Race*, a cura di Jesmyn Ward, Scribner, 2016, pp. 145-56.

Sofocle. *Aiace*. Trad. di Ezio Savino, Fabbri, 2015.

—. *Edipo a Colono*. Trad. di Franco Ferrari, Rizzoli, 2018.

—. *Filottete*. Trad. di Ezio Savino, Fabbri, 2015.

Ward, Jesmyn. *Salvage the Bones*. 2011. Bloomsbury Usa, 2012.

—. *Sing, Unburied, Sing*. 2017. Large Print P, 2018.

—. *Where the Line Bleeds*. 2008. Bloomsbury, 2018.

Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. 1966. A cura di Pamela McCallum, Broadview, 2006.

*DISGRACE* DI J.M. COETZEE  
ALLA LUCE DI UNA PROSPETTIVA TRAGICA

*1. La negazione di possibilità, l'alterità e la conservazione del negato*

Una definizione intuitiva del tragico in letteratura – quella che potrebbe darne chi non conoscesse la lunga storia della riflessione su questo concetto – insisterebbe indubbiamente sulla presenza nell'intreccio di un evento molto doloroso, che generi infelicità. Secondo Terry Eagleton, in effetti, «no definition of tragedy more elaborate than 'very sad' has ever worked», anche se da ciò, precisa Eagleton, non dovremmo inferire che «works or events we call tragedies have nothing significant in common» (3).<sup>1</sup> Già Aristotele, d'altra parte, aveva incluso fra le caratteristiche del genere tragico la presenza di un «evento patetico», cioè di «un'azione distruttiva o dolorosa, per esempio le morti rese evidenti e le sofferenze estreme e le ferite e tutte le cose di questo genere» (79). Ciò che unisce queste due definizioni, che si situano agli estremi della storia della riflessione sul tragico, è il requisito che gli eventi siano *molto* gravi: perché possiamo chiamarlo *tragico*, un evento dovrà essere traumatico e intaccare

1. Eagleton procederà poi a discutere del tragico come immagine negativa dell'utopia, possibilità di rinascita sociale anche nei momenti più difficili, incontro finzionale con la propria morte e dunque spinta a una vita più autentica, affermazione della sconfitta e del fallimento.

profondamente la vita della persona che ne sia colpita; dovrà sconvolgere non un mero stato di cose, ma ciò in base a cui quella persona si concepiva, le possibilità che la definivano in quanto tale e in base alle quali essa strutturava la propria identità.<sup>2</sup> Il tragico rappresenta allora il momento della perdita, spesso irreversibile, di possibilità che tuttavia continuano a essere sentite come irrinunciabili. Questo è ciò che chiamo *negazione di possibilità* e che pongo alla base del meccanismo tragico.

Queste possibilità fondamentali che sono negate corrispondono tipicamente al rapporto con un'alterità, perché l'alterità, che sia costituita da un altro individuo o da una comunità, è un aspetto fondante dell'identità. Gli altri sono fonte di possibilità, sia perché le possibilità proprie si originano negli altri, sia perché tali possibilità possono essere pensate come proprie solo nel confronto con gli altri. Questa natura relazionale dell'identità è originaria. Fin dall'infanzia l'alterità è un modello, un termine di confronto e opposizione. Ci si concepisce in relazione agli altri – come figli, sorelle, amici, amanti... – e in base a queste relazioni si strutturano la propria vita e la propria identità. Come ha scritto Charles Taylor, «un aspetto cruciale della condizione umana [...] è il suo carattere fondamentalmente *dialogico*», per cui «il fatto che sia io a scoprire la mia identità non significa che io la costruisca stando isolato: significa che la nego attraverso un dialogo, in parte esterno e in parte interiore, con altre persone» (19). Non potrà mai esserci un distacco defini-

2. Mi rifaccio in questa concezione al modello d'identità di Martin Heidegger – «i caratteri evidenziabili di questo ente [l'Esserci] non sono quindi “proprietà” semplicemente-presenti [...] ma sono sempre e soltanto possibili maniere di essere dell'Esserci» (60) –, applicato da Giovanni Bottiroli anche ai personaggi letterari complessi: «Quelli che siamo abituati a chiamare “i grandi personaggi della letteratura” sono interpretazioni delle possibilità dell'ente che noi stessi siamo» (54).

tivo dall'alterità, perché essa è necessaria per l'esistenza dell'identità stessa, che matura in un dialogo che non è semplicemente «un mezzo per scoprire, per manifestare il carattere già pronto dell'uomo», scrive Bachtin; «no, qui l'uomo non solo si manifesta all'esterno, ma diviene per la prima volta ciò che è, [...] non solo per gli altri, ma anche per se stesso. Essere significa comunicare dialogicamente» (331).

La negazione tragica è dunque quella che riguarda possibilità su cui si era basata la propria esistenza e che corrispondono o derivano da un rapporto fondamentale con un'alterità. Per il personaggio tragico, rinunciare a ciò che quel rapporto significa per lui, o per lei, equivale a rinunciare a una parte di sé.

Nell'*Antigone* di Sofocle, per esempio, la negazione non è data tanto dal divieto della sepoltura, quanto dal fatto che per Antigone quel divieto significhi rinunciare a un rapporto con il fratello (e con la famiglia) in base al quale ella concepisce se stessa. Anche Ismene potrebbe ragionare così, ma, sottomettendosi al potere di Creonte, ella rifiuta di percepirne l'editto come un attacco a una parte essenziale di sé, ossia come una negazione tragica. Cercando di seppellire il fratello, Antigone sceglie di agire contro la negazione, fino a trovare la morte: da un lato, subisce un'ulteriore negazione da Creonte, che la condanna a morire d'inedia; dall'altro, si oppone a tale negazione uccidendosi, ossia contemporaneamente realizzando e negando la sentenza. Se lo scopo di Creonte – del suo editto e della sua condanna – era di escludere un'alterità pericolosa dalla città, il suicidio di Antigone avvia una catena di suicidi (Emone ed Euridice) che colpiscono Creonte stesso e la città. Per Antigone, la possibilità estrema per non rinunciare al negato è diventarlo ella stessa, e cioè morire, diventare un'alterità assoluta, portando alla luce l'alterità che era già presente nella città (come mostrano i tebanici che si oppongono a Creonte) e



da cui anche Creonte dipendeva, come anch'egli comprende, ma tardivamente, con la perdita del figlio e della moglie.

Un esempio analogo è offerto dall'*Aiace* sofocleo: Aiace si uccide per il disonore causato dal mancato riconoscimento del suo valore da parte degli Achei, ma, in quanto si mantiene, mediante il suicidio, nella propria concezione dell'onore, ristabilisce il rispetto per sé, salvando le possibilità negate nel momento stesso in cui le riconosce come tali.

Entrambi questi casi mostrano un'ulteriore caratteristica del tragico, e cioè che, nell'ambito di una negazione così definita, esso concentra la propria attenzione sul negato, che si vuole comunque conservare. Ciò a cui viene data importanza nei testi tragici è ciò che si è perso, che dovrebbe essere eliminato o dimenticato, e su cui invece si continua a insistere. È un principio testuale (già l'intreccio richiama lo sguardo del lettore sull'evento doloroso, sulla perdita) che spesso si riflette anche nell'azione del protagonista, non disposto a rinunciare a quelle possibilità che tenta di mantenere vive sebbene siano state negate.

## 2. *Lucy*

Consideriamo ora *Disgrace* (1999) di J.M. Coetzee. Nell'intreccio del romanzo, il principale evento tragico, nel senso delineato, è lo stupro di Lucy. In continuità con ciò che ho detto sopra, possiamo osservare che anche Lucy agisce per la conservazione del negato: per lei lo stupro non è soltanto un grave attacco fisico e psicologico, ma anche la negazione della possibilità di continuare a vivere come voleva e autonomamente. Lucy però non vuole rinunciare alla vita che aveva scelto, anche in quanto in essa si era emancipata dal padre David,

liberandosi dall'oppressione del suo narcisismo e della sua ironia. Lasciare la fattoria, per Lucy, significherebbe rinunciare all'identità che era riuscita a costruirsi nonostante e contro David; inoltre, rinunciando alla propria vita e quindi a se stessa a causa dello stupro, Lucy dovrebbe per sempre ai suoi aggressori quel potere che essi avevano avuto su di lei durante la violenza. D'altra parte, anche restare alla fattoria distaccandosi dalla comunità, in isolamento o come per ribellione, significherebbe escludersi dalla vita che aveva voluto. La scelta tragica, dolorosa ma sentita come necessaria, consisterà dunque nel restare, accettando la negazione e insieme opponendovisi. È questo il significato della conservazione del negato: la negazione è riconosciuta, ma non corrisponde a una cancellazione. Affinché la negazione stessa esista, il negato deve continuare a esistere; ed è proprio perché il negato sopravvive che si possono trovare ancora, in esso, nuove possibilità. Lucy perde l'autonomia che aveva, ma, scegliendo di restare a vivere alla fattoria, può trovare un nuovo modello di vita che comunque la rende felice (come mostra l'ultima scena, in cui Lucy compare serena e in salute in mezzo ai fiori), raggiungendo una nuova forma di emancipazione, per quanto sottomessa: «Say he [Petrus] can put out whatever story he likes about our relationship and I won't contradict him. [...] But then the child becomes his too. The child becomes part of his family. As for the land, say I will sign the land over to him as long as the house remains mine» (Coetzee, *Disgrace* 204).

Lucy è negata dalla comunità a cui vorrebbe appartenere. È anche questo un aspetto tipico del tragico: chi nega è spesso un'alterità a cui il personaggio è tuttavia legato. Antigone è negata da Creonte, che è suo zio e il tiranno della sua città; in *Romeo e Giulietta* – consideriamo un altro momento della storia del genere tragico –, il primo ostacolo all'amore dei due giovani (prima an-

cora che Romeo uccida Tebaldo) è costituito dalla rivalità tra le famiglie dei due protagonisti, le quali ovviamente costituiscono una parte fondamentale delle loro identità. L'alterità può essere fonte sia di possibilità, sia di negazione, ed è questo intreccio conflittuale, che si stringe *all'interno* dell'identità, che il tragico esplora. Nel caso di Lucy, l'alterità negante e l'alterità negata sono la stessa: la comunità in cui Lucy vuole vivere si oppone alla sua presenza. L'alterità si nega a Lucy e, poiché Lucy ormai si concepiva in base a quell'alterità, che era diventata una parte di lei, l'alterità le ha negato anche una parte di lei. Tramite questa negazione, cioè, Lucy si scopre altra rispetto a se stessa e solo a partire da questa scoperta può comprendere che cosa voglia davvero e sceglierlo, nonostante i sacrifici che tale scelta comporta. Decidendo di restare come negato, Lucy a un tempo perde e ribadisce la propria appartenenza alla comunità. È insieme la sua forza e la sua debolezza: non appartiene né all'alterità né a sé, si comprende *anche* come alterità e dunque anche propriamente come se stessa. Lucy dimostra in modo estremo che essere qualcuno è appartenere a una comunità, ma appartenervi significa appunto non essere interamente propri. La domanda che Lucy pone è: a che cosa si è disposti a rinunciare – e a quanto, anche, di sé – per essere se stessi?

