



ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2015
N.9

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli



Ácoma. Rivista semestrale di studi nordamericani.
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Autunno - Inverno 2015

Comitato scientifico: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors, Marilyn B. Young.

Direttori: Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Stefano Rosso.

Comitato di redazione: Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Fiorenzo Iuliano, Carlo Martinez, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Redazione: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Anna Belladelli, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Sonia Di Loreto, Cristina Mattiello, Alessandro Portelli, Anna Scannavini, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri

Segreterie di redazione:

Bergamo: "Ácoma", Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2 – 24129 Bergamo, fax 035/2052789
Roma: "Ácoma", Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali, Università di Roma "La Sapienza", via Carlo Fea 2, 00161 Roma – fax 06/44249216

E-mail: acoma@unibg.it

Sito web: www.acoma.it

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it

"Ácoma" è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo redazione@acoma.it verrà cestinato.

"Ácoma" is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to redazione@acoma.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli

La copertina riproduce l'opera dello street artist brasiliano Tinho *In the Searching of Love*, realizzata su un edificio di Djerba, Tunisia. L'immagine è riprodotta per gentile concessione dell'autore.

SOMMARIO

Oltre il libro: nuove forme di narrativa sugli/dagli USA

A cura di Vincenzo Bavaro e Donatella Izzo

- Sconfinamenti e abiezioni: una doppia introduzione
Donatella Izzo e Vincenzo Bavaro 5
- L'ultimo dei mohicani* da Fenimore Cooper alla rete
Anna Scannavini 13
- Dal Mare Egeo all'Oceano Atlantico: la saga epica di 300 e la nascita
dell'impero americano
Enrico Botta 29
- Senza Esorcismi: *Cruising* (1980) di William Friedkin tra contestazioni infuriate
e attrazioni fatali
Vincenzo Bavaro 41
- Svolte sbagliate? Stereotipi sociali e paesaggi della paura nella tradizione
cinematografica del *backwoods horror*
Elena dell'Agnese 55
- "A Little Somethin' You Can't Take Off": La Storia e il cinema di Quentin Tarantino
Serena Fusco 69
- Apocalissi provvidenziali: *The Walking Dead* e la politica postuma
Gaetano Martire 86
- "Non è uno scherzo sapere continuare": Guccini, l'America e quella strada tra
"la via Emilia e il West"
Cristiana Pagliarusco 102
-



La Louisiana di *True Detective*. Attori e attanti geografici in una serie televisiva
Fabio Amato 114

Saggi

La tradizione del radicalismo nero e la politica dell'umano: riflessioni su una
politica radicale per il nostro tempo
Anthony Bogues 124

The Corpse, the Machine, the Garden: immagini di guerra e ideologia pastorale
in *The Orchard Keeper*
Marco Petrelli 136

Una poetica della scomparsa. Sulla poesia di Paul Auster
Andrea Pitozzi 148

English Summaries 164



Sconfinamenti e abiezioni: una doppia introduzione

Donatella Izzo e Vincenzo Bavaro*

Il libro

Tutto ebbe inizio in una biblioteca. Nella Sezione Americana della Biblioteca Nazionale di Napoli, che la responsabile, Lucia Marinelli, ha reso con la sua competenza e passione un vero luogo di scambio intellettuale, si tengono annualmente cicli di seminari di americanistica rivolti agli studenti e al pubblico. L'ultimo in ordine di tempo, *Oltre il libro. Cultura popolare, media e nuove forme di narratività negli/dagli USA*, è stato il nucleo generatore di questo numero di "Ácoma".

Cito l'occasione non solo per doveroso riconoscimento dell'ospitalità della BNN, ma anche perché la biblioteca è il luogo simbolico che meglio sottolinea il paradosso originario da cui muove questa riflessione. La biblioteca si è costituita storicamente come il "forziere del capitale culturale",¹ da un lato – ed è proprio il caso delle biblioteche nazionali – intrecciato strettamente all'idea di salvaguardare, esaltare e tramandare il patrimonio culturale della nazione,² dall'altro "contact zone" fra diverse culture, luogo di scambio, trasmissione e disseminazione, "ri-cettacolo della memoria scritturale del mondo".³ Entrambe le funzioni – conservazione e irradiazione – sono state a lungo fondate sul libro come oggetto fisico, come tecnologia specifica per la trasmissione verbale, come condensato di capitale simbolico e culturale, come "oggetto di studio e di organizzazione epistemologica",⁴ e come veicolo principe di una concezione della letteratura basata sul "nesso indissolubile fra un oggetto, un testo e un autore".⁵

Ma che cosa succede quando il libro diventa una tecnologia obsoleta, e la stessa biblioteca diventa una risorsa virtuale, disancorata non solo dall'oggetto-libro in quanto tale, ma anche da una localizzazione specifica, e quindi dal sostegno/controllo di una comunità nazionale che ne costituisca direttamente o indirettamente – attraverso le sue politiche amministrative, linguistiche, scolastiche, ma anche i suoi fenomeni di mercato, le sue scelte traduttive e editoriali, il suo gradimento e il suo oblio – il mandante collettivo e il destinatario? Come si declina la letteratura all'epoca della fine dell'egemonia della parola, e della parola scritta in particolare? E come incide l'obsolescenza della forma-libro sui modi di narrare la nazione, e sulla loro circolazione e ricezione?

