

Rapsodie della frontiera, di Stefano Rosso

Sostene Massimo Zangari

Abstract

Recensiamo il volume di Stefano Rosso, *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*. Genova: ECIG – Edizioni Culturali Internazionali, 2012.

Parole chiave

Stati Uniti, western, narrativa

Contatti

sostene.zangari@hotmail.it

Chi ha letto *Il terzo uomo*, il romanzo di Graham Greene ambientato nella Vienna dell'immediato dopoguerra, e portato sul grande schermo da Carol Reed, ricorderà la divertente conferenza sul romanzo contemporaneo inglese in cui si trova coinvolto suo malgrado il protagonista Rollo Martins, scambiato per l'autore modernista Buck Dexter. Martins rivela a una platea disorientata di non avere mai sentito nominare James Joyce e di considerare invece Zane Grey il suo punto di riferimento in ambito letterario. Il moderatore Crabbin, scambiando l'uscita per una provocazione, si affretta a informare il pubblico – e anche quei lettori, di allora come di oggi, per i quali l'allusione risultava opaca – che Grey era l'autore di «romanzetti popolari di quart'ordine su banditi e cowboy», aggiungendo come non si potesse considerarlo un vero e proprio scrittore, ma «soltanto un fornitore di svaghi popolari» (Greene 92). Tuttavia, come fa notare Stefano Rosso in *Rapsodie della frontiera. La letteratura western contemporanea* (ECIG, Genova, 2012), Grey era stato qualcosa di più. Oltre a costituire un punto di riferimento della narrativa western negli anni trenta e quaranta del secolo scorso, con oltre 26 milioni di copie vendute, insieme a Owen Wister, autore de *Il virginiano* (1903), e Louis L'Amour, Grey ha svolto un ruolo fondamentale nella codificazione di una mitologia che, osserva Rosso, abbraccia diversi tipi di media narrativi, dal cinema al videogioco.

Rapsodie della frontiera, tuttavia, come esplicita l'introduzione, non ha lo scopo di effettuare una ricognizione esaustiva del vasto territorio letterario del western, ma concentrare l'attenzione sulla sua declinazione più recente, il cosiddetto 'post-western' o 'neo-western', attraverso tre autori: Elmore Leonard, figura cerniera tra i modelli classici e la nuova sensibilità, e due rappresentanti di quest'ultima ondata, Larry McMurtry e Cormac McCarthy. Il discreto successo editoriale conosciuto dal secondo anche presso il pubblico italiano, un successo che molto deve all'adattamento cinematografico di *Non è un paese per vecchi*, a opera dei fratelli Cohen, fa dello studio di Rosso un contributo tempestivo e un'occasione per riflettere sull'ennesima rinascita di un genere più volte dato per morto, ma che, attraverso riscritture, rielaborazioni e persino parodie, ha saputo invece resistere nel tempo. E se le formule tradizionali, ormai ritenute logore, sopravvivono esclusivamente sotto forma di tracce residuali, le declinazioni più recenti hanno mostrato come il western sia stato capace di farsi carico di preoccupazioni e ansie della contemporaneità.

Rimane valido, allora, quanto affermava il teorico cinematografico André Bazin oltre mezzo secolo fa: il western è un genere «che non invecchia», perché si tratta di una costruzione simbolica che trascende il setting specifico dell'Ovest americano negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo, per elevarsi al rango di *Odissea* della cultura tardo-capitalista (Bazin 148)¹ - uno statuto che l'immensa popolarità di cui il western ha goduto e continua a godere anche al di là dei confini statunitensi non fa altro che confermare.