### 3. *David e le donne*

La negazione di possibilità, come possibilità di relazione con altri, può essere messa in atto anche da un personaggio su se stesso. È questo il caso di David, che fin dall'inizio è presentato come un uomo narcisista ed egocentrico.<sup>3</sup> A questa descrizione corrisponde anche la focalizzazione

3. David apprezza Soraya perché è «compliant, pliant» (Coet-

adottata da Coetzee per il romanzo. Mentre la narrazione è extra- eterodiegetica, la focalizzazione è infatti fissa su David (cosicché il narratore, come nota McDunnah, non si riferisce mai a David usando il suo nome, ma sempre mediante il pronome di terza persona: «the narration is localized within a subjective perspective that has no need to name itself» [17]) e non offre al lettore una visione alternativa degli eventi. Il lettore, come gli altri personaggi del romanzo, subisce il narcisismo del protagonista, perché può vedere il mondo unicamente entro la sua prospettiva: «focalization of the novel through Lurie replicates and *performs* the problem of narcissistic projection played out on the level of the plot: the reader is caught in the limitations of Lurie's view of the world» (Drichel 155-56). Chi legge deve quindi attuare ciò che Spivak chiama «counterfocalization», cioè la costruzione attiva di una narrazione alternativa, che si distanzi dalla prospettiva di David.<sup>4</sup>

Un secondo fattore di distanziamento (oltre che un elemento tipico della tragedia) è dato dal carattere di David, che rimane oscuro nonostante la sua centralità: «only occasionally are Lurie's actions or experiences described from within. More significantly, we are often denied access to Lurie's thought processes; we do not, for example, "hear" him think» (McDunnah 18). Ciò avviene perché David stesso è all'oscuro delle proprie motivazioni e della propria condizione:

zee, *Disgrace* 5); e «[b]ecause he takes pleasure in her [...] an affection has grown up in him for her» (2). Con Melanie: «she does not own herself» (16); «though she is passive throughout, he finds the act pleasurable» (19). Con Lucy: «This is not what he came for – to be stuck in the back of beyond, warding off demons, nursing his daughter, attending to a dying enterprise. If he came for anything, it was to gather himself» (121).

4. «No reader is content with acting out the failure of reading. This is the rhetorical signal to the active reader, to counterfocalize» (Spivak 22).

The third-person narration here puts the reader in the position of watching Lurie's behaviour at a distance [...] because this is how Lurie experiences his own life. [...] Lurie is deeply alienated from his own embodiment, his own physical existence, and his own historical moment. He seems always to be seeking to rise above this existence, to transcend it. (Herrick 84)

Da questo narcisismo deriva la prima forma di auto-negazione di David, che discende dalla sua incapacità di creare relazioni con gli altri. Fin dal primo capitolo, incentrato sul rapporto con la escort Soraya, si comprende che il desiderio di David non è tanto di soddisfazione sessuale, quanto di controllo. Un'indicazione dell'origine di questo bisogno si può trovare nei pochi cenni sul passato del protagonista offerti dal testo:

His childhood was spent in a family of women. As mother, aunts, sisters fell away, they were replaced in due course by mistresses, wives, a daughter. The company of women made of him a lover of women and, to an extent, a womanizer. [...] That was how he lived; for years, for decades, that was the backbone of his life. Then one day it all ended. [...] If he wanted a woman he had to learn to pursue her; often, in one way or another, to buy her. He existed in an anxious flurry of promiscuity. (Coetzee, *Disgrace* 7)

Il passo suggerisce che le donne che David frequenta siano un sostituto delle donne della sua famiglia e che tale sostituzione assuma anche un carattere di rivincita: David gode nel conquistare le donne<sup>5</sup> e su ciò basa la propria

5. «It surprises him that ninety minutes a week of a woman's company are enough to make him happy» (Coetzee, *Disgrace* 5); «He has always been a man of the city, at home amid a flux of bodies where eros stalks and glances flash like arrows» (6);

identità («the backbone of his life»), tanto che, quando non è più in grado di farlo, si sente inesistente ed emerge il lato compulsivo del suo atteggiamento («anxious flurry of promiscuity»). Attraverso il sesso David cerca di opporsi a un'alterità, quella femminile familiare, da cui si sente ancora oppresso, ed è da qui che deriva la sua ostinazione nel controllo: per non sentirsi più dipendere dagli altri, David cerca un'indipendenza assoluta. Per questo alla commissione universitaria, che gli suggerisce di cambiare, ribadisce di non volere essere trattato come un bambino: «Don't tell me what to do, I'm not a child» (Coetzee, *Disgrace* 41); e «I have not sought counselling nor do I intend to seek it. I am a grown man» (49). Anche quando pensa al proprio amore per Lucy, sembra riferirsi piuttosto alla propria condizione (Lucy infatti ridimensionerà il suo giudizio sul loro rapporto): «Has it been too much, that love? Has she found it a burden? Has it pressed down on her? Has she given it a darker reading?» (76); e anche: «What does he really want for Lucy? Not that she should be forever a child, forever innocent, forever his. [...] Poor Lucy! Poor daughters! What a destiny, what a burden to bear! And sons: they too must have their tribulations, though he knows less about that» (86-87). Tramite Lucy, David esprime la propria condizione (non restare bambino, non appartenere per sempre all'alterità familiare, sentita come un peso), ma non sa riconoscerla come propria.

Così, giunto a un'età per cui non è più in grado di conquistare le donne come prima, David trova una soluzione alla propria ansia in Soraya. Ma, per quanto sia soddisfatto di questa soluzione, è consapevole del fatto

«I have denied similar impulses many times in the past, I am ashamed to say» (52); «[she] thinks, because he comes from the big city, because there is scandal attached to his name, that he makes love to many women and expects to be made love to by every woman who crosses his path» (149); «The two of them in the same bed: an experience fit for a king» (164).

che la relazione con lei sia comprata e rappresenti perciò una forma di rassegnazione. Tutto il primo capitolo del romanzo è venato di delusione e arrendevolezza e costellato di riferimenti a una vita moderata, che garantisca almeno la tranquillità (ma viene anche citato, come un monito che poi si avvererà, il finale dell'*Edipo re*). David quindi passa dal voler controllare le donne tramite il sesso al voler controllare le pulsioni sessuali tramite la moderazione. Basta però che il rapporto con Soraya finisca perché David comprenda che avere ceduto alla moderazione è stato già cedere una parte del controllo.

A questo riconoscimento David collega anche l'idea della castrazione, che nella prima metà del romanzo torna a più riprese. Nel primo capitolo, essa è presentata come una possibile soluzione al desiderio ossessivo di David, che considera addirittura di potersi automutilare. Dal secondo capitolo in poi, tuttavia, David vedrà la castrazione come una minaccia proveniente *dall'esterno*. La fine del rapporto con Soraya e l'attrazione violenta per Melanie, infatti, scuotono David dal suo stato di accettazione passiva del compromesso con gli altri e con l'età. David non vuole più sottomettersi, non vuole più rinunciare alla passione, e pertanto, sentendo di avere tradito la passione per la moderazione, nel rapporto con Melanie spinge la passione all'eccesso per riaffermarla con forza. Perciò David dirà più volte che nella vicenda con Melanie non era in sé – «I was not myself. [...] I became a servant of Eros» (Coetzee, *Disgrace* 52) –, ma anche, con apparente contraddizione, che l'impulso che lo guidava non era incontrollabile – «it was far from ungovernable» (52). David *sceglie* di non avere controllo su di sé, cioè di non assumersi responsabilità verso gli altri; siccome si è sentito castrato (come penserà di dire a Lucy [cfr. 66]) e si è reso complice di questa castrazione accettando una vita moderata, ora ha bisogno di esercitare il controllo su un'altra persona in maniera aggressiva, possedendola interamente, fino allo stupro.

Questo bisogno di emancipazione dalla moderazione castrante è ciò che continua a guidare David anche durante il colloquio con la commissione universitaria. David ha già perso ciò in base a cui si definiva, cioè il controllo che idealizzava come amore romantico, ma questo controllo è l'unica cosa a cui può aggrapparsi per sentirsi davvero se stesso, e quindi, per quanto stancamente, lo porta fino in fondo, mettendosi in conflitto con i membri della commissione e rifiutando di riconoscere pubblicamente le proprie colpe. Secondo un tipico meccanismo tragico di rovesciamento, l'eccesso annulla se stesso: il desiderio di controllo di David, spinto all'eccesso nella relazione con Melanie, si distrugge da sé, distruggendo anche David. Dal rapporto con Melanie David ricava solo un senso di vuoto, errore e straniamento per ciò che sta facendo (poiché si accorge di sbagliare, ma non riesce a fermarsi), la perdita di colei che desidera, che arriverà a odiarlo, e l'esclusione dalla comunità a cui appartiene. David, cioè, perde il controllo su tutto, tanto che la vicenda con Melanie può essere intesa come un secondo (macro-)evento tragico (il primo, nell'ordine della storia), che strutturalmente si collegherà a quello dello stupro di Lucy.

David però può ancora illudersi, non riconoscere la negazione subita e pensare l'alterità come sostituibile, o come qualcosa che non intacchi la sua identità, sebbene i suoi pensieri tornino di continuo sulla vicenda. Giunto da Lucy, può ancora perseverare nel proprio narcisismo, anche se già con qualche incertezza: gli basta sentire su di sé lo sguardo della figlia per vedersi con i suoi occhi e dubitare delle proprie giustificazioni. Allora sente il ridicolo di ciò che dice di Melanie e, accorgendosi di giudicare le donne soltanto per il loro aspetto, prova tristezza e chiede scusa (cfr. Coetzee, *Disgrace* 66, 79, 89).

La negazione definitiva verrà però con l'attacco degli stupratori. Durante l'aggressione, David è annientato non solo perché si trova a essere totalmente inerme, ma anche



perché si rende conto pienamente di amare Lucy e di non volerla perdere, ovvero di fondare la propria identità anche su un'altra persona. È proprio la presa di coscienza di questa vulnerabilità che lo porta a comprendere, per la prima volta, quanto l'altro abbia sempre potere sul sé, sia in senso negativo che in senso positivo. Questa negazione definitiva, però, potrà essere completa solo con il contributo di David stesso: non essendo legato a un luogo o a una comunità, né esposto a una minaccia (contrariamente a Lucy) o impedito da un divieto, David potrebbe andarsene e illudersi ancora di essere ciò che è sempre stato. Il suo breve soggiorno a Città del Capo mostra chiaramente questa oscillazione tra cambiamento e possibilità di ritorno alle vecchie abitudini: David chiede perdono alla famiglia di Melanie, ma continua a sentire desideri che fatica a controllare e, dopo un'ennesima delusione, pensa ancora di cercare rifugio nella moderazione<sup>6</sup> e poi in un rapporto con una prostituta, evocando la possibilità di un ritorno alla sua condizione iniziale. Tuttavia, le ferite degli eventi recenti sono troppo profonde e, soprattutto, David non è in grado di rinunciare al rapporto con Lucy. Torna quindi da lei e, sebbene Lucy lo respinga, decide comunque di restarle vicino, e cioè di tenere vivo il rapporto che la figlia gli ha appena negato, essendosi scoperto diverso, dopo la violenza, e pronto a cedere a un'alterità per non perderla.

#### 4. *Il rovesciamento*

Lo stupro di Lucy e il suo ruolo nell'intreccio possono essere interpretati secondo una dinamica tipica della tragedia, alla quale si è già accennato: il rovesciamento.

6. «The shocks of existence: he must learn to take them more lightly» (Coetzee, *Disgrace* 194); e «Not a bad man but not good either. Not cold but not hot, even at his hottest» (195).