Oltre

Oltre: al di là di, più avanti, in aggiunta a. Sconfinamenti, superamenti, supplementi. Spezzata la sua associazione canonica con il libro, la letteratura (ri)diviene un concetto instabile: la poesia riscopre le sue origini orali disseminandosi in varie decli-

nazioni tecnologiche dell'oralità secondaria, da Youtube al podcast; il romanzo e il racconto si ibridano con la cultura visiva (fenomeno del resto non nuovo, se si pensa alla loro attenzione, fin dalle origini, per il cinema),⁶ sia proponendosi come *graphic novels* all'insegna del "pictorial turn" di cui ha parlato W.J.T. Mitchell,⁷ sia riconfigurando la propria vocazione narrativa in chiave di intermedialità. In un fenomeno di *remediation* generalizzata,⁸ la letteratura si dissemina attraverso nuove tecnologie e nuovi supporti, e insieme si lascia almeno in parte riassorbire nella più capace categoria (neurologico-cognitiva e antropologica ancor prima che formale o generica) di *storytelling* e narratività.¹⁰ Quella che emerge da questa destabilizzazione delle concezioni tradizionali della letteratura – concezioni storiche, è vero, ma pur sempre storicamente consolidate fino quasi alla naturalizzazione – è una veloce e radicale diversificazione non solo del suo supporto, ma delle sue modalità di produzione, di circolazione e di fruizione. Dal libro basato sulla parola scritta, oggetto di una pratica di lettura lenta e individuale, a narrazioni fluide, avvolgenti, multisensoriali, spesso oggetto di fruizione dialogica e collettiva (come è il caso per esempio delle serie TV e dei connessi fenomeni di fandom). Dal libro testualmente legato a una lingua specifica, la cui diffusione era inevitabilmente mediata dalla pratica della traduzione (con tutti i suoi risvolti linguistici e culturali, ma anche editoriali, economici e politici), a una narratività capace di circolare in tempo reale e di comunicare attraverso canali relativamente im-mediati perché anche, quando non primariamente, non-verbali, oltre che legati all'uso individuale di tecnologie diffuse. Dal libro percepito, secondo la già ricordata sovrapposizione oggetto-testo-autore, come espressione e veicolo di una visione del mondo autorevole perché autoriale, ancorata alla mediazione intellettuale e all'elaborazione estetica individuale, a un'autorialità plurale e diffusa che intreccia e fonde contributi prodotti ed elaborati da soggetti diversi – inclusi i fruitori stessi, attraverso forme di collaborazione testuale e interpretativa che vanno dal *fan-subbing* alle pratiche di vera e propria co-autorialità proprie degli *interactive comics* e della emergente "letteratura digitale" (alla quale vengono sempre più spesso ascritti i *video games* di ultima generazione, con le loro forme di *storytelling* sempre più sofisticato). Dall'aura legata all'inalienabile unicità individuale dell'artefatto nel tempo sacralizzato della scrittura e della lettura, alla permeabilità totale fra il tempo della vita e quello della fruizione, in cui il valore carismatico della letteratura "consacrata" si riduce a una questione di preferenza individuale.¹¹ Tutta questa serie di "dal... al", peraltro, va intesa piuttosto in senso puramente retorico che non – almeno per il momento – come una teleologia o un racconto di progresso in cui una tecnologia nuova e presunta più efficiente ne soppianta un'altra più obsoleta. Nonostante i trionfalismi, e i simmetrici compianti elegiaci, sulle loro sorti rispettive, Kindle e libro cartaceo continuano a convivere, altrettanto quanto i romanzi e le serie TV, anodati in una logica di complementarità che è anche co-dipendenza e legittimazione reciproca.

Oltre dove?

Se oggi la letteratura è "presa nel tumulto di una cultura moderna in cui le differenze fra locale e globale, nazionale e internazionale, qui e là, testo e traduzione,

originale e adattamento, si stanno rapidamente liquefacendo”, come sostiene Jan Baetens,¹² non sorprende che sia la letteratura comparata – deputata allo studio della letteratura nei suoi sconfinamenti – il campo che ha prodotto la riflessione teorica più sostenuta su questi problemi (e non è un caso che le citazioni proposte fin qui provengano da quell’ambito di studi).¹³ Nell’ottica del comparatista, d’altra parte, la letteratura è nomade, migrante e apolide per definizione, tanto rispetto ai confini nazionali, quanto riguardo a forme, media, supporti: la dimensione globale, o addirittura planetaria, e il “deep time” abbracciano altrettanto il cuneiforme e il digitale. Al punto forse da far percepire come “apolidi”, nella loro estensione globale, anche fenomeni che sono in effetti robustamente situati in tempi e luoghi precisi. Non penso soltanto, com’è ovvio, all’industria culturale e in particolare alla nuova *Golden Age* della serie televisiva, il cui centro di produzione e irradiazione a livello (quasi) globale sono stati fin qui gli Stati Uniti con le loro reti, pubbliche e soprattutto via cavo, in una preponderanza schiacciante non ancora scalfita dal più recente fenomeno delle *Web Series*.¹⁴ Penso anche alle sedi e agli strumenti intellettuali di legittimazione di questi nuovi oggetti, non semplicemente in quanto oggetti di studio culturale (che i *Cultural Studies* hanno già legittimato da decenni), ma in quanto veicoli e occasioni di una generale riconfigurazione del concetto di letteratura che, non più interessata ad abbattele, rimescola le tradizionali frontiere fra la “letteratura alta” e la “cultura popolare” all’insegna di una *convergence culture* basata sul flusso dei contenuti attraverso diverse piattaforme, sulla cooperazione fra diverse industrie mediatiche, sulla migrazione del pubblico fra media diversi.¹⁵ Le sedi e gli strumenti di questa legittimazione sono in larga parte legati a “economie del prestigio su base accademica” che oggi, come nota Günter Leypoldt discutendo le dinamiche delle istituzioni letterarie transnazionali, privilegiano gli Stati Uniti.¹⁶