Se l'idea stessa di America è in sé un costrutto mitologico, nel quale la civiltà europea ha investito le proprie aspettative di rinascita, il western è una delle forme privilegiate attraverso cui esso si declina. E non è un caso che una delle prime espressioni delle ansie e delle contraddizioni dell'emergente cultura abbia i contorni del racconto western ante litteram, i *Leatherstocking Tales*, la serie di romanzi scritti da James Fenimore Cooper tra il 1823 e il 1841. Nell'eroe solitario Natty Bumppo, soprannominato 'Calze di cuoio', si ritrova l'uomo americano in bilico tra est e ovest, tra civiltà e *wilderness*. Soprattutto, è lui il progenitore di cacciatori, scout, cowboy, pistoleri, fuorilegge e sceriffi la cui identità è forgiata dalla Frontiera, lo spazio idealizzato dove ha luogo la lotta simbolica tra principi opposti.

La svolta problematica compiuta dagli autori raggruppabili sotto l'etichetta post-western negli ultimi trenta-quarant'anni, allora, più che un movimento verso la letterarietà, viene letta in *Rapsodie* come una sorta di 'ritorno a casa': dopo un lungo periodo di simbolica 'cattività' nei gironi della letteratura popolare, il lavoro di Leonard, McCarthy e McMurtry restituisce al western la funzione originaria di portare allo scoperto fratture, tensioni e paure che scorrono sottotraccia, messe da parte dalla retorica ufficiale dell'epopea di conquista dell'Ovest come realizzazione di un 'Destino Manifesto'. L'artificiale divisione tra 'alto' e 'basso' durante l'Ottocento è stata molto meno netta di quanto noi lettori di oggi siamo abituati a ritenere, tanto che, provocatoriamente, un possibile canone 'western' potrebbe includere testi maggiori quali *Le avventure di Huckleberry Finn*, il romanzo di Mark Twain da cui, secondo l'ormai nota battuta di Hemingway, deriva tutta la letteratura americana.

Ciò che differenzia il testo di Twain dai western ad esso contemporanei, sottoforma per lo più dei *dime novels*, è, tra le altre cose, il diverso modo di gestire i conflitti sociali e di classe che hanno caratterizzato i travagliati decenni successivi alla Guerra Civile. Perché se Twain fa del suo testo un sismografo che registra le fratture di un paese percorso da molteplici conflitti (di classe, razza, religione) - attraverso la suddivisione della narrazione tra la società utopica della zattera che scorre lungo il fiume, dove il bianco Huck e il nero Jim vivono in regime di uguaglianza, e la terraferma, al contrario infestata da faide, razzismo, approfittatori - i *dime novels* western, invece, quelle stesse fratture le accantonano, le contengono e le ricompongono: come ricorda Alan Trachtenberg, le trame vedono l'inevitabile trionfo del lavoratore onesto che si fa strada grazie alla sua sola abilità e intelligenza, e la disfatta degli affaristi senza scrupoli che vengono dall'est. Il messaggio sottolinea come, lontano dalle metropoli tentacolari della costa orientale, dove domina il capitale industriale e finanziario dei Carnegie e dei Morgan, l'America offra ancora l'illusione che esista uno spazio di possibilità, dove è ancora possibile costruire l'utopia egalitaria a cui è legata la nascita della nazione².

I semi della svolta cominciano a essere piantati nel secondo dopoguerra e, tra i numerosi protagonisti di questo periodo cruciale, un ruolo importante spetta a Elmore Le-

¹ Traduzione mia.

² Cfr. Trachtenberg 24-5.

onard. Autore di sei romanzi e oltre trenta racconti western, da cui sono stati tratti alcuni capolavori del grande schermo, tra i quali *Quel treno per Yuma* (1953) e *Io sono Valdez* (1971), Leonard media tra i codici ormai affermati del western di Wister, Grey e discepoli, e apre il testo agli stimoli più diversi, dalla cinematografia alla scrittura degli amati Steinbeck e Hemingway. Ne risultano opere che, se da un lato sono perfettamente collocabili nell'alveo del genere letterario, dall'altro propongono una narrazione che non si presta alla conciliazione, ma anzi mette in luce conflittualità e lacerazioni.