Aristotele, che lo definiva come «il cambiamento dei fatti nel contrario» (73), e cioè come il passaggio dalla buona alla cattiva sorte o viceversa, vedeva nel rovesciamento una parte fondamentale del racconto tragico. Jean-Pierre Vernant, analogamente, lo ha descritto come «la chiave di volta dell'architettura tragica, il modello che serve come da matrice alla sua organizzazione drammatica e alla sua lingua» e ha ravvisato in esso «uno schema logico dell'inversione, corrispondente al modo di pensare ambiguo proprio della tragedia» (82, 83). In relazione al discorso svolto finora, possiamo intendere il rovesciamento anche come rovesciamento nell'alterità. Tutte le tragedie sono un gioco di rispecchiamenti e ribaltamenti tra i personaggi, che si ritrovano nella stessa condizione di qualcun altro (l'esempio più lampante è offerto dalle tragedie di vendetta, in cui l'omicida diventa la vittima e colui che ha subito la perdita diventa l'omicida) ed eventualmente si riconoscono in lui (ancora Aristotele elogiava la coincidenza di rovesciamento e riconoscimento in *Edipo re*).

La struttura di *Disgrace* è chiaramente incentrata su un rovesciamento principale: da aggressore, David diventa vittima, ritrovandosi in una condizione opposta a quella iniziale. Colui che credeva di poter controllare gli altri si ritrova soggetto al loro potere; colui che non si curava di che cosa provassero gli altri si ritrova ignorato e usato. Il rovesciamento ha mostrato a David che egli può essere altro da sé, e che la sua identità non è soltanto in mano sua. Solo riconoscendosi nell'alterità David può acquisire una più profonda comprensione di se stesso; solo riconoscendosi nelle vittime David arriva a capire di essere stato un aggressore. Se questo processo, come si è detto, era iniziato con l'arrivo da Lucy, solo con l'attacco, che lo unisce alla figlia nella condizione di vittima, David si rende conto di essere, al contempo, lontano da lei. Durante l'ennesima discussione, infatti, Lucy afferma: «You are a man, you

ought to know. When you have sex with someone strange [...] isn't it a bit like killing?» (Coetzee, *Disgrace* 158). David è stupefatto, ma Lucy sta descrivendo proprio il modo in cui egli finora ha vissuto il sesso: come un gesto di dominio dell'altro, se non come un atto di violenza.<sup>7</sup> L'attacco degli stupratori neri, chiaramente, è anche una vendetta contro i bianchi,<sup>8</sup> un modo per annullare la passata negazione della propria soggettività (nell'*apartheid*), imponendosi su una vittima rappresentativa, e passare da dominati a dominatori. Ma non è quello che ha sempre fatto David? Usare l'altro solo come un mezzo, come una rappresentazione sulla quale sfogare il proprio senso di impotenza e trasformarlo in controllo tramite la negazione? E infatti David si rende conto di non potersi immedesimare totalmente in Lucy, ma di potersi immedesimare negli stupratori: «Lucy's intuition is right after all: he does understand; he can, if he concentrates, if he loses himself, be there, be the men, inhabit them, fill them with the ghost of himself. The question is, does he have it in him to be the woman?» (160).<sup>9</sup>

7. David aveva già pensato all'atto sessuale come a un omicidio in relazione a Melanie, ma schermandosi dietro una metafora: «like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck» (Coetzee, *Disgrace* 25); e più avanti, per la gioia che egli prova nel colpire Pollux, troviamo l'espressione «throes of passion» (209), che prima era stata usata per il sesso (cfr. 44 e 86).

8. L'atto ha molti significati intrecciati e l'esplorazione della loro complessità è uno dei pregi del romanzo. David propende per la spiegazione razziale, o per una mossa di potere organizzata da Petrus, ma insieme riconosce che la verità è più «antropologica» (Coetzee, *Disgrace* 118). Lucy, da parte sua, oltre a pensare a spiegazioni pragmatiche o economiche (lo stupro come riscossione di un tributo), fa notare che lo stupro coinvolge sempre, inevitabilmente, anche la questione del rapporto tra i sessi (cfr. 158).

9. È nella relazione con Bev che David, nonostante la rappresenti come un sacrificio, continuando a concepire il sesso come

### 5. *I cani e gli altri animali*

Una seconda alterità che è vittima dell'attacco contro Lucy e alla quale David si lega sempre più profondamente è rappresentata dai cani. Già prima dell'aggressione, nonostante il suo ostentato razionalismo, David sembra immedesimarsi in alcuni animali e ciò lo porta a compiere gesti empatici che sorprendono lui stesso e il lettore. Dopo essersi riconosciuto nella bulldog Katy, sola e abbandonata (cfr. Coetzee, *Disgrace* 78), ed essere stato indotto da questo a scusarsi con la figlia per il proprio egocentrismo, al primo giorno di volontariato alla clinica David deve occuparsi di una capra che rischia di morire perché non è stata castrata in tempo: immedesimandosi in essa (per quanto si è detto sulla castrazione), tenta, stupendosene egli stesso, di consolare Bev sulla sorte dell'animale (83). Riconoscendo la propria impotenza tramite l'alterità, David è portato a riconoscere anche l'impotenza e il dolore altrui. Di nuovo, il punto di svolta è l'aggressione. Come osserva McDunnah, si crea un'evidente simmetria fra i cani uccisi nelle gabbie e David e Lucy intrappolati in casa: «humans become animalistic, and animals serve as emotional surrogates for Lucy and Lurie» (33).<sup>10</sup> Attraverso l'attacco David scopre di essere come i cani: vulnerabile, in balia degli altri, senza controllo sulla propria vita.

Per questo David sarà turbato nel vedere nel giardino di Petrus due pecore destinate al macello. Per il lettore è

una dominazione, per la prima volta si raffigura nel dominato. Cede il controllo a Bev, si mette al servizio del suo piacere (cfr. Coetzee, *Disgrace* 150) e non idealizza più il rapporto: «They have not made love» (162).

10. David come un cane si mette a quattro zampe e urla senza parole; il dolore di Lucy per i cani – «My darlings, my darlings!» (Coetzee, *Disgrace* 97) – rispecchia quello di David per la figlia – «My dearest, dearest»; «My child, my child!» (98-99).

chiaro che David si immedesima nelle pecore che non si appartengono, che sono destinate a morire e non possono impedirlo. Egli si riconosce ormai nella condizione di vittima, perché la negazione che ha subito con l'attacco non si è conclusa con la sua fine: è rimasta in lui, essendo una negazione della sua identità. Per quanto possa fingere e sforzarsi, David non potrà tornare a essere l'uomo che era. Ed è proprio di fronte alle pecore che David pensa per la prima volta di dover cambiare: «He takes a step forward. The sheep backs away uneasily to the limit of its chain. He remembers Bev Shaw nuzzling the old billy-goat [...]. Do I have to change, he thinks? Do I have to become like Bev Shaw?» (Coetzee, *Disgrace* 126). Poiché intuisce che dall'alterità può apprendere qualcosa di se stesso (avere un contatto con le pecore significherebbe avere anche un contatto con se stesso, avvicinarsi al negato che è in lui), prova il desiderio di cogliere delle possibilità da un'alterità, cioè Bev, e trasformarsi per suo tramite.

Il legame più profondo, tuttavia, David lo stabilisce con i cani della clinica, l'esperienza della cui morte lo turba sempre di più: «He had thought he would get used to it. But that is not what happens. [...] One Sunday evening, driving home in Lucy's kombi, he actually has to stop at the roadside to recover himself. Tears flow down his face that he cannot stop; his hands shake» (Coetzee, *Disgrace* 142-43). Per la prima volta David piange, mostrandosi sopraffatto dalle sue sensazioni. Anche in questo caso, come con le pecore, non riesce a comprendere intellettualmente ciò che gli sta accadendo («He does not understand what is happening to him» [143]), ma la reazione emotiva è di per sé una comprensione incarnata, che scavalca con la sua immediatezza i discorsi difensivi di cui David si circondava. È la «heavily affective sensation [...] of being a body with limbs that have extension in space, of being alive to the world» di cui parla Eli-

zabeth Costello in *The Lives of Animals* (33), qualcosa che condividiamo con gli altri animali e che ci invita a rispettarli, scavalcando una razionalità troppo astratta ed esclusiva dell'uomo.

Questo cambiamento spinge David a occuparsi dei corpi dei cani morti presso la clinica, portandoli all'inceneritore dell'ospedale e caricandoli uno alla volta sul vagoncino che li porterà alle fiamme, per evitare che siano presi a colpi di vanga, per maggiore efficienza, dagli operatori dell'impianto. Come scrive Derek Attridge, «this is not a practical commitment to improving the world but a profound need to preserve the integrity of the self» (115).<sup>11</sup> Ma non si tratta di egocentrismo. Accompagnare i cani dopo la morte è un modo per riconoscere anche la propria mortalità. Se Bev aveva detto che nessuno è mai pronto per morire senza essere accompagnato (Coetzee, *Disgrace* 84), David si assume questo compito per i cani, ma al contempo i cani morti accompagnano lui verso la *sua* morte, perché David si riconosce in loro. Ha sperimentato l'impotenza davanti alla morte, è passato attraverso il fuoco: dare ai cani dignità dopo la morte è riconoscere che egli stesso sarà come loro, anzi, lo è già. David giunge così a riconoscere pienamente l'alterità dei cani e a rispettarla in quanto tale: dalla distanza iniziale arriva a chiedersi se i cani lo perdoneranno per essersi allontanato da loro, usando le stesse parole («betrayal»; «forgive») che riferirà a Teresa, il personaggio della sua opera musicale (cfr. 178, 214); e per Teresa come per i cani parlerà di amore (si noti che David sa di avere appreso questo comportamento da Bev), ammettendo infine che anch'essi abbiano un'anima (cfr. 182, 219).

11. Anche Elizabeth Costello parla del proprio rispetto per gli animali come di un modo per salvarsi l'anima (cfr. Coetzee, *The Lives of Animals* 43) e anche in lei questo atteggiamento è intrecciato con il sentimento della vecchiaia e della prossimità della morte, ribadito lungo tutto il libro.

I cani, inoltre, possono aiutare a comprendere le scelte di Lucy:

[Lucy:] ‘Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start at ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity.’

‘Like a dog.’

‘Yes, like a dog.’ (205)

Riconoscersi nei cani significa ricominciare da una condizione basilare, di privazione, la cui necessità ne conferma il senso tragico: i cani sono l’alterità che insegna un modo di vivere in cui si è sempre negabili. Non è una resa alla passività, perché i cani esprimono comunque la propria vitalità (lasciati a se stessi, dice Bev, si riprodurrebbero all’infinito), ma il riconoscimento, per loro tramite, di essere già sempre esposti all’altro. Anche per David il rapporto con i cani mette in luce un azzeramento dell’identità, che non è annullamento totale, ma perdita di tutte le difese e convinzioni che lo avevano sostenuto e accesso a una condizione basilare: «he is simply nothing» (Coetzee, *Disgrace* 143). Queste sono le possibilità che Lucy e David assumono per sé a partire dai cani (ma se, come nota McDonald [cfr. 329], tutti i personaggi principali del romanzo, prima o poi, sono chiamati *cani*, allora questa condizione è, almeno in potenza, universale). Per David, è l’inizio di una maggiore apertura verso l’altro, con un progressivo, faticoso distacco da ciò che lo legava alla sua vecchia identità. Come scrive Dekoven, ponendosi in modo nuovo nei confronti di donne e cani, David è in grado di trovare una via per la salvezza: «the crucial agent of this transformation is his simultaneous identification, within the context of the power shifts in race of post-apartheid pol-

itics, with de-eroticized and/or middle-aged women (not just Bev Shaw but also Lucy and, finally, Byron's Teresa) and his profitless, just-for-its-own-sake communion with animals, particularly dogs» (865).