Che si sia o meno di fronte a un ennesimo fenomeno di “globalizzazione come americanizzazione”, è un dato di fatto che le nuove declinazioni del letterario che circolano a livello internazionale – dalle narrazioni cinematografiche a quelle televisive, dai *poetry readings* su Youtube ai *video games*, dal *graphic novel* agli *interactive comics* – hanno spesso caratteristiche culturali e ambientazioni riconoscibilmente americane, e si riferiscono agli Stati Uniti tanto a livello di rappresentazione quanto nell’interpellare un lettore/fruitor implicito in grado di decodificare riferimenti culturalmente specifici. Forse, allora, la nazione è ancora una categoria di organizzazione epistemologica utile per interpretare l’“oltre”, e non è improprio che su questo generale fenomeno di sconfinamento del/dal libro ci si interroghi non soltanto dal punto di vista delle forme e delle tecnologie del letterario in senso teorico, ma anche dall’interno di un campo di studi come gli *American Studies*, che, per quanto innervato da una costante riflessione teorica metadisciplinare, trova nell’indagine sulla nazione la propria ragione d’essere. Da un lato – come anche i saggi raccolti in questo numero sembrano dimostrare, pur senza pretendere certo di offrirne una campionatura esaustiva – quelle che circolano “oltre il libro” sono tuttora in larga parte narrazioni della nazione in senso forte: rappresentazioni dirette della geografia come agente drammatico attivo (Amato); declinazioni e appropriazioni intermediali della storia nazionale nei suoi snodi e nodi costitutivi

(Botta, Fusco, Scannavini); narrazioni identitarie della nazione come comunità organica sempre da ricostruire o come collettività assediata sempre da difendere (Martire); etnografie stranianti di culture e sottoculture che dalle loro posizioni di marginalità interrogano e relativizzano il *mainstream* (Bavaro, dell'Agnese). Dall'altro, il loro andare "oltre il libro" per supporto e tecnologia di diffusione globale contribuisce a immettere queste narrazioni nazionali in fenomeni di circolazione globale che ne moltiplicano le rifrazioni. Così il "soft power" culturale americano del Secondo dopoguerra, con le sue illusioni e disillusioni (Pagliaruso),¹⁷ grazie alla rivoluzione digitale sta forse lasciando il campo, come sostiene Brian Edwards, a nuovi e impreveduti atti di ri-testualizzazione interpretativa e di contestualizzazione da parte di tipi di pubblico diversi e diversamente localizzati.¹⁸

D. I.

Il tema di questa sezione monografica è nato, come ha già ricordato Donatella Izzo, in occasione di un ciclo di incontri tenutosi nella primavera del 2015 presso la sezione americana "John F. Kennedy" della Biblioteca Nazionale di Napoli. L'ironia di andare *oltre* il libro proprio mentre si è ospiti di un'istituzione che è per certi versi il tempio della cultura scritta, mentre si è letteralmente circondati da migliaia di volumi, era un aspetto di cui tanto gli organizzatori quanto gli ospiti erano ben consapevoli.

"Oltre il libro". I due termini di quel tema sono a ben guardare estremamente scivolosi: "oltre" come superamento e dismissione, o piuttosto come gesto di inglobamento e addizione? E "libro" come simbolo per eccellenza della creatività letteraria, oppure più ampiamente come metonimia per una cultura verbale scritta a fronte di una cultura visiva/orale? E ad ogni modo, il libro è il confine da superare, l'origine da cui partire, o ancora una concreta presenza da portare con sé mentre ci si dirige, culturalmente, "altrove"?

In effetti, il titolo dato alla serie di incontri era tanto ampio ed elastico da accogliere interventi critici estremamente eterogenei, nei metodi di indagine, nelle affiliazioni disciplinari degli autori, quanto nelle tematiche specifiche trattate. Gli articoli che seguono riproducono una varietà analoga a quella degli interventi originali. Se nell'insieme esplorano forme di narratività che sono al di là della tradizionale espressività letteraria, nello specifico essi prendono in esame mass media e generi che spaziano dalla musica (Pagliaruso) al cinema (Fusco, dell'Agnese, Bavaro, Botta), ai fumetti (Botta, Martire), alle serie televisive (Amato), alla *fanfiction* (Scannavini).

Molti di questi studiosi analizzano la creazione di prodotti culturali di massa e la loro appropriazione o contestazione da parte di un pubblico "irriverente" – e in molti casi i creatori e gli artisti stessi dietro queste creazioni sono a loro volta spettatori irrequieti e indisciplinati di prodotti di massa. Basti pensare al rapporto tra Quentin Tarantino e le narrazioni storiche (analizzato da Serena Fusco) o alla *fanfiction* legata al romanzo di James Fenimore Cooper *L'ultimo dei Mohicani* (presa in esame da Anna Scannavini), o ancora alla riscrittura e appropriazione tanto della detective fiction quanto delle rappresentazioni della Louisiana in *True Detective* (al centro dell'articolo di Fabio Amato).