Nell'ambito della letteratura di genere, la spinta al superamento delle costruzioni formulaiche costitutive del genere stesso verso la complessità artistica rappresenta un fenomeno evolutivo tipico. Tuttavia, alla svolta post-western contribuiscono anche le pressioni esercitate dalla cultura e della storia statunitense del secondo dopoguerra. Le lotte per i diritti civili delle minoranze etniche e delle donne, per esempio, hanno sensibilizzato gli autori verso un necessario allargamento del microcosmo consolidato dei personaggi, un sistema chiuso, prevalentemente bianco e maschile, il quale contempla la diversità etnica sottoforma di figure stereotipate. Le tradizionali comparse, indiani e donne – imprigionati nei tradizionali poli di brutalità sanguinaria e ingenuità roussoviana i primi, confinate all'aggressiva sessualità e domestica docilità le seconde – conquistano piena cittadinanza testuale in compagnia di neri e chicanos, tutti ritenuti degni di esprimere individualità complesse e di articolare posizioni chiave nell'economia della narrazione.

Altro evento che si imprime in modo significativo sulla coscienza collettiva è la guerra del Vietnam. La quotidiana razione di bollettini colmi di morti e feriti, immagini di combattimento, reportage giornalistici di atrocità e scandali, fanno percepire la campagna asiatica come evento contrassegnato da estrema e ingiustificata brutalità. Diversamente dalla Seconda guerra mondiale, per la quale era stato possibile identificare lo sforzo bellico con la volontà di liberare il mondo dalla minaccia nazifascista, questa volta l'equazione non è convincente.

Il riferimento critico obbligato sul tema della violenza, a cui Rosso giustamente dà rilievo, è la trilogia di Richard Slotkin³. Lo studioso americano assegna valore mitopoietico all'atto violento con il quale i coloni sottomettono il continente nordamericano e cercano di trasformarlo in un Eden a loro immagine e somiglianza. Tuttavia, l'ambiente appare spesso riluttante ad adeguarsi ai progetti dei coloni, e perciò questi ultimi si trovano costretti a ricorrere a tutti i mezzi, persino alla violenza, per addomesticare le forze ostili al loro piano rigenerativo. L'atto violento contro le diverse forze ostili – i nativi, la madrepatria inglese, l'ambiente naturale, i neri e gli altri immigrati – viene interpretato come momento di passaggio a cui si ricorre con riluttanza ma è sentito come passo necessario per adempiere alla missione e alla realizzazione del piano originario. Il western, da questo punto vista, attraverso l'escamotage del duello, evento che assurge a vero e proprio cronotopo, incanala la violenza necessaria per la rinascita morale, e la contiene in un momento estremamente ritualizzato e confinato in uno specifico lasso di tempo. *Mezzogiorno di fuoco*, il film del 1952 diretto da Fred Zimmermann, rappresenta un caso paradigmatico, in particolare nel momento in cui la quacchera pacifista Amy Fowler (Grace Kelly) ricorre lei stessa al fucile per salvare la vita al protagonista Will Kane (Gary Cooper) e

³ La trilogia critica è composta da *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973; *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization*, Atheneum, New York, 1985; *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York, 1992.

consentirgli di portare a termine lo sterminio della banda di facinorosi che aveva giurato di mettere a ferro e fuoco la cittadina di Hadleyville.

La guerra del Vietnam, secondo Rosso, per diversi motivi, fatica a entrare nei contorni della stessa mitologia. Non è più possibile intuire il fine supremo a cui essa dovrebbe condurre. Fine conoscitore della narrativa legata all'impresa nel Sud-Est asiatico, al quale aveva dedicato lo studio *Musi gialli e berretti verdi*, Rosso ribadisce come

la letteratura americana sul conflitto indocinese [sia] 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 di elencazioni prive di forza immaginativa. (Rosso 88)

Una 'verità' profonda che invece, secondo Rosso, trova ospitalità nel genere western. E se *Il mucchio selvaggio*, il film del 1969 diretto da Sam Peckinpah, è il primo esempio di come il western si prestasse a registrare questa dimensione problematica del conflitto⁴, a livello letterario è l'opera di Cormac McCarthy a veicolare una violenza brutale e autotelica, che mette a dura prova le capacità di resistenza del lettore. *Meridiano di sangue* (1985) dimostra «l'impossibilità di attribuire valore rigenerativo alla violenza» (Rosso 86), grazie a una tecnica narrativa che proietta sugli eventi uno «sguardo animalesco» che non lascia spazio a giustificazioni ideologiche o motivazioni personali, ripensamenti o sensi di colpa. Assenti anche pause narrative, zone di decompressione per assorbire il colpo. Come ricorda il critico Patrick W. Shaw, citato in *Rapsodie*, il romanzo di McCarthy:

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. (Rosso 80)⁵

Anche il Harold Bloom rivendica l'importanza di *Meridiano di sangue*, da lui definito «il vero romanzo apocalittico americano» (Rosso 81).

Più digeribile per il lettore è invece il rinnovamento messo in atto dall'altro esponente di punta del post-western, Larry McMurtry. Autore di *Un volo di colombe* (1985), premiato con il Premio Pulitzer, e sceneggiatore del provocatorio *I segreti di Brokeback Mountain* (1998), McMurtry opera in conformità all'approccio 'revisionista' proposto dalla cosiddetta 'New Western History', tendenza a rileggere l'epopea della conquista dell'Ovest mettendo in luce i punti di vista di coloro i quali questa l'hanno subita o il cui contributo è stato marginalizzato o messo da parte⁶.

Un volo di colombe tocca una vasta quantità di temi e motivi del racconto western e ne offre una rilettura, grazie al rigore storico e geografico, e al tentativo di conferire ai personaggi complessità e molteplici sfaccettature. Soprattutto, la storia dei mandriani Gus e Call e del loro epico viaggio dal Texas fino al Montana si offre come ennesima riscrittura di quell'«incontrollabile pulsione al movimento» (Rosso 66) su cui si fonda tutta la letteratura americana.

⁴ Cfr. Torry.

⁵ La citazione è tratta da Shaw 132.

⁶ Gli esponenti principali di questa tendenza sono Patricia Nelson Limerick, Richard White e Donald Worster.

Concludono *Rapsodie della frontiera* un capitolo dedicato alle sempre fitte negoziazioni tra media diversi che caratterizzano, ancora oggi, il genere western, e infine una ricognizione sulla critica statunitense legata al western, in cui si sottolineano i legami che la letteratura di genere ha con la Frontiera, uno dei miti fondativi della cultura americana, ma che per molto tempo sono passati inosservati o semplicemente snobbati per la riluttanza a includere i materiali popolari nelle ricognizioni critiche. Il punto di forza di *Rapsodie*, tuttavia, risiede nel perseguire con coerenza un'idea del western in quanto genere narrativo e non solo esclusivamente letterario, sottolineando continuità, scambi, citazioni e influenze reciproche tra le diverse forme testuali attraverso cui questo genere si articola. Un approccio che travalica le barriere tra i mezzi narrativi il quale, tra l'altro, ricalca una prassi ormai comune tra gli stessi 'produttori di narrazione', sempre più coinvolti in esplorazioni che interessano, in particolare modo, gli universi paralleli della pagina scritta, e del grande e piccolo schermo.

Bibliografia

- Bazin, André. «The Western. Or The American Film Par Excellence». *What is Cinema? 1918-1958*. Berkeley: University of California Press, 1971. Print.
- Greene, Graham. *Il terzo uomo*. Milano: Bompiani. (1949) 1994. Stampa.
- Rosso, Stefano. *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*. Genova: ECIG. 2012. Stampa.
- Shaw, Patrick W. *The Modern American Novel of Violence*. Troy, NY: Whiston, 2000, p. 132
- Torry, Robert. "Therapeutic Narrative: The Wild Bunch, Jaws, and Vietnam" *Velvet Light Trap* 31 (1993): 27-38. Print.
- Trachtenberg, Alan. *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*. New York: Hill & Wang, 1982. Print.