

ISSN 1122 - 1917

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

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

1-2

ANNO XXII 2014

EDUCATT · UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1-2

ANNO XXII 2014

ATTI DEL CONVEGNO

In fuga. Temi, percorsi, storie

Milano, 1-2 marzo 2013

A cura di Federico Bellini e Giulio Segato

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXII – 1-2/2014
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-6780-075-9

Direzione

LUISA CAMAIORA

GIOVANNI GOBBER

MARISA VERNA

Comitato scientifico

LUISA CAMAIORA – ARTURO CATTANEO – ENRICA GALAZZI

MARIA CRISTINA GATTI – MARIA TERESA GIRARDI

GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – FEDERICA MISSAGLIA

LUCIA MOR – MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA

SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – LAURA BIGNOTTI

ELISA BOLCHI – GIULIA GRATA

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

© 2014 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di ottobre 2014
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

NOTE SULLA FUGA (E SULL'INSEGUIMENTO) NEL *WESTERN* AMERICANO

STEFANO ROSSO

Washington is not a place to live in. The rents are high, the food is bad, the dust is disgusting and the morals are deplorable. Go West, young man, go West and grow up with the country.

HORACE GREELEY, 1865

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

MARK TWAIN, *Adventures of Huckleberry Finn*, 1884

Ha scritto Albert O. Hirschman: “gli Stati Uniti devono la propria esistenza e la loro crescita a milioni di decisioni in cui l’uscita ha prevalso sulla voce”¹. Con queste parole l’autorevole economista sottolineava la forte tendenza americana alla fuga individuale (è questo il significato che egli attribuisce al termine “uscita”, *exit*) rispetto alla ribellione collettiva (la “voce”, *voice*). Non deve stupire che un paese fondato sul distacco violento dall’Inghilterra anglicana abbia costruito, più degli altri, un’ideologia della fuga e del viaggio verso un futuro di speranza e di rinascita. Tuttavia se gran parte dei testi dei primi due secoli di cultura americana, quella puritana, sembrano concordare sulla positività della tendenza escapista, non mancano, fin dal Settecento, posizioni di parziale dissenso o perlomeno ambigue. E ancora, sebbene la fuga si apra in moltissimi casi all’ampio campo ideologico di una rigenerazione non soltanto religiosa e spirituale, ma anche economica e politica, su cui tanto ha scritto Richard Slotkin, è pur vero che la sua messa in scena permette di articolare posizioni di dubbio che talvolta arrivano a sfiorare l’“autodecostruzione”².

Il genere statunitense in cui maggiormente compare il motivo della fuga prima della *Beat Generation* e della cultura *hippie* è senza dubbio il *western*³. La ragione è palese: il

¹ A.O. Hirschman, *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1970, p. 106; trad. it. *Lealtà, defezione, protesta*, Bompiani, Milano 1982. Per alcuni suggerimenti ringrazio Bruno Cartosio, Erminio Corti, Cinzia Scarpino e Giulio Segato.

² Sul significato (violento) del termine ‘rigenerazione’ si veda soprattutto R. Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1973, a cui hanno fatto seguito *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Athanacum, New York 1985 e *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Athanacum, New York 1992.

³ Innumerevoli sono i saggi critici in cui la fuga è considerata uno dei tratti distintivi della *Beat Generation*. Tra i testi recenti che affrontano l’argomento si veda B. Cartosio, *I lunghi anni sessanta. Movimenti sociali e cultura*

grande spazio dell'Ovest apre, più di ogni altro, la possibilità di un movimento di fuga, sradicamento, nomadismo, perdita e trasformazione di identità; il fatto di muoversi verso luoghi dove la legge e la civiltà non sono ancora arrivate costituisce un terreno ideale per una cultura, nella terminologia di Hirschman, dell'uscita, in cui domina quell'affermazione di sé con cui spesso si riassume, un po' sbrigativamente, il 'carattere americano'⁴. Ciò comporta, innanzitutto, la rimozione totale dei diritti degli abitanti del territorio in cui la fuga si svolge, i nativi, e la costruzione di un'ideologia del movimento verso ovest potenzialmente infinito (da cui sono escluse anche le donne): prima con l'annessione di una parte del territorio del Messico e con l'occupazione di tutto il Sud-Ovest e il Nord-Ovest; poi con la svolta imperialista e la lotta per la conquista delle profondità dei mari e dello spazio.

