

Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2

2020

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	11
Editoriale	
Fabio Ciambella	13
Danza, lingua e potere: (s)cortesia ne <i>La dodicesima notte</i> di Shakespeare	
Daniela Francesca Viridis	35
“Lay down branch roads, provide town sites, build barracks”: A Practical Stylistic Investigation of Hyde Clarke’s <i>Colonization, Defence, and Railways in Our Indian Empire</i> (1857)	
Alessandra Calanchi	59
Quando manca il detective. La presa in carico dell’investigazione in due racconti americani di fine Ottocento (When the Detective is Missing: Taking Charge of the Investigation in Two Late Nineteenth-Century American Short Stories)	
Beatrice Nori	71
Dreadful Dolls: Female Power in Carol Ann Duffy	

Cristina Matteucci	87
<p><i>Lo jurodivyj in Nostalghia</i>. Genesi ed evoluzione di Domenico nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra (<i>The jurodivyj in Nostalghia: The Character of Domenico in Andrej Tarkovskij and Tonino Guerra's Script Writing</i>)</p>	
Alessandra Pettinelli, Chiara Sola, Monique Carbone Cintra, Luca Avellini	105
<p><i>E-learning</i> e futuri studenti in mobilità internazionale. Riflessioni su aspetti e potenzialità di un corso di lingua italiana (<i>E-Learning and Future Students in International Mobility: Considerations about Aspects and Makings of an Italian Language Course</i>)</p>	
Cecilia Lazzeretti	133
<p>Communicating Sustainable Tourism in English and Italian: A Contrastive Analysis</p>	
Cristina Solimando	155
<p>Linguistic Interference and Religious Identity: The Case of a Lebanese Speech Community</p>	
RECENSIONI	171

Against Stereotypes in Crime Fiction Criticism

JESPER GULDDAL, STEWART KING, AND ALISTAIR ROLLS (EDS.), *CRIMINAL MOVES: MODES OF MOBILITY IN CRIME FICTION*, LIVERPOOL, LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS, 2019, pp. 215.

In critical literature, crime fiction has traditionally been surveyed much more often than investigated in all its specificity and complexity. Many of the large-scale, historical, generic or author-based studies that have been published over the past forty years have somewhat had the side effect of reinforcing the idea of crime writing as a static and formulaic genre. With the publication of *Criminal Moves: Modes of Mobility in Crime Fiction* (2019), the scholarship seems to have finally taken a step forward.

The three editors of this rich collective volume – Jesper Gulddal, Stewart King, and Alistair Rolls – are driven by the ambitious desire to radically revise crime fiction studies, sweeping away existing prejudices and providing a new conceptual framework to the study of the genre. The book starts from the fundamental premise that the careful scrutiny of crime literature has been encumbered for decades by three main, restrictive preconceptions: that the genre does not warrant detailed critical analysis; that rules and norms matter more than textual individuality; and that comparative and transnational perspectives are secondary to the study of the core British-American canon. The authors challenge such outdated yet sadly deep-rooted critical narratives in order to bring to light the form's inherent mobility. This multifarious genre, they maintain, is characterized by a transgressive impulse that actively reflects on and challenges its own generic limitations. Mobility is not a fringe phenomenon, characteristic of only texts that deliberately break away from established conventions, but rather it manifests itself at the very core of the genre. The principal aim of the book is then to finally dismantle the boundaries of “literary” and “popular” fiction, which the three editors regard as a “relic of a previous, elitist view of literature” (p. 1).

The volume investigates crime writing through three axes of mobility, which in turn constitute the three sections of the book: meaning, genre, and transnationality. By mobility of meaning, the authors refer to “the fluid, multi-layered, and sometimes self-contradictory processes of signification that are crucial in establishing the mystery of the crime story, yet only fully come to light when we bracket the story’s authoritative self-interpretation” (p. 5). Bracketing the self-interpretation of the ending provided by the detective makes it possible to engage with crime fiction at the textual level and thus to recognize its full gamut of meaning. The final act of narrative reductionism, the authors contend, cannot fully contain the proliferation of virtual storylines that create the mystery of the plot. This is why the essays of this first section seek to subversively re-read some of the most iconic works of the genre. Jean Fornasiero and John West-Sooby analyze the pre-World-War-one novels of Maurice Leblanc and Gaston Leroux in order to unveil the tensions and undercurrents that traverse the belle époque. While Alistair Rolls provides a reassessment of Fergus Hume’s *The Mystery of a Hansom Cab* (1886), Heta Pyrhönen engages with another classic, Raymond Chandler’s *The Big Sleep* (1939), focusing on the spectrum of emotions at play in readers’ negotiation of the text. Finally, Merja Makinen offers an overview of the many critical approaches that could be adopted to explore the extraordinarily complex work of Agatha Christie, which not only provides the textual pleasures of Modernism, but also genuine social interventionism, including a focus on world politics.

The second section investigates the mobility of genre in the attempt to show its composite, hybrid, and mutative nature. Crime fiction, like all popular forms of literature, is not a heteronomous construct, subject either to prescriptive conventions or to commercial imperatives that lead authors to infinitely replicate patterns. It is, instead, a multifarious genre in which innovation and tradition blend in varied and unpredictable ways. The fluid interplay of modes constitutes the norm, and not the exception, of crime fiction. The section not surprisingly opens with a thorough exploration of the roots of the psychological thriller written by Maurizio Ascari, whose work has played a seminal role in the reassessment of the galaxy of interconnected literary forms that have constituted the contested terrain of crime writing from the Middle Ages to the present day. The other essays are equally remarkable. Jesper Gulldal discusses Dashiell Hammet’s *The Dain Curse* (1929) as “an all-out attack on the very notion of ‘genre fiction’ as a form of literature defined by its performance of a generic template” (p. 114), and Andrea Goulet exam-

ines Leo Malet's *Les nouveaux mystères de Paris* cycle (1954-59) by drawing connections with automobility and genre mobility. In the section's final chapter, Andrew Pepper analyzes Hideo Yokoyama's *Six Four* (2012), using Clare Birchall's theory of transparency and secrecy to complicate the classic understanding of crime fiction in terms of a progressing uncovering of the truth.

The third and last part is devoted to transnational mobility. Starting from the idea that crime fiction was born in translation – Edgar Allan Poe's Dupin stories, with Paris playing a major role, constitute an excellent case in point – the authors argue that the national approaches to the study of the genre tend to restrict meaning to what is comprehensible exclusively within a national context. Instead, by considering crime fiction as world literature, and by examining the ways in which texts are read beyond the national context, the contributors try to offer a better understanding of the form's global dimension. The section opens with Stephen Knight's investigation into the profound international connections between and within nineteenth-century crime fiction, considering France, Australia, and Scandinavia as well as England and the US, and calling into question the prejudice according to which the genre's transnationality constitutes a natural consequence of twentieth and twenty-first century globalization. Michael B. Harris-Peyton examines three different takes on the character of Sherlock Holmes – he looks at the work of Satyajit Ray, Cheng Xiaoqing, and naturally Arthur Conan Doyle – in order to deconstruct the idea of a “central canon” (p. 193) of the genre and show that even the creator of the great detective adapted the form in a transnational dialogue with his literary forebears. Finally, Stewart King, following Jorge Luis Borges, takes genre as a case study and “develops a reading practice of world crime fiction that acknowledges local specificity and also allows for the emergence of new transnational and trans-historical readings” (p. 195).

