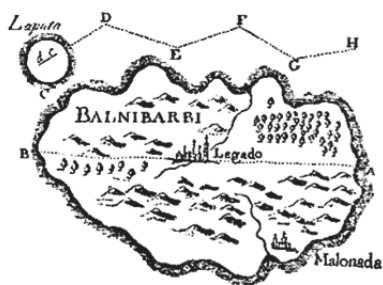


Lagado studi

Collana di testi universitari

diretta da Giuseppe Sertoli & Fabio Cleto

9



STEFANO ROSSO

Rapsodie della Frontiera

Sulla narrativa western contemporanea



ECIG

Progetto grafico e impaginazione di Stefania Consonni

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte del libro può essere riprodotta o trasmessa sotto qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo elettronico o meccanico, comprese fotocopie, registrazioni su nastro o mediante memorizzazione, senza il permesso scritto dell'Editore. Le eventuali trasgressioni saranno perseguite ai sensi di legge.

distribuzione CLU

I nostri testi sono reperibili in libreria, nella distribuzione in rete (www.clu.it, www.ibs.it, www.amazon.it, ecc.) o direttamente presso la Casa editrice ECIG

© 2012 Stefano Rosso

ECIG – Edizioni Culturali Internazionali Genova
Via Brignole De Ferrari 9 – 16125 Genova
Tel.: 010-2512399/010-2512395
Fax: 010-2512398
e-mail: ecig@clu.it
www.clu.it / www.ecig.it
I edizione 2012 – ISBN 978-88-7544-266-8

Stampato da PRIMA – Genova, per conto della ECIG

Every hero becomes a bore at last

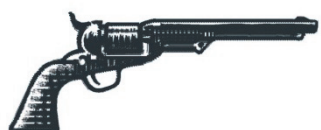
Ralph Waldo Emerson, *Representative Men*, 1845

Eastward I go only by force; but westward I go free [...] We go eastward to realize history, and study the works of art and literature, retracing the steps of the race, we go westward as into the future, with a spirit of enterprise and adventure.

Henry David Thoreau, *Walking*, 1862 (postumo)

But I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest...

Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, 1884



Indice

<i>Premessa</i>	9
1. Modelli western	15
2. Strategie di innovazione nel secondo dopoguerra	39
3. Romanzo-enciclopedia	55
4. Violenza post-Vietnam	73
5. Sfide infernali	95
6. Letteratura-Televisione e ritorno	111
7. Note su critica letteraria e western	129
<i>Bibliografia</i>	141
<i>Indice dei nomi</i>	147

Premessa

To write a complete and definitive history of the western novel would be a prodigious task...

John R. Milton, *The Novel of the American West*, 1980

In twenty-five years the celebration of the Westerns past has grown enormously. It has grown, however, chiefly in business sagacity and in noise; little increase in knowledge or understanding is visible. The West has found its history a valuable asset but remains widely uninterested in doing anything about it beyond hoking it up for tourists.

Bernard A. DeVoto, "The Anxious West",
Harper's Magazine, 1946

I tentativi di scrivere una storia globale della narrativa western statunitense sono scarsi e inevitabilmente parziali. Il motivo principale è l'ampiezza del corpus: i romanzi e i racconti che appartengono a questo genere sono troppi per poterli padroneggiare. Il periodo storico del western riguarda quasi due secoli e se si prendessero in considerazione le "captivity narratives" (le storie di prigionia) del Settecento, nonché i riferimenti alla Frontiera e all'incontro con i nativi nei sermoni puritani e nei testi religiosi, bisognerebbe andare molto più indietro nel tempo.¹ Inoltre, il fatto che il western della parola scritta si sia espresso fin da metà Ottocento attraverso forme di serialità ha permesso ad alcuni autori di essere particolarmente prolifici: non mancano, infatti, romanzieri western che abbiano pubblicato oltre cinquanta romanzi ciascuno, come è il caso di Edward Wheeler (l'ideatore del personaggio Deadwood Dick), Zane Grey, William MacLeod Raine o Louis L'Amour, o che abbiano addirittura

¹ In italiano si veda Paola Cabibbo, "Indian Captivity Narratives", in Id., a cura di, *La letteratura dell'età coloniale*, Nuova Italia Scientifica, Firenze 1993, pp. 127-48.

tura superato i duecento volumi come Frederick Faust (alias Max Brand, alias Evan Evans, alias Peter Dawson). E lo stesso vale per i racconti: per fare un unico esempio, Ernest Haycox ne ha scritti trecento. D'altra parte questo non è un fenomeno di cui il western abbia l'esclusiva: la letteratura poliziesca del Novecento, basti pensare a Georges Simenon o all'inglese John Creasey, ha toccato cifre ineguagliabili.² Le difficoltà a realizzare una storia globale sono accresciute dal fatto che, fin dall'inizio del secolo scorso, il romanzo western ha dimostrato di sapersi collegare molto bene con gli altri media, istituendo complessi intrecci di debito, adattamento, intertestualità: all'inizio con pittura, fotografia, cinema e teatro, poi con fumetti, radio, televisione e videogiochi.

Va inoltre osservato che il western ha pagato un grande ritardo in ambito critico a causa del disprezzo *high-brow* nei confronti delle forme della cultura popolare, un retaggio dell'esteticismo, dell'antistoricismo e dell'anti-culturalismo del New Criticism, corrente critica dominante nel secondo dopoguerra americano.³ Oggi le condizioni sono cambiate non soltanto per le trasformazioni in ambito critico avvenute negli ultimi decenni, ma anche grazie alla catalogazione sempre più puntuale dei testi primari e alla digitalizzazione di opere a lungo non disponibili e inoltre per il contributo di vari ricercatori, soprattutto statunitensi, in buona parte legati alla Western Literature Association (WLA):⁴ fare ricerca sulla cultura della Frontiera non è più semplice appannaggio dei critici cinematografici come cinquant'anni fa.

² Si veda John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1976, p. 9 e passim.

³ Riprenderò questo argomento nei capitoli 1 e 7.

⁴ La Western Literature Association (WLA) è stata fondata nel 1965 e comprende oggi più di quattrocento soci (si veda <http://www.usu.edu/westlit>). Ogni anno, in autunno, organizza un simposio di quattro giorni, in cui si alternano conferenze plenarie di studiosi di fama internazionale, *workshops* di ogni tipo e letture di testi western da parte di romanzieri importanti. Nel novembre 2012 si svolgerà a Lubbock, in Texas, e in quell'occasione saranno premiati per il loro contributo allo studio e alla produzione western Richard Slotkin e Annie Proulx. La WLA stampa la *Western American Literature*, una rivista trimestrale interamente dedicata alla letteratura del West e ha prodotto i due migliori volumi collettanei mai realizzati sul western, J. Golden Taylor, a cura di, *A Literary History of the American West*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1987, e Thomas J. Lyon, a cura di, *Updating the Literary West*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1997, che ho descritto brevemente nel capitolo 7.

In Italia l'interesse per il genere western, che per un importante periodo della sua storia culturale recente è stato anche un fenomeno autoctono significativo, spesso coincide con le estati sonnolente delle terze pagine dei quotidiani o con passaggi televisivi di film hollywoodiani.⁵ La ragione che mi ha spinto ad affrontare lo studio di testi narrativi western sta nella consapevolezza che, nel bene e soprattutto nel male, essi hanno più di altri contribuito a costruire l'identità di milioni di lettori e lettrici, spettatori e spettatrici, dei primi tre quarti del Novecento, non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa e in Italia, influenzando generi vicini come il noir, la fantascienza, l'avventura esotica e perfino il genere bellico.⁶

L'argomento del volume è il western contemporaneo. Nel capitolo 1, che ha la funzione di introduzione storica, ho tentato di presentare le prime formulazioni di quello che poi divenne il western classico, passando in rapida rassegna la costruzione dei modelli narrativi, dei personaggi e di alcuni temi ricorrenti fin dall'inizio dell'Ottocento. Il punto d'avvio inevitabile è costituito da James Fenimore Cooper, dalla nascita dei *dime novels* durante la Guerra civile e dall'esplosione del mito della Frontiera alla fine del secolo. Seguono la costruzione del modello novecentesco "classico" dovuta soprattutto a Owen Wister e Zane Grey, modello che avrebbe presto conquistato anche il cinema, la radio e più tardi, negli anni cinquanta, la televisione. Se in questa parte iniziale metto in primo piano la tendenza alla diffusione di modelli rigidi, ho anche cercato di mostrare come la tendenza alla stereotipia non riguardi tutti i testi in uguale misura. Esistono opere narrative (o parti di esse) "resistenti" all'omologazione già nell'Ottocento, che permettono di comprendere certi sviluppi più recenti.

Nel capitolo 2 ho affrontato un aspetto di questa eccentricità rispetto al canone classico del western, prendendo in considerazione due tentativi del secondo dopoguerra di servirsi del genere quand'era ormai ben

⁵ Per fare un esempio di questa estate 2012, segnalo la meritevole ristampa da parte delle edizioni Il Sole 24 ore (Milano), di Gino D'Antonio, *Storia del West*, pregevole opera a fumetti, realizzata nel 1967, in venti volumi, la cui uscita settimanale in edicola è iniziata nel luglio 2012 e terminerà in dicembre. È un'opera decisamente precoce nel proporre ricostruzioni storiche lontane dagli stereotipi del western diffusi all'epoca.

⁶ Ho cercato di affrontare questi problemi, prima che in questo libro, in due volumi da me curati negli anni scorsi: *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008 e *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010.

rodato, per proporre piccole o grandi sovversioni dall'interno. I due scrittori su cui si concentra l'analisi sono Elmore Leonard e Charles Portis, narratori la cui carica innovativa ha avuto notevoli effetti anche sul cinema e che dimostrano di avere sapientemente appreso le lezioni dei migliori cineasti di Hollywood tanto apprezzati dai *Cahiers du Cinéma* negli anni cinquanta.

Come ho già anticipato sopra, però, il vero oggetto di questo studio è un fenomeno più recente, chiamato "post-western" o "neo-western", un fenomeno su cui la critica è ancora divisa. Il periodo riguarda gli ultimi trent'anni ed è caratterizzato da evidenti migrazioni di stili, contenuti, ossessioni, da un medium all'altro (letteratura, cinema, televisione), e da un certo interesse per una metanarratività più o meno esplicita, forse di derivazione postmoderna. Nei capitoli 3 e 4, "Romanzo-enciclopedia" e "Violenza post-Vietnam", ho scelto i due romanzieri più significativi per questa nuova fase del western, entrambi amati dalla critica e dal pubblico, Larry McMurtry e Cormac McCarthy. Sono loro i due scrittori che hanno maggiormente influenzato romanzo, cinema e fiction televisiva degli anni novanta e del nuovo secolo ed è con loro che oggi bisogna fare i conti. I loro modelli, "enciclopedico" il primo, incentrato su una forma di violenza esasperata il secondo, sono il punto di partenza di tutti i migliori narratori successivi. Segue "Sfide infernali", un capitolo dedicato a uno dei motivi più ricorrenti del western di sempre, il duello, alla ricerca delle trasformazioni avvenute di recente; infine "Letteratura-Televisione e ritorno", discute gli effetti che il revisionismo narrativo e storico ha avuto sulla fiction televisiva, la quale, a sua volta, dimostra di influenzare la letteratura. Il volume si conclude con una breve panoramica della critica letteraria dedicata al western e con una bibliografia molto selettiva.

L'interesse per il western, ovviamente generazionale e maschile, risale ai miti della mia infanzia, quando si smetteva di giocare a cowboy e indiani (ma anche a guardie e ladri) soltanto per guardare un episodio di *Bonanza*. Dal punto di vista della ricerca il mio debito più grande è con Bruno Cartosio, soprattutto per quel che riguarda la storia del West, e con Giorgio Mariani per lo studio della letteratura. In questi ultimi tre anni il mio lavoro si è giovato di molte discussioni, non soltanto con loro due, ma anche con altri amici, studiosi e colleghi e, non ultimi, le mie studentesse e i miei studenti dell'Università di Bergamo. Un ringraziamento va a quanti mi hanno permesso di esporre alcune ipotesi sul western che poi hanno trovato sviluppo nel libro, invitandomi presso le loro

università: Andrea Carosso, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala, Francesco Rognoni e Nicoletta Vallorani, nonché l'Università di Milano Bicocca, l'Université de Toulouse II e la Western Literature Association. Un ringraziamento particolare va al Kennedy Institut della Freie Universität di Berlino per una borsa di studio che mi ha permesso di lavorare nella loro splendida biblioteca, allietato dalle belle conversazioni con Heinz Ickstadt e Ulla Haselstein.

Quando si studia un corpus esteso della letteratura popolare, le cui opere non sono sempre facilmente reperibili nelle biblioteche come avviene per la letteratura *mainstream*, si contraggono molti debiti di riconoscenza per l'aiuto nella ricerca delle fonti bibliografiche, cinematografiche e televisive. Ringrazio il personale della Biblioteca delle Facoltà Umanistiche dell'Università di Bergamo e in particolare Elena Caruso e Alessandra Riggio; Sabrina Solcia della Biblioteca di Anglistica dell'Università Statale di Milano; il personale della Bibliothèque du Livre Policier di Parigi, della Zimmermann Library della University of New Mexico di Albuquerque, nonché vari amici che mi hanno aiutato a trovare libri e dvd rari, tra cui Gianfranco e Laura Belleri, Sergio Castelletti e Mario Verdicchio.

Sono molto riconoscente a quanti hanno letto versioni parziali di alcuni capitoli di questo libro: Mario Bensi, Gabriele Bugada, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Erminio Corti, Anna De Biasio, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Cristina Giorcelli, Barbara Grespi, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Silvia Mazzucchelli, Maria Grazia Meriggi, Francesca Pasquali, Susanna Perzolli, Corrado Poli, Anna Scannavini, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Simone Villani e mia sorella Federica.

Ho ricevuto preziosi consigli anche da Oliviero Bergamini, Roberto Chiappi, Audrey Goodman, Alessandra Marzola, Gianfranco Morosato, Gustav Adolf Pogatschnigg e Marilyn Young, e ovviamente da tutta la redazione di *Ácoma*, dalla quale ho avuto idee, aggiornamenti costanti e molta amicizia per quasi vent'anni. Sono molto grato a Giuseppe Sertoli e Fabio Cleto per avere accolto il volume nella loro collana "Lagado", e a Caspar Frei per il disegno della pistola puntata sull'Indice del libro, realizzato con penna digitale.

Infine ringrazio Chiara, come sempre, per avere letto tutto il libro e avermi tenuto compagnia in innumerevoli serate davanti a film western non sempre esaltanti.

Alcuni capitoli riprendono argomenti trattati in saggi già pubblicati. Il capitolo 2 è una versione riveduta di “Dal western classico al post-western. Lo strano caso di Elmore Leonard” apparso in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010; il capitolo 3 prende spunto da “Post-western esemplari”, pubblicato in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake Edizioni, Milano 2008; il capitolo 4 è una versione in buona parte rimaneggiata di “Violenza senza rigenerazione. Sulla narrativa western di Cormac McCarthy”, apparso nel fascicolo monografico *Violenza e trauma nelle culture americane*, a cura di Cristina Giorcelli, *Letterature d'America*, vol. 113-114, 2006 (ma 2008); il capitolo 7 modifica e aggiorna “La narrativa western nella critica” apparso nel già citato *L'invenzione del west(ern)*. Ho presentato una versione inglese del capitolo 5 alla “OASIS-Oriente American Studies International School” organizzata da Donatella Izzo e Giorgio Mariani a Procida nel maggio 2012 con il titolo “Democratic Shoot-outs: The Duel in American Western Fiction”; una versione più ampia uscirà a fine 2012 in un fascicolo monografico di *L'immagine riflessa* intitolato “I prestigi della guerra”, curato da Alvaro Barbieri, mentre il capitolo 6, in versione modificata, sarà contenuto nel n. 3 di *Ácoma* (2012), dedicato alle serie TV statunitensi.

Nota alle traduzioni

Le citazioni dai testi letterari sono in inglese come pure, molto raramente, da quei saggi in cui è utile la versione in lingua originale. La traduzione italiana compare sempre in nota; quando non diversamente indicato tutte le traduzioni sono mie.

Nota al termine “Frontiera”

La parola “frontiera” è stata scritta con la lettera iniziale maiuscola quando il riferimento è al mito o all'ideologia della Frontiera statunitense, mentre rimane ovviamente minuscolo nei casi in cui si riferisce al confine tra due stati, due regioni o due ambiti.

1

MODELLI WESTERN

"There is reason in an Indian, though nature has made him with a red skin"! said the white man, shaking his head like one on whom such an appeal to his justice was not thrown away.

James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, 1826

"Please!" Ann came to him. "Don't fight with him, Rafe! There has been enough killing! You might be hurt, and I couldn't stand that."

He looked at her. "Does it matter so much?" Her eyes fell. "Yes," she said simply, "it does..."

Louis L'Amour, *The Trail to Crazy Man*, 1922

In principio era Cooper. Così potrebbe cominciare una storia della narrativa western. La critica che si è occupata di questo fortunato genere letterario, sia per denigrarlo, arrivando a chiamarlo "horse opera",¹ sia per cercare di comprendere il significato del suo successo planetario, si trova d'accordo nell'attribuire a James Fenimore Cooper la responsabilità, positiva o negativa, di avere dotato la cultura dei nascenti Stati Uniti di un prodotto finalmente autoctono.² I suoi cinque *Leatherstocking Tales* (Racconti di Calzadicuoio), pubblicati tra il 1823 e il 1841, costituirebbero il primo tentativo del giovane paese di affrancarsi dalla cultura britannica ed europea nel periodo postrivoluzionario. C'è una buona dose di verità in questa affermazione, necessariamente semplificativa, che tende a met-

¹ Il termine "horse opera" o "hoss opera" fu introdotto a inizio Novecento per definire con disprezzo il nuovo western cinematografico e da allora sta a indicare gli aspetti più formulaici del genere.

² Innumerevoli sono i critici che collocano Cooper alle origini della narrativa western. Anche John G. Cawelti, uno dei più autorevoli del settore, non manca di sottolineare il ruolo dei *Leatherstocking Tales*. Si veda John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, OH 1999, soprattutto le pagine 59-64.

tere in secondo piano il ruolo degli altri due fondatori della narrativa statunitense, Charles Brockden Brown e Washington Irving. Cooper seppe presentare personaggi, temi, ambientazioni e situazioni narrative che sembravano veramente una novità sia ai suoi compatrioti, sia a chi decise di leggerlo all'estero; e furono in molti, anche in Inghilterra. È vero peraltro, come vari studiosi hanno rilevato, che Cooper si servì di modi e materiali già in circolazione da tempo: innanzitutto il sensazionalismo (e il sentimentalismo) del romanzo storico di Walter Scott, con i suoi personaggi romantici, protagonisti di storie avventurose e improbabili, spesso ambientate nel lontano Medioevo. In secondo luogo una tradizione orale e scritta in cui alcuni eroi americani erano mitizzati,³ primo fra tutti il kentuckiano Daniel Boone (1734-1820), dal cui modello pare Cooper abbia tratto il suo Natty Bumppo, alias "the trapper", alias Leatherstocking, alias Hawkeye, alias La Longue Carabine, alias Pathfinder, alias Deer-slayer...⁴ Infine i motivi diegetici della "captivity" – la prigionia, il rapimento – ben sfruttati fin dall'epoca di Mary Rowlandson (1682) e del racconto del "viaggio pericoloso" nella *wilderness*, che avevano alimentato tante narrazioni settecentesche.⁵

L'eroe di Cooper non è ancora il cowboy, che si sarebbe affermato in letteratura soltanto dopo il 1870, bensì lo scout a piedi delle foreste del Nordest, il cercatore di tracce, il cacciatore, il bianco-indiano, colui che porta dentro di sé l'orgoglio della "pura razza" bianca, nel cui primato crede senza esitazioni, ma che, curiosamente, sceglie la compagnia di due Delaware, vive in modo simile agli indiani, si veste quasi come loro,

³ Per una trattazione aggiornata delle tradizioni orali del western si veda la sezione "Oral Traditions" a cura di James H. Maguire, in J. Golden Taylor, a cura di, *A Literary History of the American West*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1987, pp. 8-67, che contiene "Native Oral Traditions" di Larry Evers e Paul Pavich (pp. 11-28) e "Folklore in the American West" di Barre Toelken (pp. 29-67).

⁴ Al di là di una certa immutabilità del personaggio, i suoi numerosi nomignoli testimoniano di un soggetto letterario instabile e di volta in volta rifunzionalizzato. Dopo Boone, l'Ottocento produrrà una serie di altri eroi mitici fra cui possiamo ricordare Davy Crockett (1786-1836), Kit Carson (1809-1868), e, più tardi, Buffalo Bill Cody (1846-1917).

⁵ Sulle *captivity narratives* in italiano si veda Paola Cabibbo, "Indian Captivity Narratives", in Id., a cura di, *La letteratura dell'età coloniale*, Nuova Italia Scientifica, Firenze 1993, pp. 127-48. Il titolo della "captivity narrative" di Mary Rowlandson era *The Sovereignty and Goodness of God: Being a Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*.

ne ammira le caratteristiche, ne condivide aspetti della filosofia di vita e certamente l'amore e il rispetto per la natura, rari tra quelli della sua etnia.

Il dibattito sul primato di Cooper alle origini del racconto western non è in realtà così essenziale per comprendere il genere, ma semmai per costruire la storia della narrativa statunitense nel suo complesso. Più importante, per rendere conto del fenomeno nascente, è osservare come l'apparente semplicità narrativa di Cooper, la creazione di personaggi rigidi, privi di evoluzione, scolpiti all'interno di una dicotomica divisione bene/male, e la ripetitività delle situazioni sensazionali, non riescano a oscurare il fatto che lo scrittore nativo del New Jersey riuscì a mettere in primo piano alcuni problemi cruciali della società americana dell'epoca, in particolare quello dei rapporti tra i sessi, le classi e soprattutto le etnie (nonché le singole provenienze nazionali).⁶ Se ci si sofferma sulla questione dell'esplosiva realtà multietnica dei nuovi Stati Uniti di inizio Ottocento, è necessario ricordare che altri scrittori dell'epoca allora molto noti, come Robert Montgomery Bird e James Kirke Paulding, non riuscirono a andare al di là di una prospettiva di odio anti-indiano.⁷

Mettendo a confronto i romanzi di Cooper con i *dime novels* che sarebbero apparsi quarant'anni dopo il primo dei suoi *Leatherstocking Tales*, si nota che la complessità tematica dei primi è superiore. Nonostante i legami narrativi talvolta deboli, i colpi di scena poco credibili e uno stile spesso giudicato dai critici piatto e poco controllato, la scrittura di Cooper rimane sempre molto al di sopra della banalità e della ripetitività dei *dime novels* anche per via dei temi scelti. Come ha scritto John G. Cawelti, "Cooper articolò la saga dell'America nei termini di un complesso mito della frontiera, che trae molta della sua ricchezza e complessità dall'antimito che contiene al proprio interno".⁸ Tale anti-mito riguarda il carattere indubbiamente anti-sociale degli eroi cooperiani e post-cooperiani passati brillantemente in rassegna da Leslie Fiedler in *Love and Death in*

⁶ Si veda Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, Oxford University Press, New York and Oxford 1985, pp. 106-09. Si veda inoltre John R. Milton, *The Novel of the American West*, University of Nebraska Press, Lincoln 1980. Sul problema dei rapporti interetnici si rimanda all'analisi dei matrimoni interetnici mancanti in *The Last of the Mohicans* di Anna Scannavini, nel suo "Matrimoni indiani: 1824-1992", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010.

⁷ Si vedano Robert Montgomery Bird, *Nick of the Woods* (1837) e James Kirke Paulding, *Westward Ho!* (1835).

⁸ John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, cit., p. 60.

the American Novel:⁹ eroi che come il Rip Van Winkle del racconto omonimo di Irving, lo Ishmael di *Moby-Dick* di Melville, lo Huck di *Adventures of Huckleberry Finn* di Twain e innumerevoli altri, scelgono la compagna maschile, tagliano i legami con le loro origini (i genitori di solito sono inesistenti o latitanti), non hanno prole e spingono la linea della Frontiera sempre più a ovest per sfuggire alle costrizioni e alle responsabilità del vivere civile organizzato.

Ha ragione Jane Tompkins, in un saggio provocatorio di oltre venticinque anni fa, a insistere sul fatto che se oggi Cooper risulta “illeggibile” ai più è perché il canone estetico della letteratura è profondamente mutato.¹⁰ All’inizio dell’Ottocento, il sensazionalismo e lo stile melodrammatico erano apprezzati dal pubblico e molto diffusi; neppure le piccole élite intellettuali erano esenti dal fascino di situazioni spettacolari e improbabili e di dialoghi in stile teatrale e irrealistico. Sono stati i modelli estetici modernisti e specificamente quelli “neocritici” del secondo dopoguerra americano che hanno spinto progressivamente i *Leatherstocking Tales* nell’ambito della *children’s literature*.

Alla moderata complessità dei cinque romanzi con protagonista Natty Bumppo a cui accennavo sopra, va aggiunto il modo di trattare la violenza da parte di Cooper. Gli atti violenti compiuti da Hawkeye sono in buona parte atti difensivi meditati e inevitabili, segno di un notevole autocontrollo: anche nei confronti degli animali egli fa proprio l’atteggiamento pre-ecologista indiano che vieta di uccidere più cacciagione del necessario. In alcuni rari frangenti, però, l’eroe cooperiano compie azioni che mettono in discussione la sua umanità e il suo equilibrio di uomo bianco. Tale contraddizione, che ad esempio non emerge nel compagno Chingachgook e nel figlio di costui Uncas, i quali aderiscono pienamente ai loro modelli identitari, apre la via a una serie di eroi positivi del western, che possiedono, al tempo stesso, un lato oscuro; eroi che saranno sviluppati soprattutto dopo la diffusione della psicanalisi in America a partire dagli anni trenta del Novecento. Inoltre Cooper si interroga sull’inevitabilità della violenza di guerra, schierandosi vicino a quelle posizioni post-illuministe che sostenevano il rispetto di alcune norme di civiltà anche in

⁹ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (1960), Stein & Day, New York 1966; trad. it. V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano* (1963), Longanesi, Milano 1983.

¹⁰ Jane Tompkins, *Sensational Designs*, cit., soprattutto il capitolo 4, “No Apologies for the Iroquois: A New Way to Read the Leatherstocking Novels”, pp. 94-121.

periodo bellico. Ne è un chiaro esempio il capitolo centrale di *The Last of the Mohicans*, il diciassettesimo, che si rifà a un fatto storico della Guerra dei sette anni, in cui l'esercito francese permette un massacro di civili da parte degli alleati indiani. Fin dalle origini, dunque, il nascente western si mescola con il più affermato e tradizionale romanzo bellico, e tale connubio sarà ripreso più volte nella storia del genere, soprattutto dal cinema di Hollywood.¹¹

Dalla pubblicazione di *The Deerslayer* (1841), l'ultimo dei *Leatherstocking Tales*, fino alla Guerra civile, i romanzi di frontiera imitarono Cooper servendosi di "ambientazioni coloniali o rivoluzionarie per fornire un contesto 'storico' all'intreccio".¹² In tutti questi casi "il West funzionava (metaforicamente) come valvola di sicurezza per i conflitti sociali metropolitani".¹³ È in questo contesto che, solo pochi anni dopo, il mito western in formazione si esprimerà pienamente nella figura del cowboy. Costui concentra su di sé, più di ogni altro personaggio mitico del Nuovo Mondo, il sogno di una realizzazione personale indipendente dalla classe di origine, sogno che tanta fortuna ha avuto nella cultura statunitense e che è stato alimentato da fenomeni della cultura popolare come le storie di Horatio Alger.¹⁴ Lo storico James Truslow Adams lo avrebbe definito, nel 1931, "American Dream", un sintagma destinato a una grande fortuna: "that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be

¹¹ È stato John Ford il più abile narratore del sottogenere western-bellico poi fatto "esplodere" da Sam Peckinpah in *The Wild Bunch* (Il mucchio selvaggio, 1969), su cui ritornerò nel capitolo 4 dedicato alla violenza. Sul tema della violenza nel capitolo 17 di *The Last of the Mohicans* si vedano, tra gli altri, Terence Martin, "From Atrocity to Requiem: History in *The Last of the Mohicans*", in Daniel Peck, a cura di, *New Essays on The Last of the Mohicans*, Cambridge University Press, New York 1992, pp. 47-66 e Robert Lawson-Peebles, "The Lesson of the Massacre at Fort William Henry", ivi, pp. 115-38.

¹² Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Athanaeum, New York 1992, p. 127.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Horatio Alger (1832-1899) è l'autore di oltre cento romanzi in cui è celebrata l'ideologia del *self-made man*.

able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.”¹⁵

Il sogno si aggancia a una specifica realtà. La figura del cowboy non è affatto una figura metastorica come molti credono, ma è legata a un'attività lavorativa molto specifica e poco gratificante diffusasi negli Stati Uniti in un lasso di tempo piuttosto breve, dalla fine della Guerra civile fino al durissimo inverno tra 1887 e 1888: insomma, poco più di vent'anni.¹⁶ Nella mitologia western quegli anni si sono dilatati a dismisura dando origine a migliaia di testi romanzeschi e cinematografici, raccontandoci di eroi che hanno attraversato il paese in sella a un cavallo ininterrottamente, dall'infanzia alla senilità.¹⁷ In quel breve periodo i *cattle barons*, ma anche i piccoli e medi allevatori, si trovarono effettivamente nella necessità di assumere molti cowboy che controllassero le mandrie nei pascoli aperti e le scortassero lungo gli estenuanti “cattle trails”, i percorsi del bestiame, dal Sud-Ovest degli Stati Uniti al Nord, fino al Montana e al Canada, oppure in direzione nord-est, verso gli scali ferroviari delle linee dirette a Chicago e alle città dell'Atlantico.¹⁸ L'immaginario western ha ingigantito questa attività, esaltandone gli aspetti epici, e ha lasciato in secon-

¹⁵ “[Q]uel sogno di una terra in cui la vita sia migliore e più ricca per tutti, con opportunità per ciascuno in base all'abilità e alla capacità di realizzazione. È un sogno difficile perché le classi alte europee riescano a interpretarlo adeguatamente, e anche troppi di noi sono diventati stanchi e poco fiduciosi al riguardo. Non è semplicemente un sogno di automobili e alti salari, ma il sogno di un ordine sociale in cui ogni uomo e ogni donna saranno in grado di ottenere il massimo permesso dalle loro capacità e saranno riconosciuti dagli altri per quello che sono, indipendentemente dalle circostanze fortuite della loro nascita o della loro posizione”, James Truslow Adams, *Epic of America* (1931), www.loc.gov/teachers/classroommaterials/lessons/american dream/students/thedream.html.

¹⁶ Si veda Joseph A. Stout, Jr., “Cowboy”, in Howard R. Lamar, a cura di, *The New Encyclopedia of the American West*, Yale University Press, New Haven & London 1998, pp. 265-68. La mitologia del cowboy, tutto sommato recente negli Stati Uniti, ha invece progenitori antichi in vari paesi dell'America latina, come Argentina, Cile, Messico e Venezuela.

¹⁷ L'attività del cowboy era durissima e si calcola che potesse essere svolta per una decina d'anni o poco più; dopodiché la schiena e le articolazioni non erano più in grado di reggere le estenuanti ore a cavallo. Su questo si veda ancora Joseph A. Stout, Jr., “Cowboy”, cit., passim.

¹⁸ Si veda Joseph A. Stout, Jr., “Cattle Industry”, in Howard R. Lamar, a cura di, *The New Encyclopedia of the American West*, cit, pp. 175-79.

do piano quella dei *trapper*, dei cacciatori, degli esploratori, dei cercatori di metalli preziosi, relegati a un numero di racconti decisamente inferiore.

Fra i cacciatori ed esploratori c'è Leatherstocking. Il passaggio da questo primo modello dello scout e del cacciatore a quello del cowboy, nelle varianti del pistolero, del fuorilegge o dello sceriffo, quasi inesistenti in Cooper, si venne affermando soprattutto grazie ai *dime novels*, un fenomeno della nascente cultura di massa, favorito dalla diffusione dell'alfabetizzazione, collocabile intorno agli anni della Guerra civile. I primi *dime novels*, stampati dalla Beadle & Adams di New York, precedono di pochissimo l'inizio delle ostilità; il volume d'avvio della prima serie, che sarebbe durata per quattordici anni, fu infatti pubblicato nel 1860. In realtà si trattava della ristampa di un romanzo di Ann S. Stephens, apparso ventun anni prima su una rivista femminile.¹⁹ E questo fu il caso di buona parte delle uscite iniziali: ristampe di vecchi testi spacciati per nuovi, a volte senza nemmeno una revisione, sia per la serie della Beadle & Adams, sia per altre case editrici concorrenti.²⁰

Lo studio critico dei "romanzetti da dieci cent" è cominciato tardi anche a causa della difficoltà di reperire molte delle fonti e ha sofferto, più di altri prodotti della letteratura popolare, di una notevole incertezza interpretativa. Come ha scritto Michael Denning, è molto difficile ricondurre la passione e la diffusione dei *dime novels*, nell'America della Ricostruzione, a una interpretazione univoca e totalizzante, e comprendere il clima di accoglienza, eccezionalmente positivo, di cui godettero quei vo-

¹⁹ *Maleaska, the Indian Wife of the White Hunter* era apparso nel 1839 su *Lady's Companion*. È significativo che il "modello Cooper" rimanga un punto di riferimento per tutta la storia della letteratura western, mentre il romanzo di Ann Stephens, che non si conclude con un matrimonio aristocratico come *The Last of the Mohicans*, bensì con un suicidio e altri particolari tragici, conservi, nella saggistica, un puro valore documentario. Sulla "rimozione" del romanzo di Ann Stephens dal canone western si veda Christine Bold, "The Popular West", in Thomas J. Lyon, a cura di (Western Literature Association), *Updating the Literary West*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1997, p. 864.

²⁰ Daryl Jones, *The Dime Novel Western*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, OH 1978. La prima serie di 321 *Dime novels* terminò nel 1874. In quell'anno iniziò la seconda serie di altri 321, terminata nel 1885. I *dime novels* continuarono fino agli anni venti del Novecento, ma già dalla fine del secolo dovettero affrontare la concorrenza delle nuove riviste pulp, vendute anch'esse a prezzi molto bassi, ma più spettacolari e attraenti per il grande pubblico. I *dime novels* di tipo poliziesco cominciarono le pubblicazioni negli anni settanta.

lumetti a basso prezzo.²¹ Infatti eroi western di formidabile fortuna editoriale come Kit Carson o Deadwood Dick, in realtà profondamente contraddittori, possono essersi dimostrati attraenti per il pubblico per più di un motivo. Per alcuni critici i *dime novels* abbagliavano i lettori proponendo la bontà e la “praticabilità” dell’American Dream,²² del mito del successo personale, della possibilità di emergere dalla propria classe di provenienza. Se questi erano i motivi più probabili – oltre alla passione dell’epoca per le storie di avventura – l’accento poteva essere collocato sia sull’obiettivo, considerato positivamente, di raggiungere lo status di sicurezza e di privilegio della borghesia, sia sul senso di rivalsa, se non di vendetta, che conteneva chiaramente aspetti antiborghesi facilmente reperibili nelle storie dei fuorilegge. Non è casuale che Denning e Richard Slotkin abbiano rilevato, negli stessi anni, che personaggi mitologizzati, come Kit Carson e Buffalo Bill, o mitici, come Deadwood Dick, fossero decisamente controversi.

È una caratteristica della critica successiva alla decostruzione ricercare i luoghi di oscillazione, gli snodi, dove le aporie del testo si manifestano con ambigue ricezioni, anche nella letteratura popolare. Per citare il solo esempio di Deadwood Dick, va ricordato che l’eroe, che prende il nome dalla cittadina mineraria di Deadwood, nel South Dakota,²³ inizia le sue imprese come fuorilegge (“outlaw” o “highwayman”), per poi diventare una sorta di *vigilante* e per finire come proprietario di miniere, esattamente come quei personaggi che lui stesso derubava all’inizio della “carriera”. È ovvio che trasformazioni così radicali possano innescare identificazioni di tipo diversissimo. Tuttavia, anche se ci si limita a osservare una sola fase tra quelle attraversate dall’eroe, si vedrà che le possibilità di lettura sono molteplici. Vi può essere piena adesione alle imprese iniziali di Deadwood Dick, oppure semplice giustificazione dei suoi atti illegali perché innescati da torti subiti da lui stesso o da altre vittime. Si passa cioè da forme di potenziale ribellione sociale, in stile Robin Hood, alla semplice richiesta di un ordine statale borghese più razionale e funzio-

²¹ Michael Denning, *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, Verso, London 1987. Denning, autore di un’opera pregevolissima, fortunatamente si concentra soprattutto sulle *mystery stories* e dedica soltanto poche pagine al western (in particolare le pp. 157-66).

²² Termine a quell’epoca ancora inesistente.

²³ Sul serial televisivo *Deadwood*, dedicato alla città dell’oro, si veda più oltre il capitolo 6.

nante. In ogni caso, dopo il 1875 le storie di fuorilegge e di detective abbandonano, come osserva Richard Slotkin, il “modello Cooper” per esplicitare un conflitto di classe che in Cooper era secondario rispetto a interessi interetnici o di *gender*. Allo stesso modo di Deadwood Dick, Billy the Kid e Jesse James, i due eroi più popolari del periodo, comparivano come banditi che reagivano a “ingiustizie perpetrate da funzionari corrotti che agivano in favore dei potentati del denaro”.²⁴

Questo è probabilmente il motivo della crociata contro i *dime novels*, visti come celebrazione della criminalità e come modello pericoloso per la gioventù urbana. D'altra parte le oscillazioni di repressione e tolleranza dei soggetti letterari e poi cinematografici che hanno trattato delle imprese di fuorilegge non si sono esaurite negli anni ottanta dell'Ottocento, ma sono proseguite fino a quando è esistita la censura. L'ultimo grande dibattito nazionale su questi temi riguardò, infatti, la celebrazione dei capi della malavita negli anni trenta del secolo scorso, e anche nel secondo dopoguerra non sono mancate grida d'allarme contro il “cattivo esempio” dei generi di gangster e di mafia, del noir o del poliziesco. Il western ne è quasi sempre stato ai margini. Come Slotkin ha rilevato, la repressione della censura non si accaniva contro il bandito “storico”, bensì contro la sua “incarnazione finzionale”,²⁵ il suo acquisito carattere mitico e il suo potenziale ideologico populista. Tale potenziale è molto evidente nei *dime novels* dedicati a fuorilegge e a detective, mentre è molto più nascosto nelle opere che appartengono al western.

Contemporaneamente all'esplosione commerciale dei *dime novels* si affacciavano al western anche scrittori “più letterari”. È il caso di Bret Harte, che deve buona parte della sua fortuna a una piccola serie di racconti western, legati in modo particolare agli anni della Febbre dell'oro, apparsi tra la fine degli anni sessanta dell'Ottocento e il decennio successivo. Pur servendosi di uno stile più letterario, molto amato dalle riviste della costa Est, anche Harte fa ricorso a situazioni e personaggi “che sono tipi più che individui”,²⁶ attirandosi, tra l'altro, il dileggio dell'implacabile Mark Twain.²⁷ In effetti i protagonisti del misogino “The Luck of Roaring

²⁴ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, cit., pp. 127-28.

²⁵ Ivi, p. 128.

²⁶ John R. Milton, *The Novel of the American West*, cit., p. 13.

²⁷ John R. Milton (ivi) arriva a considerare Bret Harte il vero responsabile dell'affermazione degli stereotipi nel western “letterario” (p. 82); in realtà il percorso verso la stereotipia fu determinato da innumerevoli fattori e fu responsabilità di

Camp" ("La fortuna di Roaring Camp", 1868), di "The Outcasts of Poker Flat" ("I reietti di Poker Flat", 1869) e di altri racconti assomigliano molto a quelli dei *dime novels* e a quanti verranno ripresi dalle serie televisive degli anni cinquanta del Novecento: il giocatore d'azzardo dal cuore d'oro, la prostituta altruista, la vergine ingenua, il ladro senza scrupoli, il cercatore burbero ma pronto al sacrificio, ecc. Harte appiattisce il sentimentale di Cooper e vi inserisce uno humor leggero: il suo cocktail elementare gli permette di diventare, per un breve periodo, uno dei narratori più famosi e più pagati del suo paese.²⁸

Ben diverso lo humor espresso da Mark Twain che, come Harte, aveva fatto esperienza diretta della vita del West dal 1861 al 1867, attraversando, con un viaggio avventuroso, buona parte degli Stati Uniti, dall'Iowa al Nevada e alla California (con un *detour* che incluse perfino le Hawai'i), dopo una istruttiva sosta nello Utah dei Mormoni. *Roughin' It* (In cerca di guai, 1872), il suo lungo ed esilarante resoconto di questo viaggio è stato per ora trascurato dalla critica del western forse a causa della straordinaria fortuna di *Adventures of Huckleberry Finn*, che non appartiene, a rigore, al genere, ma che con esso mantiene stretti legami. È vero che, mettendo in primo piano il tema del viaggio pericoloso e la compagnia esclusivamente maschile, nonché la fuga finale verso il Territorio indiano, Twain coglie, nella storia narrata da Huck, molti degli aspetti cruciali della nascente letteratura western e ne smaschera ambiguità e costruzioni ideologiche, senza peraltro sfuggire a evidenti pregiudizi di *gender*. Ma la meritata centralità di *Huckleberry Finn*, letto (un po' forzatamente) come testo western, ha ingiustamente relegato nel cantuccio dell'umorismo regionale e del *travelogue* la parodia precoce e dissacrante del genere

multi scrittori, giornalisti, compagnie teatrali e pubblicitari. Su questo si vedano Larry McMurtry, "The Invention of the West", apparso nel 2000 sulla *New York Review of Books*, e poi ripubblicato in Larry McMurtry, *Sacagawea's Nickname: Essays on the American West*, New York Review of Books, New York 2001, pp. 17-32 (trad. it. "L'invenzione del West", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern)*, cit., pp. 19-32) e Bruno Cartosio, "Raccontare l'Ovest: finzione e realtà", ivi, pp. 33-50. Per un saggio articolato che collega le carriere del pittore Albert Bierstadt e di Harte in relazione al western si veda il capitolo "Falling Short" in Lee Clark Mitchell, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, University of Chicago Press, Chicago 1996, pp. 56-93.

²⁸ I due racconti di Harte citati sopra sono stati ripresi con grande libertà in uno sconclusionato spaghetti-western con Fabio Testi, *I quattro dell'Apocalisse* (Lucio Fulci, 1975).

proposta da Twain in *Roughin' It*. Un testo, certo, ancora imperfetto dal punto di vista stilistico, non privo di qualche ingenuità e di problemi nella sintassi narrativa, ma che nella sua prima parte si distingue per il lusinghiero disincanto del punto di vista della sua voce narrante, assolutamente refrattaria ai facili entusiasmi alimentati dall'ideologia del Manifest Destiny, che spinsero centinaia di migliaia di americani, cercatori di metalli preziosi e non, a rincorrere la fortuna nell'Ovest senza trovarla, come emerge in questo passo eloquente: "To be a saloon-keeper and kill a man was to be illustrious. [...] more than one man was killed in Nevada under hardly the pretext of provocation, so impatient was the slayer to achieve reputation and throw off the galling sense of being held in indifferent repute by his associates. I knew two youths who tried to 'kill their men' for no other reason –and got killed themselves for their pains. 'There goes the man that killed Bill Adams' was higher praise and a sweeter sound in the ears of this sort of people than any other speech that admiring lips could utter."²⁹ In *Roughin' It* Twain produce, passando in rassegna gli stereotipi western che si stanno affermando, una grande quantità di "anticorpi" letterari e ideologici che però avrebbero impiegato molto tempo a moltiplicarsi.³⁰ Un destino peraltro simile a quello delle posizioni anti-imperialiste dell'autore a fine secolo.

Nel frattempo l'America stava mutando rapidamente. Come ha mostrato il sociologo Michael Kimmel, i modelli identitari maschili si erano

²⁹ "Essere un proprietario di saloon e avere per giunta fatto fuori il proprio uomo significava la gloria; [...] parecchi abitanti del Nevada furono uccisi pressoché senza movente, tanta era la smania dell'assassino di distinguersi e di liberarsi della frustrante sensazione di non essere stimato dai suoi simili. So di due giovanotti che cercarono di uccidere per quell'unica ragione; il risultato fu che ci lasciarono la pelle. 'Lui è quello che ha ucciso Bill Adams': era questo l'elogio più ambito, il suono più dolce che potesse sgorgare dalle labbra ammirate di un cittadino." Mark Twain, *Roughin' It* (1872), New American Library, New York 1962, cap. 48, p. 256; trad. it. G. Arborio Mella, *In cerca di guai*, Adelphi, Milano 1993, p. 298.

³⁰ Anche Leslie Fiedler, che dedica a Twain un'ampia sezione del suo *Love and Death in the American Novel*, non attribuisce a *Roughin' It* il ruolo che merita. Per una rivalutazione di questo testo si veda Richard Bridgman, *Traveling in Mark Twain*, University of California Press, Berkeley 1987 (cap. 3), e Jeffrey Alan Melton, *Mark Twain, Travel Books, and Tourism: The Tide of a Great Popular Movement*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2008 (cap. 4). Per una recente presentazione in italiano si veda Cinzia Schiavini, *Mark Twain*, Carocci, Roma, previsto per il 2013.

fortemente trasformati.³¹ Se all'inizio dell'Ottocento i punti di riferimento erano ancora ben radicati nell'America rurale, e infatti l'essere uomo, la virilità (*manhood*) dipendeva dal possesso della terra o dall'intraprendenza pre-industriale degli artigiani, a fine secolo (complici i mutamenti nel mercato del lavoro e la diffusione del mito del *self-made man*), l'identità maschile era diventata molto meno stabile, generando diffusi fenomeni di ansia e di insicurezza.