E proprio quando la Frontiera, la linea irregolare che separerebbe la 'civiltà' dalla *wilderness* (le terre selvagge), sarà dichiarata ufficialmente chiusa intorno al 1890, e lo storico Frederick Jackson Turner ne celebrerà con tono parzialmente nostalgico il ruolo cruciale per la creazione del 'carattere nazionale' americano, esploderà davvero il suo mito, tanto duraturo da manifestarsi ancora oggi nelle forme più disparate come nei racconti di 'uscita' ecologica dai grandi centri urbani, della ricerca del 'sé autentico' nel profondo Nord, di cui *Into the Wild* di Jon Krakauer (1996) rappresenta un esempio emblematico⁵.

Nonostante la sua centralità, il motivo della fuga è stato raramente tematizzato negli studi sulla letteratura e sulla cultura degli Stati Uniti. In un volume importante ma ormai datato (1972)⁶, Sam Bluefarb si concentra su un periodo abbastanza ristretto: quello che va da *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain a *Native Son* (1940) di Richard Wright. Per quanto riconosca più volte il ruolo mitopoietico costituito dal *western*, Bluefarb evita di affrontarlo direttamente, forse a causa del pregiudizio nei confronti dei generi di massa, tipico dell'epoca in cui scrive.

Linee di ricerca decisamente più produttive vengono da *Love and Death in the American Novel* di Leslie Fiedler, un classico della critica provocatorio, paradossale e geniale, che già nel 1960 metteva in luce le marcate differenze tra il *Bildungsroman* europeo e il romanzo ottocentesco angloamericano⁷. Secondo Fiedler la narrativa degli Stati Uniti del periodo 1780-1950 si distinguerebbe da quella europea per l'incapacità di rappresentare il rapporto amoroso fra un uomo e una donna adulti. A tale incapacità (o fobia) narrativa si contrapporrebbe un'archetipica nostalgia per un mondo infantile ossessionato dalla morte, dall'incesto e da forme di omosessualità (latente) che, in modo paradossale, avrebbe reso la letteratura americana adatta a un pubblico di bambini. La tesi, che vede un netto privilegio

politica negli Stati Uniti, Feltrinelli, Milano 2012, soprattutto le pp. 211-254.

⁴ Sull'insediamento in terre senza legge mi permetto di rinviare al mio *Demitizzare il western: le tre stagioni di Deadwood (2004-2006)*, "Ácoma", nuova serie, 3, 2012, pp. 115-128.

⁵ Si veda F.J. Turner, *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.

⁶ S. Bluefarb, *The Escape Motif in the American Novel: Mark Twain to Richard Wright*, Ohio State University Press, Columbus, OH 1972.

⁷ Si veda L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein & Day, New York 1966; trad. it. V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1960 e 1983.

delle istanze antirealistiche del romanzo, viene sostenuta grazie all'analisi di opere narrative di Brockden Brown, Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, Twain, Faulkner e di numerosi altri scrittori meno canonici in cui è evidente la straordinaria conoscenza di Fiedler della cultura di massa, cinema compreso. I personaggi maschili dei romanzi angloamericani sembrano preferire il legame con altri uomini (i marinai di Melville, gli eroi della Frontiera di Cooper, i ragazzini di Twain, ecc.); ma la loro rimozione della sessualità non manca di ripresentarsi sotto forma di 'ritorno del rimosso' attraverso proiezioni maschili di donne che non possono che essere 'mostri di virtù' (donne asessuate) o 'mostri di depravazione' (*dark ladies*). Nella sua operazione critica Fiedler è tra i primi a indagare sul ruolo ideologico da attribuire alla fuga avventurosa nel West, per quanto non lo faccia in modo sistematico (ma la strada era già stata aperta da D.H. Lawrence quarant'anni prima)⁸.

Infatti è proprio il *western* la palestra ottocentesca in cui si esercita maggiormente il motivo della fuga e del suo motivo correlato, l'inseguimento. Già nella prima metà del XIX secolo, nei romanzi della serie di Leatherstocking di Cooper, fuga e inseguimento sono ampiamente tematizzati e danno vita al mito – potremmo quasi dire all'ossessione – per la mobilità che caratterizza il suo protagonista. Tale mito sarà via via riproposto nella lunga stagione dei *dime novels*, i romanzetti da dieci centesimi lanciati con enorme successo sul mercato statunitense all'epoca della guerra civile e di straordinaria diffusione fino a inizio Novecento quando lasceranno il posto alle riviste *pulp*. La martellante ripetizione di alcune formule narrative ingenue li rende oggi quasi illeggibili, ma all'epoca della loro pubblicazione costituirono un luogo di esercizio per molteplici intrecci che avrebbe in seguito alimentato tutte le varianti del *western* maturo e quelle del genere a esso contiguo, il detective novel di tipo *hard-boiled*.

Adventures of Huckleberry Finn, centrale nell'analisi di Fiedler e in qualsiasi riflessione successiva, non è, a rigore, un romanzo *western*; tuttavia celebra, una volta per tutte, la fuga dalla 'civiltà', dalla vita nei centri urbani (anche piccoli come la fittizia St. Petersburg sul Mississippi), dalle costrizioni della vita sociale (scuola, famiglia e buone maniere) e propone altresì un modello di legame maschile esclusivo (*male bonding*), a tratti ambiguamente misogino: Huck non rifiuta soltanto l'autorità violenta del padre rozzo e ubriaccone o quella benevola della vedova Douglas che gli fa da tutrice, ma anche l'ipotesi eterosessuale e normalizzata implicita nelle scelte del sodale Tom Sawyer innamorato di Becky, una ragazzina della sua stessa età. Huck preferisce una fuga lungo il Mississippi che lo sradichi definitivamente dai suoi disastrosi legami familiari e sociali e al tempo stesso conduca alla libertà il nero Jim che scappa con lui. Meglio morire tra gli indiani (peraltro aborriti da Twain) che ritornare nella 'sivilization', come la chiama Huck, perché l'esperienza fatta è stata più che sufficiente per capire che va fuggita: "I been there before" (ci sono già stato) dice Huck nell'ultima riga del romanzo.

Pur non presentando ambientazione, personaggi e azioni tipici del *western*, il romanzo di Twain conserva in modo evidente la carica di ribellione individuale che tale genere, anche nelle forme più conservatrici (in cui generalmente prevale l'ideologia del *self-made man*, nonché certe tendenze antidemocratiche), tende a portare con sé. In questo ha certo ragione

⁸ Si veda D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923), E. Greenspan – L. Vasey – J. Worthen ed., Cambridge University Press, Cambridge 2002; trad. it. A. Bertolucci, *Classici americani*, Bompiani, Milano 1948.

Hemingway a considerarlo il fondamento della letteratura americana, con la sua frase iperbolica “tutta la letteratura americana moderna nasce da un libro di Mark Twain intitolato *Huckleberry Finn*”⁹. Anche il *western* dovrà riconoscere il proprio debito nei confronti del romanzo di Twain, come pure nei confronti di altri testi cruciali di fuga dalla civiltà come *Moby-Dick* di Melville (ma anche “*Bartleby, the Scrivener*”) oppure *Walden* di D.H. Thoreau.

Tuttavia il motivo della fuga nel *western* non si limita alla semplice articolazione dell’abbandono della civiltà in nome della ricerca di un mistico ‘sé autentico’, che peraltro raramente si riesce a trovare. In varie storie controcorrente la fuga è un volano formulaico su cui si innestano significati sempre diversi. Ciò è già palese in *Roughin’ It* (*In cerca di guai*, 1872)¹⁰, un’opera giovanile dello stesso Twain solo recentemente rivalutata dalla critica, che contiene l’esilarante resoconto di un viaggio avventuroso dall’Iowa al Nevada e alla California, con un *detour* che include perfino le Hawai’i, dopo una sosta istruttiva nel disprezzato Utah dei mormoni. *Roughin’ It* è un testo ancora imperfetto dal punto di vista stilistico, ma che nella sua prima parte si distingue per il lungimirante 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 a rincorrere la fortuna nell’Ovest senza trovarla. In *Roughin’ It* Twain passa in rassegna gli stereotipi *western* che si stanno affermando, producendo una serie di ‘anticorpi’ letterari e ideologici che, sfortunatamente, avrebbero impiegato molto tempo a moltiplicarsi. In questo caso il tragitto verso ovest, pur conservando l’entusiasmo di chi si lascia alle spalle la civiltà della costa orientale, nella sua frammentarietà e profonda ironia perde ogni dimensione mitopoietica, prima ancora che il mito sia giunto a completa maturazione. Gli incontri che si susseguono, le situazioni che oscillano tra l’avventuroso e il comico, sembrano negare ogni possibilità rigenerativa attribuita tradizionalmente alla fuga verso occidente, che a cavallo del secolo avrebbe trovato espressione in tanti pittori di genere, in romanzieri come Owen Wister e Zane Grey e in storiografi conservatori come Theodore Roosevelt.