Thanks to its wide-ranging yet rigorous approach, this book blurs textual, generic, and national borders without losing sight of the main thesis that underpins it. The authors expose the inadequacy of critical paradigms that are unfortunately still very much alive in contemporary criticism, including the binary of “genre fiction” versus “literary fiction”, arguing for the necessity of crime studies to look beyond the self-interpretation of the text, beyond the prescriptiveness of the genre and beyond the narrow framework of the nation. Hopefully, in a few years, this work will be acknowledged as a turning point in the history of crime scholarship.

Stefano Serafini, serafini.stefano21@gmail.com

Lo strano caso del *noir* italiano

ANDREA DE LUCA, *LA SCIENZA, LA MORTE, GLI SPIRITI. LE ORIGINI DEL ROMANZO NOIR NELL'ITALIA FRA OTTO E NOVECENTO*, VENEZIA, MARSILIO, 2019, pp. 151.

Questo libro va ad aggiungersi ai coraggiosi che nel corso degli anni hanno cercato di dare uno statuto dignitoso al genere giallo-noir-poliziesco italiano, a partire dagli scritti di Antonio Gramsci, per continuare, in tempi più recenti, con Loris Rambelli, Renzo Cremante, Luca Crovi e Maurizio Pistelli, tutti puntualmente citati da De Luca. L'autore non dimentica nemmeno il grande contributo di Cesare Lombroso e del suo allievo Alfredo Niceforo, così come rende omaggio ai Maestri nell'arena internazionale – primi fra tutti Lovecraft, Hoffmann, E.A. Poe, Arthur Conan Doyle. E non manca di sottolineare da un lato l'importante impulso dato dall'editoria, dai giornali e dalle traduzioni, dall'altro la presenza di autrici accanto ad autori fin dall'inizio. Magari qualche accenno in più alla cronaca nera avrebbe potuto illuminare ancor meglio i rapporti tra il genere letterario e i fatti reali – penso a vicende processuali celebri come il caso Olivo nel 1856 (un uomo che uccise e sezionò la moglie ma scontò solo dodici giorni di carcere, autore di un'autobiografia inclusa nel volume a cura di Cesare Lombroso *Il caso Olivo*, 1905), oppure il caso Murri nel 1902 (a cui la figlia Gianna Murri ha dedicato il libro *La verità sulla mia famiglia e sul delitto Murri* nel 2003, e che è stato reinterpretato recentemente nel progetto fotografico della pronipote Annalisa Natali Murri), o alle bellissime pagine della “nera” di Dino Buzzati. Ma proseguiamo.

De Luca parte da una considerazione inattaccabile: questo genere affonda le sue radici in un dualismo di base, ovvero quello “tra scienza e intuito, tra metodo e istinto” (p. 7); così come sono due gli elementi quasi alchemici da cui ha origine, ovvero l'attrazione per il male e la creazione della paura – fu proprio Poe, scrive, “che codificò la paura letteraria e ne fece un genere” (p. 8). Muovendo i primi passi dal Gotico (attraverso la Scapigliatura) e sperimentando col “romanzo d'appendice” una sorta di incrocio fra il *feuilleton* francese e il *sensational* britannico, il romanzo investigativo italiano attraversa poi varie fasi che vedono succedersi nomi ben noti ai cultori del genere (e forse ignoti ad altri e certamente assenti dalle antologie scolastiche): Francesco Mastriani (*Il mio cadavere*, 1852), Demofilo Italiceo (pseudonimo di Girolamo Amati, *I misteri della polizia*, 1886), Emilio De Marchi (*Il cappello del prete*, 1888), Matilde Serao (*Il delitto di via Chiatamone*, 1892), Carolina Invernizio

(*La sepolta viva*, 1896) e Augusto De Angelis (il padre del Commissario De Vincenzi).

Il “giallo” italiano, continua De Luca, mostra una doppia identità, quella della “rivalsa sociale” e quella della “lettura che aiuta a sognare” (p. 19): dualismo che proseguirà anche in epoche successive e su cui De Luca avrebbe potuto forse spendere qualche parola in più. Quando scrive, per esempio, che è Hugo ad aprire la strada al *noir*, sintetizza il genere semplificando al massimo concetti la cui complessità non è definibile in poche righe e omettendo di specificare, come forse sarebbe stato opportuno in un libro che reca la parola “*noir*” nel sottotitolo, almeno che il *noir* non nascerà in Europa ma in America con l'*hard-boiled* (anni venti e trenta del Novecento) e che il termine “*noir*” verrà usato dai francesi per definire propriamente una stagione del cinema americano (anni quaranta del Novecento) mentre oggi viene generalmente utilizzato in modo più ampio.

Un'altra omissione, o meglio, semplificazione, di De Luca riguarda il periodo fascista, liquidato in poche righe in cui apprendiamo che nel 1941 la collana dei Gialli Mondadori, nata nel 1929, chiude i battenti perché il MinCulPop – che pure inizialmente aveva emanato un decreto a difesa degli autori italiani – ritiene pericoloso questo genere di letteratura: cosicché “In seguito allo stop imposto dal governo fascista, il giallo entra in una crisi che dura fino agli anni cinquanta” (p. 34). Tutto qui? In realtà insieme alla chiusura/censura sarebbe giusto ricordare i vari altri atti restrittivi: viene disposto che la pubblicazione di libri gialli sia sottoposta a previa autorizzazione; che vengano ritirati i romanzi già pubblicati ritenuti nocivi per i giovani; che nei nuovi romanzi l'assassino non possa essere italiano, ma solo straniero, e non possa sfuggire alla giustizia. Nel 1943 si giunge infine al sequestro di tutti i romanzi gialli in qualunque tempo stampati e ovunque esistenti in vendita.

Una maggiore precisione sarebbe servita anche a chiarire meglio le figure di Carlo Emilio Gadda e Leonardo Sciascia, “autori rispettivamente di *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* e *Il giorno della civetta*, che dividono tutt'oggi la critica tra chi li considera gialli e chi invece romanzi di denuncia” (p. 34). Ma veramente c'è ancora chi traccia una linea fra le due categorie – *gialli* e *romanzi di denuncia*? Perché, una buona volta, non dire che sono entrambe le cose, soprattutto in un periodo di riappropriazione della scrittura e della letteratura nel segno di quell'umanesimo (laico e antifascista) che ci riporta – guarda caso – a Gramsci?