### 6. *Il perfettivo*

Il cambiamento di David può essere osservato nell'evoluzione del suo linguaggio. A questo scopo, mi concentrerò sulla questione dell'aspetto verbale perfettivo. Linguisticamente, il perfettivo indica che l'azione espressa dal verbo è vista dall'esterno nella sua globalità, compiuta, mentre l'imperfettivo indica che l'azione è vista dall'interno, nel suo svolgimento e senza che se ne possano stabilire i limiti.<sup>12</sup> La prima volta che David fa riferimento all'aspetto verbale è durante la lezione su Wordsworth del terzo capitolo, in cui distingue tra l'imperfettivo *usurp upon* e il perfettivo *usurp*. Spiegando il *Prelude* di Wordsworth, David sostituisce all'imperfettivo usato dal poeta («a soulless image on the eye / That had usurped upon a living thought» [cit. in Coetzee, *Disgrace* 21]) la forma perfettiva: «The great archetypes of the mind, pure ideas, find themselves usurped by mere sense-images» (22). Ma il perfettivo, in relazione all'esperienza di David, che tenta di occultare la realtà con l'ideale, rappresenta una minaccia proprio per la sua definitività, e lo stesso vale quando David pensa alla sua nuova vita con Lucy, in campagna, in questi termini: «Two weeks ago he was in a classroom explaining to the bored youth of the country the distinction between *drink*

12. Lingue come l'inglese e l'italiano non prevedono modificazioni morfologiche specifiche per l'aspetto, ma possono esprimerlo in altri modi, ad esempio attraverso differenti tempi verbali (come *mangiavo*, imperfettivo, rispetto a *mangiai*, perfettivo).



and *drink up, burned and burnt*. The perfective, signifying an action carried through to its conclusion. How far away it all seems! I live, I have lived, I lived» (71). In questo caso David utilizza il perfettivo per indicare la totalità della sua vita passata, che per la prima volta vede diversa. Il tono di rimpianto della frase e di tutta questa parte della storia suggerisce però che David non accetti davvero questo cambiamento e che ancora spera di tornare alla propria vita; che non la consideri ancora passata. Questo, in effetti, è stato il suo atteggiamento fino a ora: è come se avesse sempre considerato la propria vita da un punto di vista imperfettivo, senza cioè concepirne dei limiti e riconoscere in essa momenti definitivamente passati, ma vedendola come un unico presente ancora in atto. Ammettere che la vita comprenda fasi ormai compiute significherebbe ammettere il proprio invecchiamento. A ben vedere, un'immagine dell'imperfettivo così inteso compare già quando David mostra a Melanie un video di Norman McLaren<sup>13</sup> in cui si possono osservare «the instant of the present and the past of that instant, evanescent, caught in the same space» (15). David vorrebbe che il passato fosse sempre presente; che la sua evanescenza non fosse che un continuo rifluire nel presente.

L'aggressione a casa di Lucy è di nuovo il punto cruciale: se prima la coppia *burned-burnt* era ricorsa soltanto come un esempio tra gli altri, durante l'attacco a David viene letteralmente dato fuoco: «everything is burned. Burned, burnt» (Coetzee, *Disgrace* 97). È in questo momento che David si rende davvero conto che la sua vita precedente, con le sue illusioni di controllo, è conclusa: non sta bruciando, è già bruciata completamente, ed egli può vederla dall'esterno. Il perfettivo di *burn*, emerso qui come una realizzazione improvvisa, tornerà ancora in due

13. La descrizione permette di comprendere che si tratta di *Pas de deux*, del 1968.

momenti cruciali del romanzo, configurandosi come un motivo conduttore: il fuoco è sia letterale che metaforico; è il fuoco che ustiona David, il fuoco della vendetta degli stupratori («Vengeance is like a fire» [112]) e il fuoco della passione di David, che infatti, come si è detto, può essere equiparato a quello della vendetta.

La presentazione successiva del motivo mostra che David si rende finalmente conto di come il fuoco della passione consumasse innanzitutto lui stesso. Parlando con il padre di Melanie, David riconosce che la relazione con la ragazza era iniziata come un'avventura, ma che dopo, inaspettatamente, si era acceso in lui un fuoco, e pensa: «Burned – burnt – burnt up» (Coetzee, *Disgrace* 166). La sequenza si potrebbe tradurre come: «essere bruciato – essere stato bruciato – essere stato consumato dal fuoco». Se prima David era posseduto da un desiderio continuo che non era in grado di vedere, come indica l'imperfettivo «burned», ora, per la prima volta, egli guarda quel desiderio dall'esterno – «burnt» – e può rendersi conto di come esso lo abbia posseduto e bruciato fino a portarlo alla rovina. È come se non fosse più in mezzo all'incendio, ma lo vedesse da fuori, rendendosi conto anche, ormai, della sua fine. L'ultima specificazione è un ulteriore chiarimento, nonché un'ammissione della propria disfatta. «Burn up» infatti significa essere completamente distrutto dal fuoco, che è ciò che è successo a David: non solo il fuoco del desiderio che lo bruciava è finito, ma anche ciò che David stesso era, la sua passata identità, è stata ormai completamente distrutta.

Prima dell'ultima occorrenza di *burn*, ci imbattiamo in un altro uso del perfettivo, ma con una diversa parola, quando David pensa di rispondere al fidanzato di Melanie, che gli ha consigliato di lasciar perdere la ragazza: «What does he know of the force that drives the utmost strangers into each other's arms [...]. The seed of generation, driven to perfect itself, driving deep into the woman's body, driv-

ing to bring the future into being. Drive, driven» (Coetzee, *Disgrace* 194). In questo caso David usa il perfettivo come giustificazione. Usando «drive», David riporta l'azione al presente: il seme va sempre, naturalmente, verso la procreazione; usando «driven», David si stacca dall'evento per vederlo nella sua totalità: il seme è stato guidato, il suo compito è terminato. Ma, guardandosi nell'ottica di un processo che deve necessariamente avvenire e che quindi può essere già visto dall'esterno, David si deresponsabilizza: lui non è che il mezzo attraverso cui il seme viene guidato alla vita. Questo uso del perfettivo, dunque, è ancora un tentativo di autoapologia e non a caso si presenta durante il nuovo soggiorno di David a Città del Capo, dopo la delusione patita a teatro.

È solo con il ritorno della forma perfettiva di *burn*, nell'ultima pagina del romanzo, che David si spoglierà ancora una volta delle sue pretese giustificazioni. Parlando del cane che sta per uccidere, David pensa a quando lo porterà all'inceneritore: «and the next day wheel the bag into the flames and see that it is burnt, burnt up» (220). La forma *burned* non c'è più, l'azione è vista come compiuta, solo che in questo caso non si parla di vita, ma di morte. David immagina la scena del cane che sarà completamente consumato dalle fiamme e si pone già, con il perfettivo, al di là di quel momento. E, come vedremo a breve, il fatto che egli si immedesima nel cane significa che non solo si figura la propria morte, ma concepisce anche che la vita, per altri, continuerà. Riconoscendosi mortale, rinuncia finalmente al proprio egocentrismo.

### 7. Padre e figlia

David dunque cambia – accetta, cioè, il negato – e raggiunge una condizione simile a quella di Lucy. Tra-

mite il rispecchiamento e la simmetria caratteristici del tragico, d'altronde, il romanzo mostra anche quanto padre e figlia si assomiglino. Le reazioni di David all'inchiesta della commissione e quelle di Lucy alle esortazioni del padre sono analoghe: entrambi scelgono la reticenza, per entrambi la questione è privata, entrambi rifiutano il compromesso, entrambi sono orgogliosi e cercano l'autonomia, entrambi dichiarano di non voler essere trattati come bambini. David non si accorge che sua figlia, come lui (che però non ne è consapevole), vuole emanciparsi da una presenza familiare oppressiva. Il loro conflitto è esacerbato dalla loro somiglianza e le loro reazioni sono le stesse perché entrambi sono stati privati di una parte fondamentale di sé: la questione è privata perché riguarda l'aspetto più intimo della propria identità; il silenzio esprime la difficoltà ad articolare ciò che comunque rimane di sé dopo che si è stati negati.<sup>14</sup>

Vi è però una differenza fondamentale tra i due personaggi. David si convince che il negato, in quanto tale, sia perso completamente. Ma credere che si possa ripartire assolutamente da zero, cancellando il passato, apre al ritorno inavvertito del passato. Paradossalmente, proprio perché si convince di averlo perso definitivamente, David può pensare di ripeterlo. David non riconosce che egli stesso è ancora il negato, perché, eliminandolo totalmente, ha eliminato ai propri occhi la negazione stessa, illudendosi di poter tornare a essere ciò che era. Per non essere più il negato, invece, dovrebbe assumersene le responsabilità (è questo che significa relazionarsi con i morti, che siano i cani o i personaggi fittizi della sua opera). Lucy invece rimane legata al negato, lo riconosce come tale senza rinunciarvi. Così, anche se la sua autonomia è stata negata con l'attacco, sceglie di continuare a vivere in quel luogo, a un tempo perdendo l'autonomia

14. Anche in questo caso il silenzio può essere visto come un avvicinamento alla condizione dei cani: in *The Lives of Ani-*

e tenendola viva: è sottomessa, ma emancipata; è vulnerabile e dipendente, ma può perpetuare lo stile di vita che la rende se stessa. La differenza dei percorsi dei due personaggi, che infine però approdano allo stesso esito, è espressa dalla contrapposizione tra l'ultima frase di David e del romanzo – «I'm giving him up» (Coetzee, *Disgrace* 220) – e la frase che Lucy pronuncia qualche pagina prima riferendosi al posto in cui vive e che David, ancora una volta, la invita ad abbandonare: «I'm not giving it up» (200). Lucy resta legata al negato riconoscendolo come tale; David, dopo un percorso faticoso, arriva infine a rispecchiarsi nel negato, accettandolo come tale, riconoscendo di esserlo ancora senza poter esserlo più.

#### 8. *La scena finale*

Il segno di questa accettazione è nell'ultima scena del libro. David si è affezionato a un cane chiamato da Bev «Driepoot», di cui percepisce l'amore incondizionato («the dog would die for him, he knows» [Coetzee, *Disgrace* 215]) e perfino l'ascolto quando suona il banjo. Ma un giorno, alla clinica, durante la sessione di abbattimento settimanale, David, che potrebbe risparmiare il cane ancora per una settimana, sceglie invece di ucciderlo. Come scrive Drichel (164), questa è la prima volta in cui David, dal punto di vista del lettore, acquisisce la stessa indecifrabilità di Lucy: perché decide di uccidere il cane con cui ha sviluppato un legame?

*mals*, Elizabeth Costello afferma: «Today these creatures have no more power. Animals have only their silence left with which to confront us» (25). A ciò risponde, nel suo saggio, Wendy Doniger: «Elizabeth Costello speaks of animals that refuse to speak, that keep the dignity of the silence. I disagree: they speak, and we refuse to grant them the dignity of *listening* to them» (104-05).