Il periodo in cui il motivo della fuga viene maggiormente interrogato e trasformato da alcuni scrittori *western* è il secondo dopoguerra, proprio in concomitanza con l’affermarsi del culto della fuga nella *Beat Generation* e delle comunità *hippie*. Da allora tale rilettura è riproposta ciclicamente, quasi a dimostrare che la cultura americana possiede la capacità di reagire al tentativo di totalizzazione delle proprie ideologie.

Il caso più notevole negli anni Cinquanta e Sessanta è rappresentato da Elmore Leonard, che comincia a dedicarsi al *western* agli inizi degli anni Cinquanta, cioè in quel periodo in cui il racconto *western* su rivista (“Argosy”, “Dime Western”, “Zane Grey’s Western”, “Western Story Magazine”, ecc.) si trova a competere sia con le edizioni paperback dei romanzi, sia con l’affermarsi sempre più prepotente delle serie televisive¹¹. Egli rivisita tutti i *cliché* del

⁹ La frase compare nel racconto *The Green Hills of Africa* (*Verdi colline d’Africa*, 1935).

¹⁰ Segnalo la bellissima traduzione di Giulia Arborio Mella (Mark Twain, *In cerca di guai*, Adelphi, Milano 1993).

¹¹ Su Leonard rimando al mio *Dal western classico al post-western: lo strano caso di Elmore Leonard*, in *L’invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, S. Rosso ed., ombre corte, Verona 2010, pp. 82-89, poi ripreso con modifiche in S. Rosso, *Rapsodie della Frontiera, Sulla narrativa western contemporanea*,

western classico modificandoli in modo implacabile: aumenta lo spazio occupato dalle donne e dalle minoranze etniche non mancando di introdurre personaggi afroamericani, altera il ruolo stereotipato 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 intrecci¹², non è mancato l'interesse per il motivo della fuga, come emerge fin dal suo primo racconto del 1951, *Trails of the Apache*. Leonard liquida uno dei motivi più frequenti del viaggio verso l'Ovest: il desiderio di lasciarsi alle spalle un qualche fallimento, amoroso, professionale o d'altro tipo. In questo senso egli svuota dall'interno la carica ideologica della fuga, la trasforma in un percorso semplicemente materiale e contingente di sopravvivenza: sfuggire a un antagonista.

Un caso particolarmente esplicito è costituito da una delle sue ultime opere *western*, *Valdez is Coming* (*Arriva Valdez*, 1970), poi portato sullo schermo da Edwin Sherin (1971, con Burt Lancaster nel ruolo del protagonista). Valdez è un vice-sceriffo messicano, che dopo avere assistito a un sopruso a opera di Frank Tunner, un 'barone del bestiame', tenta la via del risarcimento pacifico con formidabile pazienza, ma viene respinto ripetutamente con violenza sempre più brutale, fino a essere legato a una croce che lo costringe a muoversi quasi strisciando, tra dolori indicibili. Liberato dal fardello grazie a un incontro fortunoso, Valdez rapisce la compagna di Tanner e intraprende una fuga dal successo improbabile. Ma la sua sagacia tattica gli permette, in meno di cento pagine, di eliminare dodici *cowboy* assoldati dal malvagio allevatore per dargli la caccia. Inseguito da costui fino alla cima di una montagna, quando ormai sembra spacciato, Valdez si trova improvvisamente nella condizione di sfidare ad armi pari il suo antagonista e di 'fare giustizia' una volta per tutte, fornendo, con un duello risolutivo, un significato pieno a una fuga avventurosa durata quasi duecento pagine. Ma soddisfatto dal risultato ottenuto si allontana risparmiando l'avversario ormai abbandonato dai suoi stessi uomini e lasciando sbalordito il lettore, come già aveva fatto in tanti racconti precedenti.

Ovviamente quando Leonard scrive *Valdez is Coming* i tempi sono maturi per una rilettura dissacrante della fuga eroica e rigenerativa. Molti dei *cliché* del *western* sono stati fatti esplodere dalla violenza del cinema di Sergio Leone e di Sam Peckinpah e dalla loro ironia pervasiva¹³. La scelta di Leonard è però narrativamente molto meno spettacolare; anzi, po-

ECIG, Genova 2012, pp. 39-55. Tra le serie televisive *western* principali si vedano *Gunsmoke* (1955-1975), *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).

¹² Leonard ha scritto una trentina di racconti e otto romanzi *western* in circa vent'anni, prima di passare al più redditizio *noir* urbano a cui è stato dedicato, con grande successo planetario, fino alla morte recente. In italiano i racconti *western* di Leonard sono apparsi in un volume della collana *Stile libero Noir* di Einaudi: E. Leonard, *Tutti i racconti western*, Einaudi, Torino 2008, ottimamente tradotti da Luca Conti; ed. orig. *The Complete Western Stories*, Harper, New York 2004.

¹³ Si pensi alla scena finale di *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) in cui l'eroe riesce a sconfiggere Ramón Rojo, l'antagonista crudele, grazie a un fantasioso giubbotto antiproiettile. Ironia, parodia e comico sono comparsi più volte nella storia del *western*, dai Fratelli Marx agli Stooges, da Laurel e Hardy a Jerry Lewis,

tremmo dire, consiste proprio nella 'de-spettacolarizzazione' di uno dei motivi portanti del *western*, la fuga, al termine del quale si colloca tradizionalmente il duello¹⁴.

Un altro romanzo che ha contribuito a scardinare l'alone romantico che circondava la fuga del *western* classico è costituito da *True Grit* (*Il grinta*, 1968)¹⁵, opera di grande notorietà di Charles Portis, poi film di enorme successo di Henry Hathaway (1969), recentemente riproposto con grande bravura dai fratelli Coen (2011). 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 quattordici anni, Mattie Ross, co-protagonista dell'intreccio, caso decisamente eccentrico nella storia del *western*, una sorta di "Huckleberry Finn al femminile" come ha opportunamente scritto un critico¹⁶. Mattie ha assoldato Rooster Cogburn – soprannominato 'il Grinta' (the Grit) per il suo carattere deciso – un non più giovane sceriffo federale, rozzo, ubriaccone e privo di scrupoli, per trovare l'assassino del padre. Partecipa alla caccia anche un giovane *ranger* del Texas, certo Laboeuf. Il trio si addentra nel territorio indiano lungo un percorso dove i fatti drammatici si alternano alle dinamiche comiche interne al gruppetto di inseguitori, dovute in buona parte al carattere pragmatico e 'poco femminile' di Mattie, dalla spacconeria e da un certo pregiudizio anti-texano del Grinta. Quando, al termine di un inseguimento estenuante si arriverà allo scontro frontale, anche in questo caso il duello, irrealistico al punto da sfiorare la comicità, verrà collocato in un punto del racconto che non gli permetterà di acquisire il significato rigenerativo atteso e l'inseguimento stesso assumerà un carattere secondario.

Quando *True Grit* viene pubblicato siamo ormai nel 1968, alla fine di un decennio di sconvolgimenti culturali che stanno trasformando gli Stati Uniti. Mentre narratori fedeli ai *cliché* del *western* come Louis L'Amour procedono imperterriti sulla via della ripetizione acritica, 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, conquistano il pubblico anche 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 poi ha continuato a fare fino alla morte.

La strategia 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 principali 'antagonisti', la vituperata

fino a film di animazione come lo straordinario *West and Soda* di Bruno Bozzetto (1965). Toni ironici e comici erano già presenti in vari film classici, come ad esempio in *Rio Bravo* (*Un dollaro d'onore*, 1959) di Howard Hawks. Pochi ricordano che uno dei maggiori successi commerciali della storia del *western* è stato il parodico *Blazing Saddles* di Mel Brooks (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, 1974).