Molto convincenti, d'altra parte, i capitoli sul Sud tra letteratura e criminologia e sulla Scuola napoletana, in cui De Luca cita non solo autori

degni di un recupero (Mastriani e Serao, e poi Antonio Ranieri, Edoardo Scarfoglio, Salvatore Di Giacomo) ma anche critici: Savinio, Radius, Canova, Sorani, Pavolini, Piovene, Bezzola ... E ancora più interessante la parte che riguarda lo spiritismo, una disciplina ben lontana dalla “scienza della deduzione” (secondo la famosa definizione che dà della sua professione Sherlock Holmes ne *Lo studio in rosso*) eppure sua coetanea e per così dire sorella: come sostiene De Luca, “Grazie allo spiritismo, la morte diventa protagonista delle pagine della letteratura” (p. 75). Tant’è vero che Luigi Capuana, padre del Verismo, ne fu seguace e scrisse di occulto. Pur permettendomi di dissentire sull’affermazione che la disciplina spiritista “rappresenti un tassello fondamentale nella letteratura noir e poliziesca” (p. 75), poiché uno dei suoi capisaldi è lo spirito *evidence-based* (scientifico), è vero altresì che esistono interfacce suggestive tra la casa infestata e il delitto della camera chiusa, tra la seduta spiritica e un interrogatorio; e inoltre libri come *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational* di Maurizio Ascari (2007) hanno sdoganato l’elemento soprannaturale nella storia del genere poliziesco; ma il mondo dell’occulto rimane (e forse deve rimanere) ai margini del genere.

C’è chi in realtà ha provato a farli riunire – anche se De Luca non vi fa cenno – poiché abbiamo un perfetto esempio in Italia di una possibile (fallita) collaborazione o conflazione di scienza e spiritismo: mi riferisco al poco noto Pietro Zampa, radiestesista e autore di due “gialli” *Il tesoro dei Roccabruna* (1940, XVIII dell’era fascista) ed *Espiazione* (1941, XIX anno dell’era fascista) in cui proponeva l’utilizzo del pendolo per svolgere le indagini e trovare il colpevole di un delitto. Due gialli sfuggiti alla censura per pochi mesi; due vicende con assassini italiani e fascisti, dove per di più si usa una nuova (pseudo)scienza meravigliosa, la radiestesia (*Elementi di radiestesia. Le meraviglie di una nuova scienza*, 1940), al posto dell’indagine tradizionale. Due libri doppiamente eretici, contro il genere e contro il regime.

Intrigante, ancora, il capitolo su Mastriani e Conan Doyle, così come quello sul Giallo al nord; e utili le considerazioni conclusive, tra cui la seguente, che recupera un concetto portante al di là dell’apparente discontinuità del volume: “Alla base del romanzo investigativo italiano c’è un’osservazione del senso della fine che parte dalla moda dei tavoli medianici e arriva nelle strade delle metropoli che si andavano industrializzando” (p. 141). Che si sia d’accordo o meno su questa affermazione, è innegabile che le due traiettorie che abbiamo percorso – scienza e soprannaturale – sono entrambe ben presenti nella mentalità e nelle opere degli scrittori e scrittrici italiani/e, soprattutto

agli albori del genere; tant'è vero che anche oggi riemergono timidi ammiccamenti all'occulto, come dimostra l'ultimo romanzo di Piergiorgio Pulixi, *L'isola delle anime*, vincitore del premio Scerbanenco 2019. E a tale proposito, noto che, pur essendo stato citato, Giorgio Scerbanenco avrebbe forse meritato qualche riga in più nel volume di De Luca, soprattutto in riferimento al periodo che va dal 1937 al 1943. Ma perdoniamo volentieri all'autore queste piccole colpe che sono irrisorie rispetto alla serietà, al rigore e al carattere innovativo del suo testo (per giunta corredato di un'ottima bibliografia e apparati critici).

Alessandra Calanchi

Passeggiando tra le pagine

ANTONIO ROVALDI, *THE SOUND OF THE WOODPECKER BILL: NEW YORK CITY*. ILLUSTRATED MAPS BY FRANCESCA BENEDETTO, HUMBOLDT BOOKS, MILANO 2019, 570 PP. (Contributi di Francesca Benedetto, Francesca Berardi, Cecilia Canziani, Anna de Manincor, Claudia Durastanti, Lorenzo Giusti, Steven N. Handel, Mario Maffi)

Questo libro, che nelle parole del suo stesso autore principale è un “progetto simile a una stanza le cui finestre sono state lasciate aperte affinché gli altri possano guardarci dentro” (p. 99), conduce il lettore in una New York inedita e per certi versi oltre lo spazio e il tempo: è infatti un volume costituito da immagini, mappe, appunti, storie che narrano di una città – vista, ascoltata, esperita o anche solo sognata – la cui cartografia diventa testo letterario, e la cui storia letteraria e artistica diventa testo. Non è la New York del *glamour*: qui lo sguardo dell'artista (e del viaggiatore) si proietta sui margini, sulla prima periferia, su quel *border* che vero confine non è, ma piuttosto sconfinamento reciproco di dentro e fuori, urbano e non urbano, terra e acqua.

All'ombra dei due numi tutelari dell'Ottocento americano, qui esplicitamente riconosciuti come tali – lo Henry David Thoreau di *Walking (Camminare)* e il Walt Whitman di *Leaves of Grass (Foglie d'erba)* – si dipana il percorso che conduce il lettore in primo luogo a prendere coscienza dell'azione stessa del camminare, e soprattutto del camminare lungo i margini: non solo una pratica estetica, “ma un atto di consapevolezza politica ed ecologica” (p. 79). Svolgendosi in città e non tra i boschi, tale azione sarà caratteriz-

zata non solo da un interesse dello sguardo (o dello scatto fotografico) per la cultura materiale, ma anche dal senso del limite e della distanza, diventando essa stessa processo di mappatura del territorio, e assumendo al contempo una dimensione surreale dovuta alla continua trasformazione dell'ambiente circostante, dalla sua ibridità, e dalla forte empatia che si crea fra spazio e mente.

Le splendide fotografie in bianco e nero ritraggono frammenti di una realtà urbana e cosmopolita colta "in uno stato di pace e silenzio quasi irreali, in luoghi in cui la fitta giungla di cemento si assottiglia all'improvviso e la natura riprende ancora una volta il suo spazio; l'acqua trova spiagge su cui depositare i suoi detriti, e l'orecchio trova la dimensione ideale per ascoltare il suono della città, vicino e lontano allo stesso tempo" (p. 97). Curioso che in un libro fatto in gran parte di fotografie trovi spazio anche l'aspetto sonoro, che difatti appare fin nel titolo (*The Sound...*) e nell'immagine di copertina (cerchi concentrici che ricordano la propagazione del suono, o un sasso gettato nell'acqua). Del resto l'importanza dell'ascolto proprio in relazione all'auspicata attenzione per le realtà marginali è stata ribadita nel recente libro di Roberto Barbanti *Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecologia sonora* (Galaad 2020), che insiste sul superamento del paradigma retinico come unico modo per decolonizzare l'immaginazione occidentale.