Innanzitutto, David sottolinea che il cane non è suo e di non avere voluto dargli un nome (cfr. Coetzee, *Disgrace* 215), distaccandosi finalmente dall'uso del linguaggio come definizione e controllo che lo aveva sempre caratterizzato. Inoltre, David distingue Driepoot dagli altri cani solo perché Driepoot lo ama e apprezza, a suo modo, la sua arte. Ci si potrebbe chiedere allora se David non abbia sviluppato affetto nei confronti del cane perché quest'ultimo gli ha mostrato amore, così come all'inizio diceva di Soraya: «[b]ecause he takes pleasure in her [...] an affection has grown up in him for her» (2). Non è ciò che ha sempre desiderato? Qualcuno che lo ami assolutamente, senza che lui debba fare nulla per meritarglielo, e ammiri perfino le sue doti artistiche? Adottare Driepoot, o decidere di tenerlo vivo ancora una settimana, significherebbe preferirlo a tutti gli altri cani solo perché ha dimostrato amore per David; significherebbe poter decidere della vita e della morte dell'altro solo in base ai propri desideri, che è ciò che David voleva all'inizio del romanzo: un'onnipotenza narcisistica e irresponsabile nei confronti dell'altro.

La morte di Driepoot è rappresentata come un sacrificio di David, che porta il cane nelle proprie braccia «like a lamb» (la scena inoltre è ambientata di domenica) e afferma che è *lui* a lasciarlo andare («I am giving him up») (Coetzee, *Disgrace* 220). È un sacrificio di sé, perché David riconosce nel cane ciò che ha sempre desiderato (un'alterità che gli appartenga totalmente), cioè la soddisfazione dell'identità che ormai ha perso. Ma, contemporaneamente, David si riconosce in Driepoot: immagina il suo punto di vista («given half a chance, [he] would already have lolloped after his comrades into the clinic building, [...] where the rich, mixed smells still linger» [219]), si rispecchia in lui nell'impotenza di fronte alla morte, nell'impossibilità di comprenderla e nell'essere morto, come si è già detto a proposito del

perfettivo finale («burnt, burnt up») e come conferma la descrizione al futuro di ciò che ancora deve accadere e accadrà inevitabilmente: «But a time must come, it cannot be evaded, when he will have to bring him to Bev Shaw in her operating room (perhaps he will carry him in his arms, perhaps he will do that for him)» (219).

In realtà è solo perché David si riconosce in Driepoot che il cane può rappresentare una parte di lui. Il gesto finale di David è dunque al contempo un sacrificio e un'identificazione. D'altronde, Maurice Bloch sottolinea che «l'importanza del dono nel sacrificio non è necessariamente in contrasto con l'idea dell'autoidentificazione con la vittima. [...] [I]l dono di qualcosa di intimo può costituire anche una forma di autoidentificazione con la vittima, e in definitiva con il ricevente» (52). David si riconosce nel cane come essere morente e riconosce nel cane ciò che ha sempre voluto. Uccidere il cane riconoscendosi in lui è al contempo riconoscersi nella propria vecchia identità e negarla, negarsi e riconoscersi nel negato. Ciò significa comprendere che si è ancora in quell'identità, ma che al contempo essa è persa irreversibilmente. Fingere di potervi tornare è impossibile, ma pensare di poter ripartire assolutamente da zero, ignorando ciò che si è stati, è altrettanto impossibile. Con questo gesto David compie su di sé ciò che Bev fa con i cani: al loro primo incontro in clinica infatti David le aveva chiesto se non soffrisse nell'ucciderli e Bev aveva risposto: «I mind deeply. I wouldn't want someone doing it for me who didn't mind» (Coetzee, *Disgrace* 85). Bev sceglie di uccidere i cani proprio perché le importa di loro; nega specchiandosi nel negato. Si può porre fine a una parte di sé solo dandole valore, solo tenendola in sé si può davvero lasciarla andare.

*Bibliografia*

- Aristotele. *Poetica*. Trad. e cura di Pierluigi Donini, Einaudi, 2008.
- Attridge, Derek. "Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's *Disgrace*". *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 34, n. 1, 2000, pp. 98-121.
- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. 1963. Trad. di Giuseppe Garritano, Einaudi, 1968.
- Bloch, Maurice. *Da preda a cacciatore. La politica dell'esperienza religiosa*. 1991. Trad. di Stefania De Petris, Raffaello Cortina Editore, 2005.
- Bottiroli, Giovanni. *La ragione flessibile*. Bollati Borinighieri, 2013.
- Coetzee, J. M. *Disgrace*. 1999. Vintage, 2000.
- . *The Lives of Animals*. Princeton UP, 1999.
- Dekoven, Marianne. "Going to the Dogs in *Disgrace*". *ELH*, vol. 76, n. 4, Winter 2009, pp. 847-75.
- Drichel, Simone. "*Disgrace* (1999)". *A Companion to the Works of J. M. Coetzee*, a cura di Tim Mehigan, Camden House, 2011, pp. 148-71.
- Eagleton, Terry. *Sweet violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell, 2003.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. 1929. Trad. di Pietro Chiodi, a cura di Franco Volpi, Longanesi, 2015.
- Herrick, Margaret. "The 'Burnt Offering': Confession and Sacrifice in J.M. Coetzee's *Disgrace*". *Literature & Theology*, vol. 30, n. 1, 2016, pp. 82-98.
- McDonald, Peter D. "Disgrace Effects". *Interventions*, vol. 4, n. 3, 2002, pp. 321-30.



- McDunnah, Michael G. “‘We are not asked to condemn’: Sympathy, Subjectivity, and the Narration of *Disgrace*”. *Encountering Disgrace. Reading and Teaching Coetzee’s Novel*, a cura di Bill McDonald, Camden House, 2009, pp. 15-47.
- Sofocle. *Antigone. Edipo re. Edipo a Colono*. Trad. e cura di Franco Ferrari, Rizzoli, 1982.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching”. *Diacritics*, vol. 32, n. 3-4, Winter 2002, pp. 17-31.
- Taylor, Charles. “Le politiche del riconoscimento”. *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, di Jürgen Habermas e Charles Taylor, trad. di Leonardo Ceppa e Gianlazzaro Rigamonti, Feltrinelli, 1998, pp. 9-62.
- Vernant, Jean-Pierre. “Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell’*Edipo re*”. *Il mito. Guida storica e critica*, a cura di Marcel Detienne, Laterza, 1975, pp. 73-102.

## LA NARRAZIONE TRAGICA NE *L'ADVERSAIRE* E NE *LA CITTÀ DEI VIVI*

### *1. Introduzione*

Nelle pagine che seguono mi propongo di studiare l'uso di una narrazione che definirò *tragica* in due opere di non-fiction incentrate su casi di omicidio: *L'Adversaire* (2000) di Emmanuel Carrère e *La città dei vivi* (2020) di Nicola Lagioia. Tale narrazione si osserva fin dalle prime battute di entrambe le opere, dove i protagonisti sono caratterizzati in senso tragico dalle parole dell'autore e narratore<sup>1</sup> o da ciò che essi stessi dicono di sé. Se infatti Carrère, nella prima lettera che spedisce a Jean-Claude Romand, lo descrive come «un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent» (*L'Adversaire* 36), Lagioia narratore riassume così l'atteggiamento di Manuel Foffo durante il primo interrogatorio: «Manuel sosteneva con fermezza di aver ucciso una persona, ma al tempo stesso si descriveva come uno spossessato, uno che agisce schiacciato da forze superiori» (*La città dei vivi* 36). Il tema della colpa, subito posto attraverso il racconto dei delitti di Romand e di Foffo e Prato, evoca una riflessione

1. Parleremo di autore e narratore per indicare che i due diversi ruoli confluiscono nella stessa persona di Carrère o di Lagioia, secondo la tesi, già formulata da Genette e ribadita da Fludernik, per cui nel racconto fattuale autore e narratore coincidono (si veda anche Viart [109]; per una problematizzazione, invece, cfr. Phelan [550]).

su necessità, destino e libero arbitrio. Le narrazioni di Carrère e di Lagioia si inscrivono così in un orizzonte tematico che rimanda a quello della tragedia greca del V secolo. Come scrive Reginald Winnington-Ingram, infatti,

[t]he free man delights to be free, not under the yoke, not subject to *ananke*. And yet, when he looks at the circumstances of human life, when he reflects upon the power of the gods or of destiny, he must wonder, in view of the constraints which are put upon him, how much freer the free man actually is than the slave or the ox. This is what much Greek tragedy is about. (154)

E Rita Felski, estendendo il discorso alla storia della tragedia e della riflessione sulla tragedia e sul tragico, nota che «what distinguishes tragedy is an uncanny unraveling of the distinction between agency and fate, internal volition and the pressure of external circumstance» (xiii).

Scopo di questo saggio, dunque, è indagare le modalità del tragico nelle due opere comparativamente e mostrare come esse si inquadrino nelle visioni etiche e poetiche dei rispettivi autori.

## 2. *Tragedia e tragico ne L'Adversaire*

Sofferamoci innanzitutto su *L'Adversaire*, restando sul tema della colpa. Nei discorsi di Romand durante il processo, così come negli scambi epistolari e negli incontri con Carrère, la parola *colpa* sembra essere evitata sistematicamente. In modo sintomatico Romand la usa per riferirsi non agli omicidi, ma al fatto di avere attirato l'attenzione su di sé, intervenendo nella discussione riguardante il direttore della scuola dei figli, e di avere così rischiato di svelare la propria impostura.

Occasionalmente sembra lampeggiare in lui un barlume di consapevolezza o un senso della propria colpa:

Quelquefois, la conscience de ce qu'il avait fait déchirait la torpeur où il se laissait couler. [...] Je suppose qu'il se demandait pourquoi, pourquoi il avait foutu sa vie en l'air. Car de l'avoir foutue en l'air il était persuadé. [...] Il se demandait s'il existait au monde une vérité plus inavouable, si d'autres hommes avaient à ce point honte d'eux-mêmes. [...]

«S'il y avait eu une scène de ménage, pourquoi la cacher? Je ne me sentrais pas moins coupable mais ce serait une explication». (Carrère, *L'Adversaire* 78, 120, 161)

Più spesso, tuttavia, Romand appare impegnato in tentativi di discolarsi e guadagnare lo sguardo simpatetico del lettore. È d'altronde un atteggiamento coerente con la figura di un uomo che per tutta la vita ha cercato di non affrontare le conseguenze delle proprie azioni. Così il falso medico cerca di nascondersi dietro la malattia, reale o simulata, e ripete la tesi del suo biglietto d'addio, secondo cui «[u]n banal accident» o «une injustice» (Carrère, *L'Adversaire* 21) possono provocare la follia, narrando i fatti che lo avrebbero condotto a mentire, e infine a uccidere, a partire dalla propria infanzia solitaria nel Giura e dalla «pratique du pieux mensonge» seguita dalla sua famiglia (58). Alla pratica familiare di nascondere alla madre, affetta secondo Romand da una grave forma di depressione, le verità che avrebbero potuto nuocerle il falso medico imputa infatti la propria impostura, suggerendo di essere vittima di un destino deterministico e meccanicistico, di un ingranaggio della 'menzogna a fin di bene' in cui una bugia ne chiama un'altra, senza scampo e per tutta la vita (57). Carrère inizialmente non commenta queste affermazioni, ma il fatto stesso che il tentativo di Romand di imputare

ai genitori la colpa originaria della propria impostura sia lasciato cadere, senza essere ripreso altrove, sembra suggerire che esso non sia credibile.

Più in generale, Carrère sembra attuare una strategia per cui i giudizi narratoriali, all'inizio più sporadici, diventano più frequenti e dissonanti man mano che il racconto di Romand procede e l'autore e narratore arriva ad avvertirne con maggiore chiarezza, anche per il parallelo procedere della propria indagine, il carattere di menzogna e di autorappresentazione. I tentativi di Romand di disculparsi vengono quindi man mano decostruiti attraverso interventi del narratore nel racconto, talvolta minimi ma lapidari, rare volte invece più estesi ed espliciti. Un esempio, in questo senso, è la citazione della storiella freudiana del paiolo preso in prestito, stoccata finale al tentativo di Romand di negare la truffa – già peraltro messa in chiara luce dalle risposte narratoriali tra parentesi che seguono, ognuna, le poco convincenti argomentazioni del protagonista – ai danni del marito malato della zia di Florence (cfr. *L'Adversaire* 110-11). Sulla stessa linea troviamo inoltre le sintetiche osservazioni che rilevano come, nonostante Romand neghi di aver premeditato la falsa malattia e di essere stato consapevole di quello che faceva nel momento degli omicidi, nel primo caso la scelta del tipo di cancro da cui fingersi affetto sia stata molto precisa, con tanto di previsioni sull'aspettativa di vita, e nel secondo i preparativi per gli omicidi, molteplici e accurati, si siano protratti per giorni.

Così, smentendone i tentativi di autorappresentazione inconsapevole, il narratore mette in luce gradualmente come le azioni del protagonista rispondano più che altro a una logica che mira a preservare l'immagine di sé proiettata per gli altri: a questo effetto contribuiscono anche vari riferimenti a Romand come 'attore' che interpreta un ruolo, o come personaggio che sembra funzionare secondo una sorta di programma meccanico.

Agli interventi narratoriali si aggiunge, inoltre, la polifonia dell'opera,<sup>2</sup> mantenuta sempre sotto il controllo autoriale. Essa viene usata, talvolta, per presentare una seconda versione degli eventi, che torna su alcuni luoghi del racconto già offerto dal protagonista e di nuovo tende a smentire l'immagine che questi cercava di proiettare. Ciò accade, per esempio, con il racconto del tentato suicidio di Romand dopo gli omicidi: alla versione carica di pathos del falso medico se ne oppone, più avanti nella narrazione, una seconda, ad opera del sostituto procuratore, che, sottolineando alcuni elementi dell'episodio – il rinvio fino all'ultimo del tentativo, l'assunzione di medicinali scaduti, l'apertura della finestra per segnalare la propria presenza –, trasforma il presunto gesto tragico in una messa in scena comico-farsesca, negando insieme la statura tragica dell'uomo.

Nello stesso senso agisce – di nuovo con riferimento all'importanza per Romand di proiettare una certa immagine pubblica – la riflessione di Carrère narratore, suscitata dalla risposta del protagonista all'accusa di una possibile implicazione nella morte del suocero, sulla differenza tra eroe tragico e piccolo impostore:

ce n'est pas du tout pareil d'être le héros d'une tragédie, poussé par une fatalité obscure à commettre des actes suscitant terreur et pitié, et un petit escroc qui par prudence choisit ses dupes, des personnes âgées et crédules, dans le cercle familial, et qui pour préserver son impunité pousse son beau-père dans l'escalier. Or,

2. Sulla scorta di Bachtin, pensiamo alla polifonia, tipicamente, come a un tratto del romanzo, ma Simon Goldhill ha osservato che matrici del linguaggio tragico, nell'Atene del V secolo, sono quei contesti, quali il tribunale, la politica o la retorica, nei quali la parola è usata in contraddittorio, o agonisticamente, cosicché si genera, per così dire, una polifonia agonistica o conflittuale.

si ce crime n'est pas prouvé, le reste est vrai: Romand est aussi ce petit escroc. (*L'Adversaire* 108).

«Tragedy», scrive ancora Felski, «requires protagonists that are, in Northrop Frye's words, "the highest point in their human landscape"» (x), e così scriveva già Aristotele dove attribuiva all'eroe tragico una misura umana superiore a quella del protagonista della commedia (*Poetica* [1448a]), con ciò che ne sarebbe seguito per la teoria dei generi e degli stili. Romand non può legittimamente rivendicare per sé questa misura superiore. La sua autorappresentazione tragica viene man mano decostruita da Carrère autore e narratore, che la riduce a *messa in scena*. A ciò risponde anche un uso mirato, nell'enunciazione narrativa, del tempo presente: durante il racconto del processo, Carrère descrive le reazioni emotive di Romand con verbi al presente che, ponendosi in contrasto con il tempo prevalente della narrazione, interrompono la *suspension of disbelief* e trasmettono al lettore l'impressione di reazioni emotive simulate. Il procedimento raggiunge il suo apice nel momento della ricostruzione degli omicidi: il narratore presenta tra parentesi, usando verbi al presente o in qualche caso sintagmi nominali, le azioni degli agenti e soprattutto le reazioni emotive di Romand, non solo dando l'impressione che esse siano simulate, ma suggerendo così anche l'idea della restituzione di un copione teatrale.

Dire che Carrère decostruisce l'autoapologia e l'autorappresentazione di Romand non equivale però a dire che egli neghi qualsiasi tragicità alla vicenda del proprio protagonista, rappresentandolo come pienamente consapevole e semplicemente colpevole delle proprie azioni. L'eredità familiare e la follia – forse tragiche per eccellenza, dall'*Oresteia* all'*Aiace*, alle *Baccanti* –, se non sono accolte come circostanze che rimuoverebbero la colpa, sono tuttavia riconosciute come forze che minano l'in-

tegrità e il controllo del soggetto. Carrère non accoglie la tesi della «pieux mensonge» suggerita da Romand, ma guarda alla depressione della madre in relazione alla depressione del figlio (Romand, come la madre, soffre di una depressione sempre negata) e comincia a mostrarlo come un uomo affetto da malattia psichica. Il tema non poteva essere eluso e Carrère riporta i pareri degli psichiatri che descrivono la condizione patologica del protagonista. Se ciò avviene solo nel finale e se Carrère, complessivamente, non insiste su questo pedale, è per evitare che il lettore, classificando subito Romand come un uomo affetto da malattia psichica, blocchi all'origine qualsiasi possibilità di riconoscimento, nella sua vicenda, di una problematicità morale valida anche per il lettore stesso.

Traccia di un comportamento non del tutto consapevole resta tuttavia nell'utilizzo dell'immagine dell'Avversario, che incontriamo già nel titolo. Più che rimandare letteralmente al Satana della Bibbia, l'immagine richiama un'istanza psichica inconscia potenzialmente presente in ognuno di noi, l'altro da sé che è in sé, e ricorda quindi anche quell'*Ate* che Agamennone invoca per spiegare le proprie azioni funeste (cfr. Guidorizzi 36-37). Dopo avere rifiutato con il narratore l'autoapologia di Romand, il lettore si trova così a chiedersi se davvero Romand potesse scegliere, al momento di agire, o in che senso. Quando il momento in cui sarà smascherato è imminente, Romand si chiede quali vie restino aperte: fingere di essere stato derubato? Confessare? Scompare dopo avere simulato il suicidio? La risposta è lapidaria: «Le problème, c'est qu'il serait en vie et que seul, même avec de l'argent, il ne saurait que faire de cette vie. Sortir de la peau du docteur Romand voudrait dire se retrouver sans peau, plus que nu: écorché» (Carrère, *L'Adversaire* 135). La scelta sembra dunque obbligata, almeno per Romand. Per lui, la necessità delle scelte compiute e l'ine-



ludibilità delle loro conseguenze sembrano infine essere reali: nessuna delle presunte alternative risulta infatti percorribile. Come nella tragedia greca, il protagonista sembra portatore di un destino rispetto al quale è insieme colpevole e soggetto a «forces qui le dépassent». La sua colpa è dunque colpa in senso tragico e sussiste nella problematicità della responsabilità individuale, tanto che, nei modi dell'idea arcaica del contagio, può trasmettersi all'autore e narratore che la racconta. Carrère dice di sentirsi in colpa sia verso i propri figli – parla di «[h]onte devant mes fils» (46) –, per il fatto di essersi interessato al caso di un padre che fa strage della propria famiglia, sia verso Romand, paradossalmente, per il fatto di non essere colpevole egli stesso – per «la culpabilité de n'être pas, moi, coupable» (41). La dimensione del tragico, dunque, non può essere semplicemente negata e anzi si estende all'autore e narratore e alla posizione morale del suo racconto. Di questo, però, torneremo a parlare dopo avere considerato *La città dei vivi*.

### 3. *Tragedia e tragico ne La città dei vivi*

Diversamente da ciò che avviene nel *récit* di Carrère, ne *La città dei vivi* la colpevolezza dei due assassini è suggerita o asserita sia dall'autore e narratore Lagioia, sia dal racconto e dalle riflessioni di uno di loro, Manuel Foffo. Diversamente da Romand, infatti, Manuel riconosce di essere colpevole. Tale posizione non si modifica lungo l'arco narrativo ed emerge tipicamente in risposta ai tentativi di altri – dei genitori, in particolare – di discolarlo.

D'altra parte, alle ammissioni di colpa Manuel unisce affermazioni che tenderebbero a sollevarlo almeno in parte dalle sue responsabilità, per imputarle a fattori materiali, ad altre persone o a forze superiori: «Allora forse

vuol dire che lo stress, la cocaina, l'alcol e tutta questa incomprensione, un giorno mi hanno fatto sbrocca' e ho fatto quello che ho fatto» (Lagioia, *La città dei vivi* 219; e si ricordi il passo citato sopra). L'incomprensione a cui Manuel si riferisce è l'incomprensione paterna. Egli, infatti, imputa al padre «un lungo elenco di mancanze, disattenzioni, prepotenze che *a suo dire* Valter non gli aveva risparmiato nel corso degli anni» (161); mancanze e colpe riconducibili al potere che il padre esercitava su di lui, forzando le sue scelte e imponendo al figlio, con le proprie narrazioni, un'immagine che infine ne avrebbe minato l'identità.

Come nel caso de *L'Adversaire*, tuttavia, la rilevanza delle presunte colpe genitoriali rispetto al delitto compiuto viene messa in discussione, innanzitutto mediante le parole del dottor Scavo, che osserva come le accuse specifiche che Manuel rivolge al padre assumano spesso il carattere di un «alibi» assai poco credibile e perfino «inquietante» (Lagioia, *La città dei vivi* 229 e 217), e poi dallo stesso autore e narratore che, rievocando la propria esperienza personale, e dunque agendo anche come personaggio, torna a riflettere sull'uso della colpa genitoriale come giustificazione per le azioni dei figli:

Quando ho imputato i miei problemi giovanili al divorzio dei miei ho dato una versione parziale delle cose. Il dolore, a volte, è solo il pretesto per dare sfogo alla propria personale imbecillità, o al narcisismo più sfermato. Per ciò che mi riguarda, non riesco a dire se fu più un eccesso di imbecillità o di fragilità a farmi finire nei guai. (Lagioia, *La città dei vivi* 277)

Lo spostamento disculpante di responsabilità sui genitori viene dunque, come ne *L'Adversaire*, rifiutato. Le loro colpe e il ruolo che essi hanno avuto nella formazione della personalità dei futuri assassini sono indagati

a una diversa profondità, nel rifiuto che in entrambe le famiglie grava sull'omosessualità, – con Valter Foffo che nega che i Foffo anche solo frequentino omosessuali e la madre di Marco Prato che rifiuta al figlio il proprio riconoscimento (per un apparente contrappasso, il nome della donna non apparirà mai nel testo) – e nella scissione identitaria che da tale rifiuto deriva.

Ancora, l'autore e narratore problematizza il ruolo che Manuel attribuisce a Marco Prato, riguardo al quale, nel corso della vicenda, si può osservare in Manuel un cambiamento. Se infatti dapprima egli dichiara che «non è che adesso Marco è il cattivo e io sono il buono» (Lagioia, *La città dei vivi* 102), in seguito vediamo Manuel incolpare Marco di averlo portato al delitto: è Marco la «carogna» (357) che ha attirato Luca nel suo appartamento e, complessivamente, è lui ad incarnare quella forza oscura, superiore, che lo ha trascinato all'omicidio:

In ogni parola scritta di suo pugno [...] si respirava un'inesausta, spossante, interminata lotta con Marco Prato, uno scontro per l'ultima parola. Era Marco ad averlo manipolato, scriveva Manuel, era lui ad averlo confuso, ricattato, ad averlo spinto a uscire di casa quella notte maledetta, era per colpa sua se era arrivato a uccidere, ed era sempre lui, Marco Prato, ad averlo calunniato spargendo la voce persino in carcere [...] che lui fosse «il suo ragazzo». Era come se la forza che l'aveva soggiogato nei primi mesi del 2016 lui la sentisse ancora. Quella forza lo confondeva, lo affaticava, *sopravviveva*. (Lagioia, *La città dei vivi* 451)

Ricordando ciò che notavamo per Romand, potremmo dire che Marco è per Manuel quell'altro che per Romand assumeva le sembianze dell'Avversario, come Manuel, d'altro canto, lo è per Marco. Nel racconto di Lagioia, questo altro reciproco, riassorbito in sé durante

l'omicidio per quel contagio psichico a cui più volte si fa riferimento nel testo, viene poi, subito dopo l'omicidio, estraniato e trasferito nell'immagine che ciascuno dei due assassini ha del proprio complice.

La possibilità che la colpa dell'omicidio venga semplicemente scaricata su Marco, tuttavia, è scongiurata dalla presenza nel racconto della sua versione. Egli ha un atteggiamento più simile a quello di Romand che a quello di Manuel, complessivamente, e non si rappresenta mai come colpevole dell'assassinio di Luca, al quale anzi afferma di avere solo assistito, da spettatore, e di cui accusa Manuel. Si potrebbe obiettare che in questo caso la percezione della propria colpa sia dimostrata dal fatto stesso che Marco, subito dopo l'omicidio, tenti il suicidio, ma la sincerità di questo senso di colpa e la serietà del tentativo di suicidio sono messe in dubbio attraverso la polifonia dell'opera; in particolare da Manuel, che non riesce a capire se la disperazione di Marco dopo l'omicidio sia reale, e dalle osservazioni del direttore dell'ospedale in cui Marco viene ricoverato dopo il tentativo. Se ricordiamo che anche Romand progetta il suicidio e che anche dei suoi progetti, tuttavia, emerge poi il carattere di finzione, possiamo concludere che in entrambe le opere l'autore e narratore procede a decostruire la pretesa grandezza tragica dell'atto. Attraverso l'esibizione del biglietto di addio di Marco, Lagioia sembra inoltre ricondurre l'effettivo suicidio in carcere non tanto a un senso di colpa, quanto all'insostenibilità del giudizio altrui e del discorso mediatico: «La pressione mediatica mi è insopportabile, le menzogne su quella notte mi sono insopportabili, questa vita mi è insopportabile» (Lagioia, *La città dei vivi* 425). Complessivamente, e similmente a ciò che notavamo per *L'Adversaire*, se non in misura addirittura maggiore, qualsiasi tentativo di autoassoluzione, come qualsiasi spiegazione univoca e sicura, si scontra con la polifonia del racconto, che affianca alle parole di ogni personaggio quelle degli altri personaggi e dell'autore e narratore.

Proprio quest'ultimo, inoltre, introduce l'idea di un istinto primordiale alla sopraffazione al quale infine si potrebbe ricondurre la violenza dei due assassini: «Ciò che avevano davanti testimoniava un'esplosione di violenza di tipo diverso. Chi aveva colpito quel ragazzo si era accanito in modo impressionante, aveva scaricato su di lui una furia scomposta, primitiva» (Lagioia, *La città dei vivi* 53). Ciò non solleva i due assassini dalla loro colpa, che anzi viene problematizzata da Lagioia come scelta di cedere a questo istinto atavico. In questo senso, Lagioia si esprime sulla colpa in modo più esplicito rispetto a Carrère. Al tempo stesso estende il discorso a tutti gli uomini del nostro tempo – abitanti di «un mondo inconfondibile, in cui era sempre più difficile capire chi fosse responsabile di cosa» (409) –, introducendo così una riflessione sulla dialettica tra responsabilità individuale e ingiustizia sistemica in una società affetta da «una profonda malattia» (420). Luogo simbolo di tale situazione è Roma; attraverso la ripresa del riferimento a quella stessa furia scomposta, primitiva, cieca e primordiale che trascina Marco e Manuel, ma, apparentemente, anche gli abitanti di Roma, il contesto cittadino viene infatti legato a doppio filo a quell'esplosione di violenza che è sfociata nell'omicidio di Luca Varani, sintomo esplicito della condizione umana descritta da Lagioia: «Tempo un mese, di quelle biciclette, non restava niente. I romani le lanciavano giù dai ponti, le bruciavano, le vandalizzavano in tutti i modi immaginabili, le distruggevano con una furia cieca, primordiale» (241). Non solo, la città sembra addirittura assumere una propria agentività e condannare in certo senso i propri abitanti alla violenza, al caos e alla tragedia, dalla fondazione a un presente in cui a mediare questa influenza funesta sono i due fattori della cocaina e della corruzione (151 e 189): l'azione stessa dell'uomo, infine, che ricade su di lui.

D'altra parte, questa assunzione di uno sguardo di lungo periodo sulla storia conduce a prefigurare, oltre la possibilità del tragico per le vite individuali, l'immobilità o la stasi di una città in cui tragico e comico sono eternamente compresenti e si depotenziano a vicenda. Il «tracollo» non è mai «definitivo» (Lagioia, *La città dei vivi* 178), il male diventa ciclico e l'autore arriva a domandarsi quale «mossa controintuitiva», quale «gesto impossibile» possa «spezzare il sortilegio, arrestando il movimento circolare di male e solitudine» (453). Questa mossa, come vedremo a breve, sarà proprio la narrazione.

#### 4. *Etica della narrazione ne La città dei vivi e ne L'Adversaire*

L'affermazione, da parte di Lagioia, del potere benefico della narrazione non discende da una fede ingenua nella bontà della parola. Al contrario, le potenzialità negative della parola sono spesso rilevate nel racconto: Valter Foffo, imponendo a Manuel le proprie narrazioni, ne incarna il potere sopraffattorio; Marco ne esibisce invece il potere di manipolazione; infine l'atto stesso dell'omicidio appare strettamente legato alla parola, per effetto di quel contagio psichico che si realizza proprio attraverso i dialoghi condotti da Marco e Manuel sotto gli effetti della cocaina. Proprio attraverso il dialogo le fantasie dei due ragazzi prendono vita, trasformandosi in azione vera e propria e mostrando la capacità della parola di plasmare la realtà, con esiti in questo caso infausti.

È soprattutto il racconto mediatico della vicenda, tuttavia, a mostrare le conseguenze di un cattivo uso della parola: accentuando le polarizzazioni ed esacerbando i conflitti fra le parti, esso fomenta l'odio invece di placarlo e aggredisce non solo i colpevoli, ma anche la vittima. La responsabilità di un tale utilizzo del potere della

parola non viene tuttavia imputata dall'autore e narratore direttamente e in maniera totale ai media e all'opinione pubblica, che pure ne sembrerebbero gli agenti. Piuttosto, essi appaiono in parte vittime, per quanto responsabili, di un contagio il cui punto di partenza è l'omicidio stesso. È l'omicidio, incarnazione del male, a plasmare il racconto:

L'omicidio getta su vittima e carnefice la sua luce, ed è sempre una luce parziale, una luce perversa, l'omicidio è il male e il male è il narratore della storia. L'omicidio getta luce su se stesso per lasciare in ombra il resto, affinché vittima e carnefice si confondano nell'eccezionalità dell'accaduto. (Lagioia, *La città dei vivi* 262)

Contro questo uso della parola, i cui esiti nefasti l'autore mette in luce per far riflettere sulla responsabilità insita in ogni narrazione, Lagioia cerca di dispiegare una diversa e antitetica strategia discorsiva. Se il male si incarna in una visione distorta e parziale della vittima e dei carnefici, che impedisce di osservare l'una e gli altri, oltre ai fatti accaduti, nella loro complessità, la narrazione dovrà infatti tentare un doppio avvicinamento: da un lato, attraverso un'insistente polifonia, dovrà descrivere Marco e Manuel da diversi punti di vista, tra cui quello dell'autore e narratore, per rappresentarne sfaccettature e complessità: la colpevolezza, quindi, ma anche l'inconsapevolezza, la manipolazione, ma anche il dolore; dall'altro, nella presentazione e caratterizzazione di Luca, figura assente se non retrospettivamente, dovrà far percepire la normalità del ragazzo, quel dato di quotidianità cancellato nel discorso mediatico dalla straordinarietà del suo ruolo di vittima. In tal modo si vuole portare il lettore a non distanziarsi troppo né dalla vittima né dai carnefici. Da una parte, si vuole tutelare l'immedesimazione con la prima, che per Lagioia dovrebbe essere in realtà scontata, ed evitare che la straordinarietà di un fatto che tendiamo

ad allontanare dal nostro orizzonte di possibilità la isola al di fuori della nostra empatia; dall'altra, si vuole permettere l'identificazione anche con i secondi, attraverso la percezione di quanto di universalmente umano c'è anche in loro. A questo proposito possiamo notare come, a differenza di Carrère, Lagioia arrivi a paragonare esplicitamente se stesso e il lettore agli assassini, suggerendo che tutti potremmo ritrovarci nella condizione di Manuel e Marco e che è solo la fortuna, talvolta, a impedire che ciò accada.

Attraverso questo procedimento la narrazione dell'autore si propone di costituirsi come luogo di incontro e comprensione, invece che di divisione e conflitto, fra le persone coinvolte e di avviare così una trasformazione, una rigenerazione di cui l'opera, quasi come una formula apotropaica, sia il mezzo, spezzando infine il ciclo del male:

È successo qualcosa di malvagio, qualcuno ha descritto la morte di Luca Varani come un omicidio rituale. Allora io rispondo con un rituale di segno opposto, un gesto collettivo più che un insieme di testimonianze, magia bianca contro magia nera, decine di voci riorganizzate in forma di preghiera collettiva. Per fare cosa? Per contribuire a smontare persino in modo sgangherato la dinamica circolare di violenza e sopraffazione? Per propiziare l'incontro che finora non c'è mai stato tra le famiglie dei ragazzi coinvolti in questa tragedia? Come posso sperarlo? Come posso anche solo sognare che un libro svolga, in questo senso, una funzione trasformativa, o meglio apotropaica? (Lagioia, "Su *La città dei vivi*" n.p.)

«Magia bianca contro magia nera»: questa è la speranza di Lagioia, o la funzione che egli attribuisce alla scrittura. In questo senso, si potrebbe sostenere che egli



risolva positivamente quel dilemma che per Carrère resta invece «indécidable»: se la scrittura sia «un crime ou une prière» (*L'Adversaire* 220).

Il dilemma si presenta nell'*explicit* del racconto, ma nasce dal suo carattere di «œuvre bicéphale» (Wagner n.p.). Carrère autore e narratore svolge infatti ne *L'Adversaire* una doppia funzione: di avvicinamento e identificazione da un lato, di distanziamento critico dall'altro. Da una parte, dunque, viene dato spazio alla narrazione e all'autorappresentazione tragica che Romand offre di sé, si mostra il processo identificativo dell'autore, in quanto personaggio, con il protagonista, vengono utilizzati dispositivi narrativi quali la focalizzazione interna e, fra le forme di rappresentazione dell'interiorità, la psiconarrazione e il monologo narrato.<sup>3</sup> In tal modo Carrère permette l'avvicinamento empatico del lettore a Romand. D'altra parte, e come pure abbiamo detto, l'autore e narratore agisce per mettere in discussione l'autorappresentazione e la narrazione di sé di Romand, sollecitando il lettore a conservare uno sguardo critico, che non lo conduca a una piena identificazione. Si potrebbe infatti dire che, ne *L'Adversaire*, a causa della forte presenza autoriale e narratoriale e della mediazione attenta di Carrère il lettore sia portato a immedesimarsi non tanto con il protagonista, quanto con Carrère stesso e con Romand solo attraverso e nella misura dell'identificazione con lui dell'autore, narratore e personaggio. Da tutto ciò deriva quel carattere di «œuvre bicéphale», prodotta da Romand attraverso Carrère, ma al contempo prodotta da Carrère attraverso e contro Romand, di cui scrive Wagner.

Nell'ambito di questa doppia natura dell'opera, la funzione di distanziamento critico ha per Carrère un'importanza non solo estetica, ma anche e soprattutto etica.

3. Ci riferiamo ai concetti elaborati da Dorrit Cohn in *Transparent Minds*. Sull'uso di questi dispositivi ne *L'Adversaire*, però, si veda ancora Wagner.

Egli vuole evitare quello che Wagner, riflettendo in particolare sui dispositivi narrativi richiamati sopra, definisce un «réflexe lectoral conditionné» (n.p.):

même si, instruits par les médias, nous savons tout (ou presque) de l'affaire Romand, il est fort possible que, face à un texte qui exploiterait systématiquement et exclusivement l'arsenal des techniques narratives traditionnellement dévolues au roman, nous soyons amenés, pendant le temps de notre lecture, à placer notre savoir extra-textuel entre parenthèses, «oubliant» momentanément, ou plutôt minimisant l'importance de l'impératif de véridicité inhérent à la pratique du récit factuel. Dans le cas d'un fait divers aussi atroce que l'affaire Romand, un tel texte courrait le risque de privilégier les structures d'adhésion esthétiques, au détriment des vecteurs de distanciation critique – gage d'une réflexion d'ordre éthique. (Wagner n.p.)

Carrère scongiura questo rischio nei modi descritti e in nome di un imperativo etico che guarda insieme alla vicenda narrata e al lettore. In un'intervista con Laurent Demanze e Dominique Rabaté, Carrère parla di «un désir d'honnêteté et d'humilité qui consiste à dire *je*» (Demanze e Rabaté 33), ossia nel riconoscere la propria partecipazione alla vicenda e nel ripercorrere con il lettore l'indagine della scrittura (coerentemente con una tendenza della non-fiction contemporanea per la quale cfr. Demanze).

Parte di questa strategia è anche la riflessione sui diversi modi in cui la vicenda avrebbe potuto essere narrata. Carrère costruisce infatti il proprio racconto sia come racconto del caso Romand, sia come racconto della costruzione del racconto stesso. Parte di questo racconto sovraordinato è l'ammissione, in una lettera a Romand, di non riuscire a trovare una posizione dalla quale raccontare la sua storia.

Carrère ripercorre allora le diverse opzioni scartate. Dapprima aveva ipotizzato una narrazione «de l'extérieur» (Carrère, *Capote, Romand et moi* 358) alla maniera di Truman Capote, ma tale soluzione gli era sembrata impraticabile: celando la propria presenza all'interno della vicenda e dunque dell'opera stessa e fingendo di ignorare il paradosso dell'osservatore, lo scrittore americano aveva tradito, a giudizio di Carrère, il suo progetto estetico di adesione alla verità. Lo stesso progetto, non solo estetico ma etico, costringerà invece Carrère «à dire *je*». Inoltre, Carrère non condivide la posizione giornalistica che secondo lui Capote avrebbe assunto, adatta a far emergere i fatti, ma non l'interiorità e la psicologia del soggetto analizzato, vero oggetto della sua ricerca:

J'ai d'abord pensé faire comme lui [Capote. N.d.R.]: aller dans le pays de Gex, près de Genève, où s'était déroulée toute l'affaire, et m'incruster. Boire des coups avec les gendarmes, coincer mon pied dans les portes que voudraient me refermer au nez des familles traumatisées, fréquenter ce que dans les articles sur les faits divers on appelle les «sources proches de l'instruction». (Carrère, *Capote, Romand et moi* 352-53)

Une fois décidé, ce qui s'est fait très vite, d'écrire sur l'affaire Romand, j'ai pensé filer sur place. M'installer dans un hôtel de Ferney-Voltaire, jouer le reporter fouineur et qui s'incruste. Mais je me voyais mal coinçant mon pied dans les portes que des familles endeuillées voudraient me refermer au nez, passant des heures à boire des vins chauds avec des gendarmes francs-comtois, cherchant des stratagèmes pour faire connaissance de la greffière du juge d'instruction. Surtout je me suis rendu compte que ce n'était pas cela qui m'intéressait. L'enquête que j'aurais pu mener pour mon compte, l'instruction dont j'aurais pu essayer d'assouplir le secret n'allaient mettre

au jour que des faits [...] ne m'apprendrait pas ce que je voulais vraiment savoir: ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau [...]. (Carrère, *L'Adversaire* 34-35)

D'altra parte, anche una narrazione condotta nella prospettiva di Luc, l'amico di Romand, si rivela impraticabile: così l'opera si sarebbe avvicinata troppo, infatti, al polo romanzesco. Quando infine si affaccia la possibilità di raccontare la storia dalla propria posizione, Carrère la riconosce come l'unica possibile in relazione all'imperativo etico che presiede alla scrittura; l'unica, fra l'altro, che gli consenta di svolgere quelle due funzioni inverse di avvicinamento empatico e distanziamento critico di cui dicevamo.

Nel conservare questa duplicità di funzioni, tuttavia, la scrittura si trova sospesa nell'ambivalenza irrisolvibile denunciata nell'*explicit*: «J'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière» (220). L'alternativa non è pacifica. La scrittura potrebbe essere «preghiera» per Romand, ma potrebbe anche essere «crimine», ovvero comprometersi con la sua versione al punto da macchiarsi di una colpa. Non solo, dal lato della ricezione, come suggerito dalla riflessione svolta dall'autore e narratore nelle ultime pagine dell'opera, questa alternativa sembra incarnare le due opposte e antitetiche modalità ricettive individuate da Carrère: un crimine per chi, come Martine Servandoni (Catherine Erhel per i lettori italiani) ritiene Romand un mostro, una preghiera per chi, come gli Intercessori, crede alle sue menzogne e finisce per considerarne la sorte in chiave provvidenzialistica.

Il dubbio resta e si ripresenta ancora più chiaramente nel già citato *Capote, Romand et moi*: «À la fierté d'avoir mené à bien quelque chose qui en valait la peine – de cela, et peu importe que cela paraisse présomptueux, je suis certain –, se mêle toujours la crainte d'avoir, en dépit de

mes scrupules, commis une mauvaise action» (359-60).<sup>4</sup> Crimine o preghiera, infine? Il dilemma, «indécidable», non può essere risolto.

### *Bibliografia*

Aristotele. *Poetica*. Trad. e cura di Pierluigi Donini, Einaudi, 2008.

Carrère, Emanuel. *L'Adversaire*. P.O.L, 2000.

—, “Capote, Romand et moi”. Ebook. *Il est avantageux d'avoir où aller*, di Emmanuel Carrère, P.O.L, 2016.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.

Demanze, Laurent, e Dominique Rabaté. “Le rôle du témoin. Entretien avec Emmanuel Carrère”. *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, a cura di Laurent Demanze e Dominique Rabaté, P.O.L., 2018, pp. 11-32.

Demanze, Laurent. “Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur. Enjeux formels et épistémologiques de l'enquête”. *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, a cura di Alexandre Gefen, Brill-Rodopi, 2020, pp. 68-81.

Felski, Rita. “Rethinking Tragedy”. *New Literary History*, vol. 35, n. 1, Winter 2004, pp. v-xx.

4. Alla fine del saggio, aggiungiamo, si ritrova anche il riferimento alla preghiera, con la ripresa dell'epigrafe di *Answered prayers. A Dark Comedy About the Very Rich* di Truman Capote, il cui titolo si rifaceva a sua volta a una frase di Santa Teresa d'Avila: «Il y a plus de larmes au ciel sur les prières exaucées que sur celles qui ne le sont pas» (Carrère, *Capote, Romand et moi* 360).

- Fludernik, Monika. "Factual Narration in Narratology". *Narrative Factuality: A Handbook*, a cura di Monika Fludernik e Marie-Laure Ryan, De Gruyter, 2019, pp. 51-74.
- Genette, Gérard. "Racconto di finzione, racconto fattuale". *Finzione e dizione*, di Gérard Genette, trad. di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994, pp. 55-76.
- Goldhill, Simon. "The Language of Tragedy. Rhetoric and Communication". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, a cura di Patricia E. Easterling, Cambridge UP, 1997, pp. 127-50.
- Guidorizzi, Giulio. *I colori dell'anima. I Greci e le passioni*. Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Lagioia, Nicola. *La città dei vivi*. Einaudi, 2020.
- . "Su *La città dei vivi*". *minima&moralia*, 20 novembre 2020.
- Phelan, James. "The Ethics of Factual Narrative". *Narrative Factuality: A Handbook*, a cura di Monika Fludernik e Marie-Laure Ryan, De Gruyter, 2019, pp. 543-54.
- Viart, Dominique. "Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain". *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, a cura di Alexandre Gefen, Brill-Rodopi, 2020, pp. 107-31.
- Wagner, Frank. "Le «roman» de Romand (A propos de L'Adversaire d'Emmanuel Carrère)". 2002. *vox-po-etica*, [https://vox-poetica.com/t/articles/wagner.html#\\_edn1](https://vox-poetica.com/t/articles/wagner.html#_edn1).



## LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*



12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*
15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*
16. Stefania Sini, *Contrasti di forme. Boris Ejchenbaum teorico della letteratura*
17. Roberto Talamo, *Forme letterarie e teorie psicanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*
18. Maddalena La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*
19. Donatella Siviero, *Frontiere del romanzo. Narrativa e saggistica nella Spagna moderna*
20. *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio
21. *Forme del tragico nella narrativa contemporanea*, a cura di Stefano Ballerio