¹⁴ Sul duello mi permetto di rinviare ancora al mio *Rapsodie della Frontiera*, pp. 95-110.

¹⁵ C. Portis, *True Grit*, Simon & Schuster, New York 1968; trad. it. *Il grinta*, Giano, Varese 2011.

¹⁶ B.J. Frye, *Charles Portis*, in *Updating the Literary West*, Thomas J. Lyon ed., Texas Christian University Press, Forth Worth, TX 1997, p. 497.

domesticità, aprono la via ai grandi scrittori *western* nostri contemporanei e indicano la via per una lettura demistificata del mito della fuga¹⁷.

Dopo Leonard e Portis gli esempi di contestazione della versione mitica ed edificante della fuga si moltiplicano toccando vertici di sovversione in testi come *The Missouri Breaks*, la sceneggiatura di Thomas McGuane per il film di Arthur Penn del 1976, *Lonesome Dove* (*Un volo di colombe*, 1985), il capolavoro di Larry McMurtry vincitore del premio Pulitzer, e *Blood Meridian* (*Meridiano di sangue*, 1985) di Cormac McCarthy, il romanzo di 'inseguimento e fuga' più violento e più privo di totalizzazione ideologica della letteratura *western* statunitense¹⁸. Per venire fino al recente *No Country for Old Men* (*Non è un paese per vecchi*, 2005), ancora di Cormac McCarthy, in cui *western* e *noir* si mescolano in una fuga priva di significato apparente e dall'esito negativo, quasi metafisico, in un mondo governato da una violenza inaudita; violenza senza senso, come ribadito nella sua recentissima sceneggiatura per il film *The Counselor* (*Il procuratore*, 2013)¹⁹.

La critica più radicale al mito della fuga è sempre stata, in realtà, nel rifiuto di intraprenderla. L'esempio più famoso della letteratura statunitense è costituito dal brevissimo racconto (non *western*) di Hemingway *The Killers*, in cui Ole Anderson, 'lo svedese', decide di rimanere sdraiato nel letto ad attendere imperturbabile i sicari che stanno arrivando per ucciderlo. Il carattere sconcertante della storia è che il narratore extradiegetico non fornisce alcuna spiegazione di questo atto che in poche pagine sembra rifiutare tutta l'ideologia utopistica dell'*American Dream*. Non è casuale che entrambi gli ottimi adattamenti cinematografici omonimi, quello di Robert Siodmak del 1954 e quello di Don Siegel del 1964, si sforzino, per due ore, di trovare delle motivazioni per questa scelta 'mostruosa'.

Anche il *western* non ha esitato a seguire la via indicata da Hemingway e riletta da Siodmak e Siegel: innumerevoli sono i pistoleri che a un certo punto interrompono improvvisamente la fuga quasi fossero eroi esistenzialisti²⁰. Il caso più noto rimane quello di Billy the Kid che, sebbene disarmato, finge di estrarre una pistola, ponendo così fine alla sua vita di fuggitivo e alla narrazione²¹.

Keywords

United States, Western movies, Travel.

¹⁷ Alcune avvisaglie di questo cambiamento si possono già cogliere in film come *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*) di Sam Peckinpah e in *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Butch Cassidy*), entrambi del 1969. Per quel che riguarda la tesi che vede il *western* come tentativo (pienamente riuscito) di sconfiggere il culto femminile della domesticità si veda Jane P. Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992.

¹⁸ Su questi si veda ancora il mio *Rapsodie della frontiera*, soprattutto il capitolo *Violenza Post-Vietnam*, pp. 73-94.

¹⁹ Il film è stato realizzato da Ridley Scott.

²⁰ Sotto tale aspetto si potrebbe stabilire un legame tra questo *western* decostruito e quel tipo di *polar* francese le cui migliori espressioni sono dovute a Patrick Manchette per il romanzo e Jean-Pierre Melville per il cinema e di cui il regista Jules Dassin è stato un ottimo progenitore.

²¹ Si veda in particolare il film di Arthur Penn, *The Left-Handed Gun* (*Furia selvaggia*, 1958).