I cinque capitoli che formano il volume ("Manhattan", "Queens", "Brooklyn", "The Bronx" e "Staten Island") sono racchiusi fra due stagioni (SPRING e WINTER) e documentano una varietà di visioni, prospettive ed emozioni. Una bottiglia di Bacardi su un muretto, un cavallino a dondolo abbandonato, un uccello vigile sulle rive del fiume Hudson si mescolano nel libro ad alberi che bucano il cemento con la loro irrimediabile vitalità, reti divisorie e funghi che crescono tra i rifiuti, pubblicità e segnali stradali in bilico fra il geroglifico e la metafora esistenziale, in un continuo dialogo col lettore/osservatore che viene invitato a colmare eventuali lacune, a colorare nella sua mente il cielo di blu o a lasciarlo grigio, a riconoscersi o a riconoscere. Alberi e grattacieli, parchi vuoti e volti pensosi, scarpe e automobili creano un affresco da guardare, leggere e rileggere.

Sia per chi New York l'abbia vista, o magari ci abbia vissuto, e la conservi nella memoria; sia per chi l'abbia conosciuta attraverso i romanzi oppure il grande e piccolo schermo; sia per chi l'abbia solo sognata, sia per chi stia semplicemente progettando una vacanza, questo libro offre una chiave d'accesso unica e straordinaria a una delle metropoli più raccontate e rappresentate al mondo, regalando una comprensione dei luoghi pluristratificata, che va ben

oltre ogni guida turistica e ogni narrazione letteraria. Anche solo sfogliarlo, anche solo guardare una foto qua e là, passeggiando fra le sue pagine come fra le strade di una città, è un'esperienza che vale la pena fare e rifare.

Alessandra Calanchi

Lo pseudo-saggio, genere della crisi

GUIDO MATTIA GALLERANI, *PSEUDO-SAGGI. (RI)SCRITTURE TRA CRITICA E LETTERATURA*, MILANO, MORELLINI EDITORE, 2019, PP. 260.

Basta una rapida scorsa ai titoli di una qualunque libreria per rendersi conto che la saggistica, come tipologia commerciale più che come genere letterario, ha sempre più successo. E non si tratta di un'affermazione recente, né effimera: è almeno da un trentennio che la *nonfiction literature* si è consolidata commercialmente, non accontentandosi di scalzare la narrativa nelle classifiche dei *best seller*, ma addirittura sovvertendo e destabilizzando il paradigma della separazione dei generi. Come Daniel Couégnas scrisse, e come le case editrici sanno bene, in ultima analisi è solo il paratesto che permette di definire un'opera come paraletteraria¹. Questa affermazione, che è anche la constatazione della crisi di un sistema di valutazione, sembra valere anche per la saggistica, e il lavoro di Guido Mattia Gallerani si concentra proprio sullo smascheramento di tale ambiguità. Saggio o romanzo? Critica o narrativa? Gli pseudo-saggi critici sono scritture che falsificano, in qualche modo "corrompono", o meglio "camuffano" l'opera critica, con la quale condividono le finalità di commento a un testo esistente. Ma, sondando e valicando i limiti del tradizionale modello critico, gli pseudo-saggi si propongono ai lettori come una forma letteraria diversa. "Mi piacerebbe che il mio studio si leggesse come un romanzo" disse Sartre a proposito del suo lavoro su Flaubert, *L'Idiot de la famille*. Partendo dall'ambiguità connaturata alla definizione del saggio come genere letterario, e dagli *Essais* di Montaigne, la cui forma "si colloca sul crinale di passaggio tra una concezione del mondo al tramonto e una visione dell'uomo nuova nella storia occidentale" (p. 26), Gallerani si sofferma sul percorso storico-sociologico della forma-saggio, il cui crescente successo di pubblico è, come sempre, significativo. Allo stesso tempo inserito

¹ Daniel Couégnas, *Paraletteratura*, Firenze: La Nuova Italia, 1992, 155-60.

ed escluso rispetto al sistema dei generi, il saggio è, a partire da Montaigne, il “genere della crisi”, situato in posizione intermedia tra l’orientamento didattico-persuasivo relativo a una forma del sapere condivisa e la consapevolezza del singolo che di questa visione collettiva riconosce la crisi, senza tuttavia voler rinunciare all’articolazione del proprio pensiero. Ed è proprio “questa dinamica imperfetta e contemplativa del saggio” (p. 62) che dai primi anni del Novecento viene recuperata, acquisendo valore, anche commerciale, e superando le antiche concezioni negative di ibridazione delle forme letterarie e artistiche, da Platone a Terenzio. E, se il saggio è il genere / non genere della crisi, a maggior ragione lo pseudo-saggio critico ne esprime al massimo grado l’essenza di opera di compromesso, a un tempo didascalica e creativa. Non è dunque un caso che l’emersione di queste tipologie testuali coincida col periodo di crisi (sociale, religiosa, economica, geo-politica) che si verificò a partire dal secondo Ottocento, quando “la caduta dei ruoli sociali precostituiti per l’individuo coinvolg[e] anche il compito del critico” (p. 15). Pseudo-saggio come scrittura ibrida, ma non come mosaico di generi o come forma letteraria “anti-genere”. Gallerani individua nella contaminazione fra due forme letterarie vicine il modello per articolare le categorie entro le quali definire gli pseudo-saggi, identificandoli così come dialogici, come autoritratti e diari di viaggio, saggi romanzeschi, saggi paralleli e autobiografie: tutte forme letterarie ibride nelle quali il saggio critico viene “camuffato” per farsi leggere sia come commento a un testo che come *qualcos’altro*.

Questo lavoro risulta interessante anche per chi è attento ai rapporti fra l’opera e le società in cui essa viene fruita, ovvero per la spesso trascurata sociologia della letteratura. Non appena ci interroghiamo sul perché scrittori come Proust, Wilde, Sartre, Manganelli abbiano sentito l’esigenza di comporre saggi critici “ibridi”, emergono risposte che riportano ai rapporti fra letteratura e società. Il percorso e i mutamenti dello pseudo-saggio, allora, possono essere impiegati come un mezzo per tracciare un’originale storia del rapporto fra testo critico e pubblico. E se, come nota Gallerani, Wilde o Proust scrissero saggi “ibridi” per marcare la propria distanza rispetto a un certo tipo di critica letteraria che percepivano eccessivamente tradizionale, nella tensione totalizzante del saggio-romanzo di Sartre si riconosce la volontà di allontanarsi dalle certezze della critica borghese, col suo ordine di cose “rappacificato” perché inserito nella “naturalità” del pensiero capitalistico, che è, come scrisse Barthes, “quel che non c’è bisogno di dire”². Sartre, ma-

² Roland Barthes, *Miti d’oggi*, Torino: Einaudi, 1974, 189-238.

scherando il proprio testo critico su Flaubert con una struttura romanzesca, andava alla ricerca di una totalizzazione, di una sintesi di filosofia e letteratura che fosse altro rispetto al sistema “naturale” e che, con la sua tensione verso il divenire fosse espressione di una visione marxista dell’arte (e della storia). Pochi anni più tardi Giorgio Manganelli, col suo *Pinocchio: un libro parallelo* del 1977, contaminò la scrittura critica con la “competizione della riscrittura”, in sintonia col sentimento sociale sulla letteratura degli anni intorno al 1968, quando un certo pubblico subiva la fascinazione della scrittura collettiva. Se concetti come proprietà letteraria e autore divengono oggetto di contestazione, allora anche la lettura critica può essere vista come una delle tante possibili riscritture, fino a comporre una serie di “storie ritrovate” nelle quali si smarrisce l’autorità sociale del testo tradizionalmente coincidente con la voce autoriale. Il periodo del “riflusso”, e soprattutto gli anni successivi al Duemila, a proposito dei quali Bauman ha parlato di “privatizzazione dell’idea di progresso”³, mostreranno una ben diversa funzione sociale attribuita alla letteratura, con un approccio conoscitivo fortemente individualista, a tratti persino narcisistico: e tutto questo si rifletterà ancora una volta nella produzione saggistica (e pseudo saggistica). Come mostra Gallerani, se infatti queste tipologie letterarie si affermeranno sempre di più (a scapito della narrativa), certa saggistica contemporanea di successo, spesso proveniente dagli Stati Uniti, mostrerà evidenti tracce di quel fenomeno che Charles Taylor ha definito “espressivismo”: una ricerca, spasmodica e disperata, di manifestare al prossimo la propria presunta originalità. Ne è un esempio la scrittura critico-frammentaria di David Shields, con il suo fortunatissimo *Reality Hunger* del 2010; ma la crisi e la personalizzazione-privatizzazione della cultura non conoscono limiti, e i media digitali amplificano e stimolano la formazione delle comunità di “lettori-scrittori”. I testi prodotti a milioni all’interno delle piattaforme *social* con lo scopo apparente di commentare criticamente un altro testo sono in realtà permeati dell’espressivismo narcisistico di cui parlò Taylor. Tuttavia Gallerani chiude con una nota di speranza, mostrando come alcuni dei migliori video-saggi presenti sulle piattaforme mediatiche riescano ad affrancarsi dallo schema autobiografico o espressivista, tanto che “il movimento dei *critical media* guarda a questo genere con interesse” (p. 228), apprezzandone la capacità di sintesi, l’immediata fruibilità anche per un pubblico non specializzato e la libertà offerta rispetto al “modello retorico tipico dell’articolo accademico” (*ibid.*). È trascorso oltre un secolo da quando Oscar

³ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, Roma - Bari: Laterza, 2017, XV.

Wilde pubblicò il suo *The Critic as Artist*, pseudo-saggio dialogico e insieme sintomo della crisi già all'opera nell'istituzione letteraria: ma anche ai giorni nostri queste forme letterarie ibride si confermano specchio della crisi identitaria e sociale attraversata dalle società che ne fruiscono.

Giacomo Agnoletti, giacomo.agnoletti@unitn.it

Il mondo non mi vuole più e non lo sa

ANTONIO TRICOMI, *PASOLINI*, ROMA, SALERNO EDITRICE, 2020, PP. 332.

Chissà cosa successe davvero quella notte di novembre del '75. Forse a tramortire Pasolini e poi a investirlo con la sua stessa auto fu davvero uno dei suoi ragazzi di vita. Oppure, dietro l'omicidio c'era la *longa manus* del palazzo, magari di quegli ambienti più compromessi con gli intrighi del petrolchimico su cui Pasolini stava lavorando per la stesura di *Petrolio*.

Dopo aver letto quest'ultimo lavoro di Antonio Tricomi, intitolato semplicemente *Pasolini*, viene quasi da pensare che, in fondo, scoprire chi sia stato a uccidere l'intellettuale forse più importante che l'Italia abbia avuto dal secondo dopoguerra non sia poi così necessario. Non vorrei essere frainteso: una tardiva, e ormai improbabile, risoluzione del caso giudiziario è certo auspicabile, ma Tricomi si tiene alla larga dalla cronaca spicciola, così come da ogni psicologismo applicato alla multiforme arte pasoliniana. È invece attento a rendere il lettore partecipe delle inquietudini umane e politiche, prima che stilistiche, che stanno dietro il lungo, eccitato e convulso percorso artistico di Pasolini, da lui stesso concepito – almeno dalla fine degli anni Cinquanta in poi – come un continuo risciversi, una forma perennemente in divenire. Così, una volta terminato il saggio, anche il lettore si trova un poco, come lo stesso Tricomi ammette di essersi sentito, “vampirizzato dal suo oggetto di studio” (p. 8).

E non si stupisce più di tanto dell'esito tragico di quella notte dell'ormai lontano '75: perché già da tempo i segnali di morte intorno alla figura e alla poetica dell'artista si stavano moltiplicando. Non tanto, o meglio non solo, per quell'autentico incubo cinematografico che fu *Salò*, del quale bastarono pochi minuti di proiezione per turbare lo stesso Pupi Avati, che pure della pellicola era stato uno degli sceneggiatori (benché non accreditato); né per l'abiura, avvenuta in quegli anni da parte del regista, della *Trilogia della vita*,

e per il progetto di una cinematografica *Trilogia della morte*, della quale *Salò* sarebbe stato il primo capitolo; ma soprattutto perché, proprio nell'incompiuto *Petrolino*, che di Pasolini avrebbe dovuto essere il capolavoro, sono rintracciabili secondo Tricomi "vari tratti, culturali ancor più che formali, tipici dello 'stile tardo' sondato da Adorno nel suo studio incompiuto sull'ultimo Beethoven" (p. 299).

L'artista, prosegue Tricomi, si stava ormai convincendo "dell'inermità e, persino, dell'irricevibilità della propria opera" (*ibid.*): "Il mondo non mi vuole più e non lo sa", avrebbe scritto su un suo disegno di quegli anni. Pasolini è ormai un uomo disperato e disilluso: lontani, lontanissimi gli ideali della giovinezza e della Resistenza, il PCI gli appare prigioniero di un'impotente fiducia nel progresso e il '68 una falsa rivoluzione. Ovunque, nei volti dei borgatari come nei cortei studenteschi dove sfilano i giovani bene, Pasolini scorge i medesimi gesti, atteggiamenti, persino le medesime facce. Perché il potere borghese tutto pervade, tutto corrompe e rende uguale. Persino i fascisti non sono più tali, hanno perduto per sempre il moralismo che li rendeva detestabili, ma diversi. Ovunque dilagano ateismo e immoralità, mentre si fa sempre più irraggiungibile quel mondo naturale e pre-storico, religioso e "materno", da Pasolini sempre vagheggiato e rincorso.

Attraverso le pagine di Tricomi ripercorriamo i paradisi perduti che l'artista crederà di rinvenire prima nel Friuli rurale e nelle borgate romane, per spingersi poi fino in Africa; ma "nei disperati e folli anni Settanta" fuggire nel "Terzo mondo" non basterà più a Pasolini. I segni della vittoria della borghesia, del nuovo ordine consumistico, sono ormai ovunque. Il mondo, dal quale Pasolini, come in quegli stessi anni anche Gadda, si sente fisicamente espulso, è pervaso da oriente a occidente da una sola ideologia, consumistica ed edonistica, dal volto buonista e falsamente tollerante e invece crudelmente repressiva e totalizzante, come la violenza espressionistica di *Salò* rende manifesto.

È un Pasolini accerchiato dai simboli dell'autorità paterna, dai lui mai metaforicamente uccisa e invece sempre fuggita, quello dei primi anni Settanta. Ma se il borghese-fascista-padre fosse stato attaccabile, un barlume di speranza ci sarebbe stato; e magari, chissà, anche la vicenda personale dell'artista avrebbe preso una diversa piega. Quello che angoscia il poeta – perché, come sottolinea Tricomi, questa è forse la descrizione che meglio si attaglia a Pasolini – è che, in quell'inizio degli anni Settanta, il "sistema" gli appare ormai inscalfibile. Se fino alla metà degli anni Cinquanta l'autore di *Ragazzi di vita* era ancora persuaso che "quanti abitano nelle borgate vadano considerati ignare vittime" (p. 84), col passare degli anni lo scrittore "giun-

gerà infine a persuadersi della completa disponibilità dei diseredati (e degli individui tutti) a far loro quella consumistica e al contempo pragmatica mentalità borghese” (*ibid.*). Nulla hanno potuto i cortei sessantotteschi, nulla potranno i compromessi della politica. Come avrebbe detto Barthes, il sistema capitalistico borghese si è naturalizzato, pretende di essere l’unica possibile ideologia: è “quel che non c’è bisogno di dire”. Dunque non c’è bisogno di spiegare perché i ragazzi di vita che popolavano le vecchie borgate non ci siano più o siano ansiosi di confondere i loro modi di parlare, di muoversi, persino la fisionomia antica dei loro volti, con le sembianze dei borghesi.

Qui sta uno dei motivi dell’attualità di Pasolini. Perché anche se, dal punto di vista strettamente contenutistico, rispetto alla scuola di Francoforte o allo stesso Marx, gli *Scritti corsari* o le *Lettere luterane* non dicono nulla di nuovo, Pasolini, con una violenza espressiva e un’angoscia interiore che non lascia insensibili, denuncia che adesso il processo di desacralizzazione imposto dalla modernità capitalistica è giunto in Italia, paese depositario di una cultura millenaria, autenticamente e profondamente umana.

Se è vero che per rapportarsi utilmente a un maestro, ricorda Tricomi, bisogna renderne controversa la lezione senza contentarsi di definirlo un profeta intoccabile, non si può non notare come oggi, a quarantacinque anni di distanza dalla morte del poeta, le sue stesse angosce siano divenute un incubo di massa, planetario e globale. Sociologi e politologi – da Bauman a Barber, a Featherstone – si affannano a spiegare come il capitalismo nell’economia di mercato globale abbia infantilizzato i consumatori, e come essi non siano più guidati dalla matura nozione di bisogno, cara all’economia classica, ma dall’instabile e nevrotizzante concetto di “capriccio”. Come ha scritto Claudio Giunta in un suo recente articolo, il consumismo “non ha trovato difensori. [...] Una prova? L’entusiasmo con cui studenti di Lettere nati nel 2000 reagiscono alle pagine di Pasolini sul genocidio [culturale]” (“Appunti su Tommaso Labranca e la modernizzazione”, *Studi culturali* 15 (3), 2018, p. 339).

Dunque, a rileggerli oggi, gli scritti di Pasolini anticipano anche un altro tema: l’importanza dell’Italia come ultimo grande sogno della nostra contemporaneità. Un luogo mitico, premoderno e autentico nel contesto di un mondo sempre più globalizzato e dunque desideroso di provare un poco del sollievo che, forse illusoriamente, una qualunque “esperienza italiana” può offrire. Di avvertire, magari attraverso l’effimero e consumistico rapporto con il nostro paese, un barlume di quella sacralità che la nostra realtà contemporanea pare avere smarrito: alleviando così un’angoscia simile a quella che Pasolini, per citare Berardinelli, provava per “la perdita di un oggetto d’amore”.

Allora, con Tricomi, credo che oggi la miglior lettura di Pasolini non sia quella di coloro che “rimodulano nei loro testi, o solo invitano ad attualizzare, specifici tratti della sua opera, della sua poetica”, perché in costoro si percepisce giocoforza “qualcosa di fin troppo artificioso, o persino di inconsapevolmente *caricaturale*” (p. 307). “There is no alternative”, era solita dire Margaret Thatcher: il mercato ha vinto, la progettualità sociale ha fallito e i tentativi di quanti cercano di collegare la propria poetica a quella di Pasolini rischiano di apparire, forse a ragione, artificiosi o persino calcolati. Il “maestro”, l’intellettuale “profetico”, richiede allora una lettura critica, magari anche demitizzante ma sempre consapevole del mutamento del quadro sociale e della perdita – questa sì, definitiva – del prestigio politico dell’artista.

Per rendersi allora conto che, nonostante tutto, il mondo ha ancora bisogno di sognare, magari col Pasolini dei *Quadri friulani*, un’Italia pre-storica, naturale e mitica; oppure per addentrarsi in quell’autentico testamento intellettuale che è il manoscritto di *Petrolio*. Riscoprendo così, attraverso il tramite di un percorso organico e intelligente all’interno del *work in progress* pasoliniano quale quello tracciato da Tricomi, il lavoro di un intellettuale capace di fornire ancora oggi stimoli e contributi nell’ambito delle più diverse discipline.

Giacomo Agnoletti, giacomo.agnoletti@unitn.it

Arte intelligente o intelligenza artificiale?

GIORGIO FRANCESCHELLI, *I, ARTIST – IL DIRITTO D’AUTORE TRA OPERE D’ARTE E INTELLIGENZA ARTIFICIALE*, SENIGALLIA, VENTURA, 2019, PP. 100.

Nel *Leviatano*, Hobbes compieva un’analogia fra le parti del corpo umano e i meccanismi di un automa, e pensava la ragione come calcolo. Erano due elementi – di cui il primo è in qualche modo riflesso del secondo – che lo ponevano all’avanguardia del pensiero del proprio tempo e insieme inauguravano un’epoca storica che oggi si compie all’insegna della tecnica, che ne è uno dei caratteri fondamentali.

Forse non è un caso che Hobbes sia inglese, che la tecnica industriale abbia iniziato a celebrare i suoi fasti in Inghilterra e che sia proprio il Regno Unito ad aver elaborato e promulgato una legge che, prendendo in considerazione la realtà di “lavori artistici [...] generati da un computer” (p. 15),

pone il problema del diritto d'autore in questo caso specifico. Si tratta di una questione particolare che, oggi, è presente all'interno di una questione di carattere generale di immensa portata: l'intelligenza artificiale, figlia diretta, nella sua essenza, del pensare la ragione come calcolo.

Non dobbiamo discutere quanto ampia sia l'idea di ragione calcolante: ci basta rilevare che, persino nella sua formulazione a maglie più strette, essa può produrre un miglioramento delle condizioni di vita generali (non solo dell'uomo) sul pianeta, e non esclusivamente, come se si trattasse di una sorta di destino, la pura distruzione evocata dagli apocalittici.