Negli anni novanta, come ha evidenziato Giorgio Mariani, si assiste a una decisiva concentrazione di fenomeni culturali di massa, che sembrano tutti avere la funzione strategica di contenere la crescente incertezza e conflittualità sociale: l'affermarsi di uno spirito marziale mai esistito prima negli Stati Uniti, la diffusione dello sport maschile come luogo di costruzione di una nuova identità e l'esplosione del mito western.³² Il terreno per l'affermazione di quest'ultimo, già ben tracciato – come si è detto – dai miti degli eroi della Frontiera, dalla serialità dei *dime novels* e dalla notorietà sempre crescente dei Wild West Show, in particolare quello di Buffalo Bill, era stato preparato anche dalla pittura paesaggistica e di genere dell'epoca, soprattutto dalle tele di Frederic Remington,³³ nonché da saggi di tipo storico, primi fra tutti i quattro volumi di *The Winning of the West* (La conquista del West, 1889-96), dello storico e futuro presidente degli Stati Uniti Theodore Roosevelt, e "The Significance of the Frontier in American History" (1893) di Frederick Jackson Turner, "il saggio a tutt'oggi più discusso dell'intera storiografia statunitense".³⁴ Come ha scritto Bruno Cartosio, questi due grandi ideologi della Frontiera possono essere accostati in quanto entrambi fautori dei benefici del movimento verso ovest, a spese delle popolazioni indiane, i cui diritti entrambi non considerano.³⁵ Tuttavia, il loro atteggiamento nei confronti della conquista ha

³¹ Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Free Press, New York 1996.

³² Su questo si veda Giorgio Mariani, *Spectacular Narratives: Representations of Class and War in Stephen Crane and the American 1890's*, New York, Peter Lang, 1992, soprattutto il capitolo 4 (pp. 99-138).

³³ Frederic Remington non fu solo pittore, ma anche scrittore di racconti e romanzi e di un centinaio di articoli apparsi su riviste dell'epoca. Si veda Roscoe L. Buckland, *Frederic Remington: The Writer*, Twayne, New York, 2000.

³⁴ Ferdinando Fasce, "Le frontiere del discorso storico. Rileggendo Frederick Jackson Turner", *Ácoma*, I (primavera 1994), 1, p. 40.

³⁵ Bruno Cartosio ha affrontato la storia culturale e mitica del West in varie pubblicazioni. Segnalo in particolare: Bruno Cartosio, *Da New York a Santa Fe. Terra,*

toni assai diversi. Nel caso di Roosevelt, la colonizzazione dell'Ovest assume le tinte di un'impresa epica, trionfale e suggestiva, che va nella direzione di una visione entusiasta del Manifest Destiny e sostiene implicitamente la deriva imperialistica degli Stati Uniti del Novecento; mentre per Turner, studioso più attento del futuro presidente alla riflessione storica, anche se spesso disinvolto nell'uso delle fonti, la conquista del West è un fenomeno di inevitabile evoluzionismo sociale, che produce altresì una certa nostalgia per il passato. Turner è un sostenitore dell'eccezionalismo americano, che fa risalire essenzialmente al mito della Frontiera, affermando, con un tono un po' troppo psicologista per uno storico rigoroso, che "to the frontier the American intellect owes its striking characteristics. That coarseness and strength combined with acuteness and inquisitiveness; that practical, inventive turn of mind, quick to find expedients; that masterful grasp of material things, lacking in the artistic but powerful to effect great ends; that restless, nervous energy; that dominant individualism, working for good and for evil, and withal that buoyancy and exuberance which comes with freedom – these are traits of the frontier, or traits called out elsewhere because of the existence of the frontier".³⁶

Ma, al tempo stesso, Turner è convinto che le caratteristiche positive dell'instabilità della Frontiera siano venute meno e che con esse sia svanita la possibilità di alimentare ulteriormente il "carattere" statunitense, la sua eccezionalità. Insomma, a differenza del trionfalismo di Roosevelt in

culture native, artisti e scrittori nel Sudovest (1846-1930), Giunti, Firenze 1999, Id., "La tesi della frontiera tra mito e storia", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 21-40 e Id., "Raccontare l'Ovest", cit.

³⁶ "[E] alla frontiera che l'intelletto americano deve le sue caratteristiche più spiccate. La rudezza e la forza combinate con l'acutezza e la curiosità: la disposizione mentale, pratica, inventiva, rapida a trovare espedienti; il mordente magistrale sulle cose materiali, privo di senso artistico ma potentemente efficace per compiere grandi destini, l'energia inquieta, nervosa, l'individualismo dominante, all'opera per il bene e per il male, e al tempo stesso la gaiezza vivace e l'esuberanza che vanno di pari passo con la libertà – ecco le caratteristiche della frontiera, o quei tratti formati altrove in relazione all'esistenza della frontiera", Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History" (1894), in Id., *The Frontier in American History* (1920), H. Holt, New York 1953; trad. it., "Il significato della frontiera nella storia americana", in Id., *La frontiera nella storia americana*, Il Mulino, Bologna 1959, p. 63.

Turner compare anche una vaga vena nostalgica che ha accompagnato il dibattito post-turneriano per buona parte del Novecento, non solo tra gli storici, ma anche nella retorica politica e nella pubblicistica, nella letteratura e nel cinema.³⁷

Notevoli differenze esistevano anche tra i pittori, grandi responsabili dell'ideologia della Frontiera sul piano visivo in anni cruciali per lo sviluppo del turismo nell'Ovest:³⁸ alcuni celebrarono senza remore la colonizzazione (come Asher Durand, Thomas Otter, Andrew Melrose, Fanny Palmer, Domenico Tojetti, John Gast, Charles Russell, Charles Schreyvogel e il già citato Remington), altri erano dominati dal senso della perdita (Thomas Crawford, John Mix Stanley e James Earle Fraser, ai quali si può accostare il fotografo Edward S. Curtis). Secondo Bruno Cartosio le deformazioni e le rimozioni storiche di Roosevelt e le letture "orientate" dei dati demografici fornite da Turner – alle cui posizioni si può accostare "The Evolution of a Cow Puncher", un saggio di Owen Wister del 1895 – dipendono dal clima di opinione di un periodo, il secondo Ottocento, che esigeva *dime novels*, biografie di eroi del West e rappresentazioni pittoriche funzionali a un preciso contesto sociale e ideologico: quello dell'inizio della "fase imperiale" degli Stati Uniti (la guerra ispano-americana è del 1898) e del contenimento della conflittualità sociale.³⁹

Mentre il clima ideologico favorevole alle imprese imperialiste cresceva, nonostante le invettive di Twain, e si diffondeva l'ideale marziale, Stephen Crane, in *The Red Badge of Courage* (1898), ne metteva in luce le ambiguità legate all'identità del soldato cresciuto nella cultura bellica maschile tramandata dall'Europa. Oltre a essere considerato l'autore del più importante romanzo di guerra statunitense, Crane è riuscito però anche a creare, nella sua breve esistenza, alcuni racconti che proseguono la via, aperta da Twain, verso la parodia del genere. Nel suo racconto western più noto, "The Bride Comes to Yellow Sky" (1896), Crane sceglie di

³⁷ Tra i presidenti americani che più hanno attinto al serbatoio del mito della Frontiera (antica o nuova) vanno citati almeno John Fitzgerald Kennedy, Lyndon B. Johnson, Ronald Reagan e i due Bush.

³⁸ Questi sono anche gli anni di apertura dei primi parchi nazionali americani. Su questo si veda Richard A. Grusin, *Culture, Technology, and the Creation of American National Parks*, Cambridge University Press, New York 2004 e, in italiano, Marcella Schmidt, *L'arca di Noè. Conservazionismo tra natura e cultura*, Giappichelli, Torino 2004.

³⁹ Bruno Cartosio, "Raccontare l'Ovest", cit.

concentrarsi su alcuni semplici stereotipi, a quell'epoca già ben affermati, come la lucidità, la freddezza e la laconicità del pistolero (qui impersonato dallo sceriffo) e l'imprevedibilità del "cattivo". Nel racconto in questione lo sceriffo protagonista è presentato in modo ironico mentre si distrae con fare maldestro con il codice di comportamento, a lui estraneo, del viaggio in treno, salvo poi riemergere nella sua abituale "eroicità" al momento di affrontare disarmato l'ubriaco del villaggio. Ma anche la resa dei conti, che a fine secolo ha già raggiunto un notevole livello di ritualità, viene interrotta bruscamente, e il duello, tanto atteso e temuto, non ha luogo: infrazione molto rara nella storia del western, su cui varrà la pena ritornare più oltre.⁴⁰

Il fatto che a fine Ottocento compaiano le prime letture parodiche del western è un segno evidente che il genere ha raggiunto un livello di codificazione molto avanzato, paradigmatico. È proprio a questo punto che, come buona parte dei critici sostiene, il western propone un'autodefinizione quasi normativa che diventerà valida per tutto il periodo che va dall'inizio del Novecento fino agli anni cinquanta, cioè dal romanzo *The Virginian* (1902) di Owen Wister fino a *Shane (Il cavaliere della valle solitaria)*, 1949) di Jack Schaefer; e oltre, dal cinema western muto delle origini fino al rinnovato interesse di Hollywood per il genere dopo il successo di *Stagecoach (Ombre rosse)*, 1939) di John Ford. La codificazione include, in termini nuovi, i ruoli del maschile e del femminile. Come ha scritto Giorgio Mariani, dopo Cooper i romanzi western sono spesso caratterizzati "da una convenzione narratologica [...]: quella del confronto tra l'eroe e una figura femminile [...] che rappresenta i valori cristiani non-violenti della società. Prima di rivolgere la sua violenza sul *villain* [...] di turno, l'eroe dovrà affrontare l'ostacolo di una donna amata che si dichiara contraria all'uso delle armi. Naturalmente l'eroe non può dare ascolto alle preghiere dell'eroina perché il codice d'onore del West prevale su qualsiasi preoccupazione morale".⁴¹

⁴⁰ Su questo si veda il capitolo 6 del presente lavoro. Va qui ricordata la scena in *Adventures of Huckleberry Finn* (capitolo XXI), in cui il colonnello Sherburn uccide a sangue freddo un ubriaco disarmato. In questo caso Twain non aveva fatto ricorso al registro comico, ma a quello tragico.

⁴¹ Giorgio Mariani, "Reimmaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western 'revisionista' (1982-1993)", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006, p. 113.

Questa “convenzione narratologica”, già presente nell'Ottocento sporadicamente, all'inizio del secolo successivo diventa quasi un cliché. La maestra Molly, innamorata del Virginiano, è categorica sull'uso della violenza. Se nella prima metà del romanzo ha già dovuto accettare un'esecuzione sommaria in quanto parte del “codice del West”, non è però di sposta a transigere quando, verso la conclusione della storia, il suo amato decide di affrontare il “cattivo”. La posizione della donna è inequivocabile: “There's something better than shedding blood in cold blood. Only think what it means! [...] It's murder”.⁴² All'eroe che cerca di spiegarle che se non accettasse la sfida all'ultimo sangue gli amici lo considererebbero un codardo, Molly replica con un'argomentazione che ricorda, in forma semplificata, un passo del *Lachete* di Platone:⁴³ “There is higher courage than fear of outside opinion” e poi, esasperata dalla caparbia del Virginiano, decide di dargli un ultimatum: “If you do this, there can be no tomorrow for you and me”.⁴⁴

Wister ha abilmente costruito la scena, mettendo nelle parole di Molly tutti i ragionevoli argomenti che le donne usavano per combattere la violenza e l'alcolismo, evidenziando valori diametralmente opposti. Avendo più volte mostrato, nel corso della narrazione, che la donna è dotata di grande fermezza, riesce a indurre il lettore a credere che costei manterrà davvero la parola data e rifiuterà di sposarsi. Segue un duello sbrigativo e poco spettacolare nel quale l'eroe, immancabilmente, uccide il cattivo; ma l'attenzione del lettore ritorna subito al dissidio tra eroe ed eroina. Il Virginiano si ripresenta nella camera dell'amata e annuncia: “I have killed Trampas”.⁴⁵ Al che Molly dimentica il suo ultimatum ed esclama con voce rotta: “Oh, thank God!”, e il capitolo si conclude con il Virginiano che si ritrova la donna tra le braccia (“...and he found her in his arms”).⁴⁶

⁴² “C'è qualcosa di meglio che spargere sangue a sangue freddo [...] È assassinio”. Owen Wister, *The Virginian: A Horseman of the Plains* (1902), Penguin, New York 1988, capitolo xxxv, p. 370; trad. it. A. Pellegrini, *Il virginiano*, Longanesi, Milano 1965, p. 370.

⁴³ “Esiste un coraggio superiore alla paura dell'opinione altrui”, ibidem. Mi riferisco qui alla discussione sulla nozione di “coraggio” tra Socrate, Lachete e Nicia nel *Lachete* di Platone.

⁴⁴ “Se fai una cosa simile, non potrà esserci un domani per te e per me”, p. 371; trad. it. cit. p. 371.

⁴⁵ “Ho ucciso Trampas”, ivi, p. 376; trad. it. cit., p. 377.

⁴⁶ “E se la ritrovò tra le braccia”, ibidem; traduzione modificata.

La scena, che nelle versioni cinematografiche è resa in modo ulteriormente melodrammatico – in quelle di Victor Fleming del 1929 e di Stuart Gilmore del 1946 Molly non aspetta in camera ma scende in strada e corre a gettare le braccia al collo dell'amato appena finita la sparatoria – diventerà un modello per tanti romanzi e film. Mariani cita opportunamente *Riders of the Purple Sage* (Lassiter, 1912) di Zane Grey, e le pellicole *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco, Fred Zinnemann 1952) e *Shane* (Il cavaliere della valle solitaria, di George Stevens, 1953), ma si potrebbe continuare l'elenco con vari romanzi meno noti di autori seriali e non pochi B-movies.

Se la costante della scelta maschile della violenza contro il pacifismo femminile è stata interpretata da Jane Tompkins come un tentativo, molto ben riuscito, della cultura statunitense di opporsi alla diffusione del "culto della domesticità" proposto da tante scrittrici di fine Ottocento, e quindi come una riscossa del maschile in crisi, va però osservato che il testo di Wister lascia aperti vari interrogativi.⁴⁷ Mi limito a segnalarne un paio che avranno una certa rilevanza nei capitoli successivi di questo lavoro.

Subito dopo la sparatoria e lo slancio di Molly tra le braccia dell'amato che aveva minacciato di abbandonare, si passa a un ultimo e curioso capitolo diviso in due parti. Nella prima viene descritta la luna di miele trascorsa dai due protagonisti in una tenda piantata in un'idillica isoletta creata da un torrente. Quello che sorprende, al di là della superficie di pudore del registro linguistico, tipico di Wister, è la quantità di velate metafore sessuali e di possibili doppi sensi. Tuttavia, sorprende ancora di più il fatto che, terminata la lunga luna di miele (al risveglio dopo la prima notte di nozze il Virginiano sussurra "Better than my dreams"),⁴⁸ Molly, originaria dell'Est, decida di fare conoscere il marito alla famiglia, che vive nel Vermont. A questo punto sorge un dubbio nel lettore: è proprio vero che l'eroe maschile ha sconfitto il punto di vista della donna? Non è strano che nel viaggio in New England il Virginiano si pavoneggi con vestiti borghesi alla moda e che affermi di volere diventare un imprenditore di successo, aderendo così ai valori dell'Est e dimenticando quelli della vita semplice del West? La vittoria del maschile sembra soltanto parziale e molti interrogativi rimangono aperti.

⁴⁷ La tesi di Jane Tompkins è espressa in *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992.

⁴⁸ "Meglio che nei miei sogni", Owen Wister, *The Virginian*, cit., p. 382; trad. it. cit., p. 382.

Se è vero, come ha sostenuto Mariani, che nel western il modello della violenza proposto dal punto di vista maschile prevale sempre, è pur vero che spesso, in modo più o meno velato, come nel caso di *The Virginian*, il testo lascia trapelare dubbi; si aprono così nell'opera delle faglie che impediscono una lettura anti-femminile totalizzante.⁴⁹ D'altra parte ha ragione Christine Bold quando osserva che non è casuale che il modello di riferimento per la storia del western del Novecento sia proprio *The Virginian* – scritto da un maschio ben legato ai circoli intellettuali e politici dell'Est (per giunta amico di Theodore Roosevelt e di Frederic Remington, nonché, tra gli altri, di Henry James) – un romanzo che tende a “armonizzare le differenze di classe, regione, cultura e *gender*”⁵⁰ e non, per fare un esempio diversissimo, *The Rustler*, uscito in quello stesso 1902 a opera di Frances McElrath, un testo che rovescia radicalmente l'ottimismo wisteriano e ne mostra il lato oscuro.

Secondo buona parte dei critici il “modello Wister” trova un'ulteriore conferma paradigmatica nel già citato *Riders of the Purple Sage*, un romanzo uscito dieci anni più tardi a firma di Zane Grey (1872-1939), il più formidabile scrittore di best-seller western prima di Louis L'Amour. Come già in *The Virginian*, anche in questo intreccio viene posto in primo piano uno scontro tra l'atteggiamento pacifista di una donna e la scelta della violenza, come ultima ratio maschile. Siamo in Utah. La protagonista, Jane, è una mormone che si trova a vivere da sola, sotto la minaccia di un pretendente della sua stessa comunità religiosa che vuole aggiungerla al suo “harem” e sottrarle il ranch. All'arrivo di Lassiter, un misterioso cavaliere solitario (vestito di nero) pronto a “proteggerla”, Jane, coerente con la propria fede, si sforza, per duecento pagine, di trovare una via pacifica alla soluzione del conflitto. Ma la violenza innescata dall'odioso pretendente raggiunge livelli intollerabili per il difensore della donna, che decide di affrontare il cattivo a viso aperto. Jane tenta con ogni mezzo di dissuadere l'uomo che ama, arrivando a suggerire la fuga, come già aveva fatto Molly in *The Virginian*: “Couldn't we slip by without being seen?”⁵¹ A questa proposta Lassiter replica telegrafico: “Likely

⁴⁹ Ritornerò su Wister e il duello nel capitolo 5.

⁵⁰ Christine Bold, “The Popular West”, cit., p. 865.

⁵¹ “Non potremmo scappare senza farci vedere?”, Zane Grey, *Riders of the Purple Sage* (1912), Oxford University Press, New York 1995, p. 256; trad. it. A. Pitta, *La valle delle sorprese*, Milano, Sonzogno, 1932; poi trad. M.L. Cesa Bianchi, *Lassiter*, Milano, Longanesi, 1976.

enough. But that ain't my game".⁵² Alle ulteriori domande, insistenti e accurate di Jane (che continuano a replicare le battute del romanzo di Wister), "Need you risk so much? Must you fight more? Haven't you shed enough blood?",⁵³ il pistolero risponde con tono paternalistico: "'I'd like to tell you why I'm goin', he continued, in coldness he had seldom used to her. She remarked it, but it was the same to her as if he had spoken with his old gentle warmth. 'But I reckon I won't. Only, I'll say that mercy an' goodness, such as is in you, though they're the grand things in human nature, can't be lived up to on this Utah border. *Life's hell out here*'".⁵⁴

In questo caso, diversamente da *The Virginian*, la vittoria del punto di vista maschile, il ricorso alla violenza come soluzione dei conflitti, è totale e non ha nemmeno bisogno di attendere la catarsi dello scontro finale; prima della "resa dei conti" il lettore sa già che le timide rimostranze femminili non hanno possibilità di sussistere, sicuramente non nel West, dove, appunto, "Life's hell".

Nei suoi sessantacinque romanzi western, Grey propone sempre personaggi maschili profondamente romantici, figure protettive che devono venire in aiuto di donne bene intenzionate, spesso religiose e caritatevoli, che però non sono in grado di difendersi da sole (e non devono nemmeno sforzarsi di farlo). Anche quando tenta, influenzato da certi esiti del naturalismo, di inserire nelle avventure aspetti di critica sociale, Grey non riesce a delineare figure femminili che escano dal loro ruolo di evidente subalternità. Quando lo fanno, si trasformano nelle aborrite donne fatali che Fiedler avrebbe passato al vaglio nella sua indagine inclemente sull'evoluzione dello stereotipo "bionda-bruna" nel romanzo americano.⁵⁵

La tendenza sostanzialmente misogina di Grey, che avrà notevoli ripercussioni sul western successivo, si manifesta a volte in modo clamoroso, come è il caso del racconto lungo "Tappan's Burro" ("La mula di Tappan", 1923). Qui la voce narrante racconta del profondo legame tra

⁵² "Sì, certo. Ma non è il mio gioco", ivi, p. 257.

⁵³ "Perché devi rischiare così? Devi proprio batterti ancora? Non hai versato abbastanza sangue?", ibidem.

⁵⁴ "'Mi piacerebbe dirti perché ci vado,' continuò, con una freddezza che con lei aveva usato raramente. Lei se ne accorse, ma era come se lui le avesse parlato con il suo abituale calore. 'Ma non lo farò. Dirò soltanto che la misericordia e la bontà che tu possiedi, per quanto siano cose grandiose della natura umana, non permettono di sopravvivere sul confine dello Utah. *Qui la vita è un inferno*'", ibidem, mio il corsivo.

⁵⁵ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, cit.

Tappan, un cercatore d'oro, e la mula chiamata con un nome di donna, Jenet (una scelta non casuale, visto che anche la madre dell'animale si chiamava Jennie...). Assalito dai banditi, il protagonista "umano" del racconto si trova costretto ad attraversare la Death Valley in piena estate; quando termina l'acqua ed è prossimo alla morte, è Jenet a trasportare il suo corpo privo di sensi fino a una improbabile sorgente ai confini del deserto. Ripresosi miracolosamente, Tappan si rende conto dello sforzo eroico della mula e, grato di avere avuto salva la vita, le giura fedeltà eterna: "'Jenet, you-saved-my life,' Tappan tried to enunciate. 'I'll never-forget'".⁵⁶ Poco tempo dopo, però, innamoratosi di una donna, Tappan si trova costretto ad abbandonare l'animale a cui deve la vita. Ovviamente la donna ha usato le sue arti seduttive per derubare il credulo Tappan di tutte le sue sostanze e il povero cercatore rimane abbandonato e senza oro. Ma con grande determinazione, dopo mesi di viaggio estenuante, riesce a ritornare al luogo dove ha lasciato Jenet e dove la mula è ancora lì ad aspettarlo, soltanto un po' invecchiata: "She, too, had grown old. She was gray", quasi una vecchia moglie in paziente attesa di un marito infedele.⁵⁷ Una "morale" non infrequente in Grey e in altri narratori presso i quali fece scuola: l'animale è affidabile, la donna che non accetta la propria subalternità è pericolosa e mette in crisi l'equilibrio sociale.

All'epoca della morte (1939), Grey aveva venduto ventisei milioni di copie di volumi di romanzi e racconti western, diventati quaranta milioni nel 1968; negli anni novanta, un decennio certamente non favorevole al western della carta stampata, i suoi romanzi continuavano, incredibilmente, a vendere mezzo milione di copie all'anno.⁵⁸

Lo studio degli stereotipi del maschile e del femminile nel western dovrebbe sempre includere Grey: fu lui, più ancora di Wister, il punto di riferimento per l'articolazione dei rapporti di *gender* per tanti romanzi degli anni trenta e quaranta e per le grandi riviste pulp western, una del-

⁵⁶ "'Jenet, tu-mi-hai-salvato-la-vita,' Tappan cercò di dire. 'Non lo dimenticherò mai'", Zane Grey, *Tappan's Burro and Other Stories*, Harper, New York 1923, p. 46 (disponibile anche nell'archivio elettronico della Brigham Young University, Idaho: <http://archive.org/details/tappansburroothe01grey>).

⁵⁷ "Anche lei era diventata vecchia. Anche lei era grigia", ivi, p. 49.

⁵⁸ Si veda Franz Blaha, "Zane Grey", in Thomas J. Lyon, a cura di, *Updating the Literary West*, cit., p. 949. In Italia sono stati tradotti numerosi romanzi ma sono ormai introvabili da almeno trent'anni.

le quali fu chiamata, per sfruttarne la fama, *Zane Grey's Western*.⁵⁹ Ma una storia della narrativa western del Novecento dovrebbe comprendere, oltre a Wister e Grey, altri romanzieri letti da milioni di americani, come Max Brand (1892-1944, il vero nome era Frederick Schiller Faust), Luke Short (1908-1975, pseudonimo di Frederick Dilley Glidden), Ernest Haycox (1899-1950), Frederick Manfred (1912-1994), Conrad Richter (1890-1968) e molti altri. Nonostante l'ampia comunità di lettori che essi conquistarono, va qui precisato che la loro influenza su altri scrittori è stata modesta, forse con la sola eccezione di alcuni racconti di Haycox. Pertanto, ai fini di un'indagine sui tentativi di innovazione interni al genere western contemporaneo, i modelli di Wister e Grey, per quanto qui trattati molto brevemente, sono imprescindibili.

Rimane un ultimo esempio, necessario per le straordinarie proporzioni del fenomeno: la produzione di Louis L'Amour (1908-1988), uno degli scrittori statunitensi di maggiore successo commerciale di sempre, essendo giunto a vendere circa duecentocinquanta milioni di copie, secondo alcuni molte di più. La sua ampia bibliografia (ottantanove romanzi, quattordici raccolte di racconti e due volumi di saggi, senza contare le poesie e i racconti mai antologizzati) è quasi integralmente legata al western, con fugaci incursioni nel romanzo storico e nella fantascienza. L'Amour è il prototipo del romanziere americano che attinge alla propria esperienza di vita e che, anche per questo, è stato tanto amato nel Novecento. Visse i suoi primi anni in North Dakota e in Texas, dove entrò in contatto con un West duro e poco civilizzato, per poi viaggiare da nomade attraverso l'America intera; avido lettore di romanzi d'avventura, amante della boxe, fece anche esperienza di vita di mare; e infatti alcuni suoi western contengono avventure a bordo di navi, senza peraltro mai riuscire a emulare Richard Henry Dana o Herman Melville... Al ritorno dalla Seconda guerra mondiale cominciò a cimentarsi con il racconto breve, riuscendo a pubblicare subito su alcune riviste pulp di grande tiratura. Era l'epoca d'oro della narrativa western e fin dall'inizio degli anni cinquanta L'Amour si impose come lo scrittore più adatto a soddisfare un pubblico vastissimo e poco esigente sul piano stilistico. Il successo gli arrivò fin dal 1953: quando il suo romanzo *Hondo* uscì in libreria, John

⁵⁹ Per un volume criticamente aggiornato su Zane Grey si veda Arthur G. Kimball, *Ace of Hearts: The Westerns of Zane Grey*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1993. Per quel che riguarda la rivista pulp *Zane Grey's Western*, cominciò le pubblicazioni nel 1946 e le terminò nel 1974.

Farrow ne trasse quasi in contemporanea l'omonimo film con un John Wayne che era già entrato da qualche anno nello *star system*.

La sua scrittura si caratterizza per una discreta capacità di creare intrecci avventurosi, con personaggi rigidamente rispettosi degli stereotipi western, che si erano ormai ben affermati anche nel cinema hollywoodiano. Nonostante alcuni tentativi di aggiornare le proprie trame, L'Amour si distinse sempre, e questo è un tratto importante, per la riluttanza a mettere in scena situazioni di violenza e ad affrontare il tema della sessualità: le sue storie d'amore hanno un sapore anacronistico e impacciato, in cui molto è giocato sul "non-detto", peraltro privo di capacità evocative; la violenza risulta irrealistica e lontanissima dai romanzi più innovativi del tempo, ricalcando le forme stilizzate della tradizione di inizio secolo; la lingua scelta è sempre elementare e risente, talvolta pesantemente, della programmatica mancanza di revisioni da parte del suo autore.

Alcuni romanzi di L'Amour appartengono a serie narrative, vere e proprie saghe in cui emerge un certo gusto per la ricostruzione genealogica e l'indagine storica: in particolare la serie dei Sackett, dei Talon, dei Chantry, di Kilkenny e di Hopalong Cassidy, in cui riprese un filone seriale già ben sfruttato dall'inizio del secolo. Ma è importante ricordare che la straordinaria fortuna commerciale di L'Amour, quasi ininterrotta fino alla morte, pare sia in buona parte dipesa da ottime campagne di marketing degli editori di tascabili che, tra anni cinquanta e anni settanta, si trovarono prima a sfidare con successo con le riviste pulp, poi a resistere alla straordinaria diffusione delle serie televisive. Soltanto dopo i grandi cambiamenti culturali degli anni sessanta, che decretarono anche la crisi del western cinematografico tradizionale, la narrativa di L'Amour fu sempre più relegata a un pubblico conservatore e poco sofisticato.

Dunque Wister, Grey e L'Amour. La storia del western novecentesco, in letteratura e nel cinema, non può prescindere dalla straordinaria influenza dei modelli da loro proposti e ripetuti.⁶⁰ Ovviamente la narrativa americana aveva continuato a produrre numerosi anticorpi a tali modelli formulaici: nell'Ottocento il West e la Frontiera era stati affrontati, in modo indiretto, da scrittori molto attenti a sfuggire all'attrattiva dello stereotipo, come Hawthorne, Melville, Thoreau, Bierce e i già citati Twain e

⁶⁰ Per un buon esempio di applicazione pedissequa del modello Wister-Grey in L'Amour si veda *The Trail to Crazy Man* (1942), Bantam, New York 1986, soprattutto il capitolo XXI, dal quale è tratta la terza epigrafe di questo capitolo, chiaramente imitativa dei romanzi di Wister e Grey.

Stephen Crane. Nel Novecento tale controcorrente aveva trascinato al proprio interno, tra gli altri, Katherine Anne Porter, Willa Cather, Sinclair Lewis, Frank Norris, Vardis Fisher, A.B. Guthrie Jr., Walter Van Tilburg Clark, Harvey Fergusson, Frank Waters, Wallace Stegner e molti altri. Sfortunatamente la loro influenza sulla cultura popolare fu piuttosto limitata. Tuttavia il loro lavoro avrebbe avuto un ruolo importante per la generazione successiva alla guerra del Vietnam, quella degli scrittori cosiddetti "post-western", soprattutto Larry McMurtry, Thomas McGuane, Cormac McCarthy, James Crumley, Sam Shepard, Tony Hillerman e Annie Proulx, che negli ultimi decenni hanno dimostrato che il western è in grado di liberarsi dai modelli del passato e può mescolare la tradizione popolare con quella più "letteraria", dando vita a testi di grande interesse anche sul piano cognitivo.⁶¹

Ma prima di rivolgersi al periodo recente è doveroso domandarsi se la crisi del western sia stata generata soltanto dagli acuti rivoluzionari dei "lunghi anni sessanta"⁶² o se elementi di innovazione, se non proprio di sovversione, si fossero manifestati anche prima. Questo è l'argomento del prossimo capitolo.

⁶¹ Il mio elenco riguarda soltanto scrittori bianchi che hanno rivisitato i modelli narrativi classici. Ovviamente sarebbe molto più esteso se si comprendessero scrittori delle minoranze che propongono modelli in genere lontanissimi da quelli presentati qui, come è il caso dell'ampia schiera di scrittori chicani, tra cui Tomás Rivera, José Antonio Villarreal, Alejandro Morales, Rudolfo Anaya, Rolando Hinojosa, Américo Paredes, e ovviamente i narratori indiani come Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, James Welch, Sherman Alexie, nonché scrittori afroamericani e asiaticoamericani. Per questi rimando alle voci aggiornate nei volumi già citati di J. Golden Taylor, a cura di, *A Literary History of the American West*, e Thomas J. Lyon, a cura di, *Updating the Literary West*. Per la letteratura degli indiani americani contemporanei si veda anche Giorgio Mariani, *Post-tribal Epics: The Native American Novel between Tradition and Modernity*, Mellen, Lewiston 1996 e Id., *La penna e il tamburo. Gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*, ombre corte, Verona 2003.

⁶² Faccio qui riferimento alla rilettura storica del periodo anni cinquanta-anni settanta proposta da Bruno Cartosio in *I lunghi anni sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 2012.

STRATEGIE DI INNOVAZIONE NEL SECONDO DOPOGUERRA

A man can be in two different places and he will be two different men. Maybe if you think of more places he will be more men, but two is enough for now.

Elmore Leonard, *Valdez Is Coming*, 1970

If it sounds like writing, I rewrite it.

Elmore Leonard

People do not give it credence that a fourteen-year-old girl could leave home and go off in the wintertime to avenge her father's blood but it did not seem so strange then, although I will say it did not happen every day.

Charles Portis, *True Grit*, 1969

Nel secondo dopoguerra, mentre il western formulaico continuava ad alimentare il mercato delle riviste pulp, alcuni narratori dimostrarono che qualcosa stava cambiando. Ma se le innovazioni nel cinema venivano registrate con un certo tempismo da critici progressivamente più attenti – questo fu il caso di *Broken Arrow* (1950, tradotto in italiano, per fini chiaramente commerciali, con il fuorviante titolo *L'amante indiana*, 1951) di Delmer Daves, di *Johnny Guitar* (id., 1954) di Nicholas Ray, ecc.¹ – la critica letteraria continuava a trascurare il western su carta stampata e ha continuato a farlo a lungo.² Contemporaneo di Louis L'Amour, Elmore Leonard

¹ Sono stati i critici cinematografici, riuniti intorno ai *Cahiers du Cinéma*, a metà degli anni cinquanta, sulla scia di André Bazin, i primi a guardare al western con un occhio più attento, soprattutto grazie all'analisi di alcuni film di Howard Hawks e John Ford.

² Sebbene siano disponibili due monografie sulla produzione narrativa di Leonard (si veda la nota 5), è curioso che i luoghi canonici della critica contemporanea sul western tendano a dimenticarlo. Per esempio non ne è fatta menzione in J. Golden Taylor, a cura di, *A Literary History of the American West*, Texas Christian

(1925-) più di tutti ha svolto un ruolo “di mediazione” tra i codici ormai affermati dal western di Wister, Grey e discepoli, e gli stimoli di una scrittura popolare che cominciava a ribellarsi ai cliché. Il rifiuto, che, come si vedrà, fu solo parziale ma strategicamente lungimirante, di forme sfruttate in migliaia di intrecci è stato, sì, radicalmente accelerato dai grandi sconvolgimenti sociali e culturali degli anni sessanta del secolo scorso – lotte per i diritti civili, opposizione alla Guerra del Vietnam, esplosione del movimento delle donne –, ma trovava già un terreno fertile nella narrativa degli anni cinquanta di tipo non esplicitamente “ribellista”; in altre parole in una letteratura lontana da certa retorica provocatoria della Beat Generation, dal culto della gioventù ribelle nel cinema e dalla carica contestataria che ha accompagnato la nascita della musica rock.

Le scelte letterarie di Leonard rappresentano al tempo stesso la conferma, semmai ce ne fosse bisogno, della tesi per cui i generi western e poliziesco (nelle varianti dell'*hard-boiled* e del noir) sono strettamente intrecciati.³ Leonard raggiunge infatti una discreta fama grazie a una trentina di racconti che mettono in scena cowboy e allevatori, ladri di bestiame e banditi, soldati distaccati nel West e scout bianchi, indiani e

University Press, Fort Worth 1987, in Thomas J. Lyon, a cura di, *Updating the Literary West*, ivi 1997, nel recentissimo Nicolas S. Witschi, a cura di, *The Literature and Culture of the American West*, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2011, né in opere critiche più recenti con funzione paradigmatica sull'argomento; una voce “Leonard” non compare nemmeno nella pur ottima *The New Encyclopedia of the American West* (Yale University Press, New Haven 1998) a cura di Howard R. Lamar, che, a onore del vero, tende a trascurare la letteratura. Leonard non è citato neppure dai maggiori studiosi contemporanei come Richard Slotkin, John G. Cawelti e Lee Clark Mitchell.

³ Sul legame tra i due generi e sulla duplice produzione di Leonard, “specula” la collana “Stile libero Noir” di Einaudi in cui sono comparsi *Tutti i racconti western* di Elmore Leonard (Einaudi, Torino 2008, ottimamente tradotti da Luca Conti; ed. orig. *The Complete Western Stories*, Harper, New York 2004). Sfruttando la notorietà dei sette noir dello stesso autore già apparsi nella collana, si cerca di far passare come appartenente al genere anche questo volume. L'operazione non è del tutto legittima ma ha il merito di proporre al pubblico italiano una raccolta apparentemente poco commerciale. Sui rapporti tra western e *hard-boiled* si veda Cynthia Hamilton, *Western and Hard-boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, University of Iowa Press, Iowa City 1987. Sui rapporti tra western e fantascienza si veda John Rieder, “Romanzi di frontiera. Tra fantascienza e western”, in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona, 2010, pp. 123-38.

messicani, semplici abitanti del West e indiani apache; racconti, questi, tutti ambientati in Arizona, in New Mexico o sul confine con il Messico e quasi tutti apparsi tra il 1952 e il 1961 (fanno eccezione "The Tonto Woman" e "Hurrah for Captain Early!" pubblicati per la prima volta rispettivamente nel 1982 e nel 1994). Nello stesso periodo Leonard dedica al western anche cinque romanzi, per poi passare con disinvoltura al poliziesco-noir, dopo una scelta ben calcolata, frutto di una riflessione sugli orientamenti del mercato di massa all'inizio degli anni sessanta. A parte tre riprese del romanzo western, rispettivamente nel 1970, nel 1972 e nel 1979, Leonard abbandona il genere e raggiunge notorietà mondiale grazie alla sua forma peculiare di "noir satirico urbano", come lo definisce Matteo Sanfilippo,⁴ notorietà ulteriormente accresciuta dal successo commerciale dei numerosi film tratti dalle sue opere.⁵

Come si è sostenuto nei capitoli precedenti, il primo modello che rende il western riconoscibile al lettore e allo spettatore di inizio Novecento contiene quasi sempre un eroe romantico tendenzialmente solitario, un *setting* lontano dalla civiltà e dalla "legalità" della costa orientale, uno scontro tra una cultura dell'Est e una dell'Ovest (spesso traducibile in femminile *vs* maschile, ma a volte come tecnologia *vs* natura) e si conclude con una vittoria parziale dell'Ovest (parziale perché è un Ovest che assorbe vari aspetti della civiltà dell'Est), concepito, nella formulazione mitica di Frederick Jackson Turner (vedi capitolo 1), come luogo delle "grandi possibilità" e del progresso americano; un progresso fondato su un'idea positiva e vitale di individualismo.⁶ Tale idea di "progressismo" individualista permane in forme moderate nel western del periodo del

⁴ Matteo Sanfilippo, "Dal western al neowestern", in Sara Antonelli e Giorgio Mariani, a cura di, *Il Novecento USA*, Carocci, Roma 2009, p. 230.

⁵ Per un elenco dei romanzi e dei racconti western di Leonard, come pure dei film tratti dalle sue opere narrative e delle sue sceneggiature western si veda "The Elmore Leonard Website" (<http://elmoreleonard.com>). I noir e i thriller sono più di trenta; tra i più noti ricordo *Freaky Deakey* (1988), *Get Shorty* (1991) e *Out of Sight* (1996). Per una bibliografia fino al 1999 si veda James Devlin, *Elmore Leonard*, Boston, Twayne 1999, pp. 154-55. Per una biografia, ormai datata, si veda David Geherin, *Elmore Leonard*, Continuum, New York 1989. Per una breve analisi del rapporto tra testi narrativi e film tratti dalle opere di Leonard si veda il prezioso Jim Hitt, *The American West from Fiction (1823-1976) into Film (1909-1986)*, McFarland & Company, Jefferson, NC 1990, pp. 232-35.

⁶ Sul ruolo di Frederick Jackson Turner nella costruzione dell'ideologia della Frontiera si veda il capitolo precedente.

New Deal, fortemente alimentato dalla speranza di uscire dalla crisi che aveva devastato il paese.

Durante e dopo la Seconda guerra mondiale il clima culturale e politico cambia radicalmente e l'avvento della Guerra fredda e del Maccartismo influenzano pesantemente soprattutto il cinema, senza per questo risparmiare la narrativa. Il western diventa anche un luogo di apparente neutralità, dove nascondere, in un passato ormai sufficientemente lontano, contenuti e forme di conflitto sgraditi alla cultura dominante e agli strumenti repressivi della nuova e sempre più implacabile censura. È proprio in questi anni – è da poco scoppiata la Guerra di Corea – che Leonard comincia a pubblicare i suoi racconti western su riviste ad altissima tiratura come *Argosy*, *Dime Western*, la già citata *Zane Grey's Western*, *Western Story Magazine* e altre, fino a ottenere l'onore, nel 1956, di apparire sul *Saturday Evening Post*. La sua esperienza di copywriter pubblicitario per la Chevrolet gli fornisce una notevole consapevolezza sulla possibilità di conquistare un ampio pubblico. A inizio anni cinquanta la narrativa western gode effettivamente ottima salute (il declino comincia nei secondi anni sessanta) e la scelta risulta vincente:⁷ le pubblicazioni si susseguono senza particolari difficoltà (diciassette racconti e un romanzo pubblicati in due anni, ventisette racconti e tre romanzi in cinque), portando Leonard, anche aiutato dal successo di alcuni film tratti dalle sue opere, a una fama crescente. Le prime due arrivano nelle sale nel 1957: *Three-Ten to Yuma* (*Quel treno per Yuma*) di Delmer Daves, con Glenn Ford, tratto dal racconto omonimo del 1953, e *The Tall T* (*I tre banditi*) di Budd Boetticher, con Randolph Scott, tratto da "The Captives" del 1955. Fanno seguito *Hombre* (id.) di Martin Ritt, con Paul Newman, del 1967 (tratto dal romanzo omonimo del 1961) e *Valdez is Coming* (*Io sono Valdez*) di Edwin Sherin, con Burt Lancaster, del 1971 (tratto dal romanzo omonimo del 1970).⁸ Il successo commerciale arriva presto, la fama mondiale riguarderà i romanzi noir e dovrà aspettare gli anni novanta. L'interesse

⁷ In realtà l'esordio di Leonard coincide con il calo di popolarità dei racconti western rispetto ai romanzi brevi, calo dovuto alla crisi delle riviste pulp. Su questo si veda W.H. Hutchinson, "The Cowboy in Short Fiction", in J. Golden Taylor, a cura di, *A Literary History of the American West*, cit., pp. 515-22.

⁸ Oltre a *Hombre!* e a *Valdez is Coming*, gli altri sei romanzi western di Leonard sono: *The Bounty Hunters* (1953), *The Law at Randado* (1954), *Escape from Five Shadows* (1956), *Last Stand at Saber River* (1959), *Forty Lashes Less One* (1972), *Gunsights* (1979).

della critica è ancora da venire.

Come ha sostenuto John G. Cawelti, il western può essere definito in base a tre aspetti principali: l'ambientazione (il *setting*), l'insieme dei personaggi e i tipi di situazione, e i modelli dell'azione in cui i personaggi sono coinvolti.⁹

L'ambientazione comprende i luoghi geografici e l'abbigliamento ma, come sottolinea Cawelti, deve essere subito precisata in senso "sociale e storico", non semplicemente paesaggistico:¹⁰ riguarda il territorio vicino alla Frontiera e si riferisce soprattutto a un periodo del passato americano molto breve, dal 1865 al 1880 circa, quello dei cosiddetti "cattle trails", i percorsi del bestiame, i lunghi viaggi compiuti dai cowboy con migliaia di capi, a cui si è fatto cenno nel capitolo 1. Secondo alcuni storici si può ampliare il periodo, estendendolo dal 1850 al 1890, vale a dire dalla Guerra contro il Messico e dalla Gold Rush della California fino al Massacro dei lakota sioux a Wounded Knee (29 dicembre 1890).

Leonard, in questo, non sembra particolarmente eccentrico. Tutte le sue storie si svolgono in quest'area geografica e in quel pezzo di Ottocento, con una predilezione per l'Arizona sud-orientale; persino nel più tardo romanzo *Cuba Libre* del 1983, ambientato all'epoca della guerra contro la Spagna del 1898, la storia è ambientata in parte a Cuba e in parte in Arizona. Tuttavia il paesaggio, con i suoi spazi enormi, i deserti riarsi, i corsi d'acqua tanto agognati, la vegetazione secca e polverosa, le rocce dalle forme bizzarre (notevole quella a forma di sombrero in "You Never See Apaches" del 1952) "i suoi grandi estremi di luce e di clima",¹¹ non è oggetto di contemplazione estatica, di manifestazioni di stupore sublime o di dettagliata e vivida descrizione: è solo rapidamente evocato e permette al frequentatore del genere, sia romanzesco sia cinematografico, un'immediata quanto inconsapevole saturazione dello spazio. A questo proposito è utile sapere che Leonard era cresciuto guardando i grandi film western degli anni trenta, con particolare passione per le interpretazioni di Gary Cooper, più che divorando i romanzi degli scrittori di successo, i già citati Wister, Grey, Brand, ecc., o i *dime novels* e le riviste

⁹ Si veda John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH 1999, pp. 19-46. Si tratta dell'edizione profondamente rimaneggiata e migliorata del precedente volume dal medesimo titolo, ma privo della parola "Sequel", apparso nel 1970.

¹⁰ Ivi, p. 20.

¹¹ Ivi, p. 23.

pulp; le sue influenze letterarie sarebbero semmai riconducibili a scrittori più raffinati per quanto popolari come Ernest Hemingway, John Steinbeck e John O'Hara.¹² Fin qui, dunque, si tratterebbe solo di un lieve spostamento d'accento rispetto al western *mainstream*.

Coerentemente con la tradizione classica, Leonard non si concentra in modo esplicito sugli aspetti storici o economici della vita nel West, ma sul tipo di conflitti che vi si generavano e soprattutto sulla loro percezione da parte dei protagonisti, privi, in genere, di senso storico. Secondo il noto critico Henry Nash Smith, la cultura popolare (western e non solo) offre "soluzioni semplici" – che Smith in effetti ritiene semplicistiche – "a problemi culturali";¹³ in realtà Leonard, anticipando quanto avrebbe scritto il critico contemporaneo Lee Clark Mitchell, non cerca soluzioni, "vuole solo narrare".¹⁴

Cawelti ha ragione a inserire la figura dell'indiano americano nel *setting* del West e non nel novero dei personaggi. I nativi, nel western classico, sembrano fare parte della geografia dei luoghi; più che comparire come soggetti umani, hanno un ruolo attanziale simile a quello delle calamità naturali, inevitabili, sempre pronte dietro l'angolo: un nubifragio, una tempesta di sabbia, un deserto senz'acqua, l'agguato di una belva feroce o l'insidia di un serpente a sonagli.

