

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXV 2017

MARE PVNICVM.

MARE IBERVM.

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXV 2017

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXV - 2/2017
ISSN 1122-1917 - ISSN digitale 1827-7985
ISBN 978-88-9335-243-7

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
ALESSANDRO GAMBA
GIULIA GRATA

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2017 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di dicembre 2017
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Struttura del discorso negli apprendenti italo-foni di russo: analisi testuale comparata russo-italiano	7
<i>Nataliya Stoyanova</i>	
«Come si dice?» / «Wie heißt das?» – Strategie di ricerca lessicale in visite guidate con italiano e tedesco L2	31
<i>Miriam Ravetto</i>	
“Boia imperialisti, spie di regime e corrotti buffoni”. La lingua dei comunicati delle brigate rosse durante il Sequestro Moro	51
<i>Ettore Marchetti</i>	
La sémantique du stéréotype et la représentation topique de l'altérité	71
<i>Afsaneh Pourmazaheri</i>	
“Before Man Was, War Waited for Him“. <i>Blood Meridian</i> e la Guerra del Vietnam	91
<i>Giulio Segato</i>	
Wie wenn sich eine einzige hohe aber starke stimme bilde: lingua e stile nel romanzo <i>Das Schloß</i> di Franz Kafka	103
<i>Gloria Colombo</i>	
Elfriede Gerstl, eine Stimme für italienische Leser	121
<i>Renata Zanin</i>	
Tra comicità e umorismo: Dar'ja Doncova, “regina del giallo ironico”	135
<i>Claudio Macagno</i>	
“L'eterna influenza francese”. Classici russi per il tramite del francese all'alba del Terzo millennio	159
<i>Giuseppe Ghini</i>	
Василий Гроссман и первый опыт художественного исследования Гулага (О повести Все течет...)	175
<i>Мауриция Калужио</i>	

“Ясность” и “связность” как смысловые доминанты нарратива В. Гроссмана
 (“За правое дело”, “Жизнь и судьба”) 187

Галина Жиличева

Recensioni e Rassegne

Recensioni	203
Rassegna di Linguistica generale e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	207
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Chiara Molinari	215
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Amanda Murphy e Margherita Ulrych	225
Rassegna di linguistica russa a cura di Anna Bonola	233
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	237
Rassegna di Tradizione della cultura classica a cura di Guido Milanese	243
Indice degli Autori	247
Indice dei Revisori	249
Supplemento: Critical issues in English – Medium Instruction in University	251

Joëlle Gardes nous a quittés le 11 septembre 2017. Nous désirons saluer ici la collègue toujours disponible et prévenante, la stylisticienne, la linguiste, la traductrice, la spécialiste amoureuse de poésie et, bien sûr, la poétesse. Elle aurait aimé ce féminin un peu désuet, et nous le lui dédions volontiers. Elle a rendu à notre revue le service précieux et humble des véritables savants, qui ne demandent aucun retour pour leur travail, pas même le renom, car leur savoir les rend heureux et ils sont par conséquent désireux de le partager. Enfin, à Joëlle, la très chère amie, tout simplement merci.

Joëlle Gardes ci ha lasciati l'11 settembre 2017. Desideriamo ricordare in questa sede la collega sempre disponibile e collaborativa, la scrittrice raffinata, la linguista, la traduttrice, la studiosa di poesia, e naturalmente la poetessa che lei stessa è stata. Ha dato alla nostra rivista il contributo prezioso e umile che solo i veri studiosi sanno dare, senza chiedere nulla in cambio, nemmeno il riconoscimento pubblico, poiché era dal sapere che si sentiva ricompensata e desiderava quindi dividerlo. A Joëlle, la cara amica, semplicemente grazie.

On the 11th of September 2017, Joëlle Gardes left us. We honor here the willing and helpful colleague, the stylist, the linguist, the translator, the poetry scholar, and of course the poet she herself was. She served our journal in the precious and humble way that true scholars dedicate to knowledge, which they are happy to share. To the dearest friend Joëlle, simply thank you.

“BEFORE MAN WAS, WAR WAITED FOR HIM”.
BLOOD MERIDIAN E LA GUERRA DEL VIETNAM

GIULIO SEGATO

Se si esclude *No Country for Old Men*, la Guerra del Vietnam non è mai apparsa esplicitamente nei romanzi di Cormac McCarthy, ma, tuttavia, ha lasciato qualche traccia nascosta nei primi lavori dello scrittore (in *Child of God*, *Suttree* e *Blood Meridian*). In particolare *Blood Meridian*, nonostante l'ambientazione western, mostra immagini e simboli chiaramente influenzati dall'esperienza politico-militare americana in Vietnam. Ci sono almeno due o tre scene del libro che sembrano appartenere più a un romanzo bellico che a un western, ma la connessione in realtà è ancora più profonda. Infatti, i romanzi sulla Guerra del Vietnam possiedono alcune caratteristiche – come la descrizione di battaglie estremamente caotiche, l'esplosione di una violenza senza senno spesso proveniente dal fuoco amico e i combattimenti in stile guerriglia – che si possono ritrovare in *Blood Meridian*. Il mio articolo affronta queste specificità attraverso un paragone con un altro western – un film in questo caso – spesso associato alla Guerra del Vietnam: *The Wild Bunch* di Sam Peckinpah.

With the exception of *No Country for Old Men*, the Vietnam War has never appeared openly in Cormac McCarthy's novels, but it has nevertheless left a deep trace on his early work (*Child of God*, *Suttree*, and *Blood Meridian*). *Blood Meridian* in particular shows, despite his western setting, an imaginary influenced by the military-political experience of Vietnam. A few scenes in the book in fact read more like a war novel rather than a western, and the connection is even deeper than that. The Vietnam novels typically have some concerns – such as the chaotic descriptions of the battle, the explosion of meaningless violence often perpetrated by friendly fire, and the guerrilla warfare – which are to be found at their best in *Blood Meridian*. My essay discusses these issues through a comparison with a western movie often associated with the Vietnam War: Sam Peckinpah's *The Wild Bunch*.

Keywords: Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, Vietnam War, *The Wild Bunch*, Western, war novel

Premessa

Uno dei segnali di crisi ideologica che accompagnò l'*escalation* della Guerra del Vietnam (1961-1975)¹ fu la rottura, o più precisamente la revisione radicale, di uno dei più importanti generi cinematografici hollywoodiani del secondo dopoguerra: il *combat movie*.

¹ In realtà gli storici non concordano sulle date del coinvolgimento statunitense nella Guerra del Vietnam che, è opportuno ricordare, non fu mai un conflitto dichiarato. Si veda M. Frey, *Storia della Guerra in Vietnam*, Einaudi, Torino 2008.

Durante la Seconda guerra mondiale, infatti, gli *studios* hollywoodiani, al loro picco di efficienza produttiva e potere economico, furono mobilitati per sostenere con le proprie pellicole lo sforzo bellico del governo². La tipica trama dei *combat movie* racconta la vita di un plotone americano, spesso formato da soldati eterogenei per ceto ed etnia, che riesce ad annullare le proprie differenze razziali e di classe per combattere il nemico, attraverso azioni di grande coraggio. Questo modello resistette anche dopo la conclusione della Seconda guerra mondiale. Infatti, nonostante la scarsa popolarità della Guerra di Corea tra la popolazione statunitense, Hollywood fu abilissima nello sfruttare le formule dei film bellici per far assorbire alla società americana il nuovo conflitto che si stava sviluppando nel territorio asiatico³.

La risposta di Hollywood alla guerra in Vietnam, invece, fu totalmente diversa. Fatta eccezione per *The Green Berets* (1968), il film di John Wayne apertamente mistificatorio, non furono prodotti film bellici hollywoodiani sul Vietnam mentre la guerra era in corso⁴. La precisa scelta degli *studios* di evitare il soggetto rifletteva la paura di trattare un tema sul quale il pubblico americano era così intensamente diviso. L'industria cinematografica hollywoodiana, in realtà, affrontò la crisi di valori sollevata dalla Guerra del Vietnam ma in modo sibillino, proiettando temi, personaggi e storie della guerra indocinese nello spazio mitico del film western. Richard Slotkin, in *Gunfighter Nation*, ha compiuto un'analisi puntuale e articolata sui rapporti tra la guerra del Vietnam e i film western⁵. Lo storico, nella sua disamina, si è soffermato su *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*, 1969). Il bel film di Peckinpah, secondo Slotkin, può essere visto come un commento alla Guerra del Vietnam, in particolare all'offensiva del Tet avvenuta nel 1968. *The Wild Bunch* rappresenterebbe una delle metafore più riuscite dell'esperienza statunitense in Vietnam: i dilemmi etici e politici alla base del film sarebbero infatti molto simili a quelli che divisero gli Stati Uniti durante la guerra. *The Wild Bunch* non fu l'unico film a fornire una rappresentazione indiretta della guerra del Vietnam. Ci furono diversi western girati tra il 1964 e il 1972 che mostrarono, più o meno esplicitamente, una rilettura simbolica della guerra indocinese, come *Major Dundee* (*Sierra Charriba*, Sam Peckinpah, 1964), *The Professionals* (*I professionisti*, Richard Brooks, 1966), *Soldier Blue* (*Soldato blu*, Ralph Nelson, 1970) e *Ulzana's Raid* (*Nessuna pietà per Ulzana*, Robert Aldrich, 1972).

² Per un approfondimento sul rapporto tra Hollywood e le guerre che hanno coinvolto gli Stati Uniti si veda G. Muscio, *Hollywood va in Guerra*, in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, G.P. Brunetta ed., Einaudi, Torino 2000, pp. 1049-1088. Per il caso specifico della Guerra del Vietnam, R. Slotkin, *Gunfighters and Green Berets: The Magnificent Seven and the Myth of Counter-Insurgency*, "Radical History Review", 44, 1989, pp. 65-90.

³ Per un approfondimento sui film di genere americani durante i conflitti si veda R. Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, London 1999.

⁴ Ci furono invece diverse produzioni *low budget*, i cosiddetti *b-movies*. Si veda M. Young, *The Vietnam Wars: 1945-1990*, HarperCollins, New York 1991.

⁵ Si veda R. Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Antheum, New York 1992.

Se a cavallo tra la seconda metà degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta alcuni film western, che Slotkin chiama “Vietnam Westerns”, diventano il luogo ideale dove nascondere temi e simboli relativi alla Guerra del Vietnam particolarmente sgraditi a Hollywood, la stessa cosa non si può dire che avvenga nella letteratura. Diversi romanzi sulla guerra indocinese vengono difatti pubblicati mentre il conflitto è ancora in corso, alcuni peraltro riscuotendo un discreto successo commerciale⁶. Tuttavia, è solo dal 1974, anno della pubblicazione di *Dog Soldiers* – vincitore del National Book Award nel 1975 – che la narrativa del Vietnam si consolida come un sottogenere molto apprezzato e riconosciuto, sia dalla critica, sia dai lettori americani⁷. Anche gli anni Ottanta sono molto proficui per la *Vietnam fiction*, probabilmente influenzata dal desiderio di rivincita che il revisionismo reaganiano aveva portato alla luce grazie a una rilettura del conflitto in chiave positiva. Reagan, infatti, vedeva e raccontava la Guerra del Vietnam non più come una *dirty war* ma come una *noble cause*, un’espressione divenuta celebre durante il discorso del Presidente al Memorial Day del maggio del 1984, presso il cimitero di Arlington in Virginia⁸.

Blood Meridian or the Evening Redness in the West esce nel 1985, a dieci anni esatti dalla caduta di Saigon, ma la gestazione era durata a lungo⁹; è quindi ragionevole affermare che le prime idee e letture di McCarthy, decisive per la costruzione del romanzo, fossero nate poco dopo la conclusione del conflitto, come conferma Paul Sheehan in un saggio apparso nel 2016: “Most of the drafting of *Blood Meridian* was done between 1977 and 1981. This was also the period in which American began to reflect in earnest on its protracted involvement and final withdrawal from Vietnam”¹⁰.

Questo articolo nasce dalla lettura di alcuni saggi che accennano alla possibile relazione tra *Blood Meridian* e la Guerra del Vietnam, una relazione che non viene però mai approfondita ma lasciata solo in forma di intrigante suggestione. Partendo dagli spunti più interessanti, che saranno raccolti e presentati, si cercherà di comprendere se *Blood Meridian*, senza dubbio un western eccentrico, possa effettivamente essere letto anche come un romanzo bellico che propone immagini e narrazioni riconducibili al Vietnam.

⁶ Ad esempio *First Blood*, il romanzo di David Morrell da cui è stato tratto il celebre film *Rambo* (1982), è del 1972. Per una panoramica sulla letteratura del Vietnam si veda P.D. Beidler, *Re-Writing America: Vietnam Authors in Their Generation*, University of Georgia Press, Athens/London 1991.

⁷ Negli anni Settanta sono ben due i romanzi sul Vietnam a vincere il National Book Award. Di *Dog Soldiers* si è già detto. Nel 1979 viene premiato *Going After Cacciato* di Tim O’Brien (pubblicato l’anno precedente), forse lo scrittore-reduce più apprezzato dalla critica statunitense.

⁸ Per un approfondimento sulle motivazioni e gli sviluppi del revisionismo e revanscismo reaganiano rimando a P. Hagopian, *The Vietnam War in the American Memory. Veterans, Memorial, and the Politics of Healing*, University of Massachusetts Press, Amherst 2009.

⁹ Diversi saggi parlano della gestazione delle opere di McCarthy. Si veda, tra gli altri, S. Frye, *Understanding Cormac McCarthy*, University of South Carolina Press, Columbia 2009.

¹⁰ P. Sheehan, *Myth, Language and Law in Blood Meridian and Deadwood*, L. Jillett ed., *Cormac McCarthy Borders and Landscape*, Bloomsbury, London 2016, p. 181.

Blood Meridian e la Guerra del Vietnam

La Guerra del Vietnam non è mai entrata esplicitamente nelle narrazioni di McCarthy, escludendo *No Country for Old Men* – l'unico romanzo dove agiscono diversi reduci del Vietnam, anche se il conflitto è solo accennato – tuttavia è possibile scorgerne qualche riferimento implicito in almeno tre opere: *Child of God*, *Suttree* e *Blood Meridian*¹¹. Se nelle prime due le analogie dell'esperienza americana in Indocina sono molto sfumate e vaghe, in *Blood Meridian*, l'unica delle tre ambientata nell'Ottocento, esse appaiono assai più evidenti. Che un romanzo ambientato nell'Ovest americano dell'Ottocento nasconda relazioni con un conflitto combattuto in Asia nel XX secolo, è già di per sé una specificità inusuale e meritevole di considerazioni approfondite. Diversi studiosi hanno accennato a possibili affinità tra il romanzo e la Guerra del Vietnam, ma sempre in modo assai sintetico, *en passant* o in nota. John Sepich per esempio – in un suo articolo sulle fonti di *Blood Meridian* – parlando delle continue atrocità del romanzo, abbozza – in una nota – un paragone con quelle mostrate dalla Guerra del Vietnam: “The literature of atrocities in Vietnam seems consistent, in its language, with that of Glanton’s”¹². Vince Brewton, in un saggio apparso per la prima volta nel 2004¹³ e in seguito inserito nel volume dedicato a McCarthy curato da Harold Bloom¹⁴, dedica all'argomento un paragrafo, proponendo un paio di analogie tra il conflitto e il romanzo che “comes close to being a novel whose true subject is Vietnam, a kind of allegory of American involvement in Southeast Asia and of the reverberations of that history in the American psyche”¹⁵. Barcey Owens, ragionando sulla rappresentazione della violenza proposta dal romanzo, afferma che *Blood Meridian* è stato certamente ispirato “by the violence of Vietnam era”¹⁶. La medesima tesi – espressa in poche righe – è suggerita anche da Matthew Robinson in un recente articolo¹⁷.

In realtà il legame tra *Blood Meridian* e la Guerra del Vietnam era stato notato e sottolineato anche in Italia, ancor prima di Sepich, Brewton e Owens. Tommaso Giartosio, in-

¹¹ L'accostamento tra il protagonista di *Child of God*, Lester Ballard, e il cliché del reduce del Vietnam è stato proposto da G.M. Ciuba in *Violence and Divinity in Modern Southern Fiction*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2007 (all'interno del capitolo su McCarthy). Per quel che riguarda la Guerra del Vietnam in *Suttree* si veda V. Brewton, *The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy*, “The Southern Literary Journal”, 37, 2009, 1, pp. 121-143.

¹² J. Sepich, *What Kind of Indians was Them?: Some Historical Sources in Cormac McCarthy's Blood Meridian*, in *Perspectives on Cormac McCarthy Southern Quarterly Series*, E. Arnold – D.C. Luce ed., University Press of Mississippi, Jackson 1999, p. 138.

¹³ È il saggio di V. Brewton, *The Changing Landscape of Violence*.

¹⁴ H. Bloom, *Bloom's Modern Critical Views. Cormac McCarthy. New Edition*, Chelsea House Publications, New York 2009.

¹⁵ V. Brewton, *The Changing Landscape of Violence*, p. 123.

¹⁶ B. Owens, *Cormac McCarthy's Western Novels*, University of Arizona Press, Tucson 200, p. 20.

¹⁷ M. Robinson, *There Will Be Violence: A Critical Analysis of Violence in the Works of Cormac McCarthy*, “Honors Project”, 33, 2015, p. 16.

fatti, pochi mesi dopo la pubblicazione della traduzione italiana del romanzo di McCarthy, scriveva sulle pagine culturali de “Il Manifesto”¹⁸:

Meridiano di sangue ricorda spesso un film, *Apocalypse Now*¹⁹: il viaggio infernale, il cuore di tenebra, perfino un ‘giudice’ – il testone nudo di Brando che intreccia aforismi sulle teste infilzate dei vietnamiti. Già il Vietnam, forse McCarthy e Coppola mettono in scena uno stesso imperialismo della rappresentazione²⁰.

Più recentemente anche Stefano Rosso, in un articolo del 2006 che ha preso in esame la rappresentazione della violenza in *Blood Meridian*, invitava i lettori a leggere il romanzo non tanto come un western eccentrico, ma piuttosto come un romanzo post-Vietnam:

Blood Meridian assume un significato diverso se, anziché considerarlo un anti-western, come molti critici hanno fatto, si prova a leggerlo come un romanzo post-Vietnam sulla violenza. E questo non semplicemente per alcune curiose somiglianze di intreccio. Si pensi alla scena della donna indiana incontrata nel villaggio di Janos. Senza alcun motivo Glanton “pointed with his left hand and she turned to follow his hand her gaze and he put the pistol to her head and fired. [...] A fistsized hole erupted out of the far side of the woman’s head in a great vomit of gore and she pitched over and lay slain in her blood without remedy”. Qui è immediato il riferimento visivo alla fotografia che ritrae il capo della polizia di Saigon nel momento in cui giustizia un sospetto vietcong e che permise a Eddie Adams di vincere il premio Pulitzer. Oppure si veda la scena in cui il *kid* scorge una vecchia indiana inginocchiata vicino ai resti di un massacro e non si accorge che è morta da anni, immagine che rimanda a più di un romanzo della Guerra del Vietnam²¹.