In questa breve introduzione vorrei proporre, tuttavia, un altro filo comune a questi saggi, un'ipotesi interpretativa che possa metterli in dialogo e contribuire alla nostra comprensione delle problematiche su cui essi si soffermano: vale a dire tanto sulla circolazione culturale quanto sulle pratiche di autodefinizione nazionale. Vorrei infatti suggerire che alcuni di questi saggi siano accomunati da un particolare discorso sull'alterità, un'alterità abietta e mostruosa, tanto estraneità immaginaria quanto minaccia reale.

Mi riferisco alla nozione di abietto e al processo di abiezione, al centro di un ormai classico saggio di Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, pubblicato nel 1980.¹⁹ A partire dall'opera di Sigmund Freud e Jacques Lacan, Kristeva sviluppa il concetto di abiezione in psicoanalisi inizialmente evocando i fluidi corporei (vomito, pus, feci) e l'immagine del cadavere, ma la sua riflessione viene oggi adottata in molteplici discipline, dalla sociologia alla critica letteraria, dalla critica dell'arte allo studio dei mass media.

L'abietto provoca paura, nausea, repulsione, ma anche adrenalina e attrazione, esso è un'alterità disgustosa e minacciosa che deve essere espulsa al di là del confine che separa l'io da ciò che lo minaccia, e tuttavia, "da questo esilio, l'abietto non smette di sfidare il proprio padrone".²⁰ Il luogo dell'abietto è dove il significato collassa, il luogo dove io non sono. Non c'è integrazione, assimilazione possibile, esso è una realtà che se pienamente riconosciuta può annientarci, ed è per questo che il processo di abiezione diventa una protezione per il soggetto, che tuttavia non smette di essere minacciato, *infestato* dalla sua presenza. Il confine eretto a nostra protezione collassa, e noi siamo risucchiati verso l'abietto. Il deietto, colui per il quale l'abietto esiste, è per la filosofa tanto un instancabile costruttore di barriere, quanto essenzialmente uno smarrito, che trae dal suo vagabondaggio quella che Lacan definisce la *jouissance*.

L'abiezione per Kristeva è soprattutto ambiguità: "Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto".²¹ La separazione tra l'interno e l'esterno, tra l'io e l'altro, non è mai effettiva, ma essa segnala piuttosto un rischio perpetuo di contaminazione, "l'abietto da cui non cessa di separarsi è per [il soggetto] una terra d'oblio costantemente rimemorata".²²

Una dinamica analoga di repulsione e disgusto, da una parte, e di attrazione e spettrale infestazione, dall'altra, è presente in molte delle opere discusse negli articoli di questa sezione monografica. In quasi tutti i casi, il tematizzare l'abietto, il metterlo in luce e in rilievo per poterlo espellere, fa parte di un simile processo di erezione di una linea di confine cruciale tanto per la protezione dell'ordine sociale e simbolico quanto per la definizione del sé.

Il saggio di Gaetano Martire ha come oggetto primario di analisi la serie a fumetti *The Walking Dead*, iniziata nel 2003, e si interroga sulle valenze tanto simboliche quanto politiche della proliferazione di zombie nella cultura americana (e globale) contemporanea. Leggendo il saggio di Martire con Kristeva in mente, mi sembra che la figura dello zombie funzioni efficacemente come rappresentazione dell'abietto, nel nostro disgusto quanto nella nostra fascinazione per esso, che è alla base del successo commerciale di questa icona della contemporaneità. Ma

soprattutto perché esso evoca la costruzione reiterata del confine tra vita e morte, mentre al contempo ne minaccia la sopravvivenza. Martire suggerisce che il contagio sia già avvenuto e gli umani abbiano già lasciato alle spalle la legge della società civile e siano diventati mostri a loro volta.

Enrico Botta prende in esame invece una coppia di rinomati fumetti, *300* e *Xerxes* di Frank Miller e i loro adattamenti cinematografici, mettendo in luce come lo scontro tra spartani e ateniesi da una parte (il “mondo libero”), e i persiani dall’altra abbia funzionato storicamente come momento di definizione nazionale negli Stati Uniti, e come in esso vengano gettate le fondamenta di una sovrapposizione cruciale tra vocazione democratica e ambizione imperialista. In questo senso, la caratterizzazione mostruosa dei persiani, rappresentati tanto nel fumetto quanto nella versione cinematografica come deformati, sottomessi a varie gerarchie sociali, e in vari gradi di *queerness*, non solo stabilizza ma produce l’identità nazionale attraverso l’abiezione di un’alterità che non è mai stata, in effetti, al di fuori da essa.

Il film *Cruising* (1980) dell’acclamato regista William Friedkin è al centro del mio articolo. La trama del film, la ricerca di un killer nella comunità sadomaso gay di New York, sembra offrire alcuni esempi eloquenti di abiezione, sia nell’espulsione del criminale che nella discesa/caduta dell’eroe nella spirale tanto repellente quanto seducente del sesso gay S/M, e della sua *jouissance*. L’articolo tuttavia si concentra in uguale misura sull’attivismo e sulla resistenza della comunità gay a funzionare come abietto dalla cui compulsiva quanto perennemente incompleta elezione la società *mainstream* può acquistare coerenza e solidità.