Sotto questo aspetto i racconti di Leonard differiscono molto dal western *mainstream*. Se è vero che la sua musa ispiratrice era il cinema, è molto probabile che Leonard avesse visto il già citato *Broken Arrow* di Delmer Daves con James Stewart, il primo importante film hollywoodiano che abbia tentato una rappresentazione degli indiani basata su studi etnografici. Gli indiani di Leonard – che sono sempre apache, come lo erano quelli guidati da Cochise in *Broken Arrow*, vale a dire la popolazione indiana più diffusa tra Arizona sud-orientale e Messico – ricevono un trattamento narrativo non diverso da quello di bianchi e messicani. Compaiono in più di un terzo dei racconti e in buona parte dei romanzi, di solito con ruoli subalterni, ma talvolta anche al centro della narrazione. Non sono mai presentati con i cliché razzisti ancora diffusi, ma nep-

¹² Sulle influenze letterarie si veda James Devlin, *Elmore Leonard*, cit., *passim*. Della sua passione per il cinema western Leonard accenna in *Conversation with Elmore Leonard*, a cura di Gregg Sutter, in Elmore Leonard, *The Complete Western Stories*, cit., p. xi; trad. it. cit., p. v.

¹³ John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, cit., p. 21.

¹⁴ Ibidem.

pure con stereotipi di segno diametralmente opposto, altrettanto fuorviante: quello del personaggio romantico in sintonia con una natura ormai contaminata, il nobile selvaggio destinato all'estinzione a opera della civiltà dei bianchi, come sarebbe successo qualche anno più tardi.

Gli apache dei racconti di Leonard sono ciò che resta di un popolo affamato ma con precise tradizioni guerriere, che dai bianchi ha imparato certi comportamenti (come l'asportazione dello scalpo) e ha una visione storica e stoica della propria fine inevitabile. L'apache ha alle spalle una trafila di trattati non onorati dagli statunitensi, che il narratore, quasi sempre extra-diegetico, si limita a enunciare, servendosi qua e là di qualche bianco onesto per articolare un punto di vista mai predicatorio. In situazioni di conflitto (talvolta gli indiani convivono con i bianchi perché impegnati come scout dell'esercito, o perché sono parzialmente inseriti nella vita delle cittadine con compiti lavorativi subalterni) sono guerrieri di cui Leonard non nasconde la crudeltà raccapricciante, una crudeltà peraltro non inferiore a quella dei bianchi che sostengono di volerli "civilizzare", come emerge fin dal primo romanzo, *The Bounty Hunters* del 1953, dove una banda di bianchi cacciatori di scalpi cerca di far passare per indiane le cotenne sanguinolente di chiunque incontri sul suo cammino.

Un discorso analogo vale per i messicani, per i personaggi frutto di mescolanza di etnie e per gli afro-americani, peraltro meno frequenti sulla scena: contrariamente a un certo razzismo anti-messicano – spesso questi *latinos* sono rappresentati come indolenti e portati al tradimento, oltre che caratterizzati da una pelle untuosa – che a volte compare anche in alcuni testi vagamente "pro-indiani", le voci narranti extradiegetiche di Leonard non si sbilanciano mai e lasciano al dialogo tra i personaggi l'articolazione, a volte rozza, altre volte più complessa, di pregiudizi o di punti di vista più liberali.

Come ha osservato Cawelti, il setting western ha ospiti fissi: gli abitanti delle piccole città, i fuorilegge e i "selvaggi", e l'eroe. Leonard popola i suoi agglomerati urbani di personaggi abbastanza diversificati: può trattarsi di pionieri volenterosi che cercano di arrivare al "successo" ma che, nella maggior parte dei casi, riescono solo a sopravvivere alla routine e alle avversità; non mancano i classici personaggi altolocati disonesti, come quelli che siamo abituati a incontrare in tanti intrecci hollywoodiani (il più tipico è il banchiere che scappa con i risparmi dei cittadini). Anche in questo caso, però, Leonard tende a discostarsi dal luogo comune. Ad esempio, nel racconto "Trouble at Rindo's Station" ("Stazione di cam-

bio", 1953), il protagonista, Ross Corsen, è stato licenziato dal suo incarico di agente di una riserva apache per aver denunciato le attività truffaldine del rappresentante del governo, certo Sellers. Per ironia della sorte i due uomini si trovano alla mercé di due rapinatori che scoprono la grossa somma lucrata da Sellers sugli approvvigionamenti agli indiani. La sorte si fa sempre più ironica e compaiono gli apache defraudati. A questo punto ci si aspetterebbe una qualche forma di giustizia, sommaria o legale, nei confronti del furfante altolocato, proprio come all'arrivo della diligenza a Lordsburg al termine di *Stagecoach* di John Ford. Il gruppo dei "giustizieri", invece, si limita a umiliare il truffatore governativo, gli indiani tornano nella riserva e persino i rapinatori, dilettanti rispetto all'uomo del governo, sono lasciati liberi. L'eroe si è esibito in una lunga scazzottata con un apache, ma nel corso della narrazione si è servito poco della pistola; sembra molto più interessato a una fanciulla del luogo che a proporsi come un raddrizzatore di torti, attività che effettivamente svolge, ma sui cui esiti nutre grande scetticismo. La lontananza dal Virginiano e soprattutto da Lassiter si fa qui molto evidente.

Se dunque non mancano varianti del "banker villain", il banchiere ladro (un altro esempio è il già citato "The Captives"), non compare mai nella narrativa di Leonard il tipico personaggio in fuga dall'Est per dimenticare fallimenti economici o sentimentali, o per sfuggire alla legge (è il caso di criminali, giocatori, prostitute). Nel western *mainstream* tale personaggio aveva lo scopo di sottolineare come il West fosse il regno della Natura e, come tale, potesse condurre a una rigenerazione spirituale o economica (ma mai religiosa) dei soggetti "rovinati" dalla civiltà. Tale visione idilliaca, irrealista e nostalgica è del tutto assente in Leonard: i grandi spazi, per quanto non privi di un fascino magnetico, sono profondamente demitizzati e della vita del West non vengono occultate le dure realtà materiali.

Le donne, presenti ma secondarie nel western tradizionale, compaiono in più della metà dei racconti di Leonard. Ma, al di là del loro cospicuo numero, che in quanto tale non garantisce l'abbandono di pregiudizi misogini, si tratta di donne di ogni tipo e di ogni etnia, non semplicemente delle tipiche donne dei western classici: prostitute, brave mogli e maestre dall'aspetto verginale. In "You Never See Apaches" ("Otto giorni a Willcox", 1951) una anziana indiana viene uccisa in modo gratuito da avidi cercatori d'oro e questo innesca la vendetta degli apache; in "The Colonel's Lady" (La moglie del colonnello", 1952), la moglie di un

colonnello non oppone resistenza a uno stupratore chiricaia per ucciderlo più facilmente mentre costui è preso dal suo piacere animalesco; svariate fanciulle bianche si innamorano a prima vista di giovani di passaggio (ma si sa che l'isolamento gioca strani scherzi), come in "Law of the Hunted Ones" ("La legge dei perseguitati", 1952), in "Long Night" ("Notte senza fine", 1953) e in "The Longest Day of His Life" ("Il giorno più lungo", 1956); la figlia di un ricco proprietario, rapita dai banditi, riesce a vincere la timidezza e a reagire con decisione aiutata da un cowboy che svolge un precoce ruolo di "psicologo" ("The Captives"); una donna che ha subito un devastante tatuaggio sul viso da un apache della tribù dei tonto, riacquista dignità di fronte al marito, che vorrebbe tenerla isolata dal mondo, grazie alle chiacchiere di un ladro di bestiame ("The Tonto Woman", 1982).

Alla narrativa western di Leonard non si riesce ad applicare la tesi fiedleriana della rimozione del rapporto "maturo" tra un uomo e una donna, come pure non compare l'opposizione sostanzialmente "razzista" tra donna bionda e bruna.¹⁵ Tra i diciassette personaggi femminili dei racconti, non compare neppure una maestrina, la *schoolmarm* (termine chiaramente spregiativo), immancabile nel western più formulaico dopo Wister. Dei "selvaggi" si è già detto prima, osservando che gli indiani di Leonard non si confondono con il paesaggio. Ma non sono neppure intercambiabili con i fuorilegge per il fatto di essere relegati al ruolo attanziale di antagonisti. Questo per due motivi principali: anzitutto perché non sempre i fuorilegge sono concepiti come tali, ma soprattutto perché gli indiani vengono quasi sempre rappresentati *non* in funzione della costruzione dell'identità del bianco di frontiera, ma in una prospettiva che cerca di vederli anche dal loro punto di vista di nativi derubati della terra, per quanto sia sempre un "viso pallido" a firmare le storie.

L'eroe del western classico è un personaggio che, attraverso un gran numero di varianti, si pone come mediatore tra gli interessi e l'ideologia degli abitanti della piccola città e i potenziali antagonisti, siano essi fuorilegge o indiani: in genere, magari arrivando a sacrificare la propria vita, riesce nell'intento. L'eroe di Leonard si trova, sì, anche lui in questa posizione intermedia, ma più volte fallisce nell'impresa.

Uno dei casi più interessanti è quello del racconto "Only Good Ones"

¹⁵ Si veda Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein & Day, New York 1966 (1960); trad. it. V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1983 (1960).

("Buoni e cattivi", 1961), in cui il vicesceriffo Bobby Valdez, messicano, interviene durante l'assedio alla catapecchia in cui si è barricato un nero. Poiché la situazione non si sblocca, Valdez si avvicina a parlamentare con l'afroamericano e mentre costui è sul punto di lasciarsi convincere a uscire, un colpo di fucile sparato dal tirapiedi di un possidente locale induce il nero a difendersi e obbliga Valdez a fare fuoco uccidendolo. Si scoprirà poi che il morto non era affatto un ricercato e la responsabilità morale dell'accaduto ricadrà sul volonteroso vicesceriffo messicano: amara riflessione sul possibile esito degli atti fondati sul senso di giustizia e di buona volontà, nonché denuncia dei meccanismi del potere. Il racconto, che poi verrà ripreso senza modifiche come primo capitolo del romanzo *Valdez is Coming* (*Arriva Valdez*, 1970), in una forma di autoplagio, si conclude con l'informazione che Valdez sarebbe diventato un fuorilegge, giustiziato due anni più tardi.¹⁶

Tuttavia, anche quando il finale non è così amaro, la funzione dell'eroe rimane incerta. In "Trail of the Apache" ("La pista apache", 1951) il Capitano Travin si riesce a catturare, non senza abbondante spargimento di sangue, uno scaltro e abile capo indiano fuggito da una riserva e, dopo averlo portato a destinazione, scopre che lì lo aspetta l'ordine di riportarlo al punto di partenza. Triste riflessione sul carattere incomprensibile della politica e della strategia militari, per non dire sull'ottusità narcisistica dei vertici dell'esercito, che anticipa tanti racconti drammatici e surreali della Guerra del Vietnam. Se il sentimento che dominava l'eroe western classico era elegiaco, incentrato sulla nostalgia per un mondo che va scomparendo e che, con il suo trasformarsi, rende obsoleto l'eroe stesso, quello che affiora nei personaggi centrali di Leonard è la frustrazione e la consapevolezza di non potere incidere su una realtà tutt'altro che romantica o idilliaca, in questo avvicinandosi ai protagonisti dei romanzi *hard-boiled* degli anni trenta.¹⁷

Com'è noto, una delle caratteristiche più appariscenti dell'eroe western classico è la laconicità, la riluttanza a esprimersi verbalmente e al tempo

¹⁶ Elmore Leonard, *Valdez is Coming* (1970), HarperCollins, New York 2002; trad. it. N. Boraschi, *Arriva Valdez*, Longanesi, Milano 1972.

¹⁷ Sulla relazione tra western e *hard-boiled* rimando ancora a Cynthia Hamilton, *Western and Hard-boiled Detective Fiction in America*, cit., dove si sottolinea il legame di parentela tra racconto di avventure, western e *hard-boiled*, mentre si contesta giustamente il fatto che i critici letterari abbiano sempre privilegiato il rapporto tra poliziesco "a enigma" e quello *hard-boiled*.

stesso la lucidità strategica, la prontezza dei riflessi, la tendenza a privilegiare l'azione a scapito di qualsiasi negoziazione diplomatica. Queste caratteristiche si sono diffuse anche nella letteratura *hard-boiled* e, più tardi, in molta narrativa di guerra, soprattutto quella relativa al conflitto del Vietnam e hanno dato vita, come si è già detto, a un modello maschile che è risultato dominante dall'inizio del Novecento fino agli anni settanta. Al tempo stesso hanno riproposto un modello femminile subalterno in cui invece, come in politica, regna la chiacchiera e la trattativa.¹⁸ Leonard, prima ancora che tali stereotipi fossero esplicitamente parodiati in capolavori della commedia western come *Rio Bravo* di Howard Hawks (*Un dollaro d'onore*, 1959),¹⁹ aveva scelto una via revisionista, ma moderata: senza controporre un eccesso di segno contrario – come si vedrà nel caso dell'inarrestabile ed esilarante logorrea di "Gus" McCrea, il coprotagonista di *Lonesome Dove* (*Un volo di colombe*, 1985) di Larry McMurtry –²⁰ Leonard propone "eroi" che non disdegnano la conversazione e non riducono le rare parole a semplici performativi. Riflettono a voce alta, dimostrano di trovare piacere e interesse nella ricerca dei termini, e arrivano alla battuta non in modo secco, improvviso e inaspettato, come in tanto western classico, ma attraverso uno sforzo espressivo continuato. Soprattutto, rifiutano di escludere le donne dallo scambio verbale: non ripropongono un'opposizione netta tra maschile e femminile sancita dal *male bonding*, non costruiscono uno steccato invalicabile tra maschile e femminile e non si limitano a vedere le figure femminili come immediato oggetto del desiderio o come angeli irraggiungibili.

Non di rado i protagonisti maschili condividono la loro dimensione eroica con le proprie compagne: in questi casi il loro eroismo può essere abbassato di livello e talvolta quasi domesticizzato, dando vita in alcuni casi (si veda per esempio il già citato "Long Night", 1953) a un eroismo di coppia, di una coppia che può essere solida o costituita casualmente. Se si torna a riflettere sulla tesi di Leslie Fiedler sulla misoginia presente in tanta narrativa americana dell'Ottocento e del primo Novecento, in particolare in quella western, Leonard contribuisce a metterla in dubbio

¹⁸ Ho trattato di questi argomenti relativamente alla narrativa della guerra del Vietnam nel mio *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA e Guerra del Vietnam* (Bergamo University Press, Bergamo 2003), soprattutto nei capitoli 9 e 10.

¹⁹ Memorabile una delle scene finali in cui Angie Dickinson strappa le parole (una specie di dichiarazione d'amore) a un riluttante e impacciato John Wayne.

²⁰ Su questo si veda il prossimo capitolo.

o almeno a dimostrarci che esistono voci dissenzienti anche nella letteratura "low brow".

La stessa nozione di coraggio sembra allontanarsi da quella degli eroi classici, cavallereschi o bellici, che ritroviamo nel western per ricordare, semmai, la nozione più intellettuale di "sopportazione" e di pazienza stoica, ovviamente coniugata con un certo gusto per l'azione.²¹

La violenza è comunque pervasiva, talvolta anche in forme brutali e ripugnanti (nei racconti di Leonard si sente spesso il fetore della carne umana in putrefazione e si prova orrore per il cuoio capelluto strappato a soggetti ancora in vita), ma in genere la sua presentazione non è spettacolare: fa parte degli aspetti materiali della vita del West. In questo senso, con molto anticipo sul post-western degli anni ottanta, Leonard dimostra di rifiutare una lettura "rigenerativa" della violenza:²² dagli atti di brutalità non derivano trasformazioni positive dei personaggi, né sul piano psicologico e spirituale, né tantomeno su quello economico. Anche nel caso in cui si ha la sensazione di assistere a una "rigenerazione" del coraggio e dello spirito, come in "Man with the Iron Arm" (tradotto in italiano con libertà "L'uomo con un braccio solo", 1956), in realtà non si tratta del benefico effetto della violenza che induce una rigenerazione, ma semmai del processo inverso: è la rigenerazione psicologica che permette al protagonista, spalleggiato dalla moglie, di ribellarsi al sopruso subito.

Al tempo stesso la violenza fisica sui corpi (uccisioni, ferimenti) è vista come una componente inevitabile della vita del West, ma non è affatto considerata più esecrabile del sopruso e della violenza esercitati dal potere economico e politico: sempre evitando il tono predicatorio, nei racconti di Leonard vengono evidenziati i rapporti di produzione e le relazioni "classiste" che generano il conflitto, immancabilmente in primo piano.²³

In chiusura di capitolo va brevemente ricordato un caso molto diverso, ma altrettanto ricco di conseguenze per la trasformazione del western,

²¹ Anche qui, come nel caso della nozione di "coraggio" enunciata da Molly in *The Virginian* si sentono le echi del *Lachete* di Platone (si veda su questo il capitolo precedente).

²² Sul problema della "rigenerazione attraverso la violenza" rimando al capitolo 5.

²³ Alcuni rari racconti tengono la violenza ai margini e sembrano quasi ricercare un registro comico, che in realtà troverà piena espressione solo nei thriller più tardi. In *Saint with a Six-Gun* ("La corda al collo", 1954), per esempio, il tono è leggermente umoristico e si conclude con il furto della tonaca di un frate; tuttavia uno dei protagonisti è un carcerato la cui ultima ora si sta avvicinando.

per quanto sia costituito da un unico testo e non da un macrotesto delle proporzioni di quello di Leonard. Si tratta di *True Grit* (*Il grinta*, 1969), opera di grande notorietà di Charles Portis, poi film di enorme successo di Henry Hathaway (1970, che permise a John Wayne di conquistare il suo unico Oscar), recentemente rivisitato con grande bravura dai fratelli Coen (2011).²⁴ In questo caso la novità straordinaria per l'epoca è costituita dal fatto che la voce narrante del romanzo è quella di una ragazza di soli quattordici anni, Mattie Ross, co-protagonista dell'intreccio, caso decisamente eccentrico nella storia del western, una sorta di "Huckleberry Finn al femminile" come ha scritto un critico.²⁵ Mattie Ross ha assolato Rooster Cogburn – soprannominato "il Grinta" (the Grit) per il suo carattere deciso – un non più giovane sceriffo federale, rozzo, ubriacone e privo di scrupoli, per trovare l'assassino del padre. Partecipa alla caccia anche un giovane ranger del Texas, certo Laboeuf, che insegue l'assassino per altri crimini commessi precedentemente. Il trio si addentra nel territorio indiano in un percorso dove i fatti drammatici si alternano alle dinamiche comiche interne al gruppetto degli inseguitori, dovute in buona parte al carattere pragmatico e "poco femminile" di Mattie, dalla spacconeria e da un certo pregiudizio anti-texano del Grinta. Il vecchio sceriffo, che nelle scene iniziali aveva cercato di presentarsi secondo i cliché del genere, stuzzicato dalla loquacità impertinente, ma anche dalla logica disarmante della fanciulla che lo ha assunto, si trova obbligato a discutere con lei senza sosta, sfatando ancora una volta il mito del pistolero di poche parole. Il giovane ranger Laboeuf, dal canto suo, incapace di sostenere "discussioni di quel livello", si trova costantemente in posizione di subalternità alla quale cerca di reagire in modo impulsivo, come quando sculaccia la ragazza inviperita finché Cockburn non interviene puntando il fucile contro di lui. Come si vedrà nel capitolo 5, *True Grit* contiene un'importante scena di duello, che costituisce una rilettura corrosiva e spettacolare di questo ingrediente cruciale per il western. Qui è sufficiente anticipare che il duello del western classico viene sostituito, per quasi tutta la narrazione, da un duello verbale, fatto inedito nel romanzo western dell'epoca.

Quando *True Grit* viene pubblicato in volume siamo ormai nel 1969, alla fine di un lungo decennio di sconvolgimenti culturali che stanno tra-

²⁴ Il romanzo era stato pubblicato nel 1968 a puntate sul *Saturday Evening Post*.

²⁵ Si veda Bob J. Frye, "Charles Portis", in Thomas J. Lyon, a cura di, *Updating the Literary West*, Forth Worth, Texas Christian University Press, pp. 497-503.

sformando gli Stati Uniti. Mentre narratori come Louis L'Amour, procedono imperterriti sulla via della ripetizione acritica dei cliché, per i narratori più accorti, come Leonard e Portis, quella via non ha più alcun interesse. Forse inconsapevolmente partecipi di alcune spinte ideologiche e stilistiche del postmoderno, trovano soddisfazione e conquistano il pubblico servendosi della parodia: Portis giocando con il western e la sua lunga tradizione, Leonard trasportando i suoi cowboy nelle giungle urbane di Detroit e di Miami, come ha continuato a fare fino a oggi.

In conclusione va ripetuto ancora una volta che Leonard e Portis non sovvertono totalmente le regole: gli amanti del genere western degli anni cinquanta non lo avrebbero accettato. Spostano l'accento, riorganizzano parzialmente l'economia e l'intreccio, sfruttando il lavoro già presente negli interstizi delle opere dei grandi registi e di romanzieri meno formulaici: opere contraddittorie, che da un lato riprendono cliché classici e logori, ma che sempre cercano di declinarli con differenze ora contenutistico-tematiche, ora formali. La grande rivoluzione del genere western era però al lavoro in quegli stessi anni, attraverso la radicalizzazione della parodia ottocentesca di Twain e Crane, come emerge nel nostro precoce Bruno Bozzetto (*West and Soda*, 1965) che avrebbe anticipato la via all'anti-western umoristico *Blazing Saddles* di Mel Brooks (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, 1974) o a *The Frisco Kid* di Robert Aldrich (*Scusi dov'è il West*, 1979).²⁶ L'altra grande rivoluzione sarebbe arrivata con l'esplosione della violenza, da Sergio Leone a *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*, 1969)²⁷ di Sam Peckinpah fino a *Unforgiven* (*Gli spietati*, 1992) di Clint Eastwood, per il quale si è parlato di "fine del West".²⁸ Ma la strategia

²⁶ Paradossalmente, il film di Mel Brooks è stato il più notevole successo commerciale assoluto di tutta la storia del western.

²⁷ Il 1968 è un anno chiave non soltanto per l'*escalation* in Vietnam, ma perché è l'anno in cui furono aboliti gli ultimi aspetti del codice di censura cinematografica (Production Code) ancora in vigore e fu instaurato il nuovo Code and Rating Administration System (CARA). Il risultato furono una serie di film con immagini di violenza che non si erano mai viste prima. Stephen Prince, nel suo ottimo *Classic Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2003, cita *Bullit* (1968), ovviamente *The Wild Bunch*, *Soldier Blue* (1969), *The Godfather* (1972) e *Taxi Driver* (1975). Poi cominciò la stagione del *Vietnam movie*.

²⁸ Tuttavia quest'affermazione compare ciclicamente. Si vedano, per esempio, le reazioni della stampa al romanzo di Robert Coover, *Ghost Town*, Henry Holt, New York 1998.

revisionista di scrittori come Leonard e Portis aveva preparato il terreno per i grandi sconvolgimenti del western letterario e cinematografico, predisponendo il pubblico a una nuova sensibilità ideologica ed estetica. La rivisitazione dei cliché, la ricollocazione del femminile e delle diverse etnie del West rimosse dalla storia ufficiale e da quella mitica, la rimodulazione del concetto di violenza e di uno dei suoi “antagonisti”, la domesticità, aprono la via ai grandi scrittori western nostri contemporanei.

ROMANZO-ENCICLOPEDIA

If you want one thing too much it's likely to be a disappointment. The healthy way is to learn to like the everyday things, like soft beds and buttermilk –and feisty gentlemen.

Larry McMurtry, *Lonesome Dove*, 1985

There was some open space between what he knew and what he tried to believe, but nothing could be done about it, and if you can't fix it you've got to stand it.

Annie Proulx, *"Brokeback Mountain"*, *New Yorker*, 1997

"Post-western" è un termine impreciso ma frequentemente usato dai critici per designare una produzione letteraria e soprattutto cinematografica successiva alla fine degli anni sessanta del Novecento, quando il genere western raggiunse l'apice della sua diffusione negli Stati Uniti e nel mondo intero grazie alla televisione; subito dopo cominciò il suo rapido declino. Come altri termini che contengono il prefisso "post" – si pensi per esempio all'inflazionato "postmoderno" – il suo significato non è semplicemente inteso in una prospettiva cronologica (viene dopo il western), ma rinvia anche a una dimensione meta-storica (riflette sul western, lo interroga, lo decostruisce).¹ Post-western sta soprattutto a indicare un modo di raccontare storie western che prende le distanze dalla tradizione classica, cioè quella che nel cinema si affermò dopo l'avvento del sonoro e soprattutto negli anni cinquanta con memorabili pellicole di John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Fred Zinneman, William Wyler e altri, e che in letteratura riguarda romanzieri di straordinario successo, anche se oggi quasi sconosciuti come quelli citati nel capitolo 1, tra cui i più noti sono Owen Wister, Zane Grey e Louis L'Amour. In questo senso abbastanza ampio, tratti post-western erano già presenti, an-

¹ Sul significato e le ambiguità del termine "postmoderno" si veda il mio "Aspetti del dibattito sul postmoderno nella critica statunitense", in Vita Fortunati e Giovanna Franci, a cura di, *L'ansia dell'interpretazione*, Mucchi, Modena 1989, pp. 229-62.

che se nascosti sotto una superficie di stereotipi di genere, in opere come *Duel in the Sun* (*Duello al sole*, 1946)² di King Vidor o *Broken Arrow* (*L'amante indiana*, 1951) di Delmer Daves, o ancora *Cimarron* (id., 1960) di Anthony Mann, per limitarsi a esempi molto noti; opere cioè che contengono elementi di autoriflessività e autodecostruzione, non estranei peraltro alla produzione dei capolavori di Ford e di Hawks stessi.

Da un punto di vista formale non esistono caratteristiche precise per definire il post-western, sebbene si possa sostenere che in genere le opere, per l'ambito letterario, tentino di prendere le distanze da modalità di realismo ottocentesco ancora molto diffuse nel secolo scorso, in particolare la voce narrante onnisciente e monologica che caratterizzava i *dime novels* e gli scrittori del periodo "classico". Il termine post-western, che viene usato soprattutto in riferimento al campo dell'indagine tematica e ideologica, si fonda su una certa ambivalenza:³ il post-western da un lato riprende stereotipi e situazioni formulaiche del western, ma al tempo stesso li modifica in modo più o meno radicale, complicando l'interpretazione, interrogandosi su questioni sia storiche sia metastoriche di eticità, di *gender*, di razza e di etnia,⁴ proponendo scampoli di lettura critica del mito della frontiera statunitense affermatosi prepotentemente a partire dalla fine dell'Ottocento.⁵ In questo senso si può distinguere tra "post-western" e "anti-western": il secondo termine richiama un'opposizione diretta, quasi programmatica, ad alcuni contenuti del western, mentre il primo è decisamente più ambiguo e problematico, anche se comprende in modo più esplicito alcune delle innovazioni proposte da Leonard e da Portis trattate nel capitolo precedente. Esempi di "anti-western" sono *Two Mules for Sister Sara* (*Gli avvoltoi hanno fame*, 1970) di Don Siegel e ancora di più lo è l'esilarante parodia del genere proposta da Mel Brooks in *Blazing Saddles* (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, 1974). O forse si potrebbe sostenere che l'"anti-western" è una sottospecie del "post-

² Sull'importanza di questo film si veda più oltre il capitolo 5.

³ In questa sede non mi servo del termine "post-western" nell'accezione proposta da Philip French, vale a dire limitata a quei western ambientati in epoca tarda, successiva, cioè, alla cosiddetta "chiusura della frontiera" alla fine dell'Ottocento. Si veda Philip French, "The Post-Western", in Id., *Westerns: Aspects of a Movie Genre* (1973), Oxford University Press, New York 1977, pp. 135-68.

⁴ Mi servo qui dei termini "razza" ed "etnia" perché invasi negli studi americani ed europei, pur essendo consapevole della loro imprecisione.

⁵ Su questo si veda il capitolo 1.

western", ma ovviamente non è né l'unica né la più significativa.⁶

L'elenco delle caratteristiche che possono fare di un romanzo o di un film un post-western è abbastanza variegato e sicuramente non troverebbe d'accordo molti studiosi. Mi limito perciò a elencare alcuni "ingredienti" che permettono di riconoscere un post-western, tenendo ben presente che tale riconoscibilità non è molto dissimile da quella del western classico: è noto che il western classico ha un tasso di riconoscibilità elevatissimo, forse più di ogni altro genere, non solo negli Stati Uniti ma anche nel resto del mondo occidentale, e non solo in quello: basta qualche semplice capo di vestiario (importanti il cappello e gli stivali con speroni), una pistola, un deserto assolato e magari qualche spunzone di roccia; poche donne e, se presenti, lontane dal centro della scena, escluse poche eccezioni.

Tra i temi visitati dal post-western, emerge molto frequentemente "la fine del Selvaggio Ovest", quel periodo in cui la "civiltà" e le sue norme non si sono ancora totalmente affermate sul territorio di frontiera, ma in cui ci si rende conto dell'inevitabilità dell'avvento di un "progresso" nei confronti del quale peraltro si nutrono forti dubbi (un buon esempio è il già citato *Cimarron* di Mann). Il tono è più elegiaco che trionfalistico: si pensi, nella carriera di John Ford, alla differenza tra il celebrativo *The Iron Horse* (*Il cavallo d'acciaio*, 1924) e il dimesso e malinconico *Cheyenne Autumn* (*Il grande sentiero*, 1964). L'ultima rapina, l'ultima sparatoria, l'ultimo bisonte ucciso (o risparmiato), l'ultima resistenza indiana, l'ultima diligenza ormai soppiantata dal treno, a volte perfino l'ultima cavalcata o l'ultimo rodeo, sono visti in queste opere con occhio al tempo stesso nostalgico e disincantato.⁷

Nella maggior parte dei casi il post-western propone una visione dei nativi americani lontana da quella elementare dicotomia indiani-cowboy tipica dei *dime novels* ottocenteschi, del periodo del cinema muto e dei *B*

⁶ Ad esempio John G. Cawelti tende, in alcuni casi, a usare i due termini come sinonimi, altre volte a limitarsi a una prospettiva cronologica (si veda *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH 1999. Si veda anche Nina Baym, *Old West, New West, Postwest, Real West*, "American Literary History", vol. 18 (Winter 2006), n. 4, pp. 814-28.

⁷ L'elenco sarebbe molto lungo: qui basta ricordare *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Butch Cassidy*, George Roy Hill 1969), *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*, Sam Peckinpah 1969), *Junior Bonner* (*L'ultimo buscadereo*, Sam Peckinpah 1972), *The Shootist* (*Il pistolero*, Don Siegel 1976). Elementi precoci di post-western sono rintracciabili già in *The Misfits* (*Gli spostati*, John Huston 1961).

movies degli anni trenta. Va detto che già nel western classico (si pensi al citato *Broken Arrow*) erano emerse visioni critiche del razzismo americano ottocentesco e del genocidio delle popolazioni native. Nel post-western questa via viene spesso seguita dando spazio a ricostruzioni storiche abbastanza rigorose, attente alle conoscenze antropologiche, rifiutando l'elementare rovesciamento del rapporto tra "buoni e cattivi" emerso all'inizio degli anni settanta, come nel semplicistico *Soldier Blue* (*Soldato blu*, 1970, di Ralph Nelson), facendo recitare i nativi stessi, arrivando a far parlare le popolazioni indiane nelle loro lingue e sottotitolando le pellicole come è avvenuto in *Dances with Wolves* (*Balla coi lupi*, Kevin Costner 1990).⁸ In alcune di queste opere come ad esempio *Silverado* (*Id.*, 1985, Lawrence Kasdan), *Unforgiven* (*Gli spietati*, 1992, Clint Eastwood), *Posse* (*Id.*, 1993, Mario Van Peebles), la fiction televisiva *Deadwood* (2004-2006, David Milch) compaiono finalmente anche gli afroamericani che il mito della frontiera aveva escluso dalla narrazione, ma che in realtà avevano partecipato alla conquista del West in gran numero.⁹ Analoga de-semplificazione riguarda la dicotomia "eroe vs fuorilegge".

Altro settore privilegiato dal revisionismo post-western è quello dei rapporti di *gender*. Nella maggior parte della produzione western classica, più ancora in letteratura che nel cinema, l'intreccio si focalizza su comunità maschili in cui il fortissimo legame tra i componenti (il cosiddetto *male bonding*) – che siano cowboy, *trapper*, uomini di legge o banditi poco importa – tende a escludere o a marginalizzare le donne (con alcune eccezioni, però) pur mostrandosi caparbiamente omofobico. Questo permette agli studiosi di psicanalisi di sbizzarrirsi sulle evidenti latenze omosessuali dei pistolieri e ai sociologi di mettere in luce il risentimento del maschio novecentesco in crisi di identità di fronte alle conquiste del mondo femminile a cui si è accennato nei capitoli precedenti.¹⁰ In realtà

⁸ Si veda Giorgio Mariani, "Re-immaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western 'revisionista'", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006, pp. 108-50.

⁹ Secondo gli storici le *posse* (il termine indica gruppi di uomini arruolati ad hoc per l'inseguimento di criminali o indiani, ma poi fu anche usato come sinonimo di *gang*) della seconda metà dell'Ottocento erano composte da un nero e un messicano ogni sette componenti (si vedano le voci, "African Americans on the Frontier", "Mexican Americans" e "Chicanos/Chicanas" in Howard R. Lamar, *The New Encyclopedia of the American West*, Yale University Press, New Haven 1998).

¹⁰ Ho trattato del risentimento maschile a proposito della narrativa della Guerra del Vietnam nel mio *Musi gialli e berretti verdi*, Bergamo University Press, Bergamo

gli stereotipi di *gender* erano già stati interrogati da alcuni grandi film del secondo dopoguerra, primi fra tutti quelli di Howard Hawks.¹¹ Certo, dopo gli anni settanta il ruolo delle donne nel western si è fatto più evidente, anche se troppo spesso sotto forma di elementari rovesciamenti.¹² Un punto d'arrivo ideale di questa trasformazione è costituito dal racconto di Annie Proulx, *Brokeback Mountain* (1998), reso celebre dal film omonimo di Ang Lee (2005), in cui viene finalmente affrontato il tabù dell'omosessualità tra mandriani.¹³

Il protagonista del post-western, pur conservando una parte dell'aura eroica dell'epica classica, ci viene presentato come un soggetto con profonde difficoltà, in altre parole un alienato: tende a disapprovare il progresso economico e sociale (talvolta perfino quello tecnologico grazie a una sorta di mentalità protoecologista mescolata a conservatorismo), ma non si fa portatore di un progetto alternativo. Si avvicina per certi aspetti allo sguardo disincantato del detective della tradizione *hard-boiled*, come il Philip Marlowe di Raymond Chandler o il Lew Archer di Ross MacDonald, un "eroe" che si impegna a risolvere il singolo caso delittuoso obbedendo a un codice morale del tutto personale, senza riconoscersi nel sistema sociale da cui dipende l'amministrazione della giustizia. In questo senso alcuni critici tendono a considerare post-western anche alcuni film e romanzi con ambientazioni urbane, ma che contengono evidenti simboli e situazioni del western.¹⁴

A queste caratteristiche se ne potrebbero aggiungere altre; per esempio una visione della violenza che prende le distanze, più o meno consapevolmente, dall'idea di rigenerazione alla base dei fondamenti puritani

mo 2003, soprattutto nel capitolo 9, pp. 169-90. Per una storia del "maschile" negli Stati Uniti si veda Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Free Press, New York 1996.

¹¹ Di Howard Hawks si veda soprattutto *Un dollaro d'onore* (Rio Bravo, 1959).

¹² Su questo si veda Giorgio Mariani, "Femminismo pistolero: *Bad Girls* di Jonathan Kaplan", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 139-47. Una versione più breve è reperibile sul sito del Gruppo di ricerca sui linguaggi della guerra e della violenza (<http://dinamico2.unibg.it/guerra/>) nella cartella "Archivio".

¹³ Il racconto era apparso nell'ottobre del 1997 sul *New Yorker*. Va ricordato che, proprio per la tematica trattata, il film fu boicottato in molti cinema del Wyoming.

¹⁴ Si pensi alle pellicole che hanno come protagonista Clint Eastwood, sorta di cowboy urbano, per esempio *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (*Coogan's Bluff*, Don Siegel, 1968) e la serie dell'ispettore Callaghan.

della cultura statunitense su cui ritornerò nel prossimo capitolo. Come ha suggerito Richard Slotkin, il western raggiunge la sua massima diffusione e incomincia il suo declino proprio in concomitanza con il palesarsi, agli occhi degli increduli americani, della sconfitta in Vietnam.¹⁵ Ora, pur rifiutando una lettura deterministica della crisi del western (che forse si sarebbe verificata comunque), non pare azzardato collegare i dubbi sulla legittimità di quell'espansionismo interno, che portò a espropriare i territori agli indiani e ai messicani, agli analoghi dubbi sul ruolo imperialista degli Stati Uniti in Indocina. È significativo che il *Vietnam movie* e il *Vietnam novel* si impadroniscano di buona parte dello spazio occupato precedentemente dal western e al tempo stesso che molte delle innumerevoli pellicole dedicate a quel conflitto conservino in modo più o meno critico tratti del western, da *Green Berets* (Berretti verdi, 1968) di John Wayne, a *The Deerhunter* (Il cacciatore, 1978) di Michael Cimino, a *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, fino agli innumerevoli *B movies* e ai romanzi seriali in cui i vietcong sono più simili a nativi americani che a guerriglieri indocinesi.¹⁶

Dopo *The Wild Bunch* (Il mucchio selvaggio, 1969) di Sam Peckinpah, western iperviolento di ambientazione messicana, chiaramente allusivo al conflitto indocinese (e uscito un anno dopo l'offensiva del Tet),¹⁷ il genere sembra abbandonare definitivamente l'idea che la violenza sia contenibile all'interno di un rituale stilizzato ed elegante, di alta ieraticità estetica, come lo era il duello nella via centrale del villaggio, nello stesso modo in cui la dolorosa storia del Novecento ci ha insegnato che la guerra non è mai un evento che coinvolge soltanto i militari di professione e gli eserciti convenzionali, ma si estende alla popolazione civile. Con la Guerra del Vietnam l'eccezionalismo americano sembra giunto a una svolta: la violenza fatica a trovare la via della giustificazione ideologica.

La tendenza post-western è decisamente più evidente nel cinema che nel romanzo. La ragione va cercata nel fatto che il sistema di censura e autocensura era molto più oppressivo a Hollywood che presso l'editoria americana: il western divenne nel secondo dopoguerra anche uno strumento per mettere in scena temi attuali e scottanti ma ancora tabù, come la sessualità e le questioni di *gender*, la discriminazione razziale ed etnica,

¹⁵ Si veda Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Athanaeum, New York 1992.

¹⁶ Su questo rinvio ancora al mio *Musi gialli e berretti verdi*, cit.

¹⁷ Anche su questo film tornerò nel prossimo capitolo.

la rilettura critica della fondazione degli Stati Uniti, nascondendoli dietro una ambientazione storica passata e mitica. Paradossalmente fu proprio la maggiore libertà di cui godette la letteratura a ostacolare la nascita di romanzi western che si interrogassero sulla loro tradizione di genere. Un esempio emblematico della pertinenza di questa ipotesi è già stato offerto nel capitolo 1: è il caso Louis L'Amour, il romanziere che dominò la scena della letteratura western del secondo dopoguerra fino agli anni settanta.¹⁸ L'Amour, pur dotato di creatività negli intrecci di avventura, dimostrò sempre grossi limiti nell'affrontare questioni al centro degli interessi dell'epoca (come la sessualità) e fu incapace di proporre un recupero del vernacolo che rendesse più convincenti le sue storie. Ma forse, va aggiunto, furono proprio questi limiti a farlo diventare quello straordinario fenomeno commerciale che fu.

In questo capitolo e nel successivo mi concentrerò sui due romanzi che hanno, più di tutti, segnato la produzione letteraria western degli ultimi vent'anni e hanno avuto un impatto anche sul cinema e sulla televisione; anzi, si potrebbe dire che ogni opera successiva ha dovuto fare i conti con questi. Per coincidenza sono apparsi nel 1985, sorta di *annus mirabilis* del post-western letterario. *Lonesome Dove* di Larry McMurtry (1936–) si è imposto subito sia presso il pubblico sia presso la critica che gli ha attribuito il premio Pulitzer nel 1986, caso molto raro per la narrativa western;¹⁹ il successo è stato tale da indurre McMurtry a realizzare una tetralogia, facendo seguire a *Lonesome Dove* due *prequels* e un *sequel*.²⁰ *Blood Meridian* di Cormac McCarthy (1933–), pur riscuotendo un favorevole giudizio da parte della critica, ha raggiunto una moderata diffusione presso il grande pubblico soltanto più di dieci anni dopo, grazie alla

¹⁸ Per i dati di vendita dei western di L'Amour si veda il capitolo 1 in questo volume.

¹⁹ Larry McMurtry, *Lonesome Dove*, Simon & Schuster, New York 1985 (trad. it. R. Rambelli, *Un volo di colombe*, Mondadori, Milano 1986). I riferimenti di pagina al testo originale saranno incorporati nel testo preceduti dall'abbreviazione LD; quelli alla traduzione italiana in nota saranno preceduti da VC. Solo altri due western avevano vinto il Pulitzer: *The Way West* di A. B. Guthrie nel 1950 e *Angle of Repose* (*Angolo di riposo*) di Wallace Stegner nel 1972. Larry McMurtry è nato a Archer City, nel Texas settentrionale, nel 1936. Narratore, saggista, sceneggiatore e proprietario di una rinomata libreria ("Booked Up" a Archer City), è considerato uno dei più significativi romanzieri western viventi. Quasi tutte le sue opere, una quarantina di volumi, sono ambientate nel West e in particolare nel Texas settentrionale dove ha quasi ininterrottamente vissuto dalla nascita.

²⁰ Su questo si veda il capitolo 6.

grande notorietà delle sue opere successive, la “Trilogia della frontiera” (*All the Pretty Horses*, *The Crossing* e *Cities of the Plain*, 1992, 1994 e 1998),²¹ *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, 2005) e *La strada* (*The Road*, 2006), vincitore del premio Pulitzer nel 2007. Come vedremo le strategie dei due romanzieri sono molto diverse: una versione narrativa della “New Western History”, quella scelta da McMurtry, una riflessione sulla violenza post-Vietnam, quella di McCarthy.²²

Concepito negli anni settanta come sceneggiatura per un ambizioso film western (con John Wayne, James Stewart e Henry Fonda) che non fu mai realizzato,²³ *Lonesome Dove* sceglie una modalità narrativa che tende a nascondere la voce narrante extradiegetica e ad accentuare il ruolo dei dialoghi. Il punto di vista oscilla tra i vari partecipanti, con una netta predilezione per gli ex ranger Gus e Call e in varie circostanze per il giovane Newt, e spesso ponendosi nella prospettiva di personaggi secondari, ma non di semplice appoggio, come Lorena e Clara, Jake, July e Roscoe. Dunque una voce narrante sostanzialmente ottocentesca, ovviamente già in parte post-cinematografica, con una notevole capacità di sfruttare il carattere vivido del paesaggio del Sudovest e del Nordovest attraverso la prospettiva circoscritta dei singoli personaggi. Queste caratteristiche di scrittura ancora abbastanza tradizionali permettono un rapido riassunto dell'intreccio, sebbene il romanzo si dipani in percorsi intricati per più di novecento pagine.

La vicenda è ambientata in un periodo di poco successivo al 1876 (infatti si accenna nel capitolo novanta alla sconfitta di Custer del giugno di quell'anno), l'epoca d'oro dei trasferimenti delle grandi mandrie dal Sudovest verso il Nord degli Stati Uniti. Augustus (Gus) McCrae e Woodrow Call, due ex ranger del Texas dal passato glorioso, ora si dedicano all'allevamento del bestiame vicino al villaggio di Lonesome Dove, in una landa desolata del Texas, non lontano dal confine con il Messico. Lì giunge Jake Spoon, altro ex ranger scomparso dalla circolazione da dieci

²¹ *All the Pretty Horses* fu vincitore del National Book Award nel 1993.

²² Sulla New Western History si vedano i capitoli 1 e 7 di questo volume.

²³ Pare che Stewart e Fonda avessero accettato, sebbene senza entusiasmo, mentre John Wayne si rifiutò categoricamente. L'idea era di rilanciare l'accoppiata Bogdanovich-McMurtry di comprovato successo con *The Last Picture Show* (su cui si veda più oltre in questo capitolo). Solo dopo le ottime vendite del romanzo venne l'idea di farne uno sceneggiato televisivo in quattro puntate su cui si veda la nota 26.

anni, il quale decanta in modo così convincente i pascoli del Montana da indurli a intraprendere un viaggio epico e drammatico di quasi cinque-mila chilometri che, lasciato il Texas meridionale, li porta in Oklahoma, Kansas e Nebraska, per giungere in Wyoming e infine nei verdi territori del Montana, vicino al confine con il Canada; insomma una formidabile panoramica delle Grandi Pianure, un esempio aggiornato di avventuroso *travelogue* con narratore extradiegetico.

In questo lungo viaggio la mandria – guidata da Gus e Call, dall’afro-americano Deets, dal maturo cowboy Pea Eye, dal diciassettenne Newt (in fase di *Bildung*), da un gruppo di cowboy non tutti molto esperti e da un cuoco messicano eccentrico – deve attraversare lunghi tratti di deserto e innumerevoli corsi d’acqua pericolosi: Nueces, San Antonio, Red River, Canadian, Republican, Yellowstone, Marias e Milk. Si parte con un sole torrido in primavera e si arriva con le tormentate di neve. L’intreccio è vivacizzato da episodi in buona parte drammatici, dove però non manca mai lo humor: quattro personaggi, due dei quali di primo piano, il nero Deets e lo stesso Gus, perdono la vita; Lorena, una ex prostituta che si unisce al viaggio, viene rapita da un indiano feroce, violentata da un gruppo di banditi e salvata in extremis da Gus; la mandria è colpita da tempeste di sabbia, pioggia e grandine, e da un apocalittico sciame di cavallette; un fiume nasconde serpenti letali; più volte compaiono indiani, talvolta spauriti e affamati, altre volte assetati di sangue; non mancano grizzly giganteschi e criminali spietati.²⁴

In questo viaggio epico si inserisce la vicenda secondaria dello sceriffo July Johnson che da Fort Smith in Arkansas si dirige verso il Texas alla ricerca del già citato Jake Spoon, accusato di omicidio colposo, e di Elmira, la moglie incinta che, approfittando dell’assenza del marito, decide di sfuggire alle costrizioni familiari imbarcandosi sul fiume Arkansas. I tre percorsi confluiranno in un unico punto verso i tre quarti del romanzo, quando July ed Elmira si fermeranno in Nebraska presso il ranch di Clara, ex “fidanzata” di Gus e ora moglie di un allevatore moribondo. E proprio a casa di Clara, Gus vorrà fermarsi in un inspiegabile impulso romantico di ritorno nostalgico al passato.

Dopo la sosta in Nebraska, la mandria riprende il viaggio verso nord finché, in seguito a uno scontro con gli indiani, Gus viene ferito, subisce

²⁴ Notevole la scena in cui si assiste al duello tra un grizzly e un bisonte scatenato (capitolo 91).

l'amputazione di una gamba e piuttosto che perdere anche la seconda, decide di lasciarsi morire, non prima di aver strappato al sodale Call la promessa di riportare il suo corpo in Texas.²⁵ Desiderio insensato che Call esaudisce la primavera successiva, percorrendo a ritroso e da solo quel viaggio interminabile che finisce al punto di partenza, alla desolata Lonesome Dove.

Raccontata così la storia non risulta molto attraente. Tuttavia, nelle novecentoquaranta pagine del suo svolgersi, la vicenda permette di toccare una quantità di temi e di motivi del grande racconto western e di fornire una rilettura che – come ho già sottolineato – ha profondamente influenzato le opere successive, e grazie alla sua fortunata trasposizione in miniserie televisiva ha ridato vigore a un settore in crisi.²⁶ Leggere *Lonesome Dove* è come far scorrere davanti agli occhi una lunga sfilata di immagini del cinema e della letteratura western: ma a tutti i *déjà vu* si associano articolazioni narrative e situazioni se non propriamente nuove per lo meno fortemente denaturalizzate.

La ricostruzione storica è sostanzialmente rigorosa e questo non deve stupire, perché McMurtry aveva già mostrato la sua capacità di ricreare l'atmosfera di un'epoca in romanzi precedenti ambientati in tempi più vicini ai nostri, in particolare nell'opera prima *Horseman, Pass By* (*Hud il selvaggio*, 1961) e nel notissimo *The Last Picture Show* (*L'ultimo spettacolo*, 1966), da cui furono tratti due film di successo.²⁷ McMurtry proviene infatti da una famiglia di allevatori, è cresciuto in un ranch nel Texas settentrionale ed è stato un avido lettore di narrativa e storia del West.²⁸

²⁵ Il trasporto del cadavere di Gus, mesto e grottesco al tempo stesso, ricorda il film *Voglio la testa di Garcia* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, Sam Peckinpah 1974); il motivo sarà ripreso in *Le tre sepolture* (*The Three Burials of Melchíades Estrada*, Tommy Lee Jones 2005).

²⁶ La miniserie in quattro puntate uscì nel 1989 per la regia di Simon Wincer. Sull'onda del successo furono realizzate mini-serie tratte da *Streets of Laredo* e da *Dead Man's Walk*. In seguito McMurtry autorizzò un ulteriore *sequel*, ma si rifiutò di scriverne la sceneggiatura (*Return to Lonesome Dove*, 1993, regia di Mike Robe, sceneggiatura di John Wilder). Su questo si veda anche il capitolo 6.

²⁷ Larry McMurtry, *Horseman, Pass By*, Harper, New York 1961 (trad. it. S. Pezzani, *Hud il selvaggio*, Mattioli 1985, Fidenza 2006); *The Last Picture Show*, Dial, New York 1966 (trad. it. S. Pezzani, *L'ultimo spettacolo*, Mattioli 1985, Fidenza 2006). Il film *Hud il selvaggio* fu diretto nel 1963 da Martin Ritt e *L'ultimo spettacolo* da Peter Bogdanovich nel 1971.

²⁸ McMurtry ha mostrato le sue competenze storiche in numerosi saggi. Si vedano tra gli altri il volume *In a Narrow Grave: Essays on Texas*, Encino Press, Aus-

Come ha notato Elliott West, in *Lonesome Dove* salta agli occhi una sola curiosa imprecisione storica: nel percorso verso nord la mandria non attraversa mai la ferrovia che a quell'epoca era presente con ben tre linee: la Atchinson, Topeka and Santa Fe, la Union Pacific e la Northern Pacific.²⁹ Mc Murtry, interpellato sulla questione, rispose placidamente che nella fase di scrittura aveva preso un appunto per un attraversamento della Union Pacific, ma poi lo aveva perso...³⁰

Fonte di interesse del romanzo non è soltanto il rigore storico e geografico, rispettato anche per quel che riguarda le città toccate (S. Antonio, Austin e Fort Worth in Texas, Fort Smith in Arkansas, Dodge City in Kansas, Ogalalla in Nebraska e Miles City in Montana). Oltre a ricreare i luoghi e i paesaggi dell'epoca, *Lonesome Dove* mette in scena le sensazioni e il sistema di credenze dei personaggi che animano la vicenda, interrogandosi su una serie di luoghi comuni del mito della Frontiera, immaginando le domande che pionieri e cowboy si erano posti più di cent'anni prima. Ha scritto McMurtry recentemente in un saggio: "Una delle cose che ho fatto nei miei venti romanzi è stato [...] cercare di immaginare che cosa la parola 'frontiera' significasse per i miei nonni (in opposizione, per esempio, a ciò che significava per Frederick Jackson Turner)...".³¹ Si tratta dunque di un esplicito programma revisionista con un particolare interesse per il punto di vista dell'uomo comune.

Uno dei tratti distintivi più noti del western è il paesaggio. Mentre nel western mitico costituisce un costante sfondo romantico, usato per connotare fortemente le emozioni prodotte dall'intreccio (proprio come buona parte della musica extradiegetica dei film), nel romanzo di McMurtry esso assume il ruolo di attore materiale e di motore attivo della vicenda. In questo sfondo non romanticizzato e fortemente conflittuale si colloca il

tin 1968, *Walter Benjamin at the Dairy Queen: Reflections at Sixty and Beyond*, Simon & Schuster, New York 1999 e *Crazy Horse*, Viking Penguin, New York 1999 (trad. it. M. Fiocca e S. Rota Sperti, *Cavallo Pazzo*, Mondadori, Milano 2003).

²⁹ Si veda Elliott West, "On the Trail with Gus and Call: 'Lonesome Dove' and the Western Myth", in Mark C. Carnes, a cura di, *Novel History: Historians Novelists Confront America's Past (and Each Other)*, Simon & Schuster, New York 2001, pp. 120-21.

³⁰ Larry McMurtry, "On Lonesome Dove", in Mark Carnes, a cura di, *Novel History*, cit., p. 131. Un altro rilievo di un critico puntiglioso riguarda il fatto che i "water moccasin", serpenti d'acqua velenosi, non vivono ammassati in gruppi numerosi come appare nel cap. 35.

³¹ Larry McMurtry, *Walter Benjamin at the Dairy Queen*, cit., pp. 22-23.

lungo viaggio di Gus e Call, viaggio che rilegge il periodo storico abbastanza breve dei *cattle trails*, i percorsi del bestiame dal Sudovest verso nord – dalla fine della Guerra civile (1865) alla seconda metà degli anni ottanta – ma che, come si è già osservato, la costruzione mitica del West ha dilatato a dismisura. La voce narrante del romanzo sottolinea la brevità del periodo spiegandoci che esso riguarda solo una parte della vita dei due protagonisti (e infatti occupa unicamente uno dei romanzi della tetralogia), ma soprattutto si interroga sull'aspetto mitico dell'impresa. Tale aspetto, indubbiamente presente, viene costantemente messo in questione dalla mancanza di motivazioni e dal suo esito decisamente dubbio. Se Gus e Call sono diventati allevatori dopo aver abbandonato l'attività di *ranger*, non è per un atto meditato di volontà. In *Lonesome Dove* la maggior parte delle scelte sono in realtà accidenti del destino, cose che capitano e alle quali non ci si può sottrarre. Questo aspetto verrà poi ulteriormente sottolineato in *Dead Man's Walk*, il *prequel*, in cui si scopre che Gus e Call erano diventati tutori dell'ordine soltanto per caso e in giovane età.

Il mito del West e la sua rappresentazione epica hanno attribuito al trasferimento del bestiame una dimensione eroica simile a quella dei viaggi dei pionieri che si insediarono in varie ondate nei territori di frontiera. Nel caso di Gus e Call l'idea di andare in Montana sembra più legata alla incontrollabile pulsione al movimento di Call che a uno scopo preciso, ad esempio aprire una nuova via del bestiame, come fecero alcuni famosi allevatori,³² organizzare ranch negli inesplorati territori del Nord e realizzare grandi guadagni. Qui mandria e cowboy partono per motivi non chiari, e prima di giungere a destinazione metà dei personaggi principali (a cui nel frattempo il lettore si è affezionato) perdono la vita in situazioni tutt'altro che eroiche. Una volta giunti in Montana – lo si scoprirà nel *sequel* – l'impresa si dimostra un fallimento anche dal punto di vista economico. Che si tratti di un viaggio determinato da forze ideologiche dominanti a quell'epoca, ma a cui il gruppo non aderisce con vera partecipazione, è chiaramente dimostrato dal fatto che alla morte di Gus, episodio che ha molto peso nell'economia dell'intreccio, Call non

³² Come sua abitudine, McMurtry tende a mescolare finzione e realtà per quel che riguarda l'incontro con personaggi storici, in *Lonesome Dove* rappresentati dal famoso allevatore Charles Goodnight. Questa tendenza sarà ancora più evidente in *Anything for Billy*, Simon & Schuster, New York 1988 e in *Buffalo Girls*, ivi 1990 (trad. it. E. Malossini Fumero, *Storie di donne con il fucile*, Sperling & Kupfer, Milano 1994).

esita a ripercorrere tutto il viaggio a ritroso perché lo ha promesso all'amico morente. La sua ansia di muoversi non ha nulla a che vedere con la nota "social mobility" dalla funzione democratica propagandata da Frederick Jackson Turner:³³ è semmai un atto di individualismo fine a se stesso che impedisce a Call di assumersi la responsabilità di un figlio che non riesce a trovare il coraggio di riconoscere (Newt, avuto da una prostituta) ma anche quella dei cowboy che hanno percorso quasi cinquemila chilometri per scortare la sua mandria. Per un attimo il romanzo ci lascia la sensazione di voler terminare con Call, tornato in Texas con la bara, che contempla il tumulo che copre quel che resta di Gus, offrendo in qualche modo la possibilità di una lettura edificante sul concetto di amicizia virile, che ribadisca i valori del *male bonding*. Tale ipotesi viene subito negata: prima si crea la situazione comica di un gruppo di pionieri che scambia la scritta sulla sepoltura disadorna per l'indicazione della bottega di un maniscalco; poi, con un anticlimax che ha lasciato sconcertati molti lettori, il romanzo si chiude molto bruscamente sul racconto del tragico suicidio di Wanz, il proprietario del saloon-bordello di Lonesome Dove, che si barrica in una stanza dell'edificio dopo avervi appiccato il fuoco e muore tra le fiamme, disperato perché la sua prostituta prediletta se n'è andata:

"When she left, Wanz couldn't stand it," Dillard said. "He sat in her room a month and then he burnt it."

"Who?" Call asked, looking at the ashes.

"The woman," Dillard whispered. "The woman. They say he missed that whore."³⁴

Mettere fine a novecentoquaranta pagine di avventure con la parola *whore*! Difficile pensare a un anticlimax più brusco. Che cosa rimane di edificante in un finale di questo tipo?

La miniserie televisiva, per altro pregevole – soprattutto per l'interpretazione di Robert Duvall nel ruolo di Gus – ha preferito modificare

³³ Si veda Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History" (1893) e gli altri saggi contenuti in Id., *The Frontier in American History*, University of Arizona Press, Tucson 1986. Su Turner si rimanda al capitolo 1 del presente lavoro.

³⁴ "Quando lei è partita, Wanz non ha retto" disse Dillard. "È rimasto nella sua camera per un mese e poi ha bruciato tutto." "Chi?" domandò Call, fissando la cenere. "La donna. Dicono che gli mancava quella *puttana*" (VC, cap. 102, p. 862, mio il corsivo, trad. modificata).

l'ordine diegetico del finale, facendo seguire al racconto del suicidio di Wanz il tentativo da parte di un giornalista di Denver di strappare a Call una dichiarazione. Dice il giornalista: "They say you were the most famous Ranger. They say you've carried Captain McCrae three thousand miles just to bury him. They say you started the first ranch in Montana. My boss will fire me if I don't talk to you. They say you're a man of vision" (LD, 938-39).³⁵ Al che l'intervistato risponde con una frase intraducibile, "Yes, a hell of a vision".³⁶ Collocare questa scena alla fine, con Call che rifiuta di rispondere al giornalista, permette di riproporre il cowboy come figura eroica: il vero eroe, infatti, è di poche parole, non rilascia interviste, non pecca di orgoglio. Ben diverso è troncare una storia di queste proporzioni con la parola "whore".

Un altro luogo comune nel tipico racconto western è quello del cosiddetto "code of the West", il codice del West. Gran parte delle narrazioni sottolineano il fatto storico per cui nei territori di frontiera non era consuetudine applicare la legge come nell'Est: la giustizia era sommaria e sbrigativa, ma ritenuta equa perché adatta a situazioni "limite". Tale idea, come si è già osservato, sta alla base di *The Virginian* di Owen Wister in cui, in base appunto al codice del West, il protagonista si trova costretto a dare il suo assenso all'impiccagione dell'amico Steve coinvolto in un furto di bestiame.³⁷ In *Lonesome Dove*, in più di un'occasione, Call si lancia all'inseguimento di alcuni ladri di cavalli con una caparbietà inspiegabile, fino al punto di ritenere giusta l'impiccagione del caro amico Jake Spoon (capitolo 74). La sua adesione al codice del West (in Texas il furto di cavalli veniva effettivamente punito con la morte)³⁸ è fortemente contraddittoria perché, come Gus stesso ammette, gran parte dei cavalli e del bestiame che stanno spostando al Nord è stata da loro stessi rubata

³⁵ "So che lei era il più famoso ranger del Texas. So che lei ha trasportato il Capitano McCrae per 3000 miglia soltanto per venire a seppellirlo. Dicono che ha fondato il primo ranch in Montana. Dicono che lei è un uomo dalle grandi visioni" (VC, 857).

³⁶ La traduzione italiana legge così: "Sì, visioni dell'inferno" (p. 857); in realtà l'allusione, forse ironica, riguarda una visione "grandiosa", o alla peggio confusa, ma non "infernale". Ringrazio Roberto Cagliero per avermi segnalato questo difetto di traduzione.

³⁷ Al momento di sfidare il "cattivo" Trampas, il Virginiano deciderà di servirsi delle pistole di Steve, il caro amico, ladro di bestiame, che lui stesso ha "dovuto" impiccare.

³⁸ Va osservato che soltanto l'American English ha termini specifici per il furto del bestiame (ignoti all'inglese britannico): "to rustle", "rustler" e "rustling".

in Messico (cfr. i capitoli 9 e 11): "It's a funny life," Augustus said. "All these cattle and nine-tenths of the horses is stolen, and yet we was once respected lawmen. If we get to Montana we'll have to go into politics. You'll wind up governor if the dern place ever gets to be a state. And you'll spend all your time passing laws against cattle thieves." (LD, cap. 24, p. 238) Ma Call lo interrompe con il suo umorismo serio: "I wish there was a law I could pass against you," (ibidem).³⁹

Tuttavia anche il lettore meno accorto è stato messo nelle condizioni di interrogarsi su questo atteggiamento contraddittorio grazie a una elementare strategia narrativa usata con maestria da Mark Twain in *Adventures of Huckleberry Finn*. Twain, infatti, aveva denunciato il razzismo mostrando lo scontro doloroso tra i pregiudizi di Huck e il suo "buon cuore", che alla fine risultava trionfante. In *Lonesome Dove* la strategia è analoga, ma rovesciata: il giovane Newt nutre fin dall'inizio (capitolo 11) forti dubbi sul fatto che sia accettabile un furto dei cavalli al di là della frontiera con il Messico, ma li mette a tacere fidandosi ciecamente di Call, personaggio paterno (in realtà è il vero padre) che ammira profondamente: "It was puzzling that such a muddy little river like the Rio Grande should make such a difference in terms of what was lawful and what not. On the Texas side, horse stealing was a hanging crime, and many of those hung for it were Mexican cowboys who came across the river to do pretty much what they themselves were doing. [...] Evidently if you crossed the river to do it, it stopped being a crime [...]. Newt didn't really feel that what they were doing was wrong – if it had been wrong, the Captain wouldn't have done it." (LD, cap. 11, p. 131)⁴⁰

³⁹ "‘La vita è strana’ disse Augustus. ‘Tutti questi bovini e il novanta per cento dei cavalli sono rubati, eppure una volta eravamo rispettabili tutori della legge. Se arriviamo in Montana dobbiamo darci alla politica. Se quel maledetto posto verrà promosso alla dignità di stato tu finirai per diventare governatore. E allora passerai il tempo a far approvare leggi contro i ladri di bestiame.’ ‘Vorrei far approvare una legge contro di te’ disse Call” (VC, cap. 24, p. 222, trad. modificata).

⁴⁰ "Era sconcertante che un fiume basso e fangoso come il Rio Grande rappresentasse una differenza così decisiva tra quello che era lecito e quello che non lo era. Nel Texas, il furto dei cavalli era un reato da impiccagione, e molti di quelli che finivano impiccati per averlo commesso erano cowboy messicani che avevano attraversato il fiume per fare più o meno ciò che stavano facendo loro. [...] Evidentemente, se attraversavi il fiume per farlo non era più un reato [...] Newt non aveva la sensazione che stessero facendo qualcosa di sbagliato... altrimenti, il capitano [Call] non l'avrebbe fatto" (VC, cap. 11, pp. 124-25). Ovviamente anche

Ed è ancora Newt a venire usato come filtro della narrazione extradiegetica quando, in seguito al furto di dodici cavalli da parte di indiani affamati, Call si lancia in un altro folle inseguimento e in questo modo causa la morte del migliore dei suoi uomini, il nero Deets (cap. 90).⁴¹ Dopo la sepoltura i cowboy riprendono il viaggio, ma procedono per pura forza d'inerzia: lo scopo è ormai totalmente sfumato. E la successiva morte di Gus non potrà che radicalizzare i dubbi sul significato dell'impresa.

Gli "eroi" di *Lonesome Dove*, per quanto accattivanti, dotati di humor e originalità, non sono gli eroi monolitici che si incontrano in buona parte della tradizione western fino a Louis L'Amour, non sono il Virginiano, Lassiter e neppure Hondo. Si è già visto che sono ladri, compiono atti irresponsabili che comportano la morte dei loro compagni e amici, e, come nel caso di Gus, sono pigri, amano il whisky e il gioco delle carte più del lavoro, frequentano i bordelli, si perdono in interminabili chiacchiere, o, come è il caso di Call, sono incapaci di esprimere i propri sentimenti al punto di non volere riconoscere un figlio. L'"umanità" e i difetti li rendono meno eroici, ma sicuramente più vicini alla quotidianità del lettore. Anche nella scena commovente in cui Gus impugna la pistola contro Call, rifiutando di farsi amputare la gamba residua, l'aura eroica del paziente che preferisce la morte all'immobilità viene attenuata dall'inesorabile tendenza di Gus a vedere tutto in una prospettiva ironica. Infatti, subito dopo, Gus chiede all'amico di esaudire il suo ultimo desiderio, cioè di trasportare il proprio cadavere in Texas. Dice Gus: "It's the kind of job you was made for, that nobody else could do or even try. Now that the country is about settled, I don't know how you'll keep busy, Woodrow. But if you'll do this for me you'll be allright for another year, I guess."⁴² Non si capisce se veramente Gus sia preso da uno strug-

per Call i messicani sono "poco più che scimmie" come ci ricorda David Weber ("Poco più che scimmie". Radici storiche degli stereotipi angloamericani sui messicani delle zone di frontiera", *Ácoma*, II (primavera 1995), 4, pp. 25-33. Anche su questo la posizione di Call è poco esplicita e contraddittoria, come emerge dalla sua spiccata simpatia per i due cuochi messicani Bolivar e Po Campo.

⁴¹ Su questo episodio di veda il capitolo 5 del presente lavoro. Deets è costruito prendendo come modello Bose Ikard, il mandriano di fiducia di Charles Goodnight, uno dei più famosi allevatori degli Stati Uniti del secondo Ottocento.

⁴² "È il genere d'impresa per la quale sei nato. Nessun altro potrebbe compierla e neppure tentarla. Ora che tutto il paese è più o meno civilizzato, non so proprio cosa potrai fare, Woodrow. Ma se farai questo per me, credo che sarai felicemente impegnato per un altro anno" (VC, 801).

gimento romantico e voglia riposare nel “frutteto di Clara” (“Clara’s orchard”, un angolino lussureggiante del Texas in riva a un corso d’acqua prediletto dall’amata), oppure se voglia semplicemente burlarsi dell’incontrollabile desiderio di movimento di Call, o ancora se sia McMurtry che vuole fare dell’ironia sulle teorie di Frederick Jackson Turner...

Molti altri sono i temi e i motivi tipici del western che *Lonesome Dove* rivisita criticamente e che qui non c’è lo spazio di presentare: si pensi ai rapporti tradizionali di *gender* messi in crisi dalla formidabile determinazione di Clara, dallo spirito di indipendenza di Lorena, dalla tragica fuga dalle responsabilità familiari di Elmira, dalla capacità di sopravvivenza di Janey; oppure alla tradizionale laconicità dell’eroe western maschile ironicamente contraddetta dalla chiacchiera inarrestabile di Gus. O ancora al ruolo storicamente fondato attribuito ai neri e ai nativi, nonché a una visione della morte che ne evidenzia l’aspetto materiale, più ancora che quello di una rigenerazione spirituale di stampo puritano, come emerge nelle ultime righe tragicomiche dedicate al suicidio di Wantz. E infine non va dimenticata la sensibilità da “animal critic” che emerge nel ruolo attribuito a cavalli, tori, bufali e orsi (aspetto peraltro non del tutto assente anche nel western tradizionale)⁴³ e perfino a due maiali che seguono i cowboy fino alla conclusione del viaggio.

Queste osservazioni dovrebbero essere sufficienti per comprendere che l’istanza revisionistica di *Lonesome Dove* è esplicita e coerente, al punto che la demistificazione degli aspetti formulaici e la volontà didascalica che traspare sullo sfondo provocano a volte una leggera caduta della tensione narrativa: il tutto risulta sì più chiaro, ma meno convincente. Va detto tuttavia che, considerata la notevole lunghezza del testo, questo avviene di rado.

Eppure, come alcuni critici e lo stesso McMurtry ci segnalano,⁴⁴ *Lonesome Dove* divenne un grande successo soprattutto perché fu letto “contro le sue intenzioni”, come una celebrazione del mito del West, proprio come i *dime novels* del secondo Ottocento e come tanti romanzi convenzionali che avevano venduto milioni di copie nell’epoca d’oro del west-

⁴³ Si pensi soprattutto ai romanzi di Zane Grey dove peraltro la celebrazione degli animali e della natura ha spesso una dimensione misantropica e soprattutto misogina (su questo si veda il cap. 1).

⁴⁴ Si veda Mark Busby, *Larry McMurtry and the West: An Ambivalent Relationship*, University of North Texas, Denton, TX 1995, soprattutto le pp. 178-200, e Larry McMurtry, *On Lonesome Dove*, cit.

ern. Questo conferma ancora una volta che è il *modello di lettura* a determinare l'interpretazione, soprattutto nei casi in cui l'ambivalenza è programmata, come nella narrativa di McMurtry. D'altra parte di questo non ci si deve stupire: come racconta Anthony Swafford nel suo coinvolgente e tragico *Jarhead*,⁴⁵ uno dei pochi romanzi scaturiti dalla prima Guerra del Golfo, i soldati statunitensi in Iraq reagivano a film problematici, per esempio ad *Apocalypse Now*, come se si trovassero di fronte a celebrazioni dell'eroismo bellico e del patriottismo più sciovinista e maschilista.

Forse è proprio a causa di questa "mislettura" che McMurtry, dopo il successo di *Lonesome Dove*, si cimentò anche in romanzi di riscrittura creativa della storia del West in cui l'istanza demistificatrice del mito è incontrovertibile, per quanto decisamente eccentrica: *Anything for Billy* (1989), dedicato a Billy the Kid, *Buffalo Girls* (1991), dedicato alle donne del West e soprattutto a Calamity Jane, e *Crazy Horse* (1999), una riscrittura romanzata della vita del grande capo degli oglala dakota.⁴⁶ Meno fraintendimenti ma maggiori resistenze doveva creare il revisionismo radicale di Cormac McCarthy.

⁴⁵ Anthony Swafford, *Jarhead*, Scribner, New York 2003 (trad. it. *Jarhead*, Rizzoli, Milano 2003).

⁴⁶ Si vedano Larry McMurtry, *Anything for Billy*, cit., e Id., *Buffalo Girls*, cit. Senza raggiungere il successo di vendite di *Lonesome Dove* questi due romanzi hanno riscosso il favore del pubblico al punto di essere adattati, a loro volta, al piccolo schermo.

4

VIOLENZA POST-VIETNAM

The West of which I speak is but another name for the Wild.

Henry David Thoreau, *Walking*, 1862 (postumo)

There is more law in a Colt Six than in all the law books.

Detto popolare in uso nel secondo Ottocento americano

Doomed enterprises divide lives forever into the then and now.

Cormac McCarthy, *The Crossing*, 1994

Nei capitoli precedenti si è fatto più volte riferimento agli studi di Richard Slotkin; è giunto il momento di aprire una breve parentesi sul lavoro di questo storico della cultura. Nel 1973, nel volume *Regeneration through Violence*, egli aveva proposto una lettura del mito della Frontiera relativo al periodo che va dal Seicento alla Guerra civile nonché dell'intera cultura statunitense, che avrebbe avuto una notevole influenza sugli American Studies dei decenni successivi;¹ anzi, come ha sostenuto Myra Jehlen, facendo ricorso all'iperbole, Slotkin "ha riscritto l'intera tradizione degli studi americani".² Il giovane storico – allora aveva trentun anni – affermava, in quel volume, che la chiave per leggere le peculiarità del carattere americano ("American character") andava ricercata nella mitologia che il paese si era dato fin dagli inizi della colonizzazione inglese del Nuovo Mondo. Secondo Slotkin, i coloni puritani avevano visto nei territori di oltremare un luogo ideale, una sorta di nuovo Eden in cui "rinascere a nuova vita" sotto gli aspetti spirituale, economico e politico (cioè orientato verso la costruzione di un'identità nazionale indipendente dall'oppressione e dall'influenza britannica). In questa prospettiva la vio-

¹ Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1973.

² Myra Jehlen, "I futuri possibili degli studi americani. Ripartire dal passato", *Ácoma*, VIII (2002), 22, p. 108.

lenza – contro i nativi, contro la natura, contro la madrepatria, contro gli altri immigrati colonizzatori ecc. – aveva avuto un ruolo cruciale. Anzi, con il passare del tempo – come Slotkin aveva cercato di dimostrare attraverso un'analisi di quasi seicento pagine, che dalle prime Indian War Narratives arriva fino a Daniel Boone e al ciclo di Leatherstocking di James Fenimore Cooper – la violenza era diventata la metafora “strutturante” (questo è il termine di cui si serve) della colonizzazione anglosassone dell'America, senza che la cultura statunitense s'interrogasse mai su tale violenza, limitandosi a vedere in essa la realizzazione positiva e inevitabile del Manifest Destiny.³

Slotkin avrebbe completato il suo quadro storico nei due volumi successivi, altrettanto ponderosi, *The Fatal Environment* (1985) e *Gunfighter Nation* (1992), che arriva fino al periodo successivo alla Guerra del Vietnam.⁴ Nonostante alcune oscillazioni di accento, nell'intera e formidabile trilogia la violenza ha una centralità assoluta e per certi aspetti sembra quasi costituire lo strumento per distinguere la cultura americana da quelle europee. Una visione così forte, quasi totalizzante, non ha mancato di generare critiche come quelle espresse da Myra Jehlen: Slotkin e certi sviluppi degli American Studies successivi alla Guerra del Vietnam potrebbero essere accusati di aver indebolito i termini del discorso storico introducendo categorie psicologiche che inducono a spiegare il passato soprattutto in termini di patologia collettiva.⁵ Che lo studioso americano abbia fondato con rigore storico la sua analisi o abbia assolutizzato i termini del suo discorso trasformandolo in una visione totalizzante di tipo junghiano non è questione che può essere affrontata qui. Quello che mi preme sottolineare è che egli ha opportunamente messo in evidenza il ruolo pervasivo della violenza nella letteratura e nella cultura dell'America coloniale britannica e di quel paese che poi divennero gli Stati Uniti, e per la prima volta ha sottolineato con vigore che tale violenza è stata spesso accompagnata da una *mitologia della rinascita*.

Questo aspetto rigenerativo della violenza nella letteratura americana non è mai stato indagato in modo approfondito prima di Slotkin. Non

³ Richard Slotkin, *Regeneration through Violence*, cit., p. 5.

⁴ Richard Slotkin, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization*, Atheneum, New York 1985 e *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, ivi, 1992.

⁵ Cfr. Myra Jehlen, “I futuri possibili degli studi americani”, cit., soprattutto le pp. 108-12.

compare in un importante studio del 1930 di W. M. Frohock, *The Novel of Violence in America*, né in *The Mortal No: Death and the Modern Imagination* di Frederick J. Hoffman (1964) che si concentra soprattutto sulla scrittura della Seconda guerra mondiale. Neppure Leslie Fiedler, nel suo straordinario e controverso *Love and Death in the American Novel* (1960) – pur concedendo grande spazio a testi narrativi che mettono in scena la violenza e i rischi della rimozione della sessualità, rivelandoci senza censure i lati oscuri dell’America –, tematizza esplicitamente il problema di una eventuale rigenerazione che dalla violenza deriverebbe. Essa è interpretata da Fiedler soprattutto come un ritorno del rimosso psichico, non storico. Per venire a tempi più vicini ai nostri, il problema della rigenerazione non ha una collocazione di rilievo nemmeno nello studio di Patrick W. Shaw, *The Modern American Novel of Violence* (2000).⁶

Come si è già scritto nei capitoli precedenti, western e violenza sono due termini tradizionalmente associati. In realtà, come gli storici hanno ampiamente sostenuto, la centralità della violenza nel racconto western non corrisponde ad analoga centralità nella vita “reale” dei territori di Frontiera; anzi, se si prescinde dallo sterminio delle popolazioni indiane (e questa rimozione è durata molto a lungo), la violenza della quotidianità dei centri urbani dell’Est era di gran lunga più diffusa e brutale di quella, peraltro non trascurabile, delle terre a ovest del Mississippi.⁷ Il ri-

⁶ Wilbur Merrill Frohock, *The Novel of Violence in America*, Southern Methodist University Press, Dallas 1950, ed. orig. 1930; Frederick J. Hoffman, *The Mortal No: Death and the Modern Imagination*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1964; Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Criterion, New York 1960 (trad. it. V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano* (1963), Longanesi, Milano 1983); Patrick W. Shaw, *The Modern American Novel of Violence*, Whitston, Troy, NY 2000. Anche scritti fondamentali quali Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York 1964 (trad. it. E. Kampmann, *La macchina nel giardino*, Edizioni Lavoro, Roma 1987) e Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1950, non tematizzano l’argomento in modo articolato. Anche importanti studi sulla violenza nel cinema, successivi a Slotkin, non sembrano attribuire rilevanza al tema della rigenerazione: si vedano Stephen Prince, a cura di, *Screening Violence*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2000, e J. David Slocum, a cura di, *Violence and American Cinema*, Routledge, London 2001.

⁷ Su questo si veda anche il prossimo capitolo. Si veda inoltre W. Eugene Hollon, *Frontier Violence: Another Look*, Oxford University Press, New York 1974. Per una panoramica più recente rimando a Daniel Hamilton Murdoch, *The Amer-*

corso alla violenza come unica soluzione ai contrasti insanabili che si determinano sul territorio di Frontiera (contro gli indiani, contro i fuorilegge, contro prevaricatori di ogni sorta, contro gli animali e il territorio) è in genere visto come un male inevitabile. Frequentemente, però, i testi narrativi sembrano sostenere che dall'uso "mirato" della violenza possa derivare una rinascita morale (la violenza può fare riemergere il senso di giustizia e di equità), politica (viene ribadito tautologicamente che il sistema democratico, che può nascere con la violenza, ha la funzione di preoccuparsi del bene comune) ed economica (la creazione di condizioni che permettono il benessere dei più). Ho già più volte sottolineato il fatto che alcuni romanzi e film del periodo d'oro del western hollywoodiano sono assai meno monologici di quanto certi studiosi sbrigativi abbiano sostenuto. Il western, e così pure altri generi formulaici come il gangster e il poliziesco, permette interstizi ambigui all'interno di narrazioni apparentemente rigide, percorsi tortuosi che sembrano condurre verso almeno parziali decostruzioni delle ideologie di superficie. Ma è anche vero che la violenza rimane un ingrediente cruciale, potremmo quasi dire necessario per definire il genere (non esistono western senza violenza, nemmeno quelli parodici ne sono esenti), e che tale violenza evoca frequentemente uno scenario di rigenerazione, di edificazione, in sostanza di ottimismo, a sostegno più o meno esplicito dell'eccezionalismo americano.

Alcuni anni fa Giorgio Mariani è ritornato sulle tesi che hanno reso noto Slotkin e, scegliendo come corpus d'analisi il cosiddetto cinema western "revisionista" (cioè quel cinema che interroga la tradizione ricevuta e ne mette in luce le ambiguità ideologiche per poi riscriverla), ha rinvenuto la difficoltà maggiore di tale cinema degli ultimi venti o trent'anni proprio nel problema di assegnare un ruolo alla violenza e di trovare un modo convincente per rappresentarla.⁸ Secondo Mariani, il western revisionista, pur ripensando la dimensione epica del genere dalla prospettiva di gruppi sociali ed etnici emarginati, non riesce a liberarsi dalla centrali-

ican West: The Invention of a Myth, Welsh Academic Press, Cardiff 2001. Per un tentativo emblematico di dare spazio alla violenza dei centri urbani si veda Herbert Ashbery, *The Gangs of New York*, Paragon House, New York 1990, ed. orig. 1928, a cui si è ispirato Martin Scorsese per il suo film *Gangs of New York* (2002).

⁸ Giorgio Mariani, "Reimmaginare il passato. Il mito della Frontiera, la violenza e il cinema western 'revisionista' (1982-1993)", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006, pp. 108-50.

tà del concetto stesso di violenza “giusta” e inevitabile, limitandosi a rivendicare maggiore spazio agli indiani, ai messico-americani, agli afro-americani e alle donne, e in alcuni casi agli asiaticoamericani.⁹ Uniche eccezioni, per il periodo su cui Mariani si concentra, sono il già citato *Unforgiven* (Gli spietati, 1992) di Clint Eastwood e soprattutto *The Ballad of Gregorio Cortez* (La ballata di Gregorio Cortez, 1982) di Robert Young, pellicole che dimostrerebbero, almeno parzialmente, una via per l’“auto-decostruzione” del genere western, uno sforzo di problematizzazione dell’idea stessa di violenza.¹⁰

Il cinema, è noto, tende a indulgere alla spettacolarità. La narrativa western, pur essendo in buona parte incentrata sull’azione, non è priva di momenti descrittivi e riflessivi, solitamente legati a nostalgie pastorali o all’articolazione di un ideale irenico irraggiungibile, ma sempre presente sullo sfondo (la “home on the ranch” delle canzoni popolari country). Come si accennava prima, violenza e brutalità rimangono un ingrediente necessario. Tuttavia l’atto violento, che spesso si limita alla sparatoria finale sulla strada principale della città (a cui è dedicato il prossimo capitolo), serve spesso ad aprire uno spiraglio di possibilità positive percepite come “progresso” spirituale o materiale: ad esempio la convivenza pacifica tra gruppi con interessi diversi o addirittura con gli indiani, il senso della collettività, la democrazia, lo stato di diritto, la difesa della piccola proprietà privata.

In ambito letterario, terminata la stagione degli straordinari successi di Louis L’Amour (1908-1988) e conclusosi all’inizio degli anni settanta il traino del cinema western classico, la narrativa western ha continuato a produrre da un lato testi commerciali, in cui spesso compaiono intrecci amorosi, e dall’altro opere con aspirazioni letterarie, come ad esempio

⁹ Mariani riprende il discorso, analizzando il film *Bad Girls* (1994) di Jonathan Kaplan, nel saggio “Femminismo pistolero: *Bad Girls* di Jonathan Kaplan”, in Stefano Rosso, a cura di, *L’invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 139-47.

¹⁰ Oggi si potrebbe aggiungere alla riflessione il serial *Deadwood* (2004-2006), al quale è dedicato il capitolo 6 di questo studio, i film *The Three Burials of Melchides Estrada* (Le tre sepolture, Tommy Lee Jones, 2005) e *3:10 to Yuma* di James Mangold (Quel treno per Yuma, 2007). In quest’ultimo la violenza finale del malvagio protagonista che uccide tutti i suoi compagni di efferatezze, sembra lontana da ogni possibilità edificante, sebbene sia vagamente evocativa dell’“angelo sterminatore”, figura chiaramente ascrivibile al campo semantico della rigenerazione (in questo caso dell’umanità intera).

quelle di Larry McMurtry.¹¹ In tale nicchia di letteratura di qualità si colloca la narrativa di Cormac McCarthy successiva al 1985.¹²

La scrittura di questo romanziere, originario del Rhode Island dove nacque nel 1933, poi trapiantato nel Tennessee e infine nel Sud-Ovest degli Stati Uniti,¹³ è spesso additata come la quintessenza della violenza in letteratura. Fin dai primi tre romanzi dedicati a un Sud degli Stati Uniti che è stato definito "gotico" (*The Orchard Keeper*, 1965, *Outer Dark*, 1968, *Child of God*, 1973), e con la parziale esclusione di *Suttree* (1979), la violenza è sempre in primo piano in storie eccentriche che raccontano senza veli una brutalità, una crudeltà e un'abiezione forse superiori a quelle narrate dallo stesso Faulkner, lo scrittore del Sud al quale spesso McCarthy è accostato. Si pensi, solo per fare qualche esempio, all'apparente e incomprensibile indifferenza che conduce dall'incesto all'infanticidio in *Outer Dark*, o alla solitudine disperata che sfocia in serialità omicida e in necrofilia in *Child of God*.¹⁴ Lo sguardo delle voci narranti, sempre extradiegetiche, segue con attenzione meticolosa gli eroi negativi dei tre romanzi, senza che traspaia alcun elemento di giudizio. Abbondano,

¹¹ Per una carrellata del western contemporaneo, anche se ormai un po' datata, si veda Mark Siegel, "Contemporary Trends in Western American Fiction", in J. Golden Taylor, ed., *A Literary History of the American*, Texas Christian University Press West, Fort Worth, TX 1987, pp. 1182-1201.

¹² Quasi tutta la narrativa di McCarthy è stata tradotta in italiano, in genere con risultati pregevoli, per l'editore Einaudi. Manca all'appello solo l'opera teatrale *The Stonemason* (1995). McCarthy ha scritto anche la sceneggiatura di un film per la televisione pubblica americana, *The Gardner's Son* (1976), poi pubblicata nel 1996.

¹³ Dal 1976 a El Paso, al confine tra Texas, Messico e New Mexico, oggi vicino a Santa Fe.

¹⁴ Per una rapida presentazione in italiano delle opere di McCarthy si veda Umberto Rossi, "Cormac McCarthy. Il poeta della devastazione", *Pulp libri* 69 (settembre/ottobre 2007), pp. 4-12. Per un intervento critico abbastanza recente si veda Luca Briasco, "Cormac McCarthy", in Caterina Ricciardi e Valerio Massimo De Angelis, a cura di, *Voci dagli Stati Uniti*, Università degli Studi di Roma, "La Sapienza", Roma 2004, pp. 375-86. Per una voce enciclopedica aggiornata, si veda Stefano Rosso, "Cormac McCarthy", in Luca Briasco e Mattia Carratello, a cura di, *La letteratura americana dal 1900 a oggi. Dizionario per autori*, Einaudi, Torino 2011, pp. 292-95. La bibliografia critica (soprattutto americana e britannica) comprende ormai vari volumi e numerosi saggi. Solo due sono le interviste che McCarthy ha rilasciato in tutta la sua vita (entrambe a Richard Woodward del *New York Times*), a cui va aggiunta una comparsa televisiva nel noto spazio di Oprah Winfrey (gennaio 2007), situazioni in cui peraltro McCarthy evita accuratamente di affrontare il problema della propria scrittura.

fin dall'inizio, dialoghi sorprendenti, come pure una rara capacità di penetrare nella psiche dei personaggi instabili che non si ferma di fronte ad alcun tabù o limite stabilito dal senso comune.

McCarthy, in una delle sue rarissime interviste, aveva sostenuto, nel 1992, l'inevitabilità del ricorso alla rappresentazione della violenza: "There's no such thing as life without bloodshed [...]. I think the notion that the species can be improved in some way, that everyone could live in harmony, is a really dangerous idea. Those who are afflicted with this notion are the first ones to give up their souls, their freedom. Your desire that it be that way will enslave you and make your life vacuous."¹⁵

In questo capitolo mi limiterò ad alcuni esempi del periodo "western" di McCarthy, periodo che comprende *Blood Meridian* (1985) e i tre volumi della *Border Trilogy* (in italiano *La trilogia della frontiera*) costituita da *All the Pretty Horses* (1992, vincitore del National Book Award e del National Book Critics Circle Award), *The Crossing* (1994) e *Cities of the Plain* (1998), ma che interessa anche *No Country for Old Men* (2005), un noir con forte tinte western. Tralascio invece il recente grande successo *The Road* (2006, vincitore del Premio Pulitzer), nel quale peraltro il tema della violenza tra i superstiti a un non precisato cataclisma apocalittico, di natura bellica o ecologica, rimane ancora una volta centralissimo.¹⁶

Se nei suoi primi romanzi "appalachiani" McCarthy mette la violenza in grande evidenza, in *Blood Meridian* tale centralità è assoluta.¹⁷ Scrive

¹⁵ "Non c'è vita senza spargimento di sangue [...]. Secondo me l'idea che le specie possano in qualche modo migliorare, che tutti possano vivere in armonia, è un'idea pericolosa. Coloro che sostengono questa idea sono i primi a dare via la propria anima e la propria libertà. Il desiderio che sia così rende schiavi e trasforma la vita in qualcosa di vuoto", Richard B. Woodward, "Cormac McCarthy's Venomous Fiction", *New York Times*, April 19, 1992.

¹⁶ Alcuni film sono stati tratti dalle opere di McCarthy e altri sono opzionati o in produzione. Tra gli altri: *All the Pretty Horses* di Billy Bob Thornton (2000), privo di particolare interesse, mentre *No Country for Old Men* (2007) dei fratelli Cohen è un ottimo adattamento. Da *The Road* è stato tratto, nel 2009, un film di John Hillcoat. Da tempo circola voce di un adattamento di *Blood Meridian*, inizialmente per la regia di Ridley Scott e poi di Todd Field. Attualmente (luglio 2012) sembra che l'opzione sia di James Franco come pure quella di *Child of God*. Nel 2011 Tommy Lee Jones ha diretto un ottimo film tv tratto dalla pièce teatrale *The Sunset Limited*.

¹⁷ Cormac McCarthy, *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, Random, New York 1992, ed. orig. 1985; trad. it. R. Montanari, *Meridiano di sangue*, Einaudi, Torino 1996. D'ora in avanti i riferimenti di pagina al romanzo saranno incor-

Patrick W. Shaw: “*Blood Meridian* è l’alfa e l’omega del romanzo di violenza. Non è un romanzo sulla violenza. Non è un romanzo in cui la violenza è accidentale. Non è un romanzo in cui la violenza è centrale. È violenza, punto e basta. Se si toglie la violenza dal calderone narrativo *Blood Meridian* cade a pezzi”.¹⁸

La storia raccontata è racchiusa nell’epoca chiave della conquista del West: inizia alla fine degli anni quaranta dell’Ottocento, al termine della Guerra contro il Messico (1846-48), e si conclude con un unico capitolo di coda ambientato a Fort Griffin, in Texas, nel 1878, una decina d’anni prima della “chiusura della Frontiera”, cioè della fine del movimento verso ovest che gli storici fanno risalire ai primi anni novanta. Si tratta dunque dell’inizio e della conclusione di quel periodo che vide lo sterminio degli indiani e dei bisonti.

L’ambientazione western sembra inizialmente giustificare le dosi di violenza che McCarthy ci offre.¹⁹ Tuttavia *Blood Meridian*, il cui titolo completo *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (Meridiano di sangue o il rosso della sera nel West) evoca il colore del sangue umano e animale, supera gli eccessi grandiosi, e da alcuni definiti barocchi, del film che ha segnato il tramonto della lunga parabola del cinema western, *The Wild Bunch* (Il mucchio selvaggio, 1969) di Sam Peckinpah, film unanimemente considerato il punto d’avvio di una nuova estetica della violenza fondata sull’eccesso, sulla sua esasperata messa a nudo.²⁰ A differenza di *The Wild Bunch*, *Blood Meridian* non concede neppure quelle pause nostalgico-meditative (la sosta presso il villaggio messicano di Agua Verde, la visita alle prostitute, i momenti in cui il “mucchio selvaggio” se la spassa con una bottiglia di whisky, lasciandosi contagiare dalla risata maschile che sancisce il *male bonding* oppure ascoltando il messicano Angel che canta canzoni malinconiche) che permettevano allo spet-

porati nel testo preceduti dalla sigla BM; nelle note compare la traduzione italiana seguita dal numero di pagina preceduto dalla sigla MS.

¹⁸ Patrick W. Shaw, *The Modern American Novel of Violence*, cit., p. 132.

¹⁹ In realtà il western è molto meno violento di altri generi come il cinema di guerra, il gangster, l’horror più o meno *splatter* o il fantascientifico. Del western, come ho già sottolineato prima, si ricorda spesso la sparatoria finale nella via centrale del paese che spesso è l’unico episodio violento del film e in cui le morti sono particolarmente teatrali e irrealistiche.

²⁰ Tra i numerosi volumi su *The Wild Bunch* segnalo Stephen Prince, *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, University of Texas Press, Austin 1998.

tatore di riprendersi dalla violenza eccessiva, esasperata dalle tecniche di ripresa di Peckinpah. *Blood Meridian* non dà tregua.²¹

La narrazione si basa su una strategia complessa che oscilla tra un punto di vista narrativo esterno, il punto di vista circoscritto di un ragazzino, il "kid", e lunghi dialoghi, racconti nel racconto e digressioni filosofiche del giudice Holden, uno dei due personaggi principali. Ma questa oscillazione non diminuisce lo sconcerto del lettore, né lo tranquillizza in alcun modo. Il narratore esterno lascia trapelare, dal modo in cui collega gli eventi, un umorismo nero apparentemente involontario (è un narratore molto esterno, che ricorda vagamente il noto racconto "The Killers" di Hemingway) in cui mai compare un giudizio morale. Il kid, per parte sua, non sembra in grado di esprimere giudizi morali particolarmente articolati.

La storia è incentrata su fatti storici ricostruiti da McCarthy a partire dal *memoir* di Samuel Chamberlain *My Confession: The Recollections of a Rogue*,²² e narra le infauste gesta di una banda di una ventina di cacciatori di scalpi, assoldati da un governatore messicano per sterminare gli indiani apache che infestano la regione settentrionale del paese. La banda è guidata dal feroce capitano Glanton e annovera alcuni dei peggiori individui mai trattati dalla letteratura, certamente da quella western; per la maggior parte si tratta di bianchi, ma fanno parte del gruppo anche un nero e alcuni indiani Delaware.

Quello che appare sconcertante è l'apparente mancanza di motivazioni, e tanto meno di giustificazioni, dietro alle efferatezze della *gang*. Mentre nei primi capitoli si assiste alla spedizione di un comandante dell'esercito americano violentemente razzista, certo White, che conduce

²¹ Il noto critico americano Harold Bloom, che giudica *Blood Meridian* uno dei più grandi capolavori del Novecento, nonché "il vero romanzo apocalittico americano", ha sostenuto di avere interrotto più volte la lettura, disturbato dalla violenza. Si veda Harold Bloom, *How to Read and Why*, Scribner, New York 2000; trad. it. R. Zuppet, *Come si legge un libro*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 329-30.

²² Il volume di Chamberlain, costituito da appunti e da disegni da lui raccolti tra fine anni quaranta e anni cinquanta dell'Ottocento, è stato pubblicato postumo, Harper, New York 1956. I fatti cruenti che vi sono narrati pare non siano del tutto attendibili. McCarthy ha compiuto approfondite ricerche sull'argomento. Per una ricostruzione meticolosa del viaggio descritto in *Blood Meridian* e dei riferimenti storici presenti nel testo, si veda John Sepich, *Notes on Blood Meridian*, Bellarmine College Press, Louisville, KE 1993 e il sito www.johnsepich.com. Utile anche Shane Schimpf, *A Reader's Guide to Blood Meridian*, Bon Mot, Gainesboro, TN 2006.

i suoi soldati contro gli indiani perché ha ben introiettato l'ideologia imperialista del Manifest Destiny, Glanton e la sua banda non sono riconducibili ad alcuna forma di ideologizzazione esplicita, ma sembrano rimandare a uno stadio primordiale dell'umanità. Se rientrano nel disegno del Manifest Destiny lo fanno inconsciamente.

Due personaggi si distinguono nel gruppo portatore di morte: il kid e il giudice Holden. Il kid, quattordicenne e dunque davvero "kid" all'inizio del romanzo, ma ormai ultraquarantenne nel capitolo conclusivo, non spiega mai il motivo delle sue azioni e delle sue scelte. Fin dalle prime pagine della narrazione non è chiaro perché, ad esempio, si convinca a dare fuoco alla porta di una camera d'albergo dove dorme un uomo, o perché si lasci coinvolgere in zuffe che si concludono nel sangue. La violenza che caratterizza la vita del kid fin dal momento in cui abbandona il proprio padre non ha spiegazione, ancora meno di quanto ne avessero gli atti violenti nei primi romanzi "appalachiani" di McCarthy: viene semplicemente asserita. O per lo meno, poiché la storia inizia *in medias res*, senza che i personaggi siano presentati o descritti, il lettore si aspetta per alcuni capitoli di trovare una spiegazione che (in linea con molte storie postmoderne) non giunge mai, nemmeno sotto forma di flash-back.

Le prime pagine si aprono con un primo piano del kid:²³ "See the child. He is pale and thin, he wears a thin and ragged linen shirt. [...] 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 father of the man" (*BM*, 3).

C'è un riferimento alla morte della madre durante il parto del kid e al conseguente dolore del padre che hanno permesso a qualche critico di parlare di un ritorno al naturalismo,²⁴ ma tali accenni non sono mai sviluppati e ogni interpretazione viene lasciata al lettore. Quanto al misterioso, gigantesco e glabro giudice Holden che funge un po' da totem della *gang*, le sue caratteristiche demoniache e per certi aspetti faustiane non vengono mai chiarite: è un formidabile poliglotta, enciclopedico, botanico,

²³ "Eccolo, il ragazzino. È pallido e magro, indossa una camicia di lino lisa e sbrindellata. [...] Ha una sorella al mondo che non rivedrà mai più. Pallido e sporco, guarda il padre. Non sa leggere né scrivere, e già gli cova dentro un gusto per la violenza insensata. C'è tutta la storia in quel volto, il ragazzo padre dell'uomo" (*MS*, 5).

²⁴ Cfr. Barclay Owens, *Cormac McCarthy's Western Novels*, University of Arizona Press, Tucson 2000, in particolare il terzo capitolo.

mineralogista, stratega, straordinario ballerino nonostante l'incredibile stazza, eccellente suonatore di violino, e al tempo stesso, brutale assassino e pedofilo.

Se si osservano i casi frequenti in cui la violenza viene rappresentata nel romanzo, ci si accorge che è equamente distribuita tra atti collettivi e individuali. La brutalità collettiva riguarda i massacri compiuti dal capitano White e soprattutto dalla banda di Glanton, ma non mancano carneficine epiche compiute da indiani comanche, apache e yuma. In questo senso *Blood Meridian* non propone un revisionismo storico ingenuo in cui la rappresentazione razzista del ruolo degli indiani sia semplicemente rovesciata, ritornando al mito del buon selvaggio: se nel cinema classico gli indiani erano i "cattivi" qui non diventano i "buoni", non sono semplici vittime. Le tribù native che compaiono nel romanzo fanno a gara con la gang di Glanton in quanto a crudeltà gratuita. Ovviamente il lettore avvertito può riconoscere le ragioni storiche e culturali del comportamento indiano che né qui, né in altri romanzi di McCarthy, sono mai affrontate in modo didascalico.

Gli esempi di rappresentazione della violenza collettiva sono innumerevoli, alcuni descritti in presa diretta simulata, altri grazie a racconti nel racconto. Si vedano tra gli altri 1) il massacro dei soldati agli ordini del capitano White (fine del capitolo 4) a opera dei comanche, in cui i nativi completano la carneficina sodomizzando le vittime morenti; 2) l'uccisione di cinquantotto indiani grazie a uno stratagemma geniale del giudice Holden che in mancanza di polvere da sparo ne produce un surrogato, mescolando minerali trovati in un vulcano inattivo, e impastandoli con l'urina sua e dei suoi compagni (capitolo 10); 3) il massacro dei Gileños da parte della banda di Glanton (capitolo 12); 4) il massacro finale della banda stessa, capitano Glanton compreso – gli viene divisa la testa in due – da parte degli indiani yuma (capitolo 19), massacro a cui sopravvivono solo il kid, il giudice e altri due membri della banda.

La brutalità collettiva, per quanto non giustificabile, rimanda a una violenza bellica che invece tradizionalmente è stata considerata come un male inevitabile, salvo poi cercare di limitarla ai combattenti risparmiando i civili; questa preoccupazione era già ben presente presso gli illuministi e, come si è accennato nel capitolo 1, implicita in *The Last of the Mohicans* di James Fenimore Cooper. Analogamente nella tradizione del western gli atti violenti compiuti in gruppo, proprio perché avvicinati agli atti di guerra, sono giudicati meno "colpevoli" di quelli compiuti indivi-

dualmente. Ma *Blood Meridian* fornisce anche una martellante e diversificata campionatura di crudeltà individuali. La ferocia caratterizza anche personaggi minori come il nero John Jackson che ci viene presentato in perenne conflitto con un suo omonimo compagno bianco. Nell'ottavo capitolo, dopo un ennesimo momento di tensione tra i due filibustieri, mentre il resto della banda è raccolta intorno al fuoco, si legge che il nero "stepped out of the darkness bearing the bowieknife in both hands like some instrument of ceremony [...]. The white man looked up drunkenly and the black stepped forward and with a single stroke swapt off his head" (*BM*, 107).²⁵ Di fronte a questo atto che non è semplice omicidio, ma costituisce anche una frattura inaudita del *male bonding* tra i cacciatori di scalpi, ci si aspetterebbe una reazione da parte degli astanti. E invece si legge: "No one spoke".²⁶ Segue, con tono freddo e distaccato, venato di umorismo nero, la semplice descrizione dell'atto materiale da parte del narratore extradiegetico: "Two thick ropes of dark blood and two slender rose like snakes from the stump of his neck and arched hissing into the fire. The head rolled to the left and came to rest at the expriest's feet where it lay with eyes aghast. Tobin jerked his foot away and rose and stepped back. The fire steamed and blackened and a gray cloud of smoke rose and the columnar arches of blood slowly subsided until just the neck bubbled gently like a stew and then that too was stilled. He sat as before save headless, drenched in blood, the cigarillo still between his fingers, leaning toward the dark and smoking grotto in the flames where his life had gone (*ibidem*)".²⁷

Glanton, il capitano della banda, oltre che dedito come i compagni a epiche ubriacature, con conseguenze tragiche per i malcapitati presenti,

²⁵ "[E]merse dal buio tenendo il coltello da caccia con ambedue le mani come uno strumento da cerimonia [...]. Il bianco sollevò uno sguardo ebbro e il nero fece un passo avanti e gli tagliò via la testa con un sol colpo" (*MS*, 110).

²⁶ "Nessuno parlò" (*ivi*).

²⁷ "Due fiotti grossi e due fiotti sottili di sangue nero schizzarono come serpenti dal collo e si inarcarono sibilando fino a tuffarsi nel fuoco. La testa rotolò sulla sinistra e si arrestò ai piedi dello spretato, dove rimase con gli occhi spalancati. Tobin ritrasse di scatto il piede, si alzò e arretrò. Il fuoco mandò vapore e si annegò, e una nuvola di fumo grigio si alzò, e gli zampilli di sangue si abbassarono lentamente finché il collo ribollì leggermente come uno stufato e poi si calmò del tutto. L'uomo era seduto come prima, solo che non aveva più testa, era fradicio di sangue, il cigarillo ancora fra le dita, piegato verso la buia e fumante caverna fra le fiamme dove era fuggita la sua vita" (*MS*, 110-11).

manifesta frequentemente una crudeltà del tutto gratuita e raccapricciante. In una situazione apparentemente tranquilla, dopo il ritrovamento di alcune armi, Glanton si compiace di aver rinvenuto anche un enorme revolver a canna lunga. Dopo essersi guardato intorno vede poco lontano degli animali: "The first that Glanton drew sight upon was a cat that at that precise moment appeared upon the high wall from the other side as silently as a bird alighting. It turned to pick its way among the cusps of broken glass set upright in the mud masonry. Glanton leveled the huge pistol in one hand and thumbed back the hammer. The explosion in that dead silence was enormous. The cat simply disappeared. There was no blood or cry, it just vanished. [...] Glanton thumbed back the hammer again and swung the pistol. A group of fowl in the corner of the courtyard that had been pecking in the dry dust stood nervously, their heads at varied angles. The pistol roared and one of the birds exploded in a cloud of feathers. He fired again. A second bird spun and lay kicking. The others flared, piping thinly, and Glanton turned with the pistol and shot a small goat that was standing with its throat pressed to the wall in terror and it fell stone dead in the dust" (*BM*, 82-83).²⁸

La violenza nei confronti degli animali compare più volte nel romanzo, ad esempio quando il giudice acquista da un ragazzino messicano due cuccioli di cane e subito li getta nel fiume incitando un compagno a finirli con il tiro al bersaglio, compito immediatamente svolto da costui con raccapricciante precisione (capitolo 14). Alla fine del romanzo (capitolo 23), un orso che balla goffamente vicino all'organetto di un saloon viene massacrato a colpi di pistola senza un motivo da uno degli avventori.

²⁸ "Il primo su cui cadde lo sguardo di Glanton fu un gatto che in quel preciso istante apparve sull'alto muro dal lato opposto, silenzioso come un uccello. Si voltò e avanzò prudentemente fra i cocci di vetro incastrati in verticale nel fango della muratura. Glanton sollevò con una mano l'enorme pistola e tirò indietro il cane con il pollice. In quel silenzio assoluto l'esplosione fu spaventosa. Il gatto scomparve, semplicemente. [...] Glanton tirò nuovamente indietro il cane col pollice e cercò un altro bersaglio. In un angolo del cortile, alcuni polli che fino a quel momento avevano beccato nella polvere asciutta si fermarono nervosi, le teste inclinate a varie angolature. La pistola ruggì e uno dei volatili esplose in una nuvola di piume. Gli altri cominciarono a trotterellare in silenzio, allungando il collo. L'uomo fece fuoco di nuovo. Un secondo volatile girò su se stesso e cadde a terra scalciando. Gli altri si dispersero, fra pigolii leggeri, e Glanton si girò e sparò a una capretta che se ne stava terrorizzata con la gola premuta contro il muro. L'animale cadde stecchito nella polvere" (*MS*, 86).

Sul maltrattamento e l'uccisione degli animali ritornerò tra breve a proposito di un altro romanzo western di McCarthy. È ovvio che la violenza nei loro confronti e nei confronti degli umani indifesi (bambini, vecchi e donne) è quella che provoca più facilmente indignazione nei lettori. Sembra che l'impossibilità di attribuire valore rigenerativo alla violenza sia definitivamente sancito da questi casi, visto che mai coloro che la commettono si redimono. E infatti, per completare il quadro, non mancano episodi di violenza nei confronti dei bambini. In due occasioni, senza che nulla sia concesso al voyeurismo (la scena è sempre fuori campo), il giudice, dopo aver coccolato dei fanciulli di una decina d'anni, li sodomizza e poi li uccide; a farne le spese sono prima un bambino messicano (capitolo 9), poi un piccolo indiano (capitolo 12). Altre descrizioni più vaghe lasciano intendere che si tratta di un comportamento piuttosto frequente da parte del giudice.

I critici hanno tentato in vario modo di fornire un'interpretazione dell'antagonismo tra kid e giudice arrivando a leggere il testo attraverso le sue allusioni bibliche o perfino a vederlo in una prospettiva gnostica.²⁹ Ma tornando a riflettere sulla eventuale presenza dell'ideologia della rigenerazione attraverso la violenza, va osservato che l'esperienza del kid, il personaggio considerato dai critici meno negativo, con il quale il lettore può rischiare di identificarsi, non lascia trapelare alcuna evoluzione: la sua vita di violenza non contempla trasformazioni. La sensazione che gli eventi possano condurlo a una *Bildung* di qualche tipo è sempre smentita dalle pagine successive. Le sue esitazioni di fronte alla deliberata crudeltà del giudice (il giudice lo accusa infatti di essere troppo clemente) non assumono la dimensione della conversione, di una rinascita spirituale radicale. Se tutta la sua vita, come alcuni hanno sostenuto, è una incessante iniziazione, tale iniziazione non sembra aprire alcuna prospettiva al di là di un presente accettato con fatalismo nella sua violenza quotidiana.

Anche il viaggio della *gang* in Texas, New Mexico, Messico e Arizona, diversamente dal ruolo che in genere assume nella cultura occidentale e soprattutto in quella americana (si pensi al viaggio nella *wilderness* dei puritani), non prelude ad alcuna rinascita, nemmeno a quella costituita dal successo economico, visto che l'oro accumulato vendendo gli scalpi a duecento dollari l'uno viene regolarmente sperperato in bisbocce.

²⁹ Cfr. Leo Daugherty, "Gravers False and True: *Blood Meridian* as Gnostic Tragedy" in T. Edwin Arnold and C. Dianne Luce, a cura di, *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson, MS 1999, pp. 159-174.

La scena finale, in cui il giudice nudo, seduto in una latrina, stringe a sé il kid (ormai diventato “man”), non è facilmente interpretabile. L’orrore che i successivi visitatori della latrina manifestano ci permette di pensare, come hanno fatto la maggioranza dei critici, che il kid sia stato brutalmente sgozzato.³⁰ Ma è anche vero che potrebbe trattarsi di violenza sessuale, o magari *di stupro e di assassinio*, dal momento che in un paio di occasioni il kid aveva manifestato disgusto per le ambigue *avances* del giudice.³¹

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 (capitolo 7) della donna indiana incontrata nel villaggio di Janos. Senza alcun motivo Glanton “pointed with his left hand and she turned to follow his hand with 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” (BM, 98).³² 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 (capitolo 22) 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 Vietnam e, prima ancora, a *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane. Il caso di somiglianza più evidente è quello delle orecchie umane che ornano i cacciatori di scalpi (“scapulars or necklaces of dried and blackened human hears”, BM, 78),³³ macabro trofeo che rimanda alle “collane di lingue umane”, ricorrenti in romanzi e film della Guerra del Vietnam.³⁴

³⁰ Cfr. Robert L. Jarrett, *Cormac McCarthy*, Twayne, New York 1997, pp. 63-93.

³¹ La tesi dell’omofobia e dello stupro compare in Patrick W. Shaw, *The Modern American Novel of Violence*, cit., pp. 132-62.

³² “[I]ndicò qualcosa con la sinistra e lei si voltò seguendo la mano e allora lui le appoggiò la pistola alla testa e sparò [...] Un buco grande quanto un pugno si spalancò sull’altro lato della testa vomitando un grande schizzo rosso, e lei crollò in avanti e giacque nel proprio sangue, irrimediabilmente morta.” (MS, 102).

³³ “[S]capolari o collane di orecchie umane essiccate o annerite” (MS, 83).

³⁴ Tra le opere sulla Guerra del Vietnam in cui compaiono le lingue umane “collezionate” ricordo la parte finale di *Apocalypse Now* (1978) di Francis Ford Coppola e lo splendido racconto di Tim O’Brien, “Sweetheart of the Song Tra Bong”, in

A parte queste somiglianze di superficie, va osservato che la narrativa e il cinema della Guerra del Vietnam ci hanno abituato a immagini di crudeltà inaudita che vanno ben al di là della tradizione del racconto di guerra. Uccisioni raccapriccianti e insensate compiute da combattenti spesso invasati e drogati, massacri e incendi di villaggi interi, stupri di gruppo, bombardamenti a tappeto su povere capanne, violenze gratuite su bambini, vecchi, animali da cortile e bufali pacifici.

Sebbene nel Novecento la letteratura di guerra abbia preso frequentemente le distanze dai miti dell'eroismo classico tramandati fino a noi, fornendoci opere volte a esibire la guerra senza veli come ha fatto Ernest Jünger, nella maggior parte dei casi ha cercato di salvare qualcosa dal disastro morale mettendo in evidenza generosità, pietà, sentimenti inaspettatamente buoni dei soldati in battaglia. Poi c'è stata la Guerra del Vietnam, il primo conflitto americano che in modo sistematico ha riconosciuto la propria brutalità e perfino ammesso il fascino subito da molti soldati nell'infliggere o semplicemente nel vedere la morte altrui.³⁵ Come ho cercato di documentare altrove,³⁶ la letteratura americana sul conflitto indocinese è riuscita solo raramente a esprimere la "verità" profonda della violenza a causa della diffusa ingenuità dei suoi giovani scrittori, incapaci di andare al di là del realismo fotografico e di elencazioni prive di forza immaginativa, operazione che invece riesce a McCarthy, per quanto a spese della sensibilità del lettore.

È curioso che proprio Michael Herr, uno dei pochi scrittori della generazione del Vietnam che sia riuscito a creare un linguaggio privo di eufemismi e ipocrisie nella rappresentazione della violenza, abbia affermato che *Blood Meridian* è un "classico romanzo americano di rigenerazione attraverso la violenza". Esattamente il contrario di quello che fin qui io ho cercato di sostenere.³⁷

Dopo *Blood Meridian* McCarthy ha continuato a rivisitare il western con

Id., *The Things They Carried*, Houghton Mifflin-Seymour Lawrence, Boston, MA pp. 99-125.

³⁵ Su questo mi permetto di rimandare al mio "Il piacere 'doloroso' della violenza. Il Vietnam di Philip Caputo", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno*, cit., pp. 92-107.

³⁶ Cfr. il mio *Musi gialli e berretti verdi*, Bergamo University Press, Bergamo 2003.

³⁷ La dichiarazione di Herr è riportata sulla copertina dell'edizione paperback 1992 di *Blood Meridian* (Random, New York) e compare anche in alcune edizioni successive.

tre romanzi sulla frontiera tra Stati Uniti e Messico.³⁸ L'ambientazione storica è cambiata: il periodo va dall'inizio degli anni quaranta ai primi anni cinquanta del Novecento, quando l'espansione verso ovest è ormai terminata da tempo. Non cambiano invece i luoghi: Texas, New Mexico, Arizona e Messico. Nel complesso i tre romanzi sono molto più "leggibili" di *Blood Meridian*, sia per i nessi dell'intreccio, sia per l'uso del linguaggio, sia per un ricorso alla violenza meno ossessivo; nella trilogia esistono anche lunghe parti in cui c'è spazio per la quotidianità, per storie di amicizia maschile e addirittura per l'amore romantico. Forse proprio questi elementi hanno permesso a McCarthy di raggiungere il grande pubblico. Ma la violenza non scompare.

Nel primo romanzo, *All the Pretty Horses* (Cavalli selvaggi, 1992), la violenza iniziale è puramente psicologica: alla morte del nonno viene impedito al sedicenne John Grady Cole di rimanere a lavorare nel ranch come lui vorrebbe. Partito per il Messico alla ricerca di un West ormai perduto insieme all'amico Rawlins, John Grady si stabilisce in un luogo ideale per la realizzazione del suo personale mito della Frontiera, il ranch La Purísima. Tuttavia, a causa dell'amore per la figlia del ricco possidente che lo ha assunto, viene consegnato a una polizia messicana brutale e corrotta. A questo punto compaiono i due episodi più violenti di tutta la storia: la morte di Blevins, il ragazzino che si è unito al gruppo, giustiziato senza processo dalla polizia, e il duello all'arma bianca e all'ultimo sangue avvenuto in carcere tra John Grady e un altro detenuto che viene ucciso nello scontro. In tutti e due i casi (gelido e mesto il primo di cui John è puro spettatore, lussureggiante e quasi epico il secondo che lo vede coinvolto), la scena di violenza è sul punto di acquistare un valore rigenerativo o per lo meno sembra condurre il ragazzo a una riflessione che ne determini una maturazione e una svolta nella vita. Tale trasformazione è però solo apparente; quello che emerge è la progressiva messa a nudo di un animo sensibile, tale fin dall'inizio del racconto. Alla conclusione del viaggio al di là della frontiera, John non si presenterà come un soggetto trasformato, in qualche modo "rigenerato", certo non nel senso inteso dai narratori analizzati da Slotkin nella sua trilogia.

L'impossibilità di leggere certe esperienze umane in chiave di rinascita spirituale è confermata nel terzo volume della trilogia, *Cities of the Plain*

³⁸ Per una precisa ricostruzione cronologica dei tre romanzi e un'indicazione dei luoghi in cui si svolgono si veda l'utilissimo James Bell, *Cormac McCarthy's West*, Texas Western Press, El Paso, TX 2002.

(*Città della pianura*, 1998), in cui il giovane compie di fronte alla violenza gli stessi errori che ha commesso nel suo primo viaggio. Se inizialmente si ha la sensazione che l'atmosfera si sia fatta meno greve e malinconica e che John sia riuscito a liberarsi dal suo personale mito del West, procedendo nella lettura ci si rende conto che ancora una volta è la violenza a occupare il centro della scena, come se la lunga parte iniziale del racconto, apparentemente tranquilla, fosse solo preparatoria per un evento inevitabile.

Il giovane, infatti, s'innamora, ricambiato, di Magdalena, una prostituta messicana minorenne, fa progetti di matrimonio, sistema a tale scopo una capanna nel bosco e a questo punto entra in fatale conflitto con Eduardo, il protettore della fanciulla, strana figura di "filosofo" a sua volta innamorato di lei. Pur di non cederli la fanciulla Eduardo la uccide. Nonostante gli sforzi dell'amico Billy per convincerlo a evitare lo scontro, John sfida il protettore in un duello all'ultimo sangue raccontato in una sorta di *ralenti* romanzesco che porta i due rivali alla morte. Il combattimento ha tutte le caratteristiche del duello epico classico, un corpo a corpo che rimanda a un'epoca antica, quasi sacrale e ritualistico.³⁹ Ma anche dopo questo cerimoniale violento e luttuoso non si coglie nel testo alcuna prospettiva di rigenerazione. L'amico Billy che ritroviamo alla fine della storia ormai vecchio e vagabondo, appare ovviamente marchiato dalla morte insensata dell'amico, come da tutte le violenze che hanno segnato gli eventi della sua vita. Ma il testo non lascia mai intendere che l'esperienza della violenza lo abbia portato a una rinascita di qualsiasi tipo, né quale delle violenze vissute abbia lasciato la traccia più profonda su di lui.

Tuttavia è sul secondo volume della trilogia che mi pare opportuno richiamare maggiormente l'attenzione. Qui l'allusione al confine del titolo (*The Crossing*) è costituito in realtà da un atto di triplice attraversamento.⁴⁰ Il primo riguarda la decisione enigmatica del protagonista, Billy Parham, di riportare in Messico la lupa che ha catturato vicino alla casa dove vive con la famiglia nel New Mexico meridionale. Il secondo racconta del suo ritorno oltre il confine con il fratello minore per riprendere i cavalli del padre, nel frattempo trucidato da una banda di malviventi. E il terzo descrive il viaggio in Messico per recuperare le spoglie del fratello

³⁹ Per una discussione tematica del duello si veda il prossimo capitolo.

⁴⁰ Cormac McCarthy, *The Crossing*, Vintage, New York 1995; ed. orig. 1994; trad. it. R. Bernascone e A. Carosso, *Oltre il confine*, Einaudi, Torino 1995. D'ora in avanti i riferimenti di pagina al romanzo saranno incorporati nel testo preceduti dalla sigla TC, la traduzione in nota dalla sigla OC.

che nel frattempo è stato ucciso. Tre attraversamenti segnati dalla violenza e dal lutto, tra i quali il primo si distingue per eccentricità.

Il sedicenne Billy Parham, dopo vari e infruttuosi tentativi di catturare la lupa misteriosa e intelligente che con regolarità assale i vitelli della mandria paterna, riesce finalmente a farla cadere in trappola. A questo punto la narrazione subisce una imprevista sterzata: il ragazzo, in modo assolutamente inaspettato, rifiuta di uccidere la lupa e di portarla al padre che lo aveva istruito all'uso delle tagliole. Sceglie invece – in un'unica decisione di cui non è fornita spiegazione ma che sembra muoversi verso un imprecisato obiettivo di rinascita esistenziale – di abbandonare padre, madre e fratello (con il quale si riunirà nella seconda parte del romanzo) e di riportare la lupa nel luogo da cui l'animale proviene, le montagne della Sierra Madre occidentale.⁴¹ Per condurla con sé è costretto, dopo averle curato la zampa ferita dalla tagliola, a renderla inoffensiva, costruendo una robusta museruola di cuoio. Il suo cavallo, inizialmente impaurito, si adatta con qualche contrarietà alla nuova strana carovana che presto raggiunge la zona di Sonora in Messico, tra gli sguardi esterefatti dei pochi *rancheros* che incontra.

La scrittura non si discosta molto da quella dei romanzi precedenti. Asciutta, dotata di scarsa punteggiatura, priva di virgolette nei dialoghi in cui continua a comparire frequentemente lo spagnolo, precisissima nelle descrizioni degli avvenimenti e dei paesaggi che si perdono sconfinati sui due lati della frontiera. Ancora una volta la voce narrante extra-diegetica sembra appartata e ambigua o quasi imparziale, senza che il punto di vista del ragazzo sia precisato se non dalle sue scelte e dalle sue azioni spesso enigmatiche.

Di fronte a quest'assenza di un punto di vista ideologicamente riconoscibile e senza indulgere in un facile antropomorfismo della lupa, emerge uno sguardo animalesco sull'uomo e un sentirsi osservato del ragazzo. La lupa che ormai si lascia avvicinare da Billy che le dà da bere e da

⁴¹ Nell'anno in cui si svolge l'azione, il 1941, in New Mexico i lupi non esistono più, ormai completamente sterminati (sono stati reintrodotti di recente suscitando un notevole dibattito tra ambientalisti e allevatori). La lupa è qui probabile metafora di una preoccupazione ecologica e animalista che pervade buona parte della narrativa di McCarthy ed evoca in modo velato lo sterminio degli indiani. Sul ruolo degli animali nella narrativa di McCarthy si veda Wallis R. Sanborn III, *Animals in the Fiction of Cormac McCarthy*, McFarland, Jefferson, NC 2006, utile per le informazioni che fornisce, ma spesso confuso e ripetitivo.

mangiare, esprime con gli occhi, con i movimenti delle orecchie e con i suoi tremiti un punto di vista preciso e al tempo stesso incomprensibile. Senza riuscire a decifrare la “lupinità” dello sguardo dell’animale, il lettore percepisce la presenza di una nuova prospettiva sul comportamento umano, che spinge l’uomo a interrogarsi perché osservato da un punto di vista totalmente altro.⁴² Questo gioco di sguardi procede senza che sia chiaro se la lupa stia accettando la sua situazione di sottomissione (e forse di umiliazione) semplicemente perché la percepisce come inevitabile, o perché momentaneamente funzionale alla sussistenza dei lupacchiotti che porta dentro di sé, come si coglie dalle mammelle già quasi pronte all’allattamento.

Ovviamente le cose non vanno come Billy ingenuamente ha previsto. Scoperto in territorio messicano senza documenti, subisce il sequestro della lupa. Qui comincia il crudele calvario dell’animale che, sotto lo sguardo del pubblico eccitato dalle scommesse e gli occhi apprensivi di Billy che non può intervenire, si trova coinvolto in duelli all’ultimo sangue con dei cani addestrati al combattimento. La lupa ormai prossima al parto si difende con la forza della disperazione, sebbene ormai le ferite siano sempre più profonde. Billy, consapevole dell’inevitabile esito degli scontri, entra nel recinto e tenta di riprendersi l’animale che gli appartiene, ma è costretto a desistere di fronte alle intimidazioni delle forze dell’ordine. Apparentemente sconfitto sale a cavallo e riparte senza lasciare trapelare alcun tipo di sentimento. Ma dopo aver percorso poche miglia fa improvvisamente marcia indietro, ritorna sul luogo dei combattimenti, questa volta armato di un fucile, e constata che la lupa “was a sorry thing to see”.⁴³ Allora scavalca il parapetto che lo separa dall’arena e “[he] walked toward the wolf and levered a shell into the chamber and halted ten feet from her and raised the rifle to his shoulder and took aim at the bloodied head and fired. The echo of the shot in the closed space of the barn rattled all else into silence. The airedales dropped to all fours and whined and circled behind the handlers. No one moved. The blue riflesmoke hung in the air. The wolf lay stretched out dead. [...] The boy looked

⁴² Pare qui di cogliere, in forma narrativa, una somiglianza con quanto articolato in forma filosofica da Jacques Derrida, poco prima della morte, nell’affascinante e incompiuto *L’animal que donc je suis*, Galilée, Paris 2006; trad. it. M. Zannini, *L’animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006.

⁴³ “non era un bello spettacolo” (OC, 104).

at the wolf. He looked at the crowd. His eyes were swimming but he did not let the hammer of the rifle or move to relinquish it" (TC, 122).⁴⁴

L'*alguacil*, l'autorità locale, forse colpito da un atto di violenza che oscilla tra l'eutanasia e l'immolazione di una vittima sacrificale, decide di lasciare libero il ragazzo che riprende il percorso a cavallo verso la montagna con il cadavere dell'animale sulle ginocchia. Dopo aver assaggiato il sangue della lupa, solo per scoprire che ha lo stesso sapore del suo (TC, 125), Billy la seppellisce sotto un cumulo di gelide pietre e la voce narrante ci informa poeticamente che "the little wolves in her belly felt the cold draw all about them and they cried out mutely in the dark" (TC, 129).⁴⁵

Questa parte del racconto che mira a colpire nel profondo la *pietas* del lettore potrebbe finalmente permettere una lettura in chiave di rigenerazione, una rigenerazione derivata dall'atto di coraggio di Billy e dalla sua identificazione con l'istinto libero e selvaggio dell'animale. Infatti il capitolo in cui si narra con solennità della sepoltura inizia con parole che potrebbero essere interpretate in questo senso: "Doomed enterprises divide lives forever into the then and now" (TC, 129).⁴⁶ Sembra che la morte della lupa e dei suoi piccoli possa costituire uno spartiacque nell'esistenza di Billy. Tuttavia, paradossalmente, è stato proprio il sogno impossibile di ricondurre la lupa in libertà che ne ha determinato la morte. E comunque l'atto originario che ha innescato tutto il dramma è la cattura stessa dell'animale, responsabilità che ricade su Billy.

Si tratta davvero di rigenerazione, di qualche forma di rinascita spirituale? In realtà lo sguardo di Billy sul mondo umano e animale è già dato fin dall'inizio: gli atti che seguono la vicenda della lupa non sembrano in nessun modo innescare un rinnovamento, sono solo conferme di un

⁴⁴ "scavalcò il parapetto e si diresse verso la lupa, infilò una cartuccia nella canna del fucile e si fermò a tre metri da lei, portò il fucile conto la spalla, mirò alla testa insanguinata e fece fuoco. L'eco del colpo nello spazio chiuso del fienile fece tacere ogni altra cosa. I terrier appoggiarono tutte e quattro le zampe, emettendo lamenti e girando intorno agli addestratori. Nessuno si mosse. Il fumo blu del fucile rimase sospeso nell'aria. La lupa giaceva a terra, morta. [...] Il ragazzo guardò la lupa. Guardò la folla. I suoi occhi erano colmi di lacrime, ma non lasciò andare il cane del fucile, né fece cenno di volerlo riporre." (OC, 104).

⁴⁵ "I lupacchiotti che teneva nel ventre sentirono il freddo impossessarsi di loro e piansero al buio, in silenzio" (OC, 111).

⁴⁶ "Vi sono imprese segnate dal destino che dividono per sempre le vite tra il prima e l'adesso" (OC, 111).

sentire e di un sapere già noti. Entrare nella *wilderness* della violenza e della natura non genera modificazioni, soltanto sterili ripetizioni.

Il fatto che la narrativa di McCarthy non ricorra a immagini di rigenerazione, redenzione, rinnovamento, rinascita, resurrezione e trascendenza di sé, immagini centrali secondo Slotkin per la costruzione mitopoietica del West, non significa che altre tracce di tale costruzione scompaiano completamente; si pensi al *male bonding* o alla necessità costante di mettersi in movimento. Ma tali tracce sono ormai residuali, non fondative, servono solo a evocare l'appartenenza, distratta, al genere letterario. Le donne, quasi sostanzialmente escluse da *Blood Meridian*, quando presenti riescono sempre a infrangere il *male bonding* (salvo poi risultare fatali per i protagonisti e per loro stesse). Quanto al viaggio, è ormai senza destinazione e non comporta il raggiungimento di alcun obiettivo, spirituale, economico, sociale e tanto meno religioso. L'associazione della "perpetual social mobility", la costante mobilità sociale, con l'idea di democrazia e progresso scompaiono completamente, come pure viene meno la credenza che gli atti di iniziazione (nel nostro caso di iniziazione alla violenza) rappresentino le varie fasi di un movimento "verso l'esterno e verso l'alto in direzione di un fine trascendentale".⁴⁷ Come McCarthy sottolineerà qualche anno dopo in *No Country for Old Men*, è inutile sforzarsi di cercare un significato in eventi segnati dal destino.

⁴⁷ Richard Slotkin, *Regeneration through Violence*, cit., p. 557.

SFIDE INFERNALI

If you're gonna use that gun, you better start on me.

U.S. Marshal Matt Dillon, *Gunsmoke*

Il western è fedele alla sua liturgia, ma la trasforma.

Louis Simonci, "Duel", in Raymond Bellour, *Le western*, 1966

You know what woke you up? You just had your throat cut.

Tom Logan a Clayton, *The Missouri Breaks*, 1976,
sceneggiatura di Thomas McGuane

Il duello, com'è noto, gode di una centralità indiscutibile nelle narrazioni del mondo occidentale, sia nella cultura alta sia in quella popolare, dall'antichità classica fino alle declinazioni novecentesche del western e della fantascienza.¹ Gli studiosi che si sono occupati della storia e delle caratteristiche del duello – duello barbarico, duello cavalleresco o duello d'onore che fosse – lo hanno fatto da una prospettiva principalmente nazionale. Questo è il caso di due saggi autorevoli, quelli di Ute Frevert e di Victor G. Kiernan, che si fondano peraltro su una profonda ricerca sia d'archivio sia di tipo bibliografico ma che non si prefiggono una lettura comparata del fenomeno.² Anche il recente *Il sangue dell'onore* (2005) di Marco Cavina, che si sposta con agilità tra le varie culture nazionali europee – includendo le ambiguità dell'atteggiamento nei confronti del duello da parte di fascismo e nazismo e senza trascurare la peculiarità italiana del duello rusticano –, rimane interno a un discorso storico e non

¹ Per la bibliografia sulla storia del duello mi sono avvalso dei suggerimenti di Marco Mondini e Antonio Scurati, che qui ringrazio.

² Si vedano Ute Frevert, *Men of Honour: A Social and Cultural History of the Duel*, Polity, Cambridge 1995 (ed. or. tedesca 1991) e Victor Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford University Press, Oxford 1988; trad. it. M. Baiocchi, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Bologna, Marsilio 1991.

si interroga sulla fortuna del culto del duello nell'immaginario novecentesco, trascurando il western.³

Nei tre saggi citati sopra, il duello è opportunamente descritto come un privilegio delle classi alte, le sole in grado di tramandare un senso dell'onore che ricorda i valori dell'epoca classica; soltanto esse sono in grado di riconoscere le tradizioni antiche a cui il duello appartiene. Con la crisi delle classi privilegiate preborghesi il duello tende a scomparire dalla vita quotidiana.

Tra i duelli della letteratura mondiale moderna precedente al western uno dei più noti, dopo quello del doppio di "William Wilson" di Edgar Allan Poe, è certamente lo scontro tematizzato nel racconto di Joseph Conrad "The Duel" ("Il duello", 1908), poi portato sullo schermo da Ridley Scott nel 1977 con il titolo *The Duellists* (*I duellanti*). Nel caso-limite raccontato da Conrad, il culto della "singolar tenzone" fondato sulla virtù guerriera, praticato da uno dei due contendenti, è descritto fin dall'inizio come una forma maniacale e viene trattato alla stregua di un caso clinico, ancorché carico di echi culturali che si perdono nei secoli. Non è casuale che il "terapeuta" dell'ufficiale affetto da monomania "duellistica" sia pure lui un graduato, cioè un individuo che conosce nel dettaglio i meandri della follia militare e ne è a sua volta scalfito ma non "posseduto". Ora, nel momento in cui un'aberrazione radicata nella tradizione, il duello, viene letta senza veli come una forma psicopatologica, si ha la controprova che essa è prossima alla sua estinzione storica, sebbene sappiamo che abbia continuato a essere praticata nel corso del Novecento, in genere in situazioni di occultamento, e comunque con un numero limitato di episodi (non così pochi visto che perfino Mussolini fu coinvolto in sfide all'arma bianca per ben dieci volte).⁴ E tuttavia, proprio nel momento in cui il duello è eliminato con la forza della legge dalla scena post-aristocratica, è riproposto con una centralità indiscutibile nel mondo dell'immaginario, in un genere nuovo – la cui nascita avviene in un paese che post- o anti-aristocratico lo è dalla sua stessa fondazione – che avrebbe dominato buona parte del Novecento.

Prima di affrontare il tema del duello nella cultura western è necessario precisare che, come i New Western Historians ci hanno insegnato, il West della storia era ben diverso da quello raccontato dal mito della

³ Marco Cavina, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Laterza, Roma-Bari 2005.

⁴ Si veda Marco Cavina, *Il sangue dell'onore*, cit., pp. 254-60.

Frontiera.⁵ Senza entrare nel dettaglio delle falsificazioni tramandate a cui ho fatto riferimento nei capitoli precedenti, va ricordato che: a) nel secondo Ottocento, la violenza del West, tutt'altro che inesistente, era comunque un fenomeno meno dirompente che in alcune grandi città dell'Est;⁶ b) gli abitanti del West non facevano ricorso alle armi da fuoco con la frequenza messa in luce dalla fiction letteraria e poi cinematografica;⁷ c) nel West chi si muoveva armato in genere portava una pistola e non due; d) l'etnia dei pistoleri del West non si limitava ai soli bianchi, come emerge nella fiction western classica, ma comprendeva neri, nativi americani, messicani e messico-nordamericani e asiatici; e) le uccisioni con arma da fuoco raramente si svolgevano sotto forma di duello frontale, fondato su un codice di lealtà: i resoconti degli sceriffi e le autopsie sui cadaveri dei morti ammazzati dimostravano che le vittime avevano uno o più proiettili il cui foro di entrata era nella parte posteriore del corpo.⁸

Nei capitoli precedenti si è visto che proprio nel momento in cui la Frontiera è, per quanto in modo discutibile, dichiarata "chiusa", nasce, o meglio si rafforza definitivamente il suo mito;⁹ e tale mito diventa ulteriormente popolare dopo l'inizio del Novecento, trovando perfino un imprevisto successo in Europa.¹⁰

⁵ Per alcuni riferimenti ai New Western Historians rimando ai capitoli 1 e 7 del presente volume e ai due saggi di Bruno Cartosio: "La tesi della frontiera tra mito e storia", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 21-40, e "Raccontare l'Ovest. Finzione e realtà", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 33-50.

⁶ Si veda W. Eugene Hollon, *Frontier Violence: Another Look*, Oxford University Press, New York 1974, passim.

⁷ Joseph G. Rosa, *The Gunfighter: Man or Myth?*, University of Oklahoma Press, Norman, 1969, passim.

⁸ W. Eugene Hollon, *Frontier Violence*, cit., passim.

⁹ È noto che la chiusura della Frontiera viene discutibilmente sancita da Frederick Jackson Turner in "The Significance of the Frontier in American History" (1893), in Id., *The Frontier in American History*, Henry Holt, New York 1920; trad. it. *La frontiera nella storia americana*, Il Mulino, Bologna 1959, pp. 31-69. Su Turner e la Frontiera si veda il capitolo 1, *supra*.

¹⁰ Il successo europeo è anticipato da alcuni segnali eloquenti, primo fra tutti il caso di Karl May, scrittore tedesco, il quale, a partire dagli anni novanta dell'Ottocento, pubblica vari romanzi western. In Italia esiste un fenomeno analogo ma con conseguenze più limitate, quello di Emilio Salgari, che dedicò alcuni suoi romanzi al lontano West pochi anni prima del suicidio. I principali sono *Sulle fron-*

Con l'affermarsi del western negli Stati Uniti e poi in Europa, ricompare al centro della narrazione uno scontro individuale che, pur non essendo all'arma bianca, richiama in modo indubbio quello con spada e scudo, o con armi simili, dell'antichità classica e medievale. Tale somiglianza non dipende tanto dal fatto che mette in scena generalmente due uomini soli, proprio come Ettore e Achille (in realtà potrebbero essere anche più di due, come all'Ok Corral), ma dal fatto che ne imita la perfezione formale dei movimenti, la ritualità sacrale, celebrando al tempo stesso un ambiguo culto (maschile) della morte.¹¹ Il vincitore del duello western non è il soggetto più robusto o più atletico, o almeno non necessariamente. Il duellante vittorioso è dotato di qualità individuali del carattere come coraggio, freddezza, prontezza e sagacia tattica, e di qualità tecniche come la mira, la capacità di scegliere un'arma e la costanza nel mantenerla ben funzionante, insomma una mescolanza tra l'eroe antico e quello successivo all'introduzione delle armi da fuoco nel Quattrocento europeo. La forza fisica conserva una sua importanza poiché il duello fa seguito, in genere, a peripezie estenuanti e solo chi ha determinazione e resistenza psico-fisica in quantità superiore alla normalità riesce ad arrivare allo scontro finale nelle condizioni di lucidità che gli permetterà di risultare vincitore; inoltre la collocazione del duello in una fase finale dell'intreccio fa in modo che esso sia frequentemente preceduto da altri generi di scontri che hanno lo scopo di sollecitare l'orizzonte di attesa del lettore, come ad esempio la ben nota "scazzottata".¹²

Nel capitolo 1 accennavo alla paternità sul western attribuita a James Fenimore Cooper. Hawkeye, uno dei tanti nomi dell'eroe dei cinque romanzi di Cooper, è un abile cacciatore e all'occorrenza sterminatore di "indiani cattivi", ma al tempo stesso ha costruito un fortissimo legame con il mohicano Chingachgook. Le sue imprese eroiche, tuttavia, non possiedono quasi mai la dimensione mitico-melodrammatica che carat-

tiere del Far West (1908), *La scotennatrice* (1909) e *Le selve ardenti* (1910). Quanto allo straordinario successo del western cinematografico di produzione europea, si veda il monumentale Jean-François Giré, *Il était une fois... le western européen*, Paris, Bazaar, 2008.