Rosso fa due riferimenti piuttosto indicativi, ma il romanzo contiene altre scene e temi che, più o meno esplicitamente, riconducono al Vietnam.

La storia di *Blood Meridian* segue l’epoca della definitiva conquista del West: inizia alla fine degli anni Quaranta dell’Ottocento, al termine della guerra contro il Messico, e si conclude con un unico capitolo ambientato a Fort Griffin, in Texas nel 1878, circa dieci anni prima della chiusura della frontiera. La narrazione si basa su una strategia articolata, che oscilla tra un punto di vista esterno che talvolta lascia trapelare una sorta di umorismo nero involontario, il punto di vista limitato del *kid*, e le divagazioni filosofiche del giudice Holden, il vero protagonista del romanzo. Il fulcro del racconto narra le terribili gesta di una banda di cacciatori di scalpi, assoldati da un governatore messicano per sterminare gli Apache che infestano la regione settentrionale del Messico. Del *bunch*, guidato dal fero-

¹⁸ Ringrazio Manuela Caccia dell’ufficio stampa di Einaudi per avermi permesso di consultare l’archivio italiano dello scrittore nella sede torinese.

¹⁹ Ricordo che *Apocalypse Now* (F.F. Coppola, 1979) è ispirato, molto liberamente, al romanzo *Heart of Darkness* di Joseph Conrad.

²⁰ T. Giartosio, *L’epopea del West, una storia rivisitata*, “Il Manifesto”, 17 dicembre 1996, p. 11.

²¹ S. Rosso, *Violenza senza rigenerazione. Sulla narrativa western di Cormac McCarthy*, “Letterature d’America”, 26, 2007, 113-114, p. 128.

ce capitano Glanton, fanno parte violenti balordi, sanguinari cacciatori di taglie e alcuni indiani. Il ragazzo, quattordicenne all'inizio della storia ma ormai ultraquarantenne nel capitolo finale, fin dalle prime righe del romanzo compie atti di estrema violenza senza mai spiegarne il motivo. Le sue uniche notizie personali fornite dal narratore sono che la madre è morta durante il parto e che ha una sorella che non rivedrà mai più:

The mother dead these fourteen years did incubate in her own bosom the creature who would carry her off. The father never speaks her name, the child does not know it. He has a sister in this world that he will not see again. He watches, pale and unwashed. He can neither read nor write and in him broods already a taste for mindless violence. All history present in that visage, the child the father of the man²².

Il protagonista del romanzo, in realtà, è il giudice Holden, un uomo gigantesco e glabro (una sagoma che, in effetti, non è difficile accostare a quella del colonnello Kurtz di *Apocalypse Now*), che possiede oscure caratteristiche demoniache: parla un numero indefinito di lingue, ha una conoscenza enciclopedica della storia e della botanica, è un fine stratega; inoltre è un talentuoso ballerino, nonostante la stazza enorme, e un eccellente suonatore di violino. Contemporaneamente, però, è anche un killer spietato, sadico e pedofilo.

Che *Blood Meridian* possa essere considerato anche un romanzo bellico appare evidente già nel terzo capitolo, quando il Capitano White dell'esercito unionista vuole reclutare il ragazzo. Il discorso del capitano si riferisce alla guerra tra Unione e Messico del 1846, ma le sue parole potrebbero essere pronunciate da un qualsiasi ufficiale americano in Vietnam:

We fought for it. Lost friends and brothers down there [...]. Back to a bunch of barbarians that even the most biased in their favor will admit have no least notion in God's earth of honor or justice or the meaning of republican government [...]. We are dealing with a people manifestly incapable of governing themselves. And do you know what happens with people who cannot govern themselves? Others come in to govern for them [...]. We are to be the instruments of liberation in a dark and troubled land [...] and I don't think you're the sort of chap to abandon a land that Americans fought and died for to a foreign power. And mark my word. Unless Americans act, people like you and me who take their country seriously while those mollycoddles in Washington sit on their hindsides, unless we act, Mexico – and I mean the whole of the country – will one day fly a European flag. Monroe Doctrine or no²³.

L'eloquenza del capitano, intrisa di un ingenuo idealismo, possiede la stessa carica autoparodica della retorica di guerra esibita dal governo americano durante il conflitto in Vietnam (“we are to be instruments of liberation”)²⁴.

²² C. McCarthy, *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West*, Vintage, New York 2010, p. 3.

²³ *Ibid.*, pp. 35-37.

²⁴ Per un approfondimento sulla retorica di guerra del governo americano, nel caso specifico del Vietnam, rimando tra gli altri, a W.V. Spanos, *American Exceptionalism in the Age of Globalization. The Specter of Vietnam*, State University of New York, Albany 2008.

Il secondo reclutamento del ragazzo, quello decisivo per entrare a far parte del *bunch* di Glanton, è assai meno retorico e intriso della dottrina del Destino Manifesto²⁵. Brewton propone un interessante accostamento tra la descrizione della banda di cacciatori di scalpi e quella dei soldati americani di base a Saigon fatta da Michael Herr nel suo *Dispatches*, il libro che forse meglio di ogni altro ha raccontato l'esperienza dei soldati americani in Vietnam. Così McCarthy descrive la banda di Glanton:

A pack of vicious looking humans mounted on unshod indian ponies riding half drunk through the streets, bearded, barbarous, clad in the skins of animals stitched up with thews and armed with weapons of every description, revolvers of enormous weight [...] and the trappings of their horses fashioned out of human skin and their bridles woven up from human hair and decorated with human teeth and the riders wearing scapulars or necklaces of dried and blackened human ears and the horses rawlooking and wild in the eye and their teeth bared like feral dogs and riding also in the company a number of halfnaked savages reeling in the saddle, dangerous, brutal, the whole like a visitation from some heathen land where they and others like them fed on human flesh²⁶.

Ed ecco invece come Herr descrive i soldati di stanza a Saigon: “redundant mutilators, heavy rapers, eye-shooters, widow-makers, nametakers, classic essential American types; point men, isolatos and outriders like they were programmed in their genes to do it”²⁷. Le somiglianze tra le due descrizioni sono evidenti, al punto che secondo Brewton la rappresentazione di McCarthy potrebbe essere inserita nel libro di Herr e nessuno se ne accorgerebbe. Inoltre, Brewton si dimentica di dire che le collane di orecchie umane cui accenna McCarthy (“the riders wearing scapulars or necklaces of dried and blackened human ears”) rimandano chiaramente alle collane di lingue umane che alcuni soldati americani erano soliti portare in *Apocalypse Now*²⁸.

La banda di Glanton è inizialmente bene accolta dai cittadini di Chihuahua City e dal governatore della città, il quale chiede loro di dare la caccia agli Apache che hanno fatto razzie nelle settimane precedenti. Ben presto, tuttavia, l'accordo tra il governatore e i cittadini da una parte, e i cacciatori di scalpi dall'altra, si dissolve. Infatti, la banda decide di raziare gli stessi cittadini e qualsiasi indiano incontri nel suo cammino, senza distinzioni, collezionando quanti più scalpi riesca ad ottenere:

²⁵ La dottrina del Destino Manifesto è cruciale per la retorica della politica estera americana: sia prima, sia dopo il Vietnam. Tra i numerosi studi si veda: J. Galtung, *U.S. Foreign Policy as Manifest Theology*, University of California Press, LaJolla 1987 e A. Stephenson, *Manifest Destiny: American Expansionism and the Empire of Right*, Hill and Wang, New York 1996.

²⁶ C. McCarthy, *Blood Meridian*, p. 82.

²⁷ M. Herr, *Dispatches*, Avon, New York 1978, p. 35.

²⁸ Per una disamina puntuale sui riferimenti cinematografici di McCarthy rimando a F. Lonati, “*Strange Affinities*”: *Cormac McCarthy e il cinema: un'influenza reciproca?* in *Il gioco per eccellenza. Cinquant'anni di Cormac McCarthy*, F. Lonati – G. Segato ed., Sedizioni, Milano 2017, pp. 77-94.

They entered the city haggard and filthy and reeking with the blood of the citizenry for whose protection they had contracted. The scalps of the slain villagers were strung from the windows of the governor's house and the partisans were paid out of the all but exhausted coffers and the Sociedad was disbanded and the bounty rescinded. Within a week of their quitting the city there would be a price of eight thousand pesos posted for Glanton's head²⁹.

Il risultato è un caos bellico molto simile a quello documentato in Vietnam, quando la popolazione sudvietnamita spesso era più preoccupata dei militari americani, in teoria i salvatori, che dei soldati nordvietnamiti e dei vietcong. In generale, la difficoltà di riconoscere gli amici dai nemici, anche tra i soldati statunitensi, era una caratteristica specifica della Guerra del Vietnam testimoniata da molti scrittori-reduci. Philip Caputo, a esempio, uno tra i più apprezzati narratori del conflitto, nel suo romanzo più celebre parla proprio di un *formless enemy*: "Without a front, flanks or rear, we fought a formless war against a formless enemy who evaporated like the morning jungle mists, only to materialize in some unexpected place"³⁰.

Le scene di *Blood Meridian* che riproducono con un'ambientazione differente dei tipici quadri di guerra sono più d'una e anche lo scorrere del tempo del romanzo sembra molto simile a quello del conflitto. La Guerra del Vietnam, infatti, è stata vista da molti critici statunitensi come una *endless War*, un pantano da cui l'America forse non si è ancora rialzata³¹. Anche le scorribande e gli attacchi della banda di Glanton sembrano senza fine e lo stesso giudice Holden, in una personale ontologia della guerra esposta negli ultimi capitoli del romanzo, conferma, con la sua ermetica magniloquenza, il carattere perenne della guerra: "War endures. As well ask men what they think of stone. War was always here. Before man was, war waited for him"³².

Analizzando la struttura della milizia di Glanton appare evidente il suo legame con la tradizione tipicamente americana della guerriglia per bande, basata sull'azione di piccoli reparti di combattenti 'irregolari', inclini alla violenza e specializzati nell'incursione improvvisa. Questa caratteristica della cultura bellica statunitense si ricollega a elementi profondi dell'esperienza nazionale – primo fra tutti al mito della frontiera – che hanno trovato espressione nelle multiformi figure dello *scout*, del *patriot* e, soprattutto, del *frontier man*³³. Sviluppatisi nell'ambito della rivoluzione americana, di cui costituì un elemento fondamentale, quello della 'guerra irregolare' ha continuato a essere un modello ideale per la cultura militare americana, riemergendo periodicamente sotto forma di unità speciali: dai Rough Riders di Theodore Roosevelt, alle United States Army Special Forces – i famosi

²⁹ C. McCarthy, *Blood Meridian*, p. 140.

³⁰ P. Caputo, *A Rumor of War*, Ballantine Books, New York 1984, p. 89.

³¹ Si veda J.P. Harrison, *The Endless War: Vietnam Struggle for Independence*, Columbia University Press, New York 1982.

³² C. McCarthy, *Blood Meridian*, 259.

³³ Per un approfondimento sulla cultura delle bande irregolari negli Stati Uniti e sul riemergere della figura del *frontier hero* nei diversi contesti della storia americana rimando a J. Hellmann, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, Columbia University Press, New York 1986.

Berretti Verdi – in Vietnam³⁴. Le scorribande della banda di Glanton riportano inevitabilmente alle incursioni delle forze speciali statunitensi in Vietnam, condotte da soldati temuti non solo dai civili vietnamiti ma anche dagli stessi marine ‘regolari’ americani³⁵. In questa prospettiva, appaiono significative le parole di Martin Scorsese, rilasciate in un’intervista inclusa nell’edizione dvd di *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Parlando del taglio da Mohawk di Travis Bickle, il reduce protagonista del film, il regista afferma:

Now the Mohawk is interesting. We had a friend of ours named Vic Magnotta... We went to NYU together, Vic and I, and then he was in Vietnam, special services or something, and we met with him doing some research on the film, and he talked about certain types of soldiers going into in the jungle, they’d cut their hair a certain way, looked like a Mohawk, he said, and you knew that that was a special situation – commando kind of situation, and people gave them wide berths³⁶.

Blood Meridian è dunque un’opera proteiforme; certamente è romanzo western, ma è anche un romanzo storico e, in ultima analisi, un romanzo bellico³⁷. Sarebbe addirittura possibile affermare che l’opera di McCarthy è una “vera storia di guerra”, se si accettasse la definizione di *true war story* coniata da Tim O’Brien. Lo scrittore e reduce del Vietnam americano, infatti, in *How to Tell a True War Story*, un racconto-saggio che ha un chiaro tono da manifesto letterario, sostiene che:

A true war story is never moral. It does not instruct, nor encourage virtue, nor suggest models of proper human behavior, nor restrain man from doing the things men have always done. If a story seems moral, do not believe it. If at the end of a war story you feel [...] that some small rectitude has been salvaged from the larger waste, then

³⁴ La creazione dei corpi speciali dei Berretti Verdi era stata istituita dal governo americano col fine dichiarato di imitare le tecniche dei vietcong, i combattenti da guerriglia nordvietnamiti. Tuttavia, le bande da guerriglia appartengono alla cultura bellica statunitense fin dagli esordi della nazione. Inoltre, anche se i Berretti Verdi erano un corpo appartenente alle istituzioni militari, in realtà erano percepiti dai soldati americani più come soldati ‘irregolari’ che come veri compagni d’armi. Si veda B.F. Schemmer ed., *U.S. Special Operations Forces*, Universe, New York 2003.

³⁵ Un’inchiesta del quotidiano americano *Toledo Blade* del 19 ottobre 2003 ha fatto emergere la storia – ufficialmente tenuta nascosta dal governo fino agli anni Duemila – del gruppo speciale Tiger Force, che ha combattuto in Vietnam nel 1967 compiendo stragi di civili vietnamiti attraverso l’uso di pratiche violente come lo scalpo e la recisione delle orecchie delle vittime, raccolte poi in collane. L’analogia con le pratiche violente perpetrate dalla banda di Glanton è molto evidente anche se McCarthy, negli anni Ottanta, non dovrebbe essere stato al corrente della storia della Tiger Force. Si veda M. Sallah e M. Weiss, *Tiger Force. A True Story of Men and War*, The Little, Brown and Company, New York 2005. Ringrazio Franco Lonati per la segnalazione.

³⁶ Martin Scorsese, in *Making Taxi Driver* (Laurent Bouzereau, 1999), in *Taxi Driver*, “Collector’s Edition” DVD, Columbia Tri-Star Home Video, 1999. Le parole di Scorsese peraltro introducono un tema assai interessante ma che trascende il fine ultimo di questo articolo, cioè quello relativo all’influenza dell’immaginario western sui soldati americani in Vietnam. Si veda W. Gibson, *Warrior Dreams: Violence and Manhood in Post-Vietnam America*, Hill & Wang, New York 1994.

³⁷ Per le fonti storiche usate da McCarthy per la scrittura di *Blood Meridian* rimando a J. Sepich, *Notes on Blood Meridian. Revised and Expanded Edition*, University of Texas Press, Austin 2008.

you have been made the victim of a very old and terrible lie. [...] There is no virtue. As a first rule of thumb, therefore, you can tell a true war story by its absolute and uncompromising allegiance to obscenity and evil³⁸.

O'Brien si riferiva specificatamente ai romanzi bellici ma la definizione, e in particolare la frase finale ("you can tell a true war story by its absolute and uncompromising allegiance to obscenity and evil") sembra descrivere mirabilmente anche il romanzo di McCarthy.

Conclusionione

Nell'analizzare *The Wild Bunch* come un film western che in realtà nasconde temi e simboli riconducibili alla Guerra del Vietnam, Slotkin fa riferimento anche alla 'struttura familiare' del *bunch*, in cui Pike (William Holden) rappresenterebbe la figura paterna, Dutch (Ernest Borgnine) quella materna, Angel (Jaime Sanchez) e i fratelli Gorch (Warren Oates e Ben Johnson) quella dei figli. Seguendo questa tesi Slotkin giunge a una conclusione particolarmente interessante: l'impulso che determina la decisione del *bunch* di opporsi al generale Mapache (che Slotkin paragona al dittatore vietnamita Diem), nella celebre scena conclusiva, non rappresenta affatto una presa di coscienza politica, ma si configura come il desiderio di ricomporre 'la famiglia' grazie al salvataggio di Angel, il giovane messicano membro del gruppo che era stato catturato e torturato da Mapache. Il vero motivo per combattere non ha dunque un fine etico (il bene della popolazione locale sfruttata da Mapache), bensì ha il solo scopo di ricostruire il *male bonding*, cioè quel legame indissolubile interno a un gruppo maschile.

Anche tra i membri della banda di Glanton, almeno inizialmente, sembra operare quel *male bonding* così spesso presente nei romanzi sul Vietnam, e che permette di comprendere la vera motivazione della carneficina finale di *The Wild Bunch*. Tuttavia, in *Blood Meridian* questo legame viene infranto già nell'ottavo capitolo, quando il Jackson nero, uno dei due banditi omonimi che durante il susseguirsi delle scorribande erano soliti litigare per futili motivi – come peraltro accadeva di frequente anche ai membri della banda di Pike in *The Wild Bunch* – sgozza il Jackson bianco: "The nearest man to him was Tobin and when the black stepped out of the darkness bearing the bowieknife in both hands like some instrument of ceremony Tobin started to rise. The white man looked up drunkenly and the black stepped forward and with a single stroke swapt off his head"³⁹. A questo punto ci si aspetterebbe che qualcuno della banda intervenisse, invece: "Glanton rose. The man moved away. No one spoke. When they set out in the dawn the headless man was sitting like a murdered anchorite discalced in axes and sark"⁴⁰.

³⁸ T. O'Brien, *The Things They Carried*, Houghton Mifflin, New York 1990, p. 69.

³⁹ C. McCarthy, *Blood Meridian*, p. 112.

⁴⁰ *Ibidem*.

Dunque, se nei primi romanzi di Owen Wister e, pochi anni dopo, nel grande cinema western degli anni Trenta e Quaranta che ne seguiva il modello⁴¹, gli eroi salvano la cittadina dai delinquenti manifestando una dimensione politica, in cui il cowboy si pone la questione della valenza etica attribuibile alla propria attività, il western di Peckinpah cambia prospettiva, discostandosi completamente da questa formula⁴². La scelta finale della banda di Pike in *The Wild Bunch*, infatti, rifiuta qualsiasi motivazione politica, immolandosi solo col fine di ricomporre il 'gruppo di fuoco' originario. Il romanzo di McCarthy, invece, si spinge ancora più in là. *Blood Meridian* è un *bellum omnium contra omnes*, in cui non solo gli eroi non hanno più alcuna coscienza etica ma anche il legame maschile creatosi all'interno del gruppo viene a cadere e la violenza, ormai, non ha più alcun fine rigenerativo.

⁴¹ Gli studiosi del western concordano nell'indicare Owen Wister come il vero creatore del modello del western classico. Si veda, tra gli altri, C. Bold, *Selling the Wild West: Popular Western Fiction, 1860-1960*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

⁴² Per un'analisi puntuale dell'evoluzione del western rimando nuovamente a J. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1999.

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXV - 2/2017

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.analisiilinguisticaeletteraria.eu

ISSN 1122 - 1917



9 788893 352437