Elena dell’Agnese analizza un sottogenere del cinema horror, il *backwoods horror*, che vede protagonisti “urbani” recarsi in aree rurali del sud degli Stati Uniti e degli Appalachi: dopo una svolta sbagliata presa inavvertitamente, essi si ritrovano vittime della brutalità e mostruosità della popolazione locale. *I rednecks* e *hillbillies* di queste pellicole sono fisicamente repellenti, economicamente devastati, spesso progenie fantasmatica di accoppiamenti consanguinei, e al di fuori della società civile in vari modi. In un certo senso, essi sono già il prodotto di un’abiezione storica, oltre la Legge, essi sono i fluidi corporei della modernità eiettati, vomitati, al di là di una barriera spaziale/geografica – che pure era presente nella teorizzazione originale di Kristeva – eretta a salvaguardia della soggettività nazionale. Ma è proprio questo immaginifico e terrificante rifiuto che ritorna a infestare la costruzione identitaria della nazione, mettendone in crisi non poche premesse. A differenza della comunità gay sadomaso di *Cruising*, i *rednecks* del *backwoods horror* sembrano essere, come sottolinea dell’Agnese, gli ultimi stereotipi che è possibile far circolare nei media statunitensi contemporanei senza paura di ripercussioni, come se il classismo fosse legittimo e le forme di abiezione ad esso associate servissero a sostenere una narrazione nazionale di progresso, modernità e inclusività neoliberale.

Il tema dell’infestazione, della reiterata rimozione e riemersione, al di là delle analisi di Kristeva, evoca efficacemente alcune delle dinamiche legate alla cultura di massa e alla sua disseminazione “sregolata”. In molti dei saggi che seguono, gli autori ci mostrano che, a dispetto di un sistema culturale di massa sofisticatissimo e spesso irreggimentato (dal cinema all’editoria commerciale, alla televisione)

tanto il pubblico quanto i protagonisti di questa industria continuano a mettere in pratica dinamiche di contestazione, identificazione o appropriazione che superano la capacità di contenimento e controllo di qualsiasi *corporation*.

V. B.

NOTE

* Donatella Izzo insegna Letteratura angloamericana all'Università di Napoli "L'Orientale" ed è condirettrice di "Ácoma". Si occupa di teoria letteraria e di narrativa americana, dai classici dell'Otto-Novecento ai recenti sviluppi del *graphic novel* e delle serie TV.

Vincenzo Bavaro è ricercatore di Letteratura angloamericana all'Università di Napoli "L'Orientale". Dottore di ricerca all'Università di Roma "La Sapienza", ha ottenuto un M.A. in Cultural Studies al Dartmouth College (USA) come borsista Fulbright. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura afroamericana e asiaticoamericana, la storia LGBT e gli studi di *gender*. È autore di "Una storia etnica?" *Capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti* (2013). Fa parte della redazione di "Ácoma".

1 Reingard Nethersole, *World Literature and the Library*, in Theo D'haen, David Damrosch e Djelal Kadir, a cura di, *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, London-New York 2011, pp. 307-15, qui p. 311.

2 Djelal Kadir, *To world, to globalize – comparative literature's crossroads*, "Comparative Literature Studies", 41, 1 (2004), pp. 1-9.

3 R. Nethersole, *World Literature and the Library*, cit., p. 314.

4 B. Venkat Mani, *Bibliomigrancy. Book series and the making of world literature*, in D'haen, Damrosch e Kadir, a cura di, *The Routledge Companion to World Literature*, cit., pp. 283-96, qui p. 288.

5 Roger Chartier, *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Polity Press, Cambridge 1994, cit. in B. Venkat Mani, *Bibliomigrancy*, cit., p. 288.

6 Per un'intelligente analisi della testualizzazione narrativa del cinema nel Novecento cfr. Vincenzo Maggitti, *Lo schermo fra le righe: cinema e letteratura del Novecento*, Liguori, Napoli 2007.

7 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago University Press, Chicago 1992. Al *graphic novel* "Ácoma" ha dedicato il numero 38 (primavera 2009), *Il graphic novel negli Stati Uniti*, a cura di Vincenzo Bavaro e Donatella Izzo.

8 Jay David Bolter e Richard Grusin definiscono la *remediation*, cioè la rappresentazione di un medium in un altro medium, come la caratteristica portate dei nuovi media digitali: vedi Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999.

9 Ai vari aspetti di questi fenomeni la rivista "Between" ha dedicato un ricco e articolato numero a cura di Lucia Esposito, Emanuela Piga e Alessandra Ruggiero: *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, "Between" 4, 8 (2014).

10 Vedi l'acuta analisi della permanenza delle gerarchie culturali rivelata dal "caso" Jonathan Franzen-Oprah Winfrey in Günter Leypoldt, *Shifting Meridians: US Authorship in World Literary Space*, "American Literary History" 27, 4 (winter 2015), pp. 768-787.

11 Jan Baetens, *World Literature and Popular Literature. Toward a wordless literature?*, in D'haen, Damrosch e Kadir, a cura di, *The Routledge Companion to World Literature*, cit., pp. 336-344, qui p. 338.

12 Sulla letteratura comparata come "sapere non gerarchico" in senso tanto geografico e culturale quanto mediale, vedi la bella introduzione di Massimo Fusillo, *Passato presente futuro*, in Francesco de Cristofaro, a cura di, *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 13-31.