¹¹ Su questo si veda lo studio di Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992, soprattutto il cap. 1 ("Death"), pp. 23-46.

¹² Si veda Stefano Ghislotti, "Una buona lezione. Scazzottate nel western classico", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West*, cit. pp. 153-66.

terizza, ad esempio, la figura dell'indiano Uncas, il vero "ultimo dei mohicani", come recita il titolo della sua opera più nota. Nell'epilogo di *The Last of the Mohicans* (1826) il duello all'arma bianca, su uno sperone di roccia, vede fronteggiarsi l'indiano "cattivo" Magua e l'indiano "buono" Uncas, non il bianco Hawkeye. Fin qui sembra che la tradizione "aristocratica" del duello sia riservata alla "nobiltà" degli indiani e, come si sa, Cooper non era troppo democratico.

Si è anche visto come, nel corso della seconda metà dell'Ottocento, la costruzione dell'eroe western appena abbozzata da Cooper e divulgata grazie agli eroi della cultura popolare si rafforzi vieppiù con la diffusione dei *dime novels* e prenda piede in un fine secolo dominato da spirito marziale e culto dello sport maschile. Non è casuale che il duello western, già chiaramente formulaico a inizio Novecento, contenga elementi del cerimoniale militare e della competitività sportiva e restringa il cuore delle narrazioni all'ambito del maschile.¹³ I critici sono in genere abbastanza concordi nel rintracciare la codificazione del western, che poi verrà definito "classico" e del duello, suo immancabile ingrediente, con alcune opere di inizio secolo, prima fra tutte *The Virginian* di Owen Wister,¹⁴ in cui, come ho mostrato nel capitolo 1, si assiste alla messa in scena di uno scontro tra un punto di vista maschile e uno femminile.¹⁵ In *The Virginian* la maestrina che viene dall'Est e che si innamora del "Virginiano" trova eticamente inaccettabile il codice dell'Ovest e in particolare la soluzione della giustizia individuale del duello, minacciando di rompere l'idillio. Ma a dimostrazione della sua sudditanza, lei, e tante che verranno dopo di lei, si trovano costrette ad accettare una violenza che ritengono omicida e tutt'altro che onorevole. Ogni volta il carattere doloroso ma inevitabile dello scontro violento viene ribadito e rimane uno degli aspetti del western classico fino a *Shane* (*Il cavaliere della valle solitaria*, 1949) di Jack

¹³ Jane Tompkins in *West of Everything* (vedi nota 11, *supra*), attribuisce il successo del western allo sforzo da parte del "punto di vista maschile" di reagire alla diffusione degli ideali della domesticità proposti dai romanzi di scrittrici "sentimentali" come Harriet Beecher Stowe, Susan Warner e Maria Cummings. Su questo rimando ancora ai capitoli 1 e 7 del presente lavoro.

¹⁴ Owen Wister, *The Virginian: A Horseman of the Plains*, Macmillan, New York 1902; trad. it. A. Pellegrini, *Il Virginiano*, Longanesi Milano, 1965.

¹⁵ Su questo si veda Giorgio Mariani, "Reimmaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western (1982-1993)", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006, soprattutto le pagine 112-18.

Schaefer,¹⁶ e oltre fino agli anni sessanta, quando il genere entrerà in crisi.

La maggior parte delle opere dei narratori western che dominano il mercato di massa delle riviste *pulp*, nonché romanzieri come Zane Grey, Max Brand, Luke Short e molti altri, per arrivare fino alle centinaia di milioni di copie vendute da Louis L'Amour tra 1950 e 1987, accettano sostanzialmente un'idea di duello e di violenza come male necessario o, più frequentemente, come luogo di *rigenerazione*, se non di un sublime superomismo. Perfino in un testo dotato di certa complessità narrativa e non privo di riferimenti velati alla triste realtà dell'America del Maccartismo, come *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*, 1952) di Fred Zinnemann, il duello e la violenza diventano inevitabili per la giovane deuteragonista quacchera, facendo capitolare la sua fede profondamente pacifista. Anzi è proprio lei, che, contravvenendo ai suoi principi religiosi, salva il marito uccidendo uno dei banditi coinvolti nello scontro impari.

Al ruolo rigeneratore della violenza, analizzato in modo approfondito dallo storico americano Richard Slotkin, si è già accennato nel capitolo precedente. Se Slotkin ha sicuramente ragione nel sottolineare la pervasività della violenza che nel western trova il suo momento centrale nel duello, va anche ricordato – cosa che Slotkin fa raramente – che esistono romanzi, racconti e film che danno spazio a voci dissenzianti, ambiguità e contraddizioni anche a proposito del duello.

Il primo esempio è il film di King Vidor *Duel in the Sun* (*Duello al sole*, 1946).¹⁷ L'eccentricità di questa pellicola riguarda il legame indissolubile tra violenza e sessualità, nascosto, sì, tra le righe di tanti altri testi – soprattutto dopo l'avvento della psicanalisi volgarizzata nel secondo dopoguerra –, ma qui portato in primo piano grazie a una recitazione che oscilla tra un espressionismo esasperato e un uso del melodrammatico che sfiora il grottesco. Il duello del titolo è presente per tutta la narrazione nel legame di amore-odio tra i due protagonisti, la “mezzosangue” Pearl Chavez (Jennifer Jones), figlia di madre indiana e di padre bianco, e l'impetuoso e violento “Lewt” McCanles (Gregory Peck); è però amplificato in modo esplicito e decisamente atipico nella scena conclusiva in cui i due “amanti” si uccidono, lentamente, in un paesaggio desertico so-

¹⁶ Jack Schaefer, *Shane*, Houghton Mifflin, New York 1949; trad. it. E. Giroldo, *Il cavaliere della valle solitaria*, Baldini e Castoldi, Milano 1953.

¹⁷ Il film compare con la regia di King Vidor, ma, come i critici e gli storici del cinema sostengono, molte delle scelte importanti furono di David O. Selznick, a quell'epoca compagno di Jennifer Jones.

vraespuesto che vira, sul finale, verso l'arancione-rosso di un tramonto al Technicolor, fino a ricongiungersi in un mortale e sensualissimo bacio: una scena di grande effetto, seppure dominata dal registro melodrammatico e kitsch sottolineato dalla musica extradiegetica. In questo caso il duello sovverte profondamente la tradizione poiché mette di fronte una coppia eterosessuale. Un discorso in parte analogo riguarda lo scontro conclusivo a due in *Johnny Guitar* (sia il romanzo di Roy Chanslor sia il film omonimo di Nicholas Ray del 1953), in cui i protagonisti del duello sono, questa volta, due donne, mentre l'eroe maschile del titolo sembra assumere la funzione di un "coro" ancorché laconico.

Apparentemente meno provocatori, ma forse più ricchi di conseguenze per la storia del genere sono i casi di alcune opere di Elmore Leonard e di un romanzo di Charles Portis a cui ho fatto riferimento nel capitolo 2. Si è visto come Leonard rivisiti tutti i cliché del western classico modificandoli: aumenta lo spazio occupato dalle donne e dalle minoranze etniche (afroamericani compresi), altera il ruolo formulaico degli indiani e dei criminali e banditi dell'Ovest, asciuga l'azione e amplia lo spazio del dialogo, propone una rappresentazione della violenza realistica ma al contempo poco spettacolare e lontana da qualsiasi idea di rigenerazione. Tra i riaggiustamenti proposti nei suoi numerosi intrecci emerge con chiarezza l'assenza programmatica del motivo del duello o un suo radicale ridimensionamento.

In buona parte dei casi, la voce narrante proposta da Leonard, sempre extradiegetica, crea un orizzonte d'attesa che sembra prevedere, in modo necessario, un duello finale, decisivo per attribuire significato inequivocabile alla storia: ma la sfida fatale è costantemente differita e non ha luogo neppure nelle ultime pagine, lasciando il lettore dell'epoca nello sconcerto. Questo si verifica in un nutrito numero di racconti, ma acquisisce le caratteristiche di un manifesto di "poetica anti-duellistica" nel romanzo *Valdez is Coming* (1970), poi portato sullo schermo da Edwin Sherin (1971).

Valdez è un vice-sceriffo messicano che vive in un imprecisato territorio americano vicino alla frontiera con il Messico. Testimone di un sopruso a opera di un *cattle baron*, un "barone del bestiame", tenta la via del risarcimento pacifico con biblica pazienza, ma ogni volta viene respinto con violenza sempre più brutale: gli sgherri dell'allevatore "cattivo" reagiscono alla sua tenacia legandogli una croce sulle spalle e costringendolo a procedere tra dolori atroci, quasi una rivisitazione western della sali-

ta al Calvario. Liberato grazie a un incontro fortunoso, Valdez organizza la riscossa con eccellente strategia, e in meno di cento pagine riesce a eliminare dodici cowboy assoldati dal malvagio *cattle baron* per dargli la caccia. Inseguito da costui e dai suoi scagnozzi fino alla cima di una montagna, quando ormai sembra spacciato, Valdez si trova improvvisamente nella condizione di sfidare a duello il suo antagonista e di “fare giustizia”. Ma è soddisfatto così e si allontana risparmiando l'avversario ormai abbandonato dai suoi stessi uomini.

Leonard è pienamente consapevole della sua infrazione. Infatti, in un'intervista recente, ha dichiarato: “Look what I got away with [...]. In the final scene of *Valdez* there is no shootout, not even in the film version. Writing this one I found that I could loosen up, concentrate on bringing the characters to life with recognizable traits, and ignore some of the conventions found in most Western stories.”¹⁸ È curioso che Leonard ritenga di aver evitato certi cliché del western soltanto a partire dal 1970, quando in realtà lo aveva fatto fin dal suo primo racconto di vent'anni prima.

Ovviamente quando Leonard scrive *Valdez Is Coming* i tempi sono maturi per una “decostruzione” (qui il termine più preciso è forse “svuotamento” o “indebolimento”) del duello. Molti dei cliché del western sono stati fatti esplodere dalla violenza del cinema di Sergio Leone e di Sam Peckinpah nonché dalla loro ironia.¹⁹ La scelta di Leonard è narrativamente molto meno spettacolare; anzi, potremmo dire, consiste proprio nella *de-spettacolarizzazione* del duello e di altri motivi tipici del western.

¹⁸ “Vi rendete conto di che cosa sono riuscito a combinare? [...] Nella scena finale di *Valdez* mica c'è la solita sparatoria, e neanche nel film. È in quel libro che ho scoperto che potevo lasciarmi andare, concentrarmi sui personaggi e farli saltar fuori dalla pagina, ciascuno con le proprie caratteristiche, ignorando allo stesso tempo alcune delle convenzioni tipiche del western.” Gregg Sutter, a cura di, “Conversation with Elmore Leonard”, in Elmore Leonard, *The Complete Western Stories*, Harper, New York 2004, p. xiv.; trad. it. L. Conti, *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2008, p. ix; trad. leggermente modificata.

¹⁹ Si pensi alla scena finale di *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) in cui l'eroe positivo riesce a sconfiggere in duello il “malvagio” grazie a un fantasioso giubbotto antiproiettile. Ironia, parodia e comico sono comparsi più volte nella storia del western, da Buster Keaton ai Fratelli Marx agli Stooges, da Laurel e Hardy a Jerry Lewis, fino a film a cartoni animati come *West and Soda* di Bruno Bozzetto (1965). Toni da commedia erano già presenti in vari film “classici”, come ad esempio in *Rio Bravo* (*Un dollaro d'onore*, 1959) di Howard Hawks.

Si è già visto il caso (sempre nel capitolo 2), altrettanto ricco di conseguenze per la trasformazione del western, costituito da *True Grit* (*Il grinta*, 1969) di Charles Portis. In questo romanzo, la novità è dovuta al fatto che la voce narrante è quella di una ragazza di quattordici anni, Mattie Ross, co-protagonista dell'intreccio.²⁰ Si ricorderà che Mattie Ross, insieme allo sceriffo federale Rooster Cogburn e al giovane ranger del Texas di nome Laboeuf si addentra nel territorio indiano alla ricerca dell'assassino del padre. Il criminale fuggiasco e i suoi compagni vengono braccati, ma al momento della resa dei conti, con un colpo di scena, la ragazzina viene catturata dai "cattivi". Laboeuf riesce a liberarla e nel frattempo il vecchio e pesante Cogburn decide, inspiegabilmente, di affrontare da solo i quattro antagonisti. Lo sceriffo non sembra avere alcuna possibilità di uscire vittorioso dallo scontro: è privo di un occhio e non ha più la mira di un tempo. Tuttavia si lancia in avanti al galoppo, stringendo tra i denti le briglie, in una scena drammatica e al contempo così eccessiva da diventare comica, soprattutto nell'adattamento cinematografico di Hathaway con John Wayne del 1969. Gli avversari, sconcertati dalla mossa imprevista, non affrontano in modo compatto il nemico, pur trovandosi in uno stato di superiorità numerica: due di loro vengono uccisi, uno fugge e il capo della banda viene ferito. Ma durante lo scontro il possente cavallo di Cogburn, colpito a morte, cade e imprigiona una gamba del proprio padrone. Il malvagio avversario, a sua volta ferito, si avvicina per "finire" il rivale, ma, in una scena di notevole suspense, viene abbattuto da una fucilata improbabile esplosa dal ranger Laboeuf che ha seguito tutto il duello insieme a Mattie dalla cima di un'altura.

Apparentemente siamo ancora una volta di fronte a uno scontro tradizionale che vede l'ennesima vittoria del bene sul male. In realtà il duello di *True Grit* è solo una parentesi, spettacolare e irrealistica, che è subito dimenticata per via del finale rocambolesco e drammatico. Infatti l'assassino del padre di Mattie, ancora in vita, riesce a ferire il ranger; al che Mattie gli spara prontamente ma a causa del rinculo provocato dal colpo cade in una buca con un braccio spezzato e in compagnia di uno scheletro. I suoi movimenti per cercare un appiglio risvegliano una nidia-ta di serpenti a sonagli, uno dei quali le morde una mano. Nel frattempo Cogburn si libera dal peso del cavallo, risale sull'altura da cui è partito il colpo che lo ha salvato, spara all'assassino del padre facendolo a sua vol-

²⁰ Su Charles Portis rimando ancora al capitolo 2.

ta cadere nel buco, e scende a recuperare la ragazzina. La storia non è finita ancora: Mattie rischia di morire per il morso del serpente, per cui il pesante Cogburn sale con lei sull'ultimo pony rimasto e, in una drammatica corsa notturna contro il tempo, alla fine della quale il cavallo stremato crolla privo di vita, la riporta nel mondo civile per essere curata.²¹ Il braccio è compromesso e amputato. Anni dopo, Mattie va alla ricerca di Cogburn ma arriva in ritardo perché costui è morto mentre lavorava, ormai vecchio, come attore in uno spettacolo itinerante sulle memorie del Vecchio West.

Se in questo romanzo il duello non manca, il suo potenziale significativo rigenerativo è profondamente alterato non solo dall'uso dell'iperbole, ma dalla sua collocazione lontano dalla conclusione, che non gli permette di orientare l'interpretazione della storia.²² E inoltre sorgono alcuni dubbi su quale sia il duello veramente decisivo: quello di Cogburn contro i quattro *desperados*, quello del ranger che colpisce il bersaglio da lontano con la carabina, quello di Mattie che spara all'assassino, o ancora quello di Mattie contro il serpente e poi contro la morte e forse contro una società che la vedrà come "donna incompleta", senza un braccio e senza marito? È chiaro che all'inizio degli anni settanta (*True Grit* è del 1969 e *Valdez Is Coming* del 1970), non è più possibile, per i narratori più accorti, riproporre l'ennesimo cliché del duello che aveva magnetizzato milioni di lettori e di spettatori per decenni: il significato della violenza western è diventato ambiguo e la Guerra del Vietnam è ormai entrata in tutte le case americane grazie ai notiziari televisivi della sera.

Il periodo che va dall'entrata in crisi del western, cioè da fine anni sessanta all'inizio della presidenza Reagan, con i suoi correlati di retorica revanscista, vede produzioni narrative e cinematografiche diseguali in cui il duello è in genere in secondo piano o appare camuffato. Uno dei casi più notevoli è contenuto nella sceneggiatura scritta da Thomas McGuane per il film *The Missouri Breaks* (*Missouri*, 1976, regia di Arthur Penn), ambientato in Montana e vagamente allusivo alla Johnson County War che esplose in Wyoming nel 1892. Qui Tom Logan (Jack Nicholson), un

²¹ La scena del cavallo che corre nella notte è una delle scene più sorprendenti dell'adattamento dei fratelli Coen (si veda ancora il capitolo 2).

²² Si dà qui per scontata una lettura "teleologica" del romanzo, presumendo che sia quella più diffusa nell'ambito della narrativa popolare (ma non soltanto in quella). Nel caso di un approccio "fenomenologico", il significato delle varie parti del racconto potrebbe essere ben diverso.

ladro di bestiame la cui banda è stata sterminata da uno spietato killer prezzolato, certo Clayton (Marlon Brando), sembra destinato ad affrontare il rivale in un duello classico dall'esito incerto. Lo scontro decisivo viene costantemente procrastinato ed è inaspettatamente sostituito da una scena raccapricciante, completamente estranea alla compostezza del duello western: Nicholson, a sangue freddo, sveglia Marlon Brando tagliandogli la gola, e mentre compie la sua vendetta gli bisbiglia all'orecchio: "You know what woke you up? You just had your throat cut".²³

Nel 1980 il disastro commerciale provocato da *Heaven's Gate* (*I cancelli del cielo*) di Michael Cimino – il film costò circa quarantatré milioni di dollari e ne incassò uno e mezzo – determinò il fallimento della United Artists e sembrò sancire definitivamente il fatto che il western era stato soppiantato da altri generi. Ci furono un paio di tentativi di Clint Eastwood, *Bronco Billy* (*Id.*, 1980) e *Pale Rider* (*Il cavaliere pallido*, 1985), uno di Walter Hill, *The Long Riders* (*I cavalieri dalle lunghe ombre*, 1980), uno di Lawrence Kasdan, *Silverado* (*Id.*, 1985),²⁴ e una barcollante parodia del western realizzata da John Landis, *Three Amigos!* (*I tre amigos*, 1986), ma si trattò di casi isolati e di contenuti successi di pubblico. In letteratura il genere era in crisi già da tempo.

Come ho cercato di mostrare nei capitoli 3 e 4, il merito di avere contribuito a modificare la scena, proponendo, tra l'altro, una riflessione radicale sulla codificazione del duello va, ancora una volta, a Larry McMurry e a Cormac McCarthy. In *Lonesome Dove* si assiste più volte a un'abile costruzione della suspense western che sembra indirizzare l'attenzione del lettore verso la soluzione del duello, o comunque di uno scontro decisivo. Ma quando ciò si verifica, gli elementi cruciali in gioco non sono mai l'eroismo, il senso dell'onore o il rispetto delle forme rituali del duello, bensì la casualità, l'ironia del destino.

Come insegna l'epica classica, e come aveva ribadito Cooper, un eroe

²³ "Sai che cosa ti ha svegliato? Ti hanno appena tagliato la gola". Mc Guane è autore di molti romanzi western e varie sceneggiature (tra cui quella per il film *Tom Horn*, 1980, diretto da William Wiard con Steve McQueen) in cui dominano il comico e il farsesco e dove emerge una capacità straordinaria di indagare nei conflitti familiari. Si veda Stefano Rosso, "Thomas McGuane", in Luca Briasco e Mattia Carratello, a cura di, *La letteratura americana dal 1900 a oggi. Dizionario per autori*, Einaudi, Torino 2011, pp. 299-300.

²⁴ Il film di Kasdan ha una interminabile sparatoria finale, sotto molti aspetti tradizionale.

degno di essere chiamato tale esige un antagonista analogamente nobile. In *Lonesome Dove* le cose si svolgono altrimenti. Gli indiani che i due protagonisti, Gus e Call, incontrano, rimangono un pericolo imminente, ma pari alle avversità quotidiane. Non compaiono mai i mitici duelli all'ultimo sangue. Alcune situazioni diventano pericolosamente conflittuali per la difficoltà di comunicare o per le condizioni di sofferenza in cui gli indiani si trovano a vivere, come nella scena emblematica in cui viene ucciso l'afroamericano Deets: Call, Gus e Deets hanno inseguito gli ignoti ladri di pochi cavalli di scarso pregio e scoprono che i responsabili sono alcuni nativi ridotti alla fame. Deets, tornato da una perlustrazione, riferisce che costoro ne stanno mangiando uno senza nemmeno cucinarlo. Avvistati i bianchi, i nativi si ritraggono precipitosamente e lasciano sul campo un bimbetto cieco. Deets lo prende teneramente in braccio e un giovane guerriero indiano, fraintendendo le buone intenzioni del mandriano nero, lo colpisce a morte con una lancia. La scena drammatica e commovente conserva un vago alone eroico non per un duello multiplo tra indiani e cowboy che non si materializza neppure in questo caso, ma semmai per il modo in cui Deets, trafitto dalla lancia, rifiuta di lasciare cadere a terra il bambino che tiene in braccio: "They ran down to Deets, who still had the baby in his hands, although he had over a foot of lance inside him. 'Would you take him, Captain?' Deets asked, handing Call the child. I don't want to sit him back in all that blood." Then Deets dropped to his knees.²⁵

In un solo caso l'antagonista indiano è così feroce da legittimare un comportamento coraggioso e onorevole come quello dei duellanti. Si tratta di Blue Duck, un comanche che rapisce donne e bambini. È brutale e malvagio a tal punto da creare l'aspettativa di un duello eroico e purificatore. Invece, dopo che ha compiuto una serie di efferatezze, scompare dalla scena. Solo nell'ultimo capitolo Call viene a sapere che Blue Duck, il nemico giurato, sarà impiccato, per cui decide di andare a trovarlo in prigione. Il terribile comanche lo apostrofa con tono beffardo, vantandosi delle sue violenze: "I raped women and stole children and burned hous-

²⁵ Larry McMurtry, *Lonesome Dove*, Simon & Schuster, New York 1985, cap. 90, p. 800; trad. it. R. Rambelli, *Un volo di colombe*, Mondadori, Milano 1986, p. 730. "Scesero correndo da Deets, che teneva ancora tra le braccia il bambino, sebbene avesse due spanne della lancia piantate nel corpo. 'Lo prenda, capitano' disse, tendendo il bambino a Call. 'Non voglio posarlo in tutto quel sangue.' Poi crollò sulle ginocchia" (VC, 730).

es and shot men and run off horses and killed cattle and robbed who I pleased, all over your territory, even since you have been a law [...]. And you never even had a good look at me until today. I don't reckon you would have killed me" (LD, 936-37).²⁶ Dopodiché, con la frase enigmatica "I can fly" ("Io so volare"), chiude bruscamente la conversazione; poi, mentre sta per essere condotto fuori dalla prigione, Blue Duck, stringendo a sé un ignaro vicesceriffo al quale è ammanettato, si butta da una finestra del terzo piano schiantandosi al suolo e chiarendo il significato del verbo "to fly".²⁷

Questi e altri esempi forse non bastano a sostenere che una concezione tradizionale di eroismo sia totalmente estranea al testo di McMurtry; tuttavia, appena compare, viene in genere problematizzata e mostrata da diverse prospettive. Nel caso della morte di Blue Duck, l'eroismo sembra attribuibile al malvagio indiano che ha il coraggio di suicidarsi, ma certo è un eroismo lontano dalla moralità classica.

Molte sono le situazioni in cui la costruzione dell'intreccio sembra presagire un duello classico che non viene mai rappresentato; d'altra parte anche i protagonisti con potenziale "eroico" non rispettano le regole del genere. Si pensi alla tradizionale laconicità dell'eroe maschile ironicamente contraddetta dalla tendenza di Gus a perdersi in chiacchiere interminabili: il pistolero è silenzioso e imperturbabile, e sono la sua freddezza e il suo sguardo imperscrutabile che gli permettono di prevalere nei duelli. Non vi è alcun dubbio che l'istanza revisionistica ed enciclopedica di *Lonesome Dove* comporta l'abolizione programmatica del duello dalla linea principale dell'intreccio.

Blood Meridian, come si è visto nel capitolo 4, si pone invece all'insegna della violenza iperbolica. In questo caso la violenza come *eccesso* esclude la ritualità e il misticismo del duello. Esso infatti è sostenuto da una grande quantità di regole implicite nonché da uno sguardo, nostalgico, al passato. Come ha scritto Louis Simonci, il duello "presuppone in maniera assoluta la lealtà reciproca dei due [o più] antagonisti, cosa che lo differenzia dalla rissa di strada".²⁸ Lo sguardo al passato è quello rivol-

²⁶ "Ho violentato donne e rapito bambini e bruciato case e ammazzato uomini e rubato cavalli e massacrato buoi e derubato chi volevo, in tutto il territorio, fin da quando sei diventato un poliziotto" disse. "E tu non mi hai mai visto da vicino prima d'ora. Non credo che ce l'avresti fatta ad ammazzarmi" (VC, 855; trad. modificata).

²⁷ Larry McMurtry, *Lonesome Dove*, cit., pp. 855-56.

²⁸ Louis Simonci, "Duello" in Raymond Bellour, *Il western. Fonti, forme, miti, registi*,

to a un'epoca forse addirittura precedente all'introduzione delle armi da fuoco, in cui il codice d'onore aveva "un senso pieno". Se, come ho già sostenuto, *Blood Meridian* deve essere letto come un romanzo post-Vietnam, si comprenderà perché il duello non vi possa comparire. La violenza della Guerra del Vietnam è violenza unilaterale, indifferente alla morte dei civili. E gli episodi che ho passato in rassegna nel capitolo 4 riguardano proprio lo sterminio di innocenti, di animali e di bambini.

Si è già detto che la violenza rimane un elemento presente anche nelle opere di McCarthy appartenenti alla *Border Trilogy*, anche se in modo meno radicale che in *Blood Meridian*. In *All the Pretty Horses* (*Cavalli selvaggi*, 1992), il primo volume della trilogia, si susseguono sì varie situazioni di grande violenza, ma non manca lo spazio per un idillio romantico e per scene di una certa serenità. Quando la violenza esplode, viene talvolta riproposta, diversamente da *Blood Meridian*, attraverso la centralità del duello. Tuttavia si tratta di uno scontro che perde il carattere di ritualità e lealtà del corpo a corpo classico. Nella lunga scena in cui il giovane protagonista, John Grady, riesce a sgozzare un compagno di detenzione, la focalizzazione oscilla tra la spettacolarità quasi mistica offerta dalla prossimità della morte e la materialità dei coltelli che entrano nella carne viva. Nel secondo volume, *The Crossing* (*Oltre il confine*, 1998), il duello è nuovamente rivisitato, sostituendo il cerimoniale dello scontro codificato tra due uomini armati con la lotta tra una lupa gravida e alcuni cani addestrati al combattimento. Il triste destino della lupa e dei cuccioli che porta in grembo assume il significato di una scioccante denaturalizzazione di un cerimoniale anacronistico, oltre alla ovvia denuncia del sadismo degli scommettitori. Nel terzo volume, *Cities of the Plain* (*Città della pianura*, 1994), si ha la sensazione che il duello riacquisti la centralità e l'autorità narrativa di un tempo. È posto a fine romanzo e coinvolge i due antagonisti, John Grady e Eduardo, il protettore-filosofo che ha ucciso la giovane prostituta amata "disperatamente" da John. Ma il carattere barocco, visionario, ripreso al rallentatore, del duello, lo svuota delle sue caratteristiche rigenerative: i due contendenti crollano al suolo con i corpi martoriati quasi fossero manovrati da un destino inarrestabile e misterioso, marionette di una forza esterna, soverchiante. Entrambi devono morire, ma il motivo è ignoto.

attori, filmografia, Feltrinelli, Milano 1973, p. 180 (ed. orig. *Le western*, Union générale d'éditions, Paris 1966).

Anche in *No Country for Old Men* (*Non è un paese per vecchi*, 2005), un romanzo di McCarthy in cui il western si intreccia con i generi del noir e del gangster (rivisitato nell'ambiente del narcotraffico), il duello non è mai proposto come uno scontro codificato tra pari, ma come la messa in scena di un'aberrazione, grazie al carattere imprevedibile del bieco Chigurh, le cui mosse sorprendono chiunque si azzardi ad affrontarlo: è il caso di Leewelyn Moss, la cui passata esperienza in Vietnam non gli è sufficiente per contrastare la creatività malvagia del suo avversario, o del freddo e razionale killer Carson Wells, pagato per eliminarlo. Ma neppure la lunga esperienza dello sceriffo Bell permette di sconfiggere un assassino che opera con lo strumento in assoluto più lontano dalla sacralità e dal feticismo fallico attribuito alla pistola. Come tenta di spiegare al suo capo un malcapitato vice-sceriffo che ha avuto la sfortuna di catturare Chigurh: "Sheriff he had *some sort of thing on him like one of them oxygen tanks for emphysema or whatever*. Then he had a hose that run down the inside of his sleeve and went to one of them stunguns like they use at the slaughterhouse. Yessir. Well that's what it looks like. You can see it when you get in. Yessir. I got it covered. Yessir."²⁹

King Vidor, Nicholas Ray, Elmore Leonard, Charles Portis, e, dopo la Guerra del Vietnam, Thomas McGuane, Larry McMurtry e Cormac McCarthy hanno tentato, come direbbe Slotkin, di "ristoricizzare il mito",³⁰ proponendo, in modi diversissimi, narrazioni più consapevoli e autoriflessive, lontano dalle costruzioni mitiche. Questo fatto ha conseguenze decisive sulla rivisitazione dei motivi tradizionali: il duello western non può più rispettare le caratteristiche formali del periodo classico e, soprattutto, non può riproporre la pericolosa ideologia rigenerativa che tanta influenza ha avuto sulla retorica politica del Novecento. Il duello e i suoi codici sono sostituiti da atti di brutalità incomprensibili e ingiustificabili che generano la sensazione opprimente di un destino mostruoso e

²⁹ Mio il corsivo. Cormac McCarthy, *No Country for Old Men*, Knopf, New York 2005, p. 5; trad. it. M. Testa, *Non è un paese per vecchi*, Einaudi, Torino, p. 5. "Sceriffo, aveva addosso un aggeggio tipo bombola di ossigeno per i malati di enfisema o qualcosa del genere. E poi aveva un tubo che gli passava dentro la manica e andava a finire in una di quelle pistole ad aria compressa che usano al mattatoio. Sissignore. Be', è un affare fatto così. Lo vedrà quando arriva. Sissignore. Ci penso io. Sissignore."

³⁰ Si veda Richard Slotkin, "Myth and the Production of History", in Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen, a cura di, *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge University Press, New York 1986, p. 73.

vagamente apocalittico, con venature nostalgiche: l'opposto di quella "pienezza di senso", di quella prossimità all'"autenticità dell'esistenza"³¹ che avevano caratterizzato sia la singolar tenzone cavalleresca sia il duello western classico. Questo tuttavia non impedisce a buona parte della narrativa e del cinema contemporanei, western e non, di procedere imperturbabile come se negli ultimi quarant'anni nulla fosse cambiato; oppure, forse consapevole delle trasformazioni, preferisce l'armatura protettiva dei vecchi e dei nuovi cliché.³²

³¹ Si veda Alvaro Barbieri, "Il duello cavalleresco nei romanzi arturiani d'oil" in Alberto Camerotto e Riccardo Drusi, a cura di, *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, S.A.R.G.O.N., Padova 2010, p. 198. Sulla nostalgia per un'epoca eroica del "faccia a faccia" si veda Antonio Scurati, "Un sanguinoso desiderio di luce", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno*, cit., pp. 17-29.

Se ci fosse lo spazio bisognerebbe qui aprire una discussione su alcuni testi, cinematografici e televisivi, rilevanti per uno studio dei codici contemporanei del duello, tra i quali almeno: *Gli spietati* (Clint Eastwood, 1992), *Tombstone* (Id., Pan Cosmatos, 1993), *Wyatt Earp* (Laurence Kasdan, 1994), *Dead Man* (Id., Jim Jarmusch, 1995), *The Quick and the Dead* (Pronti a morire, Sam Raimi, 1995), *Toy Story* (Id., John Lasseter, 1995), *Space Cowboys* (Id., Clint Eastwood, 2000), 3:10 to Yuma (*Quel treno per Yuma*, James Mangold, 2007), *Appaloosa* (Id., Ed Harris, 2008), *Cowboys and Aliens* (Id., Jon Favreau, 2011). Un caso a parte è costituito dalle operazioni di "pastiche" e citazione (che arriva fino al cinema di Hong Kong) proposta da Quentin Tarantino in *Kill Bill-Volume 1* (2003) e *Volume 2* (2004). Si vedano inoltre la miniserie televisiva *Lonesome Dove* del 1989 e i vari sequel che si sono succeduti fino al 2008 (*Return to Lonesome Dove*, 1993; *Streets of Laredo*, 1995; *Dead Man's Walk*, 1996 e *Comanche Moon*, 2008), la serie *Lonesome Dove: The Series* (1994-96), *Dr. Quinn, Medicine Woman* (*La Signora del West*, 1993-1998) e *Deadwood* (Id., 2004-06), a cui è dedicato il prossimo capitolo, nonché alcuni romanzi di James Crumley che intrecciano western e noir.

³² Un buon esempio di questa caparbia è fornito dal film di Jon Favreau, già citato alla nota precedente, *Cowboys and Aliens*.

LETTERATURA-TELEVISIONE E RITORNO

Deadwood was a place created by a series of accidents. A kind of original sin – the appropriation of what belonged to one people by another people – was enacted with no pretense at all. [...] They were an outlaw community, and they knew it. [...] Not only was there an absence of law, there was a premium on the continued absence of law. Economic forces organized the settlement.

David Milch in *The Real Deadwood*, 2004

Separate rooms, I'll arrange that by tomorrow, but today I can't fix it, unless you kill a guest.

E.B. Farnum in *Deadwood* (stagione I, episodio 1)

Come si è visto nei capitoli precedenti, la letteratura western non ha mai operato nell'isolamento. Fin dalle sue origini ha mostrato relazioni intertestuali con le culture orali, la canzone popolare, la pittura, il teatro e soprattutto con gli spettacoli celebrativi del mito del West. Dai primi anni del Novecento il ruolo di interlocutore privilegiato è stato quello della settima arte. Tale predominio è durato a lungo, ma alla fine degli anni cinquanta il cinema western classico si trovò ad affrontare una delle sue cicliche crisi; in quell'occasione la causa non era ancora l'esaurimento di una forma narrativa epica decisamente formulaica e tendenzialmente conservatrice, che si sarebbe manifestato di lì a poco, quanto la concorrenza "interna" della televisione. Infatti, al termine di quel decennio, le serie televisive western americane occupavano di prepotenza il *prime time* con ben ventiquattro produzioni diverse, sette delle quali collocate nei primi dieci posti secondo gli indici d'ascolto Nielsen: in altre parole, cinquanta milioni di americani inchiodati davanti a un episodio western tutte le sere.¹ Una di queste produzioni, *Gunsmoke* (1955-1975), già radiodramma

¹ Si veda Michael T. Marsden e Jack Nachbar, "The Modern Popular Western: Radio, Television, Film and Print", in J. Golden Taylor, a cura di, *A Literary Histo-*

di formidabile successo (1952-1961), era destinata a battere ogni record di longevità, a tutt'oggi ineguagliato.² Insomma, il western godeva nel suo complesso di ottima salute e, se i vari media lottavano per primeggiare, al tempo stesso si sostenevano a vicenda. Perfino il western su carta stampata continuava ad alimentare ottimamente le entrate di case editrici e di periodici di grande tiratura che pubblicavano racconti e romanzi a puntate, come le riviste *Argosy*, *Dime Western*, *Zane Grey's Western*, *Western Story Magazine* e perfino il *Saturday Evening Post*, sebbene i lettori si stessero orientando verso l'acquisto dei romanzi tascabili.

Se si tenta un confronto tra serie televisive e film western di quell'epoca si può notare che le prime erano incentrate, ancora più dei secondi, su stereotipi facilmente riconoscibili dal pubblico. Tale appiattimento e ripetitività riguardavano vari ambiti: la presentazione dei personaggi (dicotomie bene/male, supremazie elementari di *gender*, rimozione dei conflitti interetnici e di classe, complessi edipici ipersemplificati e melodrammatici, ecc.), i modelli narrativi (in termini "para-proppiani": mancanza o rapimento iniziali, intervento dell'eroe, regolamento dei conti...), nonché le ambientazioni (paesaggi banalmente evocativi e romantici, città dall'essenzialità ordinata e troppo simili agli ideali abitativi del secondo dopoguerra).

Se il cinema di quegli anni cominciava a interrogarsi su un passato non così glorioso come quello dipinto dal mito, riprendendo spunti geniali di registi controversi come John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Fred Zinnemann, Nicholas Ray, Delmer Daves, Bud Boetticher e molti altri, le serie televisive western, indirizzate anche a un pubblico giovane (con l'eccezione di alcune scene più realistiche di *Guns smoke*), sembravano impermeabili a quel cambiamento che presto avrebbe messo in forse la sopravvivenza stessa del genere.

La convinzione, non priva di fondamento, che le serie western americane fossero ripetitive e stereotipate, è probabilmente uno dei motivi che ha indotto i critici ad applaudire a scena aperta, fin dal primo episodio

ry of the American West, Texas Christian University Press, Fort Worth, TX 1987, p. 1267.

² Tra le principali serie televisive western dell'epoca vanno ricordate *Bonanza* (1959-1973), *The Rifleman* (1958-1963), *Have Gun – Will Travel* (1957-1963), *Maverick* (1957-1962), *Rawhide* (1959-1966), *The Virginian* (1962-1971), *The Big Valley* (1965-1969) e *Wagon Train* (1957-1965).

(l'unico con la regia di Walter Hill),³ il serial *Deadwood*, uscito in tre stagioni successive, dal 2004 al 2006, dodici episodi per stagione, ciascuno di cinquantacinque minuti, in onda su HBO nella fascia di *prime time*.⁴ La reazione entusiasta da parte dei critici sembra basarsi sulla constatazione che le innovazioni stilistiche e narrative proposte da David Milch, il suo ideatore, sceneggiatore e co-produttore esecutivo, siano sorte all'improvviso e dal nulla. In realtà, senza togliere alcun merito alla proposta di Milch e dei suoi validissimi collaboratori, va ricordato il lento lavoro di preparazione che ha portato a questo serial comunque sorprendente. Mi riferisco innanzitutto a quel grande scavo interno ai modelli narrativi western, ai personaggi e alle ambientazioni, iniziato, come accennavo prima, da alcuni grandi registi di Hollywood, e condotto in modo sistematico, ancorché meno clamoroso, da scrittori già citati come Elmore Leonard, Charles Portis, Thomas McGuane e altri.

Come ho cercato di mostrare nei capitoli 3 e 4, dopo la "morte apparente" del western tra inizio anni settanta e metà anni ottanta, la sua riscossa non venne tanto dal cinema quanto da due romanzi, *Lonesome Dove* di Larry McMurtry e *Blood Meridian* di Cormac McCarthy.⁵ Nel 1989

³ Come spesso avviene nelle serie televisive, il regista dei singoli episodi cambia. Nel caso di *Deadwood* il ciak d'avvio di Walter Hill non è stato soltanto un richiamo pubblicitario, ma un omaggio al modo di fare western realistico e amaro del maturo regista di *The Long Riders* (*I cavalieri dalle lunghe ombre*, 1980), *Geronimo* (*Id.*, 1993) e *Wild Bill* (*Id.*, 1995), che nel 2006 avrebbe diretto la miniserie *Broken Trail* (vedi oltre la nota 34). Dopo Hill si sono susseguiti vari registi, tra cui Ed Bianchi (che poi ha lavorato per *The Wire*), Davis Guggenheim (notevole documentarista e regista del cortometraggio per la rielezione di Obama), Dan Minhan (regista di episodi di *Six Feet Under*, *True Blood*, *The L Word*, *Grey's Anatomy*, ecc.) Steve Shill (che ha lavorato sul set di *I Soprano*, *The Wire*, ecc.) e altri.

⁴ La prima stagione di *Deadwood* andò in onda alle 22 e le successive alle 21. Ricevette ventotto nomination per gli Emmy Awards: se ne aggiudicò ben otto e vinse anche un Golden Globe. In Italia sono state trasmesse solo le prime due stagioni: a pagamento su Fox nel 2005 e poi su La7, nel 2006. Dopo la terza stagione, nonostante indici d'ascolto superiori a un milione di spettatori, Milch dovette decidere se continuare con *Deadwood* o creare un'altra serie. Decise per la seconda ipotesi, lasciando l'intreccio in sospeso. Anche i due film che avrebbero dovuto chiudere la produzione non furono mai realizzati.

⁵ Negli anni settanta il western cinematografico era stato giudicato da più parti gravemente malato; per quanto in numero ridotto, erano uscite opere di notevole interesse grazie a Clint Eastwood, Robert Altman, Robert Aldrich, Don Siegel, Arthur Penn, Sam Peckinpah, William Wiard, Sidney Pollack, e altri. Il mercato librario del western, invece, aveva subito una frenata molto più brusca. Era rima-

fu trasmessa la miniserie in quattro puntate tratta da *Lonesome Dove* (regia di Simon Wincer), il cui notevole successo indusse lo stesso McMurtry a scrivere due *prequels* (*Streets of Laredo*, 1993 e *Dead Man's Walk*, 1995) e un *sequel* (*Comanche Moon*, 1998), tutti bene accolti e i primi due alla base di buone miniserie. Nel 1993 lo scrittore texano aveva anche autorizzato un ulteriore *sequel* televisivo – *Return to Lonesome Dove*, regia di Mike Robe – di cui però aveva rifiutato di scrivere la sceneggiatura, stesa da John Wilder. Nel frattempo si dedicava a riscritture romanzesche di personaggi storici come *Anything for Billy* (1988), su Billy the Kid, *Buffalo Girls* (*Storie di donne con il fucile*, 1990), su Calamity Jane, e al biografico *Crazy Horse* (*Cavallo Pazzo*, 1999), tutte opere presenti sullo sfondo di *Deadwood*.

In quegli stessi anni erano usciti *Dances with Wolves* (*Balla coi lupi*, 1990) di Kevin Costner e il già citato *Unforgiven* (1992) di Clint Eastwood, entrambi vincitori di Oscar: il cinema e la televisione si erano dunque in parte riconciliati con il western. Non si trattava dell'infatuazione collettiva che aveva imposto l'ingombrante supremazia del genere da fine anni trenta a inizio anni settanta, ma di una ripresa d'interesse tale da convincere i produttori televisivi che il western era ancora in grado di mettere in scena alcuni dei problemi e dei conflitti dell'America contemporanea, di innescare una riflessione sul passato, e, in ogni caso, di attrarre un pubblico ampio.

Come si è ripetutamente sottolineato, la cultura western che si è diffusa negli Stati Uniti e nel mondo a partire da fine Ottocento ha profondamente alterato la "realtà materiale" dei territori al di là del Mississippi. L'Ovest è stato mitizzato più di qualsiasi territorio d'America, diventando per decenni un luogo privilegiato di conferma della validità del Sogno americano e della costruzione di identità maschili e femminili che sarebbe eufemistico definire discutibili. Gli storici e gli studiosi di cultura hanno dovuto fare un grande lavoro, negli ultimi quarant'anni, per strappare il West alle costruzioni ideologiche di Frederick Jackson Turner, di Theodore Roosevelt e dei loro rispettivi seguaci, o di fenomeni spettacolari di formidabile risonanza come il Wild West Show di Buffalo Bill. I New Western Historians non si sono limitati, basandosi in modo rigoroso su

sto attivo Louis L'Amour grazie alla schiera dei fan, ma le sue vendite erano diminuite. Quanto alla tv è significativo che la serie *Gunslinger* sia stata interrotta nel marzo 1975, e che quell'anno sia stato il primo anno in assoluto in cui nessuna nuova serie western sia andata in onda.

documenti d'archivio, a raccontare un West completamente diverso da quello del mito, ma hanno contestato la tesi di Turner in base alla quale l'idea di Frontiera sarebbe stata un motore propulsivo per la democrazia. Alcuni studiosi che si sono mossi in questa direzione con risolutezza, soprattutto Richard White, Patricia Nelson Limerick e Donald Worster, hanno preparato il terreno per una rilettura di *tutta* la storia della conquista del West che mettesse in luce il punto di vista di coloro che avevano pagato duramente l'espansione verso ovest: anzitutto le popolazioni indiane, ma anche quelle messicane e messiconordamericane, le afroamericane e asiaticoamericane, e quei lavoratori bianchi (cowboy, braccianti, minatori, lavoratori delle ferrovie, lavoratrici del sesso...) i cui nemici erano stati, più degli indiani, i loro rispettivi padroni: grandi allevatori, banchieri, proprietari e speculatori terrieri, compagnie ferroviarie e minerarie, proprietari di locali...⁶ Inoltre veniva finalmente indagato il ruolo a lungo misconosciuto delle donne che avevano partecipato in gran numero alla "conquista del West".

Per quanto l'ideatore di *Deadwood* abbia sostenuto esplicitamente di non aver voluto produrre un serial televisivo "revisionista", va ricordato che David Milch conosce i metodi della ricerca rigorosa e sicuramente si è servito del lavoro degli storici e dei curatori degli archivi dell'Ovest.⁷ Brillante studente a Yale (il suo *advisor* di letteratura inglese fu R.W.B. Lewis!), nei primi anni settanta fu scelto da Robert Penn Warren e da Cleanth Brooks per collaborare a un'antologia universitaria di stam-

⁶ Su questo si veda, per esempio, Bruno Cartosio, *Contadini e operai in rivolta. Le Gorras blancas in New Mexico*, Shake, Milano 2003. Le ricerche di Cartosio sono in sintonia con quelle dei New Western Historians, come emerge nel suo *Da New York a Santa Fe. Terra, culture native, artisti, scrittori nel Sudovest, 1846-1930*, Giunti, Firenze 1999 e in vari saggi tra cui "La tesi della frontiera tra mito e storia", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 21-40 e "Raccontare l'Ovest: finzione e realtà", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 33-50.

⁷ Come emerge in varie interviste, Milch sostiene di non essere un grande conoscitore del western classico del cinema e della letteratura, ma di avere studiato in modo approfondito la storia del West e di avere letto accuratamente tutti i numeri del periodo 1875-77 di "The Black Hills Pioneer", l'unico organo di stampa locale, ripreso nel serial con il titolo di *The Deadwood Pioneer*. Si veda Joseph Millichap, "Robert Penn Warren, David Milch, and the Literary Contexts of *Deadwood*", in David Lavery, a cura di, *Reading Deadwood: A Western to Swear By*, I.B. Tauris, London 2006, pp. 101-14.

“(tardo)neocritico” e iniziò un percorso accademico che si interruppe dopo otto anni quando Milch decise di passare alla TV. Se non è diventato un accademico di successo – ebbe comunque l’onore di insegnare letteratura inglese a Yale dopo un periodo al Writing Workshop della University of Iowa – è solo perché ha scelto una via molto più remunerativa. Qualcuno lo ricorderà come sceneggiatore e produttore esecutivo di una serie poliziesca che ebbe notevole successo di pubblico e di critica, *Hill Street Blues* (*Hill Street giorno e notte* 1981-87) e poi come co-sceneggiatore di un’altra serie che pure ha goduto di grande fama, *NYPD Blue* (1993-2005). Chi conosce le due fiction televisive ha ben presente il realismo delle situazioni allora considerato innovativo, l’uso ricercato del dialogo, la cura del dettaglio nelle riprese della vita quotidiana, la capacità di tenere molte *ficelles* narrative in ogni singolo episodio e un certo gusto metanarrativo.

Il fatto poi che Milch abbia dichiarato di non avere voluto fare un prodotto “revisionista” è trascurabile perché contraddetto dal serial stesso, come spero emerga nel resto del capitolo. L’idea che affascinava Milch era di indagare su un luogo dove la legge non fosse ancora arrivata. Il progetto iniziale riguardava la Roma imperiale ma non poté essere realizzato perché era già in produzione, da parte della HBO, una serie di ambientazione analoga.⁸ Milch allora propose di indagare su un insediamento del West prima della civilizzazione.

Deadwood nacque come città mineraria delle Black Hills (odierno South Dakota) nel 1875 in seguito alla scoperta dell’oro nell’omonimo torrente. L’anno dopo la città aveva già venticinquemila abitanti – oggi ne ha milletrecento e sopravvive grazie al gioco d’azzardo legalizzato e al turismo – ma formalmente “non esisteva”, in quanto era cresciuta nel territorio della Nazione sioux (le tribù lakota, dakota e nakota) in aperta violazione del Trattato di Fort Laramie del 1868, che proibiva a qualsiasi bianco di insediarsi in quelle terre. L’isolamento in mezzo alle “Colline nere” e l’afflusso accelerato di cercatori e di uomini senza scrupoli spiegarono la fama di violenza che Deadwood porta con sé.

⁸ Su questo si veda Mark Singer, “The Misfit: How David Milch Got from ‘NYPD Blue’ to ‘Deadwood’ by Way of an Epistle of St. Paul”, *New Yorker*, 14 febbraio 2005 (http://community.livejournal.com/new_yorker/19702.html), pagina consultata il 15.8.2012 e *The New Language of the Old West*, documentario-intervista offerto insieme ai materiali che accompagnano il serial in dvd.

Anche se studiosi autorevoli come Eugene Hollon hanno dimostrato che la violenza nel West fu di gran lunga inferiore a quella praticata nelle città dell'Est, hanno dovuto ammettere che, sebbene per pochi anni, la fama negativa di Deadwood fu meritata.⁹ Tale notorietà fu anche accresciuta dal caso: nel 1876, un mese dopo la sconfitta di Custer a Little Big Horn, il leggendario Wild Bill Hickock vi fu ucciso con un colpo alle spalle sparato da un giocatore d'azzardo ubriaco (nella serie la scena compare nel quarto episodio della prima stagione).¹⁰ Ancora oggi tra le attrazioni della Deadwood contemporanea si distinguono la messa in scena quotidiana (solo d'estate) di quell'omicidio e la visita alle tombe di Wild Bill e della sua amica Calamity Jane, che vi morì nel 1912.

Nella tradizione del cinema e del romanzo western la rappresentazione di luoghi dove non esiste legalità e gli organi dello Stato devono ancora insediarsi non è inconsueta, ma in genere è funzionale al motivo diegetico del ripristino dell'ordine da parte dello sceriffo o del pistolero. La scelta di Milch è diversa. Nella prima serie è subito messo in evidenza il potere, illegale e criminale, di Al Swearengen (l'eccellente attore Ian McShane), proprietario del Gem Saloon, il primo bordello della città. Swearengen, ricostruito con libertà sul personaggio storico (nella serie è un inglese proprio come l'attore che lo impersona, ma in realtà veniva dall'Iowa), agisce al di fuori di ogni norma e di ogni apparente moralità: fin dall'inizio ci viene presentato come il mandante di un omicidio (I, 3) e come intenzionato a fare uccidere una bambina figlia di pionieri e sopravvissuta a un'imboscata di falsi indiani (I, 2). Ma già alla fine della prima stagione (I, 9), allo scopo di avviare le trattative con il governo federale degli Stati Uniti per la legalizzazione dell'insediamento abusivo di Deadwood, Swearengen riunisce i "notabili" locali sostenendo la necessità di nominare (non di "eleggere") un gruppo di amministratori dell'insediamento: sindaco, tutore dell'ordine, capo-pompieri, responsabile della sanità pubblica... L'abilità di Milch – viene da chiedersi che cosa sarebbe riuscito a realizzare se davvero avesse potuto mettere in scena coorti urbane nella Roma "sregolata" di Nerone, come nel suo iniziale

⁹ Si veda W. Eugene Hollon, *Frontier Violence: Another Look*, Oxford University Press, New York 1974, soprattutto le pp. 200-201. Si veda inoltre la voce "Deadwood, South Dakota" in Howard R. Lamar, a cura di, *The New Encyclopedia of the American West*, Yale University Press, New Haven, CT 1998, p. 289.

¹⁰ D'ora in avanti il riferimento alla stagione e al numero dell'episodio è segnalato in parentesi rispettivamente con numero romano e numero arabo separati da virgola.

progetto – sta nel mostrare la trasformazione di personaggi come Swearengen, ma per certi aspetti la trasformazione di *tutti* i personaggi che svolgono attività economiche, dai giorni delle strade fangose e coperte di escrementi (e di sangue animale e umano) dei primi mesi del 1876, a quelle molto meno maleodoranti di fine 1877. Tale trasformazione non dipende, come nel western classico, dall'arrivo di un eroe giusto, coraggioso e dal passato sconosciuto, come Milch riesce inizialmente a farci credere: infatti ci mostra alcuni atti di coraggio e di abnegazione di Seth Bullock, altro personaggio storico qui rivisitato. Bullock, che sembra avere *le physique du rôle* dell'eroe (è l'attore opportunamente un po' irrigidito Timothy Olyphant), scivola lentamente verso un realismo politico che lo priva dell'aura tipica dei protagonisti del mito, rivelando, al tempo stesso, gli aspetti oscuri della sua personalità, in particolare l'incapacità di trattenere gli scatti d'ira.

Come emerge nelle trattative che danno vita alle prime forme amministrative della cittadina (ultime puntate della prima stagione), il motore del cambiamento non è il desiderio di giustizia, l'introiezione del progetto politico dello stato federale, l'adesione ai valori della moralità, della religione o magari del Manifest Destiny, ma la convinzione che non esista alcuna alternativa per la sopravvivenza delle attività economiche di Deadwood, se non adeguarsi alla vituperata civiltà dell'Est e alle sue forme della politica. Dice Al Swearengen: "Informal municipal organization. Not government. No, that would mark us rebellious. But structure enough to persuade those territorial cocksuckers in Yankton that we're worthy enough to pay them their fucking bribes" (I, 9).¹¹

Dunque Swearengen comprende che la formula iniziale di "tutti contro tutti" (praticata quando lui era il più potente) non funziona più quando lo Stato e i suoi emissari sono alle porte.¹² Come ha esplicitamente affer-

¹¹ "Al Swearengen: Un'organizzazione municipale informale. Non un governo autonomo. Ci marcherebbe come ribelli. Ma una struttura abbastanza forte da persuadere quegli stronzi dei territoriali di Yankton che abbiamo abbastanza soldi per corromperli sottobanco" (I, 9). Qui e in seguito le citazioni dal dialogato riprendono, salvo piccole modifiche, il testo del doppiaggio, in genere molto ben confezionato. Segnalo che la voce del doppiatore di E.B. Farnum aggiunge fascino alla versione italiana: è quella di Sergio di Stefano, doppiatore di Hugh Laurie (Dr House) e di Jeff Bridges in *Il grande Lebowski*.

¹² Sulla tematizzazione del rapporto tra territorio senza legge e stato centrale si veda Frank Berrettini, "No Law: Deadwood and the State", *Great Plains Quarterly*, 27 (Fall 2007), pp. 253-65.

mato lo stesso Milch, “l’insediamento [di Deadwood] fu organizzato dalle forze economiche”,¹³ non ebbe origine da discussioni ideologiche né tantomeno dall’intervento di un eroe raddrizzatore di torti. Se all’inizio Bullock e Swearengen sembrano i tradizionali antagonisti, il buono (idealista) e il cattivo (“materialista” e dittatoriale), con il passare degli episodi si comprende che i due finiranno con il collaborare per fronteggiare la corruzione del potere, della burocrazia statale e dei *robber barons* dell’Est: i ruoli diventano così instabili da indurre lo spettatore a condividere l’avversione istintiva che la prostituta Trixie manifesta per Bullock.

Alla fine della prima stagione Swearengen decide di spiegare a Bullock, ex-sceriffo del Montana e uomo (apparentemente) di sani principi, che cos’è la legge e quali sono i rapporti con i politici e i magistrati con cui sta trattando. Lo scambio parte da una discussione sulle qualità dello sceriffo in carica, un personaggio privo di qualsivoglia spessore morale:

Seth Bullock: That job shouldn’t go to a shitheel.

Al Swearengen: Where as my feeling would be it should go to a shitheel, as it’s shitheel’s work. [...]

Al Swearengen: Mr. Bullock, would you—would you sit down a second? I want to tell you somethin’ about the law. [...] Separate from all the bribes we put up, I paid 5,000 dollars to avoid being the object of fireside ditties about a man that fled a murder warrant then worked very hard to get his camp annexed by the territory, only to have them serve the warrant of him and to face the magistrate’s pocket. The money goes, after which he sends a message. The 5,000 ‘ll need company if I’m to be off the hook. I give you the law.

Seth Bullock: It doesn’t have to be like that.

Al Swearengen: Now, if you were fuckin’ sheriff and you said “Do this, do that,” I’d consider it ‘cause you’re not a fuckin’ whore.

Seth Bullock: I have personal responsibilities.

Al Swearengen: I’d go downstairs for that fuckin’ swearin’ in. And I’d follow your career, ‘cause you’re one of those pains in the balls who think the law can be honest.

Seth Bullock: I don’t want it (I, 11).¹⁴

¹³ Si veda *The Real Deadwood*, breve documentario che accompagna la prima serie in dvd: *The Complete First Season dvd*, regia di Michael Schwarz, Kikim Media (HBO Video, New York 2004). La dichiarazione di Milch è riportata in epigrafe a questo capitolo.

¹⁴ “Seth Bullock: Un coglione (*shitheel*) non dovrebbe portare mai una stella!

Lo sceriffo Bullock sembra in qualche modo resistere all'amoralità, funzionale al "bene" di Deadwood, manifestata da Swaengen, dichiarando la sua indisponibilità a sostenere i traffici contro le mire espansionistiche del Dakota e del Montana, fortemente attratti da un'area ricca di giacimenti. Ma nell'episodio successivo Bullock ritorna sui suoi passi e senza dare spiegazioni accetta la stella di latta (I, 12), adeguandosi in silenzio al volere di Swaengen.

Ciò che emerge nella serie "non è la vittoria esplicita della legge sulla criminalità, presente in tanti western, ma piuttosto il funzionamento della legge *insieme* alla criminalità".¹⁵ Se la dicotomia "civiltà *vs* vita selvaggia", tanto amata dal genere e da Mark Twain, ricompare anche qui, è solo per dirci che "la civiltà è stata fondata *sulla* vita selvaggia",¹⁶ o, più brutalmente, che *la civiltà è la vita selvaggia*, affermazione che Leslie Fiedler si sarebbe sentito di sottoscrivere.

La constatazione che la legge si muove a fianco della criminalità non è peraltro una novità: l'argomento è stato ampiamente tematizzato dal romanzo e dal cinema poliziesco *hard-boiled* fin dai tardi anni venti del Novecento. La differenza è che nelle storie incentrate su Sam Spade, Philip Marlowe o Lew Archer, compare lo sguardo esterno di un eroe che giudica dall'alto (o dal basso) di una morale autonoma, ferma e incorruttibile. In

Al Swaengen: E invece sì che va data a un coglione, è un lavoro da coglioni! Ti dispiace sederti un momento? Vorrei dirti qualcosa sulla legge. [...] Oltre a tutte le mazzette che io pago normalmente, ho sborsato 5000 dollari per evitare di diventare una barzelletta (*fireside ditties*) per tutti. L'uomo che è scampato a un'accusa di omicidio si dà un gran daffare perché questo posto entri nella confederazione solo per trovarsi alla mercé di un mandato d'arresto tirato fuori all'occorrenza da un magistrato solerte e venduto. Gli metto nelle tasche quello che vuole e lui mi risponde che i 5000 che ho versato non bastano più per scagionarmi. Hai capito cos'è la legge? (*I give you the law!*)

Seth Bullock: Non deve essere per forza così.

Al Swaengen: Ah, se tu fossi lo sceriffo e tu dicessi "Fate questo, fate quello!", io ti starei a sentire perché tu non sei una puttana!

Seth Bullock: Sarà perché devo rispondere alla mia coscienza!

Al Swaengen: Io però ci verrei al tuo giuramento e ti spalleggerei perché sei uno di quei rompipalle che credono che la legge possa essere onesta!

Seth Bullock: Io non voglio farlo!" (I, 11).

¹⁵ Frank Berrettini, "No Law: *Deadwood* and the State", cit., p. 261.

¹⁶ Amanda Ann Klein, "The Horse Doesn't Get a Credit", in David Lavery, a cura di, *Reading Deadwood*, cit., pp. 98-99.

Deadwood questo punto di vista viene inizialmente fornito e poi lentamente sottratto: si comincia con il rispetto del codice del West (Bullock che impicca con le sue mani un ladro di cavalli in I,1 per evitargli il linciaggio) e si finisce in un complesso viluppo di istanze moralmente non lineari che impediscono la visione del serial in sequenza non cronologica.

Qualcuno potrebbe obiettare giustamente che, rispetto alla realtà storica, il serial contiene *troppa* violenza: quasi ogni puntata ne offre una dose massiccia, con momenti difficili da sostenere.¹⁷ Se si esclude un singolo omaggio, forse superfluo, alla moda contemporanea degli assassini psicopatici (soprattutto II, 6), privo tuttavia di voyeurismo, la brutalità materiale qui rappresentata ha la funzione, per me decisiva, di tenere lontano qualsiasi recupero della violenza in chiave rigenerativa, rischio evidente di tanta cultura americana western e non solo western.¹⁸ È in questo che si nota l'assimilazione della lezione di McCarthy, in particolare del suo inesorabile *Blood Meridian*. La violenza è ora casuale e insensata, ora conseguenza di un sistema economico selvaggio (non a caso la terza stagione è dominata dalla presenza sinistra di George Hearst, il padre del grande magnate dell'editoria, qui liberamente ridipinto come un *robber baron* della peggior specie), forse evocativo della *deregulation* degli stessi anni in cui il serial andava in onda.

Ritorniamo alle innovazioni introdotte da *Deadwood* nel western televisivo. I critici e i recensori non si sono esclusivamente concentrati sull'accuratezza storica del setting (è stato ricreato in California un intero villaggio dell'epoca servendosi delle ricerche degli studiosi e dei materiali raccolti nell'Adams Museum & House dell'attuale Deadwood)¹⁹ e sulla capacità di mostrare il contrasto e le relazioni tra le varie "forze produttive" (cercatori, titolari di locali e loro dipendenti, medico, proprietario del quotidiano locale, pastore, magnati delle miniere e loro scagnozzi, prostitute, ecc.), ma soprattutto sulla lingua parlata.²⁰

¹⁷ Tra i tanti ricordo l'uccisione a sangue freddo, da parte del protettore Tolliver, di due giovani ladruncoli che, come in *The Turn of the Screw* di Henry James, si chiamano Miles e Flora (I, 8). Oppure lo sgozzamento di una giovane prostituta innocente, praticato da Swearengen per evitare che un'altra sia uccisa (III, 12). O ancora la brutale amputazione di un dito di Swearengen da parte di George Hearst in stile "Quentin Tarantino" (III, 3).

¹⁸ Su questo rimando al capitolo 4 in questo volume.

¹⁹ Si veda Mark Singer, "The Misfit", cit., p. 6.

²⁰ Si vedano in particolare, oltre a Mark Singer, "The Misfit", cit., Brad Benz, "Deadwood and the English Language", *Great Plains Quarterly*, Fall 2007, pp. 239-

I dialoghi – che occupano gran parte dello spazio narrativo, sebbene l'azione non scarseggi – sono il tratto che distingue *Deadwood* dalle altre serie western del passato lontano e vicino, compresa la recente e politicamente corretta *La signora del West* (*Dr. Quinn, Medicine Woman*, 1993-1998): il serial di Milch propone una curiosa commistione di turpiloquio e di lingua raffinata e complessa che per alcuni studiosi evoca Shakespeare e il romanzo vittoriano.

Nei cinquantacinque minuti della prima puntata la parola “fuck” (opportunamente doppiata in italiano con “cazzo”) viene ripetuta cinquantasei volte e nelle successive la frequenza aumenta fino a un totale di oltre tremila casi, con una media di più di ottanta ricorrenze a puntata. Per gli spettatori di HBO non è peraltro motivo di turbamento: una delle caratteristiche della rete via cavo sta proprio nel rifiutare la censura delle reti pubbliche, come *I Sopranos* e altre fiction televisive recenti hanno ampiamente dimostrato. Tuttavia, la frequenza del turpiloquio (tra i termini caratterizzanti di *Deadwood* compare spessissimo *cocksucker*, reso quasi sempre in italiano con “testa di cazzo”) assume un significato importante perché estranea alle regole del genere, soprattutto di quello televisivo degli anni cinquanta. Com'è noto la volgarità e i riferimenti alla vita sessuale sono stati rimossi da tutto il western, non soltanto quello televisivo, salvo rarissime eccezioni.²¹

I recensori e i critici si sono subito attivati per dimostrare l'opportunità o meno dell'uso nel serial di alcuni dei termini ricorrenti. Indipendentemente dal fatto che parole volgari come quelle citate sopra (ma l'elenco sarebbe lungo) sono state rinvenute in vari testi a stampa, perfino in dizionari, di fine Ottocento, il che fa pensare che fossero usate anche precedentemente, non è un mistero che per conquistare il pubblico la lingua abbia bisogno di essere avvicinata a quella contemporanea, come dimostrano gli editori costretti ad aggiornare le traduzioni dei classici. D'altro canto la riproduzione filologica di termini blasfemi usati nel secondo Ottocento sarebbe suonata ridicola e straniante, con effetti controprodu-

51; Daniel Salerno, “*I Will Have You Bend: Language and the Discourse of Power*”, *Literary Imagination*, XII (2010), 2, pp. 190-209; Alison Landberg, “*Waking the Deadwood of History: Listening, Language, and the ‘Aural Visceral’*”, *Rethinking History*, XIV (dicembre 2010), 4, pp. 531-49.

²¹ Il caso più clamoroso di sessualità esplicita è certamente quello di *Duello al sole* di King Vidor (1946), su cui rimando al capitolo precedente; anche in quel western eccentrico, però, il tabù del turpiloquio era stato rispettato.

centi per gli obiettivi di iperrealismo del serial. Il ricorso martellante a “fuck”, “fucking”, “fucked”, ecc. ha invece la funzione di evocare presso lo spettatore la realtà di un luogo estremo, lontano, anche se per pochi anni, dalla civiltà della costa Est. Non è un caso che uno dei momenti di maggiore creatività linguistica dello slang parlato negli Stati Uniti sia stato quello della Guerra del Vietnam. In quell’infausta circostanza storica un gran numero di americani, trovandosi a combattere in un luogo per loro infernale, inventarono, forse come meccanismo di difesa, una lingua al tempo stesso misogina, cruda, scatologica e farcita di umorismo nero, che solo loro riuscivano a comprendere.²² Fatte le debite differenze, qualcosa di simile avviene in *Deadwood*. L’esperienza-limite di un insediamento in territorio indiano, dove ci si poteva svegliare poveri e addormentare ricchi (o viceversa) oppure morti, lontano dall’amministrazione federale, era concepita dai suoi stessi protagonisti come un’anomalia irriducibile al mondo civile, come una circostanza che faceva sentire uniti anche i più acerrimi nemici che vivevano nelle Black Hills. Il turpiloquio eccessivo proposto da Milch è uno dei modi per denaturalizzare il western, per strapparli al mondo del mito.

Alcuni critici hanno rilevato la straordinaria loquacità maschile espressa nel serial che contraddirebbe e demitizzerebbe la laconicità proverbiale dell’eroe di frontiera. Se questa osservazione ha un fondamento,²³ va anche chiarito che si basa su una visione semplificativa: il cowboy e il pistolero sono sì tradizionalmente laconici, come avviene in molti film con John Wayne e Clint Eastwood, ma nella storia del western non sono mancate importanti eccezioni.²⁴ Inoltre, non bisogna dimenticare che le serie televisive western degli anni cinquanta narravano di personaggi decisamente più loquaci di quelli del cinema di Hollywood;²⁵ anzi potremmo dire che tentarono di trasformare l’eroe solitario in eroe collettivo, come nel caso dei gruppi famigliari di *Bonanza*, *The Virginian*, *The Big*

²² Si veda il mio “Realismi. Narrazioni e linguaggio”, in Stefano Rosso, *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla Guerra del Vietnam*, Bergamo University Press, Bergamo 2003, pp. 79-100.

²³ Jane Tompkins ha dedicato un capitolo del suo *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992 a questo argomento.

²⁴ Un caso evidente è quello dei protagonisti delle storie western di Elmore Leonard oppure di *True Grit* di Charles Portis (cfr. capitolo 2).

²⁵ La laconicità non è mai approdata al mezzo televisivo; si potrebbe dire che è impossibile per definizione.

Valley e *The High Chaparral*, sostituendo “all’individualismo [...] il gioco di squadra dell’anonimato collettivo”,²⁶ per scopi ideologici riconducibili al clima della Guerra fredda.

Tuttavia bisogna soprattutto citare ancora una volta i grandi innovatori della narrativa western degli anni ottanta. Larry McMurtry crea, in *Lonesome Dove*, il cowboy più logorroico della storia del genere (Gus McCrae), e Cormac McCarthy, in *Blood Meridian*, mette in bocca al terribile giudice Holden interminabili, dottissime ed enigmatiche discettazioni: in entrambi i casi lo stereotipo del protagonista western come uomo d’azione che si oppone alla chiacchiera femminile viene ampiamente decostruito.²⁷

In *Deadwood*, che sembra avere appreso le lezioni di McMurtry e di McCarthy (molto meglio del recentissimo *Hell on Wheels*, 2011, l’ultimo serial western a tutt’oggi),²⁸ emerge con prepotenza la percezione che lo spazio della parola non sia prerogativa (negativa) del mondo femminile e della politica (spesso associata al “femminile”); in *Deadwood* tale spazio è equamente distribuito tra uomini e donne, soggetti altolocati e subalterni, protettori e prostitute.

Tra i numerosi dispositivi espressivi che caratterizzano il serial, rari nella prima stagione, più frequenti a partire dalla seconda, si distinguono i monologhi, in cui l’aspetto parodico della recitazione teatrale è evidente (nella terza stagione compare anche una troupe teatrale vera e propria). Nei monologhi, ma non solo in quelli, la scelta lessicale è ricercata, la costruzione della frase così complessa che si vorrebbe rivedere la scena una seconda volta. L’aspetto sconcertante, dagli effetti quasi comici, è che la parlata aulica non appartiene soltanto a soggetti di provenienza sociale *highbrow*, come alla newyorkese Alma Garrett, al medico o al direttore del giornale, ma anche a biscazzieri, tenutari di bordelli strappati all’orfano-trofia in tenera età, prostitute, stallieri afroamericani, e perfino a una Calamity Jane costantemente ubriaca e urlante. Ma anche quando la lingua s’impenna verso l’alto, basta un attimo per farla ripiombare nel fango e negli escrementi, quasi a volere dimostrare, bachtinianamente, un dialogismo radicale, una commistione di registri che richiama uno “stato primordiale” della convivenza, privo dell’ipocrisia delle norme della parola civile e della politica.

²⁶ Michael T. Marsden e Jack Nachbar, “The Modern Popular Western”, cit., p. 1269.

²⁷ Anche nella *Border Trilogy* personaggi silenziosi si alternano ad altri molto loquaci.

²⁸ *Hell on Wheels* è un serial attualmente in corso (la seconda stagione è iniziata nel luglio 2012), creato e prodotto da Joe e Tony Gayton.

Il primo monologo, sorprendente per lo spettatore, è declamato da E.B. Farnum (sorta di *fool* shakesperiano del serial) che esprime a voce alta la sua ira contro Swearengen mentre cerca di togliere una macchia di sangue dal pavimento di una delle stanze del suo albergo, dove è appena stato ucciso un uomo. Vale la pena citarlo nella sua interezza:

E.B. Farnum: You have been tested, Al Swearengen. And your deepest purposes proved, there's gold on the woman's claim. You might as well have shouted it from the rooftops. That's why I'm jumpin' through hoops to get it back. Thorough as I fleeced the fool she married, I will fleece his widow, too. Using loyal associates like, Eustace Bailey Farnum as my go-betweens and dupes. To explain, why I want her bought out I'll make a pretext of my fear of the Pinkertons. I'll throw Farnum a token thief, why should I reward E.B., with some small fractional, participation in the claim? Or let him even lay by a little security and source of continuing income, for his declining years. What's he ever done for me? Except let me, terrify him every goddamned day of his life 'til the idea of bowel regularity, is a full on fuckin' hope. [...] So every fuckin' free moment of his life E.B. has to spend scrubbin' the bloodstains off the goddamned floor! To keep from...havin' to lower his rates. Goddamned that motherfucker! (I, 5)²⁹

Qui, come in molte altre scene, l'invettiva inizia con stile declamatorio teatrale, con frasi ritmiche e non prive di assonanze e allitterazioni, per poi, con un violento anticlimax, ricordarci dei gravi problemi intestinali

²⁹ E.B. Farnum: "Ti ha messo alla prova, Al Swearengen. E le tue vere intenzioni sono venute fuori. C'è l'oro sul terreno di quella donna. Tanto valeva che tu lo gridassi ai quattro venti. Ecco perché stai facendo i salti mortali per riaverlo. E come hai fregato quello stupido di suo marito, così vorresti fregare la vedova. Avvalendoti di un complice fedele come Eustace Bailey Farnum, in veste di intermediario e babbeo. Per spiegarle perché voglio che rivenda, userò come pretesto lo spauracchio dei Pinkerton. Manderò avanti Farnum a derubarla, così, per pura facciata. Perché dovrei dare a E.B. anche solo una minuscola fetta di tutta la torta che mi spetta, o permettergli addirittura di assicurarsi un piccolo introito a vita, in vista della vecchiaia? Cos'ha mai fatto per me oltre a temermi come la morte ogni giorno della sua vita, tanto che solo l'idea di andare al bagno tranquillo è per lui una vana speranza? Per non dimenticare la libertà con cui faccio uccidere la gente nelle sue stanze. Così che ogni fottuto momento libero della sua esistenza lui lo debba passare a cercare di togliere delle cazzo di macchie di sangue da un cazzo di pavimento! Per non dover abbassare le sue tariffe. Dio stramaledica quel bastardo!"

che affliggono E.B. e che ne ostacolano la vita sociale, per concludere con uno degli insulti più pesanti di cui dispone la lingua inglese.

Dopo la prima stagione i monologhi si intensificano ma non perdono vigore. Quelli di Farnum assumono un tono sempre più grottesco: sono in genere prove di discorsi che dovrà fare a interlocutori che lo mettono profondamente a disagio. Grotteschi, ma anche “filosofici”, sono quelli che Swearengen indirizza a un pacco contenente la testa mozzata di un indiano sioux, che porta con sé in giro per il suo bordello, un costante memento per lo spettatore che Deadwood è un luogo usurpato ai nativi (notevole il monologo in II, 7).³⁰ Anche il dottor Cochran, Calamity Jane, Cy Tolliver (il proprietario del saloon-bordello Bella Union), la maîtresse lesbica Joanie e altri personaggi minori si lasciano via via scoprire nell'intimità di un monologo con se stessi e con le loro paure.

La ricchezza e la complessità, soprattutto visiva, di *Deadwood*, richiederebbero ben altro spazio, come l'interesse della critica, anche di *gender*, ha dimostrato.³¹ Ritornando al revisionismo western di *Deadwood*, va aggiunto che questo serial, con grande libertà espressiva, affronta brandelli della storia delle classi sociali e dei lavoratori subalterni dei campi minierari, anche di etnie non europee, che il mito e il razzismo avevano rimosso dalla maggior parte dei testi narrativi e dei film.³² La Chinatown di *Deadwood* sembra inizialmente ricadere nello stereotipo grazie alla ciclica comparsa di Wu, il portavoce della comunità (che nulla sa dire oltre a “cocksucka” e al nome storpiato di Swearengen, “Swidgen”), che, in modo granguignolesco, ha la mansione di fare sparire i corpi delle vittime degli omicidi nella sua porcilaia. Ma a fianco della sua figura grottesca compaiono quelle, per nulla comiche, di prostitute cinesi, vere e pro-

³⁰ Sul personaggio di Swearengen si veda Jason Jacobs, “Al Swearengen, Philosopher King”, in David Lavery, a cura di, *Reading Deadwood*, cit., pp. 11-22. Per ironia della sorte il nome del personaggio storico Swearengen contiene il verbo “to swear” che oltre a “giurare” significa anche “imprecare”.

³¹ Si vedano Kathleen E.R. Smith, “Whores, Ladies, and Calamity Jane: Gender Roles and the Women of HBO's *Deadwood*”, in David Lavery, a cura di, *Reading Deadwood*, cit., pp. 79-90 e Anne Helen Petersen, “Whores and Other Feminists: Recovering *Deadwood's* Unlikely Feminisms”, *Great Plains Quarterly*, 27 (Fall 2007), pp. 267-82. Una delle peculiarità di *Deadwood* è il legame implicito tra lo stupro delle donne e quello del territorio (su questo si veda la terza epigrafe all'inizio di questo saggio in cui emerge la piena consapevolezza di David Milch).

³² Il razzismo in *Deadwood* riguarda nativi, cinesi, afroamericani, ebrei, perfino abitanti della Cornovaglia...

prie schiave costrette a offrirsi per soli dieci centesimi. Analoga cura storica riguarda la rappresentazione inclemente dell'Agenzia Pinkerton, al soldo dei grandi possidenti di miniere contro le organizzazioni sindacali; oppure il significato che ebbero nel West le innovazioni tecnologiche, qui rappresentate dall'arrivo della prima bicicletta e del telegrafo.³³ In questi e in altri numerosi casi il *serial* prosegue nel recupero (molto libero) della storia sociale e riesce a farlo senza cadere in toni didascalici, un rischio sempre presente nei tentativi revisionisti.³⁴

Tra gli ambiti su cui bisognerebbe indagare vanno segnalate alcune scene in cui compaiono riletture o citazioni di classici del cinema e della letteratura, a dimostrazione di un gusto metanarrativo ormai diffuso nella fiction televisiva di oggi.³⁵ Un caso esemplare è costituito dall'intervento chirurgico sulla Signora Garrett che sta portando avanti una gravidanza difficile (III, 2). Qui è evidente la parodia, seria e crudele, del fortunato e improbabile parto in *Ombre rosse* di John Ford. Anche in questo frangente il medico si trova a richiedere aiuto a una prostituta, Trixie. Ma diversamente dalla compostezza di Claire Trevor (la Dallas del film di Ford), Trixie non riesce a controllare il nervosismo e, durante l'operazione, litiga brutalmente con il Dottore, sfornando, mentre si occupa di anestetizzare la paziente, una serie di epiteti degni del suo protettore Swarengen.

Oltre agli innumerevoli ambiti esplorati narrativamente da *Deadwood*, va sottolineata, in conclusione, la costante ricerca artistica di un prodotto televisivo che non si limita a inseguire la spettacolarità, per quanto desideri un po' troppo ardentemente stupire lo spettatore. Si è già detto del

³³ Una curiosità storica: *Deadwood* ebbe l'allacciamento del telefono un anno prima della Casa Bianca, nel 1877!

³⁴ Il tono didascalico, soprattutto relativamente alla prostituzione cinese e al mondo delle miniere, è più evidente nella miniserie *Broken Trail* diretta da Walter Hill nel 2006, indebitata, non soltanto tematicamente, con *Deadwood*.

³⁵ Su questo e su altri aspetti della serialità contemporanea la bibliografia è ampia. In italiano si vedano, oltre a Donatella Izzo e Cinzia Scarpino, a cura di, "I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia", *Ácoma*, xv (estate 2008), 36, Sergio Brancato, a cura di, *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori, Napoli 2011 e Stefania Carini, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Vita & pensiero, Milano, 2007. Per quel che riguarda le serie western televisive si veda Alvin H. Marrill, *Television Westerns: Six Decades of Sagebrush Sheriffs, Scalawags, and Sidewinders*, Scarecrow, Lanham, MD 2011 e il recente fascicolo monografico dedicato a "Current Western TV" della rivista *Western American Literature*, 47 (Summer 2012), 2.

carattere iperrealistico del setting, che però si scontra con le evidenti ricostruzioni digitali e con dialoghi marcatamente teatrali. Le sequenze alternano rapidi primi piani, tipici delle serie contemporanee, a immagini straniate, rallentate, oblique, a inquadrature imprevedute (memorabile quella di Cy Tolliver ripreso da dietro una fila di bicchieri del suo saloon-bordello), a immagini bloccate che evocano quadri rinascimentali (come quella dei cinque partecipanti esausti all'intervento chirurgico sui calcoli all'uretra di Swearengen, riversati e muti sul corpo del paziente, II, 4); oppure a dialoghi di una scena che continuano in un'altra a cui è stato sottratto l'audio, una sorta di montaggio alternato particolarmente complesso.

Un'ultima osservazione riguarda la musica che, programmaticamente, non è quasi mai extradiegetica. Quando scorrono i titoli di coda di ognuno dei trentasei episodi di cui si compone *Deadwood*, ci viene offerta una campionatura di trentasei cantanti e cantautori diversi (tra cui Bob Dylan e Bruce Springsteen) il cui legame con le puntate non è casuale o dipendente da idiosincrasie del suo ideatore. Come ha scritto Michele Dal Lago, "si tratta di quell'immaginario mitico che viene definito 'Old Weird America', alla cui creazione ha contribuito in maniera sostanziale l'*Anthology of American Folk Music* di Harry Smith [...] e le varie ondate di revival della musica rurale da parte della sinistra americana".³⁶ In questa e in molte altre scelte registiche si può comprendere quanta strada abbia percorso il western dall'epoca del trionfo delle formule facili, quando il successo di un film o di una serie tv dipendeva anche dall'indovinare un motivo orecchiabile.³⁷

³⁶ Michele Dal Lago, messaggio di e-mail a Stefano Rosso del 17 agosto 2012. Dal Lago sostiene che le canzoni che chiudono i trentasei episodi di *Deadwood* appartengono a "Traditional, Bluegrass, Old Time & Gospel", "Country Blues & Delta Blues", "Early Jazz & Western Swing", "Folksingers & Songwriters", "Electric Blues & Soul" e a "Alternative Country" contemporaneo.

³⁷ Si vedano per esempio i motivi "3:10 to Yuma", "High Noon" o "She Wore a Yellow Ribbon", tutti di notevole successo.

La letteratura western ha un legame indissolubile con l'ideologia della Frontiera, le cui radici risalgono alle origini seicentesche della colonizzazione del territorio americano, ma si precisa nell'Ottocento e raggiunge il suo apice di articolazione e creatività negli anni novanta di quel secolo. Tale decennio è infatti segnato da due pubblicazioni cruciali sull'argomento: la conferenza "The Significance of the Frontier in American History" letta dal giovane storico Frederick Jackson Turner di fronte all'American Historical Association, durante l'Esposizione colombiana di Chicago del 1893, e il ponderoso *The Winning of the West* (1889-1896, in quattro volumi) del futuro presidente americano Theodore Roosevelt.¹ Più di un secolo è passato dalla celebrazione mitica della conquista da parte dei due storici e dei loro seguaci, celebrazione che aveva messo in secondo piano, quando non totalmente rimosso, lo sterminio dei nativi americani, la politica imperialistica nei confronti del Messico, lo sfruttamento di grandi masse di uomini e donne che si erano diretti verso ovest allettati dalla speranza di una rapida fortuna che arrise in realtà a pochissimi, la presenza molto consistente di afroamericani liberi, di asiatici, ecc. Solo negli ultimi trenta o quarant'anni gli studi dei cosiddetti New Western Historians, Donald Worster, Patricia Nelson Limerick, William Cronon, John Mack Faragher, Richard White, David J. Weber e altri hanno radicalmente modificato questo settore di ricerca. Tuttavia il ritardo è ancora maggiore quando si passa a verificare i risultati della critica letteraria.

¹ Nel corso di questo capitolo si farà inevitabilmente riferimento a testi che, qua e là, sono già entrati a far parte della discussione dei vari capitoli. La funzione di questa parte, talvolta ripetitiva, è di indirizzare il lettore alle letture critiche principali. Per evitare di appesantire il testo con troppe note si sono evitati i dati bibliografici completi che compaiono nella loro interezza nella "Bibliografia", la sezione successiva, limitando qui i riferimenti agli studi non direttamente rivolti al western e quindi esclusi dalla bibliografia. Su Frederick Jackson Turner e Theodore Roosevelt si veda il capitolo 1, *supra*.

Questa, infatti, ha faticato ad affrontare il fenomeno western perché troppo a lungo si è rifiutata di considerare i generi popolari come degni di analisi critica. Ciò emergeva in modo evidente anche in *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950) di Henry Nash Smith, lo studio che ha avuto il merito di affrontare per primo e in modo serio il western letterario, definendolo un "mito fondativo" della cultura americana. Smith sosteneva che la cultura del West aveva avuto un ruolo cruciale nella costruzione della letteratura statunitense fin dall'inizio dell'Ottocento. Il suo eroe principale, l'uomo della Frontiera, aveva un atteggiamento ambivalente se non decisamente ostile alla civiltà della costa Est; l'altro personaggio di primo piano, lo *yeoman*, l'agricoltore, non pareva adatto a raggiungere lo status di figura eroica nel nascente immaginario e infatti non divenne mai centrale né nel romanzo né nel cinema. Tuttavia, la nostalgia di entrambi per un passato agrario-pastorale avrebbe poi contribuito ad alimentare la fortuna del western. Smith si serviva di testi di vario tipo, articoli di giornale, documenti legali, diari, ma quando faceva riferimento alla letteratura tendeva a dimenticare quella popolare, prigioniero dei pregiudizi della sua formazione *highbrow*.

In *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (La macchina nel giardino, 1964), Leo Marx rintracciava l'immagine di un giardino dell'Eden nella letteratura americana del Settecento e vedeva nel corso del secolo successivo uno scontro tra la nuova società urbana legata al progresso tecnologico e i miti rurali sostenuti dai jeffersoniani. Questo scontro avrebbe dato vita, secondo Marx, a tre forme di "pastorale" che avrebbero caratterizzato l'epoca: quella trascendentalista proposta da Henry David Thoreau e da Ralph Waldo Emerson, quella tragica, caratteristica di Nathaniel Hawthorne e di Herman Melville, quella vernacolare di Mark Twain. Al centro della sua discussione critica domina ancora la letteratura alta nonostante le infrazioni commesse da Twain. Sulla scia di Smith e Marx si colloca *Frontier: American Literature and the American West* (1965), di Edwin Fussell. Anche egli si concentra sulla visione dell'Ovest nella letteratura *mainstream* dell'Ottocento, aggiungendo all'Olimpo dell'*American Renaissance* di F.O. Matthiessen soltanto James Fenimore Cooper e Edgar Allan Poe.

Il panorama della critica aveva peraltro cominciato a modificarsi negli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso per due motivi principali. Il primo è l'uso di teorie sociologiche e psicanalitiche come quelle proposte da critici controcorrente, ostili al New Criticism, primo fra tutti Leslie

Fiedler. Nel suo *Love and Death in the American Novel* (*Amore e morte nel romanzo americano*, 1960) egli sostiene, tra l'altro, che la narrativa degli Stati Uniti dal 1780 al 1950 si distingue da quella europea per l'incapacità di rappresentare il rapporto amoroso fra uomo e donna e lo sostituisce con ossessioni di morte, di incesto e di omosessualità (ancorché latenti) o con fughe nel mondo dell'infanzia. Tesi provocatoria che apre gli studi a generi maschili come il western e a due secoli di cultura popolare (anche femminile), di cui Fiedler dimostra, caso eccezionale per l'epoca, di essere uno straordinario conoscitore. Il secondo motivo dipende dal recupero del western hollywoodiano avviato dalla critica cinematografica francese negli anni cinquanta, in particolare dai *Cahiers du Cinéma* e dalla diffusione della cosiddetta "politique des auteurs", sostenuta da André Bazin e da François Truffaut, che portò alla rivalutazione di registi come John Ford e Howard Hawks.²

Dopo i fermenti culturali degli anni sessanta e la diffusione della semiotica, della sociologia della letteratura e di altre discipline, i generi di massa, poliziesco, spionistico, fantascientifico, horror, rosa, ecc., furono sempre più frequentemente accettati come oggetto di studio dalla critica letteraria e anche il western fu finalmente preso nella dovuta considerazione, in un primo momento solo da parte di sociologi e storici, poi anche da parte di critici letterari aperti all'interdisciplinarietà.³

Fiedler aveva ripreso l'argomento in *The Return of the Vanishing American* (*Il ritorno del pellerossa*, 1968), concentrandosi sul mito dell'indiano e mettendo in evidenza la grande capacità dell'uomo bianco di costruire miti durevoli e innovativi, ancorché ideologicamente controversi, proprio

² Tra i saggi che influenzarono la ripresa di interesse per il western si veda quello di André Bazin, *Évolution du western*, apparso sui *Cahiers du Cinéma* nel 1955 (trad. it. oggi disponibile in André Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1999, pp. 261-271). Va aggiunto che i critici cinematografici furono avvantaggiati rispetto ai colleghi di letteratura poiché la produzione di cui si occupavano era di qualità ampiamente superiore a quella letteraria. La situazione si è modificata con le narrazioni western degli ultimi tre decenni. Sulla "Politique des auteurs" si veda André Bazin, *La politique des auteurs. Entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rossellini...*, Editions de l'Etoile (*Cahiers du cinéma*), Paris 1984, ed. orig. 1957.

³ Non vi è qui lo spazio per una carrellata esaustiva della critica sull'argomento. Mi limiterò ad alcuni testi imprescindibili. Su questo, peraltro, John Cawelti ha scritto pagine di grande interesse nel suo ineguagliato *The Six-Gun Mystique Sequel* (1999). Si veda in particolare il capitolo *Analyzing the Western*, ivi, pp. 127-66, e la bibliografia con parti ragionate, pp. 167-215.

a partire dal ruolo simbolico di una popolazione che era riuscito a sterminare. Fu a quell'epoca che uscì, a opera di John Cawelti, *The Six-Gun Mystique* (1970), il primo studio che tematizzava con precisione l'argomento, per quanto fosse dipendente da uno strutturalismo ancora acerbo, alla base di una separazione troppo netta tra gli aspetti testuali e le dinamiche sociali, storiche e politiche soggiacenti al genere. Sulla scia di Cawelti, che è ritornato sull'argomento con un'eccellente nuova versione del suo saggio nel 1999,⁴ e che rimane uno dei riferimenti fondamentali sull'argomento, il sociologo Will Wright propose una articolata tassonomia delle varianti western che aveva lo scopo e l'ambizione di spiegare il mito del West e della Frontiera sulla base dei grandi cambiamenti della società americana degli ultimi due secoli (*Sixguns & Society*, 1975).⁵

L'opera che più di tutte rivoluzionò gli studi sul western si deve, negli stessi anni di Cawelti e di Wright, allo storico Richard Slotkin. Come ho cercato di mostrare nel capitolo 4, al quale rimando, Slotkin ha avuto il merito, nella sua trilogia, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973), *The Fatal Environment* (1985) e *Gunfighter Nation* (1992),⁶ di orientare la ricerca di molti studiosi verso la violenza come fenomeno "costitutivo" della cultura americana, sollecitando ambiti di ricerca lontani tra loro e favorendo l'intreccio interdisciplinare che stava comunque maturando nelle *humanities* degli anni settanta. Storia della cultura, storia sociale, critica letteraria, antropologia, sociologia della letteratura e altre prospettive di indagine sono state profondamente influenzate dal lavoro di Slotkin anche indipendentemente dalla sua nota tesi della "rigenerazione attraverso la violenza". Egli ha inoltre dimostrato che per comprendere fenomeni di ampio respiro come il western è necessario considerare un corpus di testi e un arco temporale estesi, nella sostanza tutta la cultura americana dal Seicento a oggi.

⁴ La nuova versione, *The Six-Gun Mystique Sequel*, segue una seconda edizione con modifiche limitate già apparsa nel 1984. La versione del 1999 non è semplicemente modificata, ma ampiamente riscritta e allungata di circa 70 pagine.

⁵ Di Wright si veda anche il recente *The Wild West: The Mythical Cowboy & Social Theory* (2001), di interesse soprattutto per lo studioso di sociologia.

⁶ Va sottolineato che Slotkin, nel suo lavoro, riprende, nella prospettiva dello storico, alcuni spunti già presenti in D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923; trad. it. A. Bertolucci, *Classici americani*, Bompiani, Milano 1948) e in William Carlos Williams, *In the American Grain* (1925; trad. it. A. Rosselli e R. Wilcock, *Nelle vene dell'America*, Adelphi, Milano 1969).

Dopo Slotkin e in buona parte grazie ai suoi lavori, gli studi sul western si sono moltiplicati dando vita ad analisi che hanno messo l'accento sull'incontro/scontro tra culture che ebbe luogo nel corso dell'Ottocento nei territori del West. Tali studi, fortemente indebitati con la "New Western History", mettono seriamente in dubbio la visione turneriana in base alla quale la vita avventurosa nei territori di frontiera sarebbe stata un motore essenziale per la democrazia americana e per l'individualismo peculiare che la caratterizza.

Come si è scritto sopra, alcuni storici che si sono mossi in questa direzione hanno fornito ai critici letterari il terreno per un ripensamento di *tutta la storia* della conquista del West che mettesse in luce, come ho sottolineato nel capitolo 6, il punto di vista di coloro che avevano pagato duramente l'espansione verso ovest. Tra gli esclusi dal canone western particolare attenzione è stata rivolta al ruolo delle donne nella storia e nella produzione culturale. Se alcune narratrici avevano suscitato l'interesse della critica a loro contemporanea, come Willa Cather, Mari Sandoz, Katherine Anne Porter, Mary Austin, e, più recentemente, Annie Proulx, altre sono state riscoperte grazie all'indagine dei cosiddetti *private writings* (lettere e diari) e hanno dato il via alla pubblicazione di ampie raccolte e allo studio di autrici meno note come Dorothy Johnson, Gertrude Atherton, B. M. Bower, Josephine Miles, Helen Hunt Jackson, Dorothy Scarborough, Mary Hallock Foote, Laura Ingalls Wilder, Ina Coolbrith, Jean Stafford e molte altre.⁷

Il racconto della "vera" storia di quel periodo ha dato anche l'avvio a quel processo di profonda revisione, secondo alcuni critici più moderati non privo di forzature ideologiche, di tutta la produzione culturale (letteraria, cinematografica, storica) che aveva generato e alimentato la diffusione del mito della Frontiera e del Far West nel corso del Novecento, non solo nella cultura popolare, ma anche nei modelli del comportamento sociale e nell'uso del linguaggio, come emerge nella retorica western che caratterizza persino i discorsi dei politici e degli stessi presidenti americani, da Kennedy a Johnson, da Reagan ai Bush. Tale compito "revisionista" non è stato svolto soltanto da studiosi bianchi: anche se con notevole ritardo le voci dei nativi, romanzieri, poeti, storici, antropologi, linguisti, studiosi di letteratura, hanno introdotto prospettive inedite; si

⁷ Si veda almeno il volume di Nina Baym, *Women Writers of the American West, 1833-1927* (2011), a cui farò riferimento qui di seguito.

pensi, ad esempio, all'accento posto sull'oralità delle narrazioni indiane nel racconto scritto.⁸

Un ambito di studi importante, ma ancora poco sviluppato, riguarda il confronto fra i generi letterari popolari. Tra questi si distingue ancora una volta John G. Cawelti con *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976), in cui il critico americano riprende alcune delle categorie del suo *The Six-Gun Mystique* e passa per la prima volta in rassegna la tradizione del poliziesco classico e quella *hard-boiled*, il gangster (soprattutto le *mafia stories*) e il western, nonché quello che viene chiamato "social melodrama", evidenziando le continuità e le differenze tra gli aspetti formulaici. Cynthia Hamilton, in *Western and Hard-boiled Detective Fiction in America* (1987), sottolinea il legame di parentela tra racconto di avventure, western e *hard-boiled*, mentre contesta in modo convincente la posizione dei critici letterari (per certi aspetti anche Cawelti) che hanno sempre privilegiato il rapporto tra poliziesco "a enigma" e quello *hard-boiled*.⁹

Per quel che riguarda i rapporti tra la narrativa e il cinema western rimane fondamentale *The American West from Fiction (1823-1976) into Film (1909-1986)* di Jim Hitt del 1990, uno studio sostanzialmente compilativo, ma molto ricco di spunti ed estremamente rigoroso nella verifica degli intrecci, un imprescindibile punto di partenza per lo studio dell'adattamento nel western.

Nel 1980 esce *The Novel of the American West* di John Milton, un ampio saggio di impostazione tradizionale (propone, infatti, una distinzione poco condivisibile tra western di qualità "con la w maiuscola" e western formulaici "con la w minuscola") ma che ha il grande merito di dare spazio a importanti narratori, spesso trascurati dalla critica, come Vardis Fisher, A.B. Guthrie Jr., Frederick Manfred, Walter Van Tilburg Clark, Harvey Fergusson e Frank Waters.

Anche i *gender studies* si sono rivolti al western con ritardo: forse il motivo va ricercato nel luogo comune che il western è un genere (in realtà è molto più di un genere, a volte assume le caratteristiche di una concezione della vita totalizzante, quasi una *Weltanschauung*) così inequivo-

⁸ Su questo si veda Giorgio Mariani, *La penna e il tamburo* (2003), in cui compare un'ottima bibliografia sull'argomento.

⁹ Sui rapporti tra western e poliziesco si veda anche Marcus Klein, *Easterns, Westerns, and Private Eyes: American Matters, 1870-1900*, University of Wisconsin Press, Madison 1994.

cabilmente basato su un punto di vista patriarcale e maschilista che non varrebbe neppure la pena di affrontarlo criticamente. In effetti la subalternità del punto di vista femminile nel western non è poi così diversa da quella che si può rinvenire frequentemente in altri generi popolari come il poliziesco *hard-boiled*, il gangster, il noir, il bellico o il rosa e in ogni caso è molto riduttivo leggere il western semplicemente come un “genere maschilista”. Nell’ambito delle preoccupazioni di *gender* vanno segnalati almeno due studi, a cui recentemente si è aggiunto il volume di Nina Baym, *Women Writers of the American West, 1833-1927*, incentrato sull’analisi di trecento scrittrici e di ben seicentocinquanta opere diverse.

Il primo è *West of Everything: The Inner Life of Westerns* (1992) di Jane P. Tompkins, un’americana statunitense che si era già segnalata per il provocatorio *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction* (1985). In quel primo volume aveva sostenuto che la letteratura “sensazionalista” dell’Ottocento, nella quale includeva la pentologia dei “Leatherstocking Tales” di James Fenimore Cooper, non può essere letta dalla prospettiva delle teorie neocritiche che sostengono il primato della “eccellenza estetica” caratteristico del “Rinascimento americano” proposto da F. O. Matthiessen nel suo noto studio omonimo del 1941,¹⁰ ma in un’ottica interna ai codici apparentemente semplici del melodramma e dello spettacolare, codici dominanti presso un pubblico interessato ai temi dell’avventura e del romanzo sentimentale del secondo Ottocento. In *West of Everything* Tompkins propone varie tesi, la più evidente e provocatoria delle quali è che la grande esplosione del western classico in letteratura all’inizio del Novecento, anzitutto con le opere di Owen Wister e Zane Grey e dei loro imitatori, fino a Louis L’Amour, rappresenterebbe una risposta strategica al culto della domesticità affermatosi nei decenni precedenti.

Da un lato non si può non riconoscere che i valori del western sembrino effettivamente antagonisti rispetto a quelli della domesticità e a quelli sostenuti dalle organizzazioni delle donne: venerazione di un eroe solitario o comunque portato a preferire legami solo maschili (*male bon-*

¹⁰ F.O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, New York and London 1941; trad. it. F. Lucentini, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell’età di Emerson e di Whitman*, Einaudi, Torino 1954. Su Matthiessen si veda Mario Corona, *Un Rinascimento impossibile. Letteratura, politica e sessualità nell’opera di Francis Otto Matthiessen*, ombre corte, Verona 2007.

ding), primato dell'azione (maschile) sulla parola, sul pensiero e sul compromesso (concepiti come femminili), visioni della vita e della morte apparentemente anti-cristiane e quindi contrarie al ruolo cruciale della cultura religiosa nel romanzo femminile dell'epoca, e, soprattutto, primato della violenza come mezzo per la soluzione dei conflitti in opposizione alla politica della negoziazione e a un percorso etico edificante. Al tempo stesso, però, la tesi di Tompkins viene espressa in termini estremamente assertivi, tralasciando di considerare aspetti che hanno sicuramente favorito l'affermazione del western. Anzitutto la diffusione di un ideale marziale. Si è già accennato (capitolo 1) al fatto che negli anni che precedettero la guerra imperialista contro la Spagna (1898) si diffusero negli Stati Uniti idee marziali-nazionalistiche, e la figura del soldato, sebbene in modo ambiguo come nel noto *The Red Badge of Courage* (1898) di Stephen Crane, divenne un modello di eroismo inedito nel mondo americano.¹¹ In questi stessi anni la crisi di identità che aveva afflitto i maschi statunitensi per buona parte del secolo, soprattutto a causa dei grandi sconvolgimenti nel mercato del lavoro (nel passaggio, cioè, da una cultura agrario-pastorale a una industriale e urbana), sembrava aver trovato una valvola di sfogo nella diffusione degli ideali del mondo dello sport, anche in questo caso in modo decisamente inedito.¹² Tompkins non sembra tanto interessata a ricostruire il background storico-culturale nel quale collocare il successo del western, già anticipato dalla fama raggiunta dalle opere di Cooper nell'Ottocento, dalla grandissima diffusione dei cosiddetti *dime-novels* nella seconda metà del secolo e da opere storiche come il già citato *The Winning of the West* di Theodore Roosevelt; la centralità che attribuisce all'opposizione "western *vs* culto della domesticità" può pertanto essere accusata di determinismo semplificativo e di tendenza alla totalizzazione.

Tuttavia va riconosciuto che una serie di domande poste da Tompkins possono diventare molto feconde, per esempio quando la studiosa si chiede quale tipo di fuga viene proposta dal western: è una fuga dalle responsabilità sociali, come quella che in parte già traspare in *Adventures*

¹¹ Si veda su questo punto lo studio di Giorgio Mariani, *Spectacular Narratives: Representations of Class and War in Stephen Crane and the American 1890's*, Peter Lang, New York 1992.

¹² Sull'Ottocento come secolo di crisi di identità dei maschi americani si veda il già citato Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Free Press, New York 1996.

of *Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain, oppure è una fuga dalla routine di un mondo del lavoro diventato ripetitivo e alienante, o entrambe le cose? E come si spiega che un ampio settore del pubblico femminile abbia amato il western (letterario e soprattutto cinematografico) per buona parte del Novecento, accettando una visione dei rapporti di *gender* chiaramente favorevole al maschile? Quali sono le forze che spingono le donne a guardare alla vita delle donne in una prospettiva contraria ai loro interessi di genere? E ancora, come è possibile che la centralità assoluta del “peccato” e della redenzione nella letteratura femminile del secondo Ottocento lasci il campo a una celebrazione della morte materiale, in una visione apparentemente atea, quasi materialista? Si tratta davvero di un tentativo di liberarsi dal peso del cristianesimo, percepito come femminile, nella cultura americana?

Il volume di Tompkins ha il merito di porre queste e molte altre domande, ma il carattere di pamphlet del suo saggio non le permette di articolare a sufficienza le sue provocazioni e le risposte che fornisce sono spesso soltanto suggestioni. Inoltre, e in questo bisogna convenire con alcuni recensori severi, la selezione proposta da Tompkins per quel che riguarda testi letterari, filmici e televisivi è decisamente troppo limitata (come emerge nella scarna bibliografia e filmografia) per diventare la base di una tesi di tale portata: l'analisi della cultura popolare ha bisogno di campionature più ampie, come Fiedler, Cawelti e Slotkin hanno dimostrato.

Meno provocatorio e anche per questo meno esposto a critiche dall'establishment accademico è *Westerns: Making the Man in Fiction and Film* di Lee Clark Mitchell (1996). Mitchell si trova d'accordo con Tompkins sulla centralità da attribuire alle questioni di *gender* nell'analisi del western, ma sceglie un percorso più lineare e argomentato che lo porta a sostenere la tesi che il western è molto meno “formulaico” di quanto non si creda e può indurre lettori e critici a interpretazioni molteplici e contrastanti. Mitchell afferma che il western non può essere ridotto a una analisi puramente ideologica: in realtà sono proprio le sue caratteristiche formali (e artistiche) a decretarne il successo. Il western, infatti, è un genere che nella maggior parte dei casi non ha saputo dare una risposta univoca ai problemi urgenti della cultura americana, ma si è limitato a descriverli, a metterli in scena. Per esempio, per quanto abbia provato a fornire una risposta alle ripetute crisi di identità dei maschi americani (di fronte al culto della domesticità, alle richieste di parità delle suffragiste, al voto concesso alle donne dopo la Prima guerra mondiale, agli

sconvolgimenti della moda femminile degli Anni ruggenti e così via, fino all'avvento della "donna emancipata" del secondo dopoguerra), tale risposta è stata quasi sempre ambigua. Niente a che vedere con la visione stereotipata di un western che "racconta sempre la stessa storia". O forse sì, *sembra* la stessa storia (e spesso è anche interpretata dallo stesso attore cinematografico) ma le piccole varianti la trasformano in qualcosa di radicalmente diverso.

Scegliamo un solo esempio. Si è già visto che gran parte della critica che si è occupata di western è d'accordo nel sostenere che uno dei "testi spartiacque" del genere sia *The Virginian* (1902) di Owen Wister, nel quale verrebbero stabiliti una volta per tutte i rapporti di sudditanza del femminile rispetto al maschile, grazie alla resa incondizionata della maestrina Molly al volere del "Virginiano", rapporti che poi verrebbero replicati negli innumerevoli romanzi western seriali e non, nei film western muti, nei "B movies" degli anni trenta, nei classici del secondo dopoguerra, fino alla "crisi" di fine anni sessanta. In realtà, come Mitchell osserva, sia Wister sia Grey crearono una "rete ideologica flessibile", in cui, come ha opportunamente scritto John Cawelti, "l'opposizione tra l'individualismo maschile [del Virginiano] e la preoccupazione femminile per la comunità e per l'impegno [di Molly], vengono trascesi".¹³ In altre parole, non è vero che scrittori ideologicamente conservatori come Wister diedero una risposta conservatrice definitiva ai problemi dell'epoca, argomento che io stesso ho cercato di sostenere accennando al finale ambiguo del romanzo di Wister (capitolo 1). Mitchell non si ferma di fronte ai luoghi comuni della critica, ma propone una rilettura, sia dei testi originali sia dei saggi critici, che sollecita nuove interpretazioni (da segnalare soprattutto l'analisi incrociata del successo e della caduta in disgrazia del pittore Albert Bierstadt e del narratore Bret Harte).

Tra le opere dell'ultimo scorcio del secolo scorso si segnalano due volumi curati dalla WLA, la Western Literature Association (l'associazione professionale più importante per gli studi sul western),¹⁴ che fanno il punto in modo enciclopedico sulla letteratura western. Il primo, *A Literary History of the American West*, a cura di J. Golden Taylor (1987, 1354 pp.), propone una utilissima ricognizione e fornisce una buona presentazione delle origini e della diffusione del western nel Novecento. Sceglie

¹³ John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, p. 157.

¹⁴ Sulla WLA si veda la nota 4 della Premessa.

poi la via "geografica", dividendo il fenomeno in "Far West", "Southwest", "Midwest" e "Rocky Mountains" e conclude con un'ampia sezione sulle molteplicità etniche e sulle tendenze più recenti. I contributi sono opera di studiosi molto competenti, ma le voci soffrono un po' della concisione richiesta da questo tipo di volume (come, per esempio, la voce conclusiva "Epilogue: The Development of Western Literary Criticism" di Martin Bucco). Le bibliografie sono attendibili e aggiornate anche se talvolta troppo brevi. Dieci anni dopo la Western Literature Association propone *Updating the Literary West*, a cura di Thomas J. Lyon (1997, 1031 pp.), un volume di proporzioni quasi uguali, forse per cercare di rispondere alle critiche di parzialità, alle lacune, alla prevalenza di autori bianchi e maschi del primo volume. L'opera si apre con una serie di interventi che mettono in questione la costruzione di un canone western e prosegue con una sezione che tematizza il primo incontro dei pionieri con l'Ovest. Segue una parte molto ampia sul periodo successivo al 1980 che propone una lettura "geografica" leggermente diversa: "Far West", "California", "Southwest", "Texas", "Midwest" e "Rocky Mountains". Si conclude con varie voci dedicate al "Popular West". In questo secondo volume si percepisce un ulteriore sforzo onnicomprensivo, che non sempre riesce nel suo intento. Anche in questo caso le voci sono attendibili e a volte eccellenti e le bibliografie aggiornate. Il limite di opere di questo tipo è quello di tutte le storie della letteratura, ma ovviamente la sua utilità come *reference book* è innegabile.

Tra le monografie degli ultimi anni segnalo infine quelle di Neil Campbell, Elaine A. Jahner, William Handley, Michael L. Johnson, Nathaniel Lewis, Chris Packard e Alan Williamson (per tutti si veda la Bibliografia) che dimostrano uno sforzo, non sempre riuscito, di adeguarsi agli sviluppi della critica teorica (postmoderno, postcoloniale, transnazionale, eco-criticism, ecc.). Tra le ultimissime opere di carattere collettaneo e che mostrano la notevole vitalità della ricerca sul West, va segnalato l'ambizioso *A Companion to the Literature and Culture of the American West*, a cura di Nicolas S. Witschi (2011, 563 pp.), contenente un'ampia sezione sulla storia e la divisione geografica delle culture letterarie del West, una sui generi e sottogeneri (romance, autobiografia, poesia, letteratura e ambiente, poliziesco e western, cinema e letteratura, ecc.), e una su questioni e temi di particolare rilevanza per il western contemporaneo. Va infine citato, a dimostrazione di una certa settorializzazione degli studi, il recente *The Philosophy of the Western*, a cura di Jennifer McMahon e Steve

Csaki, in cui il western, disprezzato dai critici per buona parte del Novecento come cultura di "serie B" ha l'onore di essere riletto con gli strumenti dell'etica, della filosofia politica e del diritto, delle teorie di Aristotele e Platone, di Hobbes, Spinoza e Locke, di Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger e, ovviamente, di William James.¹⁵ D'altra parte anche Wittgenstein aveva già scritto nel 1947: "I have often learnt a lesson from a silly American film".¹⁶

¹⁵ L'interesse della filosofia per il western è anche ribadito in Robert B. Pippin, *Hollywood Westerns and the American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven 2010.

¹⁶ "Spesso ho appreso una lezione da un film americano stupido", Ludwig Wittgenstein, *Journal*, cit. s.i.d. in Eduard Kanterian, *Ludwig Wittgenstein*, Reaktion, London 2007, p. 129.

Bibliografia

- Aquila, Richard, *Wanted Dead or Alive: The American West in Popular Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1996.
- Allmendinger, Blake, *Imagining the African American West*, University of Nebraska Press, Lincoln 2005.
- Basso, Matthew, Laura McCall e Dee Garceau, a cura di, *Across the Great Divide: Cultures of Manhood in the American West*, Routledge, New York 2001.
- Bavaro, Vincenzo, "Il closet e la finestra, ovvero 'What's Love Got to Do with It?' Note su *Brokeback Mountain*", *Ácoma*, XII (2006), 32, pp. 28-38.
- Baym, Nina, "Old West, New West, Postwest, Real West", *American Literary History*, XVIII (Winter 2006), 4, pp. 814-28.
- , *Women Writers of the American West, 1833-1927*, University of Illinois Press, Urbana 2011.
- Bergamini, Oliviero, "Le pulci di Rin Tin Tin. Realtà e mito delle giubbe blu sulla Frontiera", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 63-71.
- Bold, Christine, *Selling the Wild West: Popular Western Fiction, 1860 to 1960*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Bordin, Elisa, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*, ombre corte, Verona, in corso di stampa.
- Paola Cabibbo, "Indian Captivity Narratives", in Id., a cura di, *La letteratura americana dell'età coloniale*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1993, pp. 127-48.
- Cagidemtrio, Alide, *Verso il West. L'autobiografia dei pionieri americani*, Neri Pozza, Vicenza 1983.
- Cagliero, Roberto, "Hey Dude", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 159-64.
- Campbell, Neil, *The Cultures of the American West*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000.
- , *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*, University of Nebraska Press, Lincoln 2008.
- Carosso, Andrea, "Disney e la scrittura della Frontiera nell'America della Guerra fredda", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 96-107.

- Cartosio, Bruno, *Da New York a Santa Fe. Terra, culture native, artisti e scrittori nel Sudovest (1846-1930)*, Giunti, Firenze 1999.
- , “La tesi della frontiera tra mito e storia”, in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 21-40.
- , “Raccontare l'Ovest. Finzione e realtà”, in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 33-50.
- Cawelti, John G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1976.
- , *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, OH 1970.
- , *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, OH 1999.
- Corkin, Stanley, “Cowboys and Free Markets: Post-War II Westerns and US Egemony”, *Cinema Journal*, xxxix (Spring 2000), 3, pp. 66-91.
- , *Cowboys as Cold Warriors: The Western and U.S. History*, Temple University Press, Philadelphia, PA 1997.
- Corti, Erminio, “*Dagas, pistolas y cuernos de chivo*: la rappresentazione del ribelle e del fuorilegge messicano nel *corrido* di frontier”, in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 41-56.
- , “*Monito sojourns & pachuco ramblings*: il New Mexico contemporaneo nella poesia di Ricardo Sánchez”, in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 108-22.
- Davis, Robert Murray, *Playing Cowboys: Low Culture and High Art in the Western*, University of Oklahoma Press, Norman, OK 1992.
- Davis, William C., *The American Frontier: Pioneers, Settlers, and Cowboys, 1800-1899*, University of Oklahoma Press, Norman 1999.
- Dell'Agnes, Elena, “Sempre in sella. Costruzioni e ricostruzioni del mito del cowboy tra geopolitica popolare e relazioni internazionali”, in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 115-30.
- Denning, Michael, *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, Verso, London 1987.
- Deverell, William A., *A Companion to the American West*, Blackwell, Malden, MA 2004.
- DeVoto, Bernard, *The Western Paradox: A Conservation Reader*, Yale University Press, New Haven, CT 2001.
- Etulain, Richard W., *Re-imagining the Modern American West: A Century of Fiction, History, and Art*, University of Arizona Press, Tucson, AR 1996.

- , *Telling Western Stories: From Buffalo Bill to Larry McMurtry*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1999.
- Etulain, Richard W. e Michael Marsden, a cura di, *The Popular Western: Essays Toward a Definition*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH 1974.
- Etulain, Richard W. e N. Jill Howard, a cura di, *A Bibliographical Guide to the Study of Western American Literature*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1985.
- Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel* (1960), Stein & Day, New York 1966; trad. it. V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano* (1963), Longanesi, Milano 1983.
- , *The Return of the Vanishing American*, Stein & Day, New York 1968; trad. it. L. Brioschi, *Il ritorno del pellerossa*, Rizzoli, Milano 1972.
- Folsom, James K., a cura di, *The Western: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ 1979.
- French, Peter, *Cowboy Metaphysics: Ethics and Death in Westerns*, Rowman & Littlefields, Lanham, MD 1997.
- French, Philip, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, Oxford University Press, New York 1977.
- Fussell, Edwin, *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1965.
- Ghislotti, Stefano, "Una buona lezione. Scazzottate nel western classico", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 153-66.
- Gilmore, Paul, *The Genuine Article: Race, Mass Culture, and American Literary Manhood*, Duke University Press, Durham, NC 2001.
- Goodman, Audrey, *Lost Homelands: Ruin and Reconstruction in the Twentieth-Century Southwest*, University of Arizona Press, Tucson 2010.
- , *Translating Southwestern Landscapes: The Making of an Anglo Literary Region*, University of Arizona Press, Tucson 2002.
- Grespi, Barbara, "Appunti su un motivo paesaggistico del genere western", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 167-75.
- Hamilton, Cynthia, *Western and Hard-boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, University of Iowa Press, Iowa City 1987.
- Handley, William R., *Marriage, Violence and Nation in the American Literary West*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Hollon, W. Eugene, *Frontier Violence: Another Look*, Oxford University Press, New York 1974.
- Ickstadt, Heinz, "Dagli Usa alla Germania. La Frontiera come metafora del cambiamento culturale", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del*

- west(ern)*. *Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 51-62.
- Jahner, Elaine A., *Spaces of the Mind: Narrative and Community in the American West*, University of Nebraska Press, Lincoln 2004.
- Johnson, Michael L., *New Westerns: The West in Contemporary American Culture*, University of Kansas Press, Lawrence 1996.
- Jones, Daryl, *The Dime Novel Western*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, OH 1978.
- Klein, Marcus, *Easterns, Westerns, and Private Eyes: American Matters, 1870-1900*, University of Wisconsin Press, Madison 1994.
- Kollin, Susan, a cura di, *Postwestern Cultures: Literature, Theory, Space*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007.
- Kolodny, Annette, *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630-1860*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1984.
- Kowaleski, Michael, a cura di, *New Essays on the Literature of the American West*, Cambridge University Press, New York 1996.
- Lemenager, Stephanie, *Manifest and Other Destinies: Territorial Fictions of the Nineteenth Century United States*, University of Nebraska Press, Lincoln 2004.
- Lewis, Nathaniel, *Unsettling the Literary West: Authenticity and Authorship*, University of Nebraska Press, Lincoln 2003.
- Lodato, Nuccio, "Lontano ovest: ai margini della metropoli", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 141-52.
- Lyon, Thomas J. et al. (Western Literature Association), *Updating the Literary West*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1997.
- Mariani, Giorgio, "Il cinema western visto dagli indiani. Vendetta e violenza in *Sentieri Selvaggi* di John Ford e *Indian Killer* di Sherman Alexie", in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 57-77.
- , "Femminismo pistolero: *Bad Girls* di Jonathan Kaplan", in Stefano Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern)*. *Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 139-47.
- , "La frontiera americana tra storia e mito", in Paola Cabibbo, a cura di, *La letteratura americana dell'età coloniale*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1993, pp. 333-47.
- , "L'indiano nella storiografia puritana", in Paola Cabibbo, a cura di, *La letteratura americana dell'età coloniale*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1993, pp. 177-90.
- , *La penna e il tamburo. Gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*, ombre corte, Verona 2003.
- , *Post-tribal Epics: The Native American Novel between Tradition and Modernity*, Mellen, Lewiston 1996.

- , “Reimmaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western ‘revisionista’ (1982-1993)”, in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006, pp. 108-50.
- , “L’ultimo dei Mohicani. Il romanzo, il film e il problema dell’identità nazionale”, *Ácoma*, v (inverno 1998), 12, pp. 27-36.
- Marx, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York 1964; trad. it. E. Kampmann, *La macchina nel giardino*, Lavoro, Roma 1987.
- McMahon, Jennifer L. e B. Steve Csaki, a cura di, *The Philosophy of the Western*, University of Kentucky Press, Lexington 2011.
- Milton, John R., *The Novel of the American West*, University of Nebraska Press, Lincoln 1980.
- Mitchell, Lee Clark, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, University of Chicago Press, Chicago 1996.
- Packard, Chris, *Queer Cowboys: And Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Pilkington, William T., a cura di, *Critical Essays on the Western American Novel*, G. K. Hall, Boston, MA 1980.
- Pippin, Robert B., *Hollywood Westerns and the American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, CT 2010.
- Rieder, John, “Romanzi di frontiera. Tra fantascienza e western”, in Stefano Rosso, a cura di, *L’invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 123-38.
- Rosa, Joseph G., *The Gunfighter: Man or Myth?*, University of Oklahoma Press, Norman 1969.
- Rosso, Stefano, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008.
- , a cura di, *L’invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010.
- , “Note su treni e cowboy”, *iperstoria*, www.iperstoria.it/?p=93, dicembre 2006.
- , “Violenza senza rigenerazione. Sulla narrativa western di Cormac McCarthy”, in *Violenza e trauma nelle culture americane*, fascicolo monografico a cura di Cristina Giorcelli, *Letterature d’America*, vol. 113-114, 2006, p. 111-38.
- Sanfilippo, Matteo, “Western a fumetti? Su alcune pubblicazioni statunitensi e italiane”, in Stefano Rosso, a cura di, *L’invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 148-58.
- Scannavini, Anna, “Matrimoni indiani: 1824-1992”, in Stefano Rosso, a cura di, *L’invenzione del west(ern). Fortuna di un genere del Novecento*, ombre corte, Verona 2010, pp. 72-81.

- , “La scrittura della frontiera”, in Alessandro Portelli, a cura di, *La formazione di una cultura nazionale. La letteratura degli Stati Uniti dall’indipendenza all’età di Jackson (1776-1850)*, Carocci, Roma 1999, pp. 163-84.
- , “Verso il grande ovest: o come Twain chiude i testi dell’espansione statunitense, 1830-60”, *Iperstoria*, <http://www.iperstoria.it/?p=111>, 16 agosto 2009.
- Schmidt di Friedberg, Marcella, “*Indians Walk Softly*: il mito della wilderness e dei suoi abitanti”, in Stefano Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake, Milano 2008, pp. 101-14.
- Slotkin, Richard, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Athanaeum, New York 1985.
- , *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Athanaeum, New York 1992.
- , “Myth and the Production of History”, in Sacvan Bercovitch e Myra Jehlen, a cura di, *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge University Press, New York 1986, pp. 70-90.
- , *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1973.
- Smith, Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1950.
- Stacy, Jim, a cura di, *Reading Brokeback Mountain: Essays on the Story and the Film*, McFarland & Co., Jefferson, NC 2007.
- Taylor, J. Golden, a cura di (Western Literature Association), *A Literary History of the American West*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1987.
- Tompkins, Jane, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction*, Oxford University Press, New York 1985.
- , *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992.
- Wallach, Rick, a cura di, *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, Manchester University Press, Manchester 2000.
- Williamson, Alan, *Westernness: A Meditation*, University of Virginia Press, Charlottesville 2007.
- Witschi, Nicolas S., a cura di, *A Companion to the Literature and Culture of the American West*, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2011.
- Wright, Will, *Sixguns & Society: A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley 1975.
- , *The Wild West: The Mythical Cowboy & Social Theory*, Sage, London 2001.

Indice dei nomi

- Adams, Eddie 87
Adams, James Truslow 19, 20n
Aldrich, Robert 52, 113n
Alexie, Sherman 37n
Alger, Horatio 19n
Altman, Robert 113n
Anaya, Rudolfo 37
Archer, Lew 59, 120
Aristotele 140
Arnold, T. Edwin 86n
Atherton, Gertrude 133
Austin, Mary 133
- Barbieri, Alvaro 14, 110n
Baym, Nina 57n, 133n, 135
Bazin, André 39, 131
Beadle & Adams 21
Bell, James 89n
Bellour, Raymond 107n
Benz, Brad 121n
Bercovitch, Sacvan 109n
Berrettini, Frank 118n, 120n
Bierce, Ambrose 36
 Bierstadt, Albert 138
Billy the Kid 23, 72, 114
Bird, Robert Montgomery 17
Blaha, Franz 34n
Bloom, Harold 81n
Boetticher, Budd 42, 112
Bogdanovich, Peter 62n, 64n
Bold, Chritine 21n, 32
Boone, Daniel 16, 74
Bower, B.M. 133
Bozzetto, Bruno 52, 102n
Brancato, Sergio 127n
Brand, Max (Frederick Schiller Faust)
 35, 43, 100
Brando, Marlon 105
Briasco, Luca 78n, 105n
- Bridgam, Richard 25n
Bridges, Jeff 118n
Brooks, Cleanth 115
Brooks, Mel 52, 56
Brown, Charles Brockden, 16
Bucco, Martin 139
Buffalo Bill Cody (William Frederick
 Cody) 16n, 22, 26, 114
Bullock, Seth 118-21
Busby, Mark 71
Bush, George H.W. 28n
Bush, George W. 28n
- Cabibbo, Paola 16n
Cagliero, Roberto 68n
Calamity Jane 72, 114, 117, 124, 126
Camerotto, Alberto 110n
Campbell, Neil 139
Carini, Stefania 127n
Carnes, Mark 65n
Carratello, Mattia 78n, 105n
Carson, Kit 16n, 22
Cartosio, Bruno 12, 24n, 26, 28, 37n,
 97n, 115n
Cather, Willa 37, 133
Cavallo Pazzo (vedi Crazy Horse)
Cavina, Marco 95
Cawelti, John G. 10n, 15, 17, 40n, 43,
 44-45, 57n, 131n, 132, 134, 137, 138
Chamberlain, Samuel 81
Chandler, Raymond 59
Chanslor, Roy 101
Cimino, Michael 60, 105
Cochise 44
Cody, William Frederick (vedi Buffalo
 Bill Cody)
Coen, Ethan e Joel 51, 79n, 104n
Conrad, Joseph 96
Coolbrith, Ina 133

- Cooper, Gary 43
 Cooper, James Fenimore 11, 15-24,
 29, 74, 83, 98, 99, 115, 130, 135, 136
 Coover, Robert 52n
 Coppola, Francis Ford 60
 Corona, Mario 135n
 Cosmatos, Pan 110n
 Costner, Kevin 58, 114
 Crane, Stephen 26n, 28, 37, 52, 87, 136
 Crawford, Thomas 28
 Crazy Horse 114
 Crockett, Davy 16n
 Cronon, William 129
 Crumley, James, 37, 110
 Cummings, Maria 99n
 Curtis, Edward S. 28
 Custer, George Armstrong 62, 117
 D'Antonio, Gino 11n
 Dal Lago, Michele 128
 Dana, Richard Henry 35
 Daugherty, Leo 86n
 Daves, Delmer 39, 42, 44, 56, 112
 Dawson, Peter (vedi Frederick Faust)
 Deadwood Dick 9, 22, 23
 Denning, Michael 21-22
 Derrida, Jacques 92n
 Devlin, James 41n, 44n
 DeVoto, Bernard A. 9
 Di Stefano, Sergio 118n
 Dickinson, Angie 49n
 Drusi, Riccardo 110n
 Durand, Asher 28
 Duvall, Robert 67
 Dylan, Bob 128
 Eastwood, Clint, 52, 59n, 77, 110n,
 113n, 114n, 123
 Emerson, Ralph Waldo 5
 Evans, Evan (vedi Frederick Faust)
 Evers, Larry 16n
 Faragher, John Mack 129
 Fasce, Ferdinando 26n
 Faust, Frederick Schiller (vedi Max
 Brand)
 Favreau, Jon 110n
 Fergusson, Harvey 37, 134
 Fiedler, Leslie 17, 18n, 25n, 33, 47, 49,
 75, 131, 137
 Field, Todd 79n
 Fisher, Vardis 37, 134
 Fleming, Victor 31
 Fonda, Henry 62
 Foote, Mary Hallock 133
 Ford, Glenn 42
 Ford, John 19n, 29, 39n, 46, 55, 56, 57,
 112, 127, 131, 140n
 Fraser, James Earle 28
 French, Philip 56n
 Frevert, Ute 95
 Frohock, W.M. 75
 Frye, Bob J. 51n
 Fulci, Lucio 24n
 Fussell, Edwin 130
 Gast, John 28
 Gayton, Tony 124n
 Geherin, David 41n
 Ghislotti, Stefano 98n
 Gilmore, Stuart 31
 Giorcelli, Cristina 14
 Giré, Jean François 98n
 Goodnight, Charles 66n, 70n
 Grey, Zane 9, 11, 31-35, 55, 71n, 100,
 135
 Grusin, Richard A. 28n
 Guggenheim, Davis 113n
 Guthrie, A.B. 37, 61n, 134
 Hamilton, Cynthia 40n, 134
 Handley, William 139
 Harris, Ed 110n
 Harte, Bret 23-24, 138
 Hathaway, Henry 51
 Hawkeye 16, 18, 98, 99
 Hawks, Howard 39, 49, 55, 56, 59,
 102, 112, 131, 140n
 Hawthorne, Nathaniel 36, 130
 Haycox, Ernest 10, 35
 Hearst, George 121
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 140
 Heidegger, Martin 140
 Hemingway, Ernest 44
 Herr, Michael 88
 Hickock, Wild Bill 117
 Hill, George Roy 57n
 Hill, Walter 105, 113, 127n
 Hillerman, Tony 37

- Hinojosa, Rinaldo 37n
 Hitt, Jim 41n, 134
 Hobbes, Thomas 140
 Hoffman, Frederick J. 75
 Hollon, Eugene 75n, 97n, 117
 Huston, John 57n
 Hutchinson, W.H. 42n

 Icard, Bose 70n
 Irving, Washington 16, 18
 Izzo, Donatella 127n

 Jackson, Helen Hunt 133
 Jacobs, Jason 126n
 Jahner, Elaine A. 139
 James, Henry 32, 121
 James, Jesse 23
 James, William 140
 Jarmush, Jim 110n
 Jarrett, Robert L. 87n
 Jehlen, Myra 73, 74, 109n
 Johnson, Dorothy 133
 Johnson, Lyndon B. 28n
 Johnson, Michael L. 139
 Jones, Daryl 21n
 Jones, Jennifer 100
 Jones, Tommy Lee 64n, 77n, 79n

 Kant, Immanuel 140
 Kanterian, Eduard 140n
 Kasdan, Lawrence 58, 105, 110n
 Keaton, Buster 102n
 Kennedy, John Fitzgerald 28n, 133
 Kiernan, Victor G. 95
 Kimball, Arthur G. 35n
 Kimmel, Michael 25, 26n, 59n, 136n
 Klein, Amanda Ann 120n
 Klein, Marcus 134n

 L'Amour, Louis 9, 15, 32, 35-36, 39,
 52, 55, 61, 70, 77, 100, 114n, 135
 Lachete 30n
 Lamar, Howard R. 20n, 40n, 58n, 117n
 Lancaster, Burt 42
 Landberg, Alison 122n
 Landis, John 105
 Lassater, John 110n
 Laurel, Stan e Oliver Hardy (Stanlio e
 Ollio) 102n
 Laurie, Hugh 118n

 Lavery, David 115n, 120n, 126n
 Lawrence, D. H. 132n
 Lawson-Peebles, Robert 19n
 Lee, Ang 59
 Leonard, Elmore 12, 39-53, 56, 101-
 02, 109, 113, 123n
 Leone, Sergio, 52, 102
 Lewis, Jerry 102n
 Lewis, Nathaniel 139
 Lewis, R. W. B. 115
 Lewis, Sinclair 37
 Limerick, Patricia Nelson 115, 129
 Locke, John 140
 Luce, C. Dianne 86n
 Lyon, Thomas J. 10n, 21n, 34n, 37n,
 40n, 51n. 139

 MacLeod Raine, William 9
 Maguire, James H. 16n
 Manfred, Frederick 35, 134
 Mangold, James 77n, 110n
 Mann, Anthony 55, 56, 57, 112
 Mariani, Giorgio 12, 26, 29, 31-32, 37,
 41n, 58n, 59n, 76-77, 99n, 134n,
 136n
 Marlowe, Philip 59, 120
 Marrill, Alvin H. 127n
 Marsden, Michael T. 111n, 124n
 Martin, Terence 19n
 Marx Brothers 102n
 Marx, Leo 75n, 130
 Matthiessen, F. O. 130, 135
 May, Karl 97n
 McCarthy, Cormac 12, 37, 61, 62, 72,
 73-94, 105-07, 108-09, 113, 121, 124
 McDonald, Ross 59
 McElrath, Frances 32
 McGuane, Thomas 37, 95, 104, 105n,
 109, 113
 McMurtry, Larry 12, 24n, 37, 55, 61-
 72, 78, 105-107, 108-109, 113, 124
 McQueen, Steve 105n
 McShane, Ian 117
 Melrose, Andrew 28
 Melton, Jeffrey Alan 25
 Melville, Herman 18, 35, 36, 130
 Milch, David 58, 111-28
 Miles, Josephine 133

- Millichap, Joseph 115n
 Milton, John R. 9, 17n, 23n, 134
 Minhan, Dan 113n
 Mitchell, Lee Clark 24n, 40, 44, 137-38
 Momaday, Scott 37n
 Mondini, Marco 95n
 Morales, Alejandro 37n
 Mussolini, Benito 96
 Nachbar, Jack 111n, 124n
 Nelson, Ralph 58
 Nerone 117
 Newman, Paul 42
 Nicholson, Jack 104-05
 Nicia 30n
 Nietzsche, Friedrich 140
 Norris, Frank 37
 O'Brien, Tim 87n
 O'Hara, John 44
 Olyphant, Timothy 118
 Otter, Thomas 28
 Owens, Barclay 82n
 Packard, Chris 139
 Palmer, Fanny 28
 Paredes, Américo 37n
 Paulding, James Kirke 17
 Pavich, Paul 16n
 Peck, Daniel 19
 Peck, Gregory 100
 Peckinpah, Sam 19n, 52, 57n, 60, 64n, 80, 81, 102, 113n
 Penn, Arthur 104, 113n
 Petersen, Anne Helen 126n
 Pinkerton (Agenzia) 125, 127
 Pippin, Robert B. 140n
 Platone, 30, 50n, 140
 Poe, Edgar Allan 96, 130
 Pollack, Sidney 113n
 Porter, Katherine Anne 37, 133
 Portis, Charles 12, 39, 51-53, 56, 101, 103-04, 109, 113, 123n
 Prince, Stephen 52n, 75n, 80n
 Proulx, Annie 10n, 37, 55, 59, 133
 Raimi, Sam 110n
 Ray, Nicholas 39, 101, 109, 112
 Reagan, Ronald 28n, 104
 Remington, Frederic 26, 28, 32
 Ricciardi, Caterina 78n
 Richter, Conrad 35
 Rieder, John 40n
 Ritt, Martin 42, 64n
 Robe, Mike 64n, 114
 Robin Hood, 22
 Roosevelt, Theodore 26-28, 32, 114, 129, 136
 Rossi, Umberto 78n
 Rowlandson, Mary 16
 Russell, Charles 28
 Salerno, Daniel 122n
 Salgari, Emilio 97n
 Sanborn III, Wallis R. 91n
 Sandoz, Mari 133
 Sanfilippo, Matteo 41
 Scannavini, Anna 17
 Scarpino, Cinzia 127n
 Schaefer, Jack 29, 100
 Schiavini, Cinzia 25n
 Schimpf, Shane 81n
 Schmidt, Marcella 28n
 Schreyvogel, Charles 28
 Schwarz, Michael 119n
 Scott, Randolph 42
 Scott, Ridley 79n, 96n
 Scott, Walter 16
 Scraborough, Dorothy 133
 Scurati, Antonio 95n, 110n
 Selznick, David O. 100
 Sepich, John 81n
 Shaw, Patrick W. 75, 80, 87n
 Shepard, Sam 37
 Sherin, Edwin 42, 101
 Shill, Steve 113n
 Short, Luke (Frederick Dilley Glidden) 35, 100
 Siegel, Don 56, 57n, 59n, 113n
 Siegel, Mark 78n
 Silko, Leslie Marmon 37n
 Simonci, Louis 95, 107
 Singer, Mark 116n, 121n
 Slotkin, Richard 10n, 19n, 22, 23, 40n, 60, 73-76, 89, 94, 100, 109, 132-33, 137
 Smith, Harry 128
 Smith, Henry Nash 44, 75n, 130

- Smith, Kathleen E.R. 126n
 Socrate 30
 Spade, Sam 120
 Spinoza, Baruch 140
 Springsteen, Bruce 128
 Stafford, Jean 133
 Stanley, John Mix 28
 Stegner, Wallace 37, 61n
 Steinbeck, John 44
 Stephens, Ann S. 21
 Stevens, George 31
 Stewart, James 44, 62
 Stooges (The) 102n
 Stout, Joseph H. 20n
 Stowe, Harriet Beecher 99n
 Sutter, Gregg 44n, 102n
 Swafford, Anthony 72
 Swearengen, Al 117-28

 Tarantino, Quentin 110n, 121n
 Taylor, J. Golden 10n, 16n, 37n, 39n,
 42n, 78n, 111n, 138-39
 Testi, Fabio 24n
 Thoreau, Henry David 5, 73, 130
 Thornton, Billy Bob 79n
 Toelken, Barre 16n
 Tojetti, Domenico 28
 Tompkins, Jane P. 17, 18, 31, 98n,
 99n, 123n, 135-37
 Trevor, Claire 127
 Truffaut, François 131
 Turner, Frederick Jackson 26-28, 41,
 65, 67, 71, 97n, 114-15, 129, 133
 Twain, Mark 5, 18, 23-25, 28, 29n, 36,
 52, 69, 120, 130, 137

 Van Peebles, Mario 58
 Van Tilburg Clark, Walter 37, 134
 Vidor, King 56, 100, 109, 122n
 Villareal, Antonio 37n

 Warner, Susan 99n
 Warren, Robert Penn 115
 Waters, Frank 37, 134
 Wayne, John 36, 49n, 51, 60, 62, 103,
 123
 Weber, David J. 70n, 129
 Welch, James 37n
 West, Elliott 65
 Western Literature Association 10,
 138
 Wheeler, Edward 9
 White, Richard 115, 129
 Wiard, William 105n, 113n
 Wilder, John 64n, 114
 Wilder, Laura Ingalls 133
 Williams, William Carlos 132n
 Williamson, Alan 139
 Wincer, Simon 64n, 114
 Winfrey, Oprah 78n
 Wister, Owen 11, 28-36, 40, 43, 47,
 55, 99, 138
 Witschi, Nicolas S. 40n, 139
 Wittgenstein, Ludwig 140
 Woodward, Richard 78n, 79n
 Worster, Donald 115, 129
 Wright, Will 132
 Wyler, William 55

 Zinnemann, Fred 31, 55, 100, 112

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2012
da PRIMA – Genova
per conto della ECIG