Questi scenari di catastrofe (a cui Giorgio Franceschelli è, o si mostra, estraneo) in realtà rispecchiano la paura – spesso reazionaria – di un mondo organizzato razionalmente, che sarebbe spia, invece, di dittature e distopie, come se le “emozioni”, specie nella *polis*, non avessero già provocato disastri e tragedie. Franceschelli, al contrario, imposta questo suo volume secondo un robusto realismo declinato in campo giuridico pur trattando un tema di grande interesse per il futuro di tutte le *humanities*.

I, *Artist* mette infatti a tema il diritto d'autore da applicare all'intelligenza artificiale su un piano strettamente realistico e attuale, ponendo all'attenzione la domanda: cosa deve avvenire adesso, nel momento in cui l'intelligenza artificiale è capace di elaborare e produrre oggetti artistici e opere dell'ingegno (dunque testi primari, commenti, recensioni, traduzioni, ecc.)?

Se da tale domanda scaturiscono diversi interrogativi su cosa si possa intendere per *arte*, la risposta di Franceschelli ha un preciso taglio giuridico, in forma di proposta assai ponderata: il diritto d'autore appartiene a chi utilizza l'intelligenza artificiale, i diritti morali al programmatore e all'utilizzatore. Franceschelli ne è cosciente: si tratta di una “soluzione [...] del tutto fuori dagli schemi” (p. 75), ma il diritto, come sempre avviene, deve regolamentare ciò che è già in atto e a volte, appunto – proprio come Franceschelli suggerisce –, per farlo *deve* saper uscire “dagli schemi”.

Quella dell'autore, in altre parole, non è un'ipotesi riguardo a una giurisdizione probabile futura, ma è una proposta riguardo a problemi assolutamente attuali e stringenti di cui non è prematuro che i letterati inizino a (pre) occuparsi. Il libro di Franceschelli si inserisce con competenza nel dibattito, che è un dibattito – è importante sottolinearlo – non semplicemente sul futuro, ma su una situazione presente che impone una riflessione sull'attualità ai fini dell'indicazione di adeguati orientamenti e prassi giuridici.

Il volume, per giungere a queste conclusioni, offre un quadro completo della legislazione attuale, dei margini di manovra per affrontare le questioni

poste dal crescente sviluppo dell'intelligenza artificiale, e delle prospettive di un possibile cambio di passo giuridico. Inoltre, Franceschelli illustra una selezione accurata di casi-studio di programmi in grado di produrre opere d'arte (di qui, appunto, il problema: a chi appartengono i diritti?). Di grande interesse i programmi che agiscono nel campo della pittura e in quello della poesia, a cui viene dedicato un intero capitolo.

Nella sua ricognizione puntuale del presente, *I, Artist* solleva anche una serie di questioni di estrema importanza, che si possono riassumere come “la questione della creatività”. Franceschelli prospetta, a partire da studi sulla creatività computazionale, la possibilità di nuove modalità di intendere la creatività: “potrebbe non essere corretto cercare di applicare pedissequamente alla creatività della macchina gli stessi ragionamenti e gli stessi principi che valgono per la creatività dell'uomo” (pp. 47-48); e ancora: “rimane importante non trascurare la possibilità di definire, per i computer, una creatività in termini ben distinti da quelli usati per la creatività ‘umana’” (p. 49). Insomma, potrebbe forse *in-sorgere* una ancora inespressa modalità del *logos*, splendidamente umana nella sua provenienza e nel suo differire da essa.

Per l'insieme di tutti questi elementi posti criticamente all'attenzione del lettore, il libro di Franceschelli – rigoroso e insieme di agevole lettura – non solo si pone adeguatamente in un dibattito di assoluta attualità, ma in questo stesso dibattito offre un contributo di grande rilievo, in maniera particolare per l'attenta proposta giuridica che avanza. Da notare l'ampia bibliografia, quasi esclusivamente tradotta dall'inglese/americano da lui stesso in quanto a tutt'oggi non vi sono molti testi in italiano su tali problematiche.

Giorgio Grimaldi, giorgio.grimaldi@uniurb.it

Un lavoro coraggioso

MARCO PETRELLI E GIULIO SEGATO, *CORMAC MCCARTHY. SAGGI A MARGINE DEL CANONE*, VERONA, QUIEDIT, 2020, PP. 192.

Quello di Petrelli e Segato è un regalo agli amanti di Cormac McCarthy, ma anche a chi non conosce approfonditamente l'autore americano. Il libro, intitolato *Cormac McCarthy. Saggi a margine del canone*, è una ricerca approfondita sugli aspetti meno noti della scrittura di McCarthy, condotta attraverso chiavi di lettura altrettanto poco battute. Dallo studio di Petrelli e Segato

prende vita un'analisi che scava nelle opere di McCarthy, soprattutto quelle più marginali, contribuendo ad ampliare il discorso sulla complessità dell'autore contemporaneo senza dimenticarsi di introdurlo ai lettori meno esperti. Petrelli e Segato suggeriscono interessanti spunti interpretativi, supportati da una ricchissima bibliografia critica sia in inglese sia in italiano, senza mai forzare la mano. L'approccio dei due studiosi è scientifico e minuzioso, ma lascia spazio a dubbi e incertezze, nel rispetto dello stile narrativo aperto di McCarthy.

Come appare evidente fin dal sottotitolo del libro, *Saggi a margine del canone*, Petrelli e Segato fanno della marginalità la chiave di volta di tutta l'architettura del volume. Ispirandosi alla liminalità, tanto geografica quanto morale, che definisce le opere di McCarthy stesso, i due autori introducono il loro studio proprio insistendo sulla prospettiva marginale che caratterizza a tratti la scelta dei testi da analizzare e in altri l'approccio critico attraverso il quale osservare opere altrimenti già ampiamente discusse da altri studiosi in precedenza.

Il volume è suddiviso in tre sezioni, in ognuna delle quali si analizza una parte della produzione di McCarthy secondo uno specifico criterio scelto dagli autori: nella prima sezione Petrelli rilegge i primi e poco studiati lavori di McCarthy ("Wake for Susan" e "A Drowning Incident") ricontestualizzandoli alla luce delle opere maggiori dello scrittore americano; nella seconda, Segato si occupa delle possibili interferenze, più o meno dirette, tra le narrazioni inerenti alla Guerra del Vietnam e due dei romanzi mccarthiani più conosciuti (*Blood Meridian* e *No Country for Old Men*); nella terza e ultima sezione, i due autori affrontano, con approcci differenti, tre diverse sceneggiature per televisione e teatro di McCarthy (*The Gardner's Son*, *The Stonemason* e *The Sunset Limited*).

Il primo saggio di Petrelli introduce a un aspetto meno noto della produzione di McCarthy iniziando proprio con i primi e unici due racconti dello scrittore americano che non hanno goduto di grande attenzione a causa di uno stile narrativo ancora da definire. Le riflessioni di Petrelli tracciano un percorso evolutivo tra il McCarthy di "Wake for Susan" e "A Drowning Incident" e quello di romanzi successivi come *The Orchard Keeper* e *Blood Meridian* (per citarne un paio), illuminandone le analogie e le differenze in temi e stilemi, a dimostrare la propedeuticità delle varie opere nella definizione dello stile autoriale mccarthiano. Se "Wake for Susan" appare come un lavoro giovanile troppo sentimentale e poco tecnico, Petrelli tuttavia lo identifica come un laboratorio di tratti quali il dualismo pastorale/gotico,

il tema della morte e della memoria, e una certa malinconia per un passato mitico di un Old South mai veramente esistito, ai quali McCarthy riuscirà poi a dar forma in maniera tecnicamente più matura nelle opere successive in un genere letterario a lui più congeniale, quello del romanzo. Così anche per il successivo “A Drowning Incident” nel quale McCarthy già mette in gioco una consapevolezza tecnica più evoluta ed emotivamente straniante, e in cui compaiono le prime tracce di un rapporto malsano tra padri e figli, il simbolismo nell’ambiguità della natura del sud degli Stati Uniti, così bella eppure segretamente in decomposizione, e soprattutto quella violenza immotivata e dettagliata che sarà una delle caratteristiche principali della scrittura di McCarthy fino a trovare il suo apice in *Blood Meridian*.

Dopo il saggio di Petrelli sui racconti di McCarthy, Segato vira verso due celebri romanzi presentandoli però dal punto di vista inedito della rilettura delle due opere tenendo conto di certe dinamiche narrative caratteristiche della Guerra del Vietnam. Per quanto riguarda il primo romanzo, *Blood Meridian*, Segato ipotizza una possibile gestazione a poco tempo di distanza dalla caduta di Saigon, e poi rileva alcuni tratti in comune tra l’ambientazione ottocentesca delle guerre di conquista del West, argomento del romanzo, e il contesto della Guerra in Vietnam: nonostante l’assenza di riferimenti espliciti al suddetto conflitto, il romanzo di McCarthy sembra caratterizzato dalla stessa carica autoparodica delle narrazioni sul Vietnam, da un’analogia indefinitezza tra fazioni opposte, entrambe terrorizzate da reparti irregolari dell’esercito americano nel caos bellico di una guerra apparentemente senza fine.

I riferimenti alla Guerra del Vietnam diventano più espliciti con il romanzo *No Country for Old Men* dal momento in cui due personaggi protagonisti sono reduci di due guerre diverse: uno del Vietnam e l’altro della Seconda Guerra Mondiale. In questo senso, Segato vede il romanzo come rappresentazione simbolica del conflitto tra due mondi inconciliabili abitati da uomini con diversi valori: quello pre-Vietnam e quello post-Vietnam. I due reduci, e i mondi che questi rappresentano, si differenziano soprattutto nel rapporto con la vita e la morte, e Segato interpreta il confronto tra i due personaggi e la conclusione del romanzo come una sconfitta del mondo post-Vietnam che non riesce a risollevarsi dai traumi passati e continua a logorarsi in un circuito autodistruttivo senza fine.

A chiudere il discorso di Petrelli e Segato, troviamo una sezione in cui i due studiosi si focalizzano su alcune delle sceneggiature scritte da McCarthy per televisione (*The Gardner’s Son*) e teatro (*The Stonemason* e *The Sunset Limited*). La prima, analizzata da Petrelli, viene presentata come un primo

tentativo di *historiografic metafiction* nella carriera di McCarthy tesa però a compiere una revisione della storia ufficiale attraverso la riscrittura di un crimine avvenuto a Graniteville, cotonificio del South Carolina concepito nel 1845 come primo grande esperimento industriale negli Stati Uniti rurali. Nel saggio di Petrelli su *The Gardner's Son*, la storia individuale di un crimine apparentemente ingiustificato avvenuto per mano di un afroamericano alle dipendenze di un industriale bianco è interpretata come simbolo della ribellione del Sud statunitense contro l'industrializzazione successiva alla Guerra Civile. L'opera di McCarthy si presta dunque a dar voce al mondo rurale ammutolito dall'emergente realtà industriale e scisso tra nostalgia pastorale e modernità tecnologica, raccontando una versione inedita di un sacrificio vanificato dai rapporti di potere tra classi sociali che hanno determinato la scrittura della storia ufficiale.

La seconda sceneggiatura analizzata, sempre da Petrelli, è un testo per il teatro, e benché attinga ad alcuni degli stessi temi già presenti in *The Gardner's Son*, come gli stati di schizofrenia dei personaggi, gli esempi di cruda violenza e il peculiare rapporto con il tempo e la memoria dominato dalla necessità di riscrivere una storia sia personale sia collettiva, aggiunge allo stile mccarthiano un tono biblico ed esistenziale che lo scrittore porterà con sé anche successivamente. Si parla di *The Stonemason*, del quale Petrelli esalta la scissione nella rappresentazione del protagonista tra la nostalgia per un mitico passato pastorale e l'alienazione, al limite della psicosi, nella modernità del presente. Il saggio illumina la natura distruttiva di tale nostalgia per il passato repubblicano e schiavista, legata a un'attitudine pragmatista e anti-intellettualista del protagonista del dramma che conduce direttamente o indirettamente allo sfacelo di tutta la famiglia e, simbolicamente, di tutto il Sud.

Ancora toni biblici ma più espliciti e messi sotto processo in *The Sunset Limited*, un altro dramma che in un dialogo tra Black e White, un ex galeotto afroamericano credente e un professore bianco nichilista, mette in scena il conflitto tra fede e scetticismo moderno. Segato ne esamina il testo e tenta di ricostruirne la rete intertestuale riconoscendo strutture dialogiche e allegoriche affini a quelle di Bunyan, Petrarca, Prudenziolo, nonché del genere della *disputatio* e dei *débats*, insieme a numerosi riferimenti bibliografici che Segato riconosce e contestualizza individuandone l'origine. Il lavoro di ricerca dello studioso lascia aperto il dibattito tra fede e nichilismo così come concepito dal dramma stesso, ma indirettamente solleva anche una questione interessante: se l'argomentazione cristiana di Black è basata su un'idea di libero arbitrio di matrice cattolica che presuppone anche una libertà espressiva e un linguaggio

non preconstituito, che fare della rete intertestuale di cui si compone l'argomentazione stessa?

Insomma, un lavoro coraggioso quello di Petrelli e Segato, che si sono cimentati nella non facile impresa di dire la loro su un autore largamente studiato e apprezzato, considerato da molti uno dei più grandi romanzieri americani contemporanei. Coraggio a mio parere ripagato da un eccellente risultato che, oltre a riconfermare la grandezza di un autore già ampiamente celebrato, risveglia nel lettore la voglia di rispolverare McCarthy dallo scaffale degli intoccabili per andarne a sviscerare intriganti dettagli meno immediati come il trattamento della questione afroamericana, l'eterna lotta tra fede e nichilismo, il lascito della Guerra del Vietnam sulla società contemporanea, e tanti altri spunti di riflessione interessanti e ancora aperti alla discussione.

Giulia Affede, giulia_affede@yahoo.it