13 "Ácoma" ha dedicato due numeri alle serie TV: *I Soprano e gli altri*, a cura di Donatella Izzo e

Cinzia Scarpino, "Àcoma" 36 (estate 2008) e *The Wire e gli altri: l'America nelle sue serie tv*, a cura di Fiorenzo Iuliano, Donatella Izzo e Cinzia Scarpino, "Àcoma" 3 n.s. (inverno 2012).

14 Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006, cit. in Baetens, *World Literature and Popular Literature*, cit., p. 343.

15 Günter Leypoldt, *Shifting Meridians*, cit., p. 769.

16 Per un'analisi critica del *soft power* esercitato dagli Stati Uniti nell'America latina, cfr. il numero 8, n.s. di "Àcoma" (primavera-estate 2015), a cura di Benedetta Calandra e Erminio Corti, *Impero seduttore. Il soft power nelle relazioni Stati Uniti-America Latina*, <http://www.acoma.it>.

17 Brian T. Edwards ha lavorato in modo acuto e innovativo sui fenomeni di circolazione e sulla loro importanza per una riconcettualizzazione degli *American Studies*: cfr. Brian T. Edwards e Dilip P. Gaonkar, a cura di, *Globalizing American Studies*, University of Chicago Press, Chicago 2010; Brian T. Edwards, *Logics and Contexts of Circulation*, in Ali Behdad e Dominic Thomas, a cura di, *A Companion to Comparative Literature*, Wiley-Blackwell, Malden 2011, pp. 454-72; e il recentissimo *After the American Century: The Ends of U.S. Culture in the Middle East*, Columbia University Press, New York 2015.

18 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Editions de Seuil, Parigi 1980, pubblicato in italiano come *I poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006. I numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana.

19 Kristeva, *I poteri dell'orrore* cit., p.4.

20 Ivi, p. 6.

21 Ivi, p. 10.

L'ultimo dei mohicani da Fenimore Cooper alla rete

Anna Scannavini*

1. Adattamenti

Ritorno sul romanzo *L'ultimo dei mohicani* pubblicato da James Fenimore Cooper nel 1826 e sul film omonimo sceneggiato e diretto da Michael Mann nel 1992 per la Twentieth Century Fox.¹

Del tema questa stessa rivista si è occupata già nel numero 12 vecchia serie, con due articoli di cui uno, di Giorgio Mariani, affrontava una lettura parallela di film e romanzo.² Nel riprendere la questione, accoglierò sostanzialmente la valutazione di Mariani che entrambe le opere si prestano a una lettura ideologica forte e che il film diretto da Mann finisce, in tal senso, "col confezionare un prodotto culturale per certi versi più conservatore e accomodante" del romanzo "per chi, ancora oggi, abbia la pazienza di leggerlo con l'attenzione che merita".³ Poiché, tuttavia, la produzione del 1992 è solo una tappa nella serie di adattamenti del libro, cercherò di allargare la lettura ai motivi formali e di genere che, oltre l'ideologia, gli adattamenti chiamano in causa. Poiché gli adattamenti hanno una forte carica emotiva e portano in primo piano l'intreccio sentimentale, mi concentrerò sul *romance*, che vede intersecarsi i destini di due coppie di innamorati. Citerò alcune delle produzioni che precedono il film diretto da Mann, e in ultimo aprirò un punto di vista su come la storia riemerge oggi nel dominio della *fanfiction*. Vedremo che i fan sembrano mettere in primo piano l'intreccio sentimentale, ma con esiti che definirei dialettici rispetto al tema della *miscegenation* ("mescolanza di sangue" nell'accezione statunitense) che la critica legge in Cooper e che riemerge anche negli adattamenti.

Comincerò col chiedere perché *L'ultimo dei mohicani*, e la saga di Leatherstocking in generale, abbiano attratto tanta attenzione da parte dell'industria culturale. Una risposta possibile è che il libro ha una dimensione epico-storica. Ambientato sullo sfondo della Guerra dei sette anni (1756-1763, "Guerra franco-indiana" nelle colonie nordamericane), *L'ultimo dei mohicani* entra di diritto nell'alveo epico e pedagogico della fondazione nazionale. Il richiamo ideologico spiega così l'interesse della vecchia e nuova Hollywood. In *The Lasting of the Mohicans*, Martin Barker e Roger Sabin ricordano che la serie di film ispirati al romanzo è aperta proprio da un corto di Griffith, *The Leatherstocking*, del 1909. Al tentativo di Griffith sono seguiti almeno altri 12 film di maggiore o minore valore e successo di pubblico. Ai film tratti dal romanzo si aggiungono i prodotti che riprendono in qualche modo gli adattamenti cinematografici: sceneggiati TV, cartoni, albi.⁴ E non conterà qui le illustrazioni che accompagnano, nell'Ottocento, le edizioni successive del volume, prime fra tutte quelle di Darley per l'editore Townsend.⁵ Rispetto a questa lunga storia di riprese e adattamenti, il film diretto da Mann si può considerare una tappa della

protratta storia hollywoodiana dei mohicani. Il film ha goduto ampio successo di pubblico, ricevendo diversi premi, fra cui l'Oscar per la migliore musica. Lungo la strada dei suoi precedenti ricorderò il bel film muto di Maurice Tourneur e Clarence Brown del 1920 (Associated Producers) e quello diretto da George Seitz nel 1936 su sceneggiatura di Philip Dunne (United Artists). I film si inseriscono nella circolazione di testi che comprende il libro e le serie di adattamenti mostrativi e narrativi connessi al libro e connessi fra loro, secondo la più classica definizione di come operano, appunto, gli adattamenti.

2. Avanti veloce: l'azione

Prima di andare avanti, sarà necessario fermarsi anche sui motivi narrativi che rendono il libro particolarmente adatto a passare sullo schermo. L'elemento più evidente di contatto è l'avventura. La parte romantica della "storia" trova espressione in una vicenda sentimentale drammatica e contrastata. La vicenda si svolge sullo sfondo minaccioso della foresta ed è tanto più rocambolesca perché avviene, appunto, nello spazio che separa due eserciti in guerra. Lo spunto avventuroso è semplice e si può riassumere in due parole: due giovani lottano per salvare due fanciulle nel mezzo di un ambiente nemico. A questo si aggiunge che il linguaggio narrativo, il modo in cui le scene sono costruite e snocciolate, è anch'esso traducibile con facilità in azione fisica e quindi in cinema d'azione. *L'ultimo dei mohicani*, in altri termini, "facilita" il difficile passaggio dalla narrazione alla mostrazione in movimento perché si sviluppa sulla superficie delle immagini e dell'azione: descrive per piani di ripresa e tiene i personaggi in continuo movimento. Lo osserva già William Gilmore Simms, scrittore di romanzi storici "americani" nato una ventina di anni dopo Cooper. In un saggio del 1842 Simms afferma che Cooper "sembra precipitarsi a delineare scena dopo scena, come fosse del tutto indifferente alla risoluzione drammatica". La conseguenza è che la risoluzione "è in genere forzata e insoddisfacente" perché chi scrive è "spesso costretto, nel finale, a cominciare il lavoro di invenzione – a tirare fuori fatti fin lì nascosti – a fare scoperte non necessarie". Il rincorrersi di colpi di scena gioverebbe all'interesse del libro, ma non giova alla coerenza dell'intreccio.⁶ La coerenza è sospinta, se mai, sullo sfondo dell'intenzione autoriale per cui il libro affronta un passaggio cruciale della storia americana e dell'incontro fra europei e indiani.

La direzione di Mann riprende, amplia e dà senso allo "avanti veloce" che dice Simms perché i protagonisti maschili si esibiscono in rapide evoluzioni fisiche, correndo nell'ambiente accidentato della foresta. Il coinvolgimento emotivo indotto dalla corsa trova una cassa di risonanza nel ritmo incalzante della musica di Trevor Jones.⁷ Assieme ai piani lunghi sugli straordinari scenari naturali, il movimento tiene insieme il film e finisce col diventarne, assieme all'ambiente, uno dei protagonisti.⁸ Basta un'occhiata alla locandina per ricevere subito il messaggio: quella più famosa ritrae Daniel Day-Lewis che, nei panni di Nathaniel (Natty Bumppo/Hawkeye in Cooper), corre concitato incontro a chi guarda. La corsa è sottolineata e messa in movimento perché lo sfondo è sfocato. Sullo sfondo s'indovina, anch'essa in movimento, una scena di battaglia da cui Nathaniel emerge, armato fino ai denti.

La gestualità, l'urgenza della postura e l'espressione dicono che corre per una questione di vita o morte. Poiché lo sguardo è rivolto verso lo spettatore, la violenza della scena minaccia e attrae allo stesso tempo, con un forte effetto di coinvolgimento non solo emotivo, ma *fisico*. La locandina riproduce il fotogramma di una delle scene che nel film si ripetono, portando in primo piano il *romance*: in questo caso è Nathaniel che corre per salvare Cora, altrove sarà Uncas che corre per Alice, o Chingachgook che corre per salvare il figlio, e così via. Che la locandina ritragga proprio Day-Lewis anticipa il salto mortale con cui il film del 1992 opera una variazione fondamentale sul testo cooperiano, mettendo Hawkeye sullo stesso piano di Uncas, il figlio di Chingachgook che si innamorerà di una delle due sorelle.⁹ Per entrambi, la presenza fisica proietta e rende esplicito il coinvolgimento sessuale già implicito nel romanzo e richiamato dallo stesso Cooper quando, nella "Prefazione" del 1826, consiglia ironicamente alle giovani donne, agli scapoli e ai ministri della fede di non leggere il libro: "Lo consiglia alle giovani signore perché, dopo aver letto il libro, lo definiranno sicuramente scioccante; agli scapoli perché ne potrebbe disturbare i sonni; e al reverendo clero perché potrebbe impiegare meglio il tempo".¹⁰

3. L'ideologia: fondazione

Poiché *L'ultimo dei mohicani* è un romanzo storico, esso chiama in causa due momenti della storiografia statunitense. L'epoca di pubblicazione è quella della "Early Republic", la prima fase repubblicana che pochi anni dopo sfocerà nell'età di Jackson. Nel passaggio storico, il richiamo di Cooper alla cautela investe anche il dilemma morale sul fondamento degli Stati Uniti e richiede di considerare come questo dilemma sia ripreso ed elaborato da Hollywood, fino al film del 1992. Converrà ricordare che il 1992 fu segnato dalle celebrazioni del cinquecentenario della scoperta, vale a dire dalle celebrazioni europee della conquista del continente. D'altro canto, l'epoca in cui è ambientato il romanzo di Cooper, come anche il film diretto da Mann, costituisce una tappa cruciale nel percorso della conquista: la Guerra franco-indiana consegnò agli inglesi un'ampia parte del territorio controllato dai francesi a est del Mississippi, aprendo ai coloni angloamericani una porta verso l'interno del continente. L'importanza del momento non sfugge, ovviamente, a Cooper che sottotitola il libro "una narrazione del 1757" ("A Narrative of 1757") e non sfugge nemmeno alla produzione diretta da Mann se l'indicazione dell'anno, 1757, compare da sola al centro dello schermo subito prima che cominci l'azione, quasi fosse un ineludibile sottotitolo per dire che siamo in piena Guerra franco-indiana e alla vigilia dell'indipendenza americana. Così sottolineato, l'anno rimanda non solo alla guerra, ma anche all'incipiente processo di formazione nazionale. E rimanda al deposito di storie e memorie della Guerra di indipendenza che circolavano nello stato di New York all'epoca di Cooper, memorie cui lo scrittore attinse nello scrivere anche *L'ultimo dei mohicani*.¹¹ Con un movimento circolare, quei racconti indicano che neanche l'atto di scrittura è primigenio, ma raccoglie un deposito di storie ripetute sulla separazione dalla metropoli.

L'insistenza sulla formazione nazionale mi aiuta a gettare luce sulle differenze fra l'intenzione autoriale e quella degli adattamenti successivi. In particolare,

argomenterò che nel romanzo l'intreccio sentimentale porta in primo piano non solo il dilemma della sopravvivenza indiana, ma anche il dilemma dell'incontro con gli indiani come possibili progenitori. Per questo le vicende amorose del libro sono ancora così attraenti. L'amore nel territorio dell'altro offre a Hollywood un tema forte che diventa la chiave di volta delle differenze via via rilevabili fra romanzo e adattamenti cinematografici. La riflessione sulla discendenza è centrale nelle fantasie sulla nazione che si vuole creare e sembra sfidare ancora oggi autori e spettatori. In questo senso, le dichiarazioni di Mann sono interessanti perché, nel suo caso, la sostituzione dell'intenzione filmica a quella del romanzo è *voluta* ed esaltata. Tutti gli adattamenti perseguono una strategia di sostituzione autoriale, ma raramente chi parla per la produzione dichiara un intento polemico nei confronti del primo narratore, come ha fatto Mann all'epoca di uscita del film. Oltre le differenze circoscritte al campo dell'arte, il regista ha dichiarato apertamente di "non amare" Cooper e di condividere, anzi, su di lui l'opinione di Mark Twain.¹² Ritiene che la sua visione vada raddrizzata; sta offrendo, cioè, non solo un'interpretazione, ma una presa di posizione ideologica. Lo scopo è riparare ai torti connessi con la conquista e con la dislocazione delle società indiane – a cominciare dai torti ascrivibili a Cooper.

In altri termini, il film diretto da Mann tenta una forma consapevole di "indigenizzazione" nell'accezione specifica offerta da Linda Hutcheon.¹³ Rivede alla luce del presente una storia già raccontata, impadronendosi dell'intenzione originaria e riportandola alla sensibilità politica del presente. Il processo di indigenizzazione riguarda in questo caso espressamente il matrimonio indigeno e, quindi, la discendenza di cui dicevo sopra. Fra poco, sosterrò che il film procede nella revisione accogliendo e, appunto, adattando non solo alcuni dei precedenti adattamenti (mostrativi e narrativi) ma anche la stratificazione di discorsi circolati sulla permanenza degli indiani in territorio americano, come presenza sia reale che fantasmatica. Sosterrò che l'accoglimento di questi discorsi si manifesta in alcune delle scene del film e che la forza iconica di queste scene rinforza il processo di naturalizzazione per cui i tratti specifici di alcune società indiane sono destoricizzati, stereotipati e generalizzati a uso del mercato e del mercato culturale. In tale contesto gioca il film diretto da Mann.

4. Il romanzo

Secondo la classica definizione di György Lukács, i romanzi storici si svolgono su due livelli. Sullo sfondo, *L'ultimo dei mohicani* racconta con buona approssimazione lo scontro che, durante la Guerra dei sette anni, oppone nelle colonie Francia e Inghilterra, con i connessi problemi di gestione della guerra coloniale fra inglesi, francesi e nazioni native lungo l'attuale confine canadese. L'altro intreccio costituisce l'avventura vera e propria e contiene, a sua volta, il *romance* che dovrà sfociare nel matrimonio. L'avventura ruota attorno alle peripezie delle due sorelle Cora e Alice. Per raggiungere il padre, il colonnello scozzese Munro, le due fanciulle si avventurano nella foresta sotto la guida di un maggiore virginiano dell'esercito inglese, Duncan Heyward. Nella foresta subiranno gli attacchi dell'urone Magua

che desidera catturare e asservire Cora e Alice per vendicarsi di un torto subito da parte di Munro.

I due sotto-intrecci sono tenuti insieme dalla memoria dei delaware, i primi indiani che vennero a contatto con gli europei sulle sponde dell'Atlantico. Cora e Alice hanno la fortuna di incrociare *questa* storia quando incontrano provvidenzialmente tre aiutanti: lo scout Hawkeye, il suo amico fraterno Chingachgook e Uncas, figlio di quest'ultimo. Chingachgook e Uncas sono i mohicani, nonché discendenti dei delaware, di cui dice il titolo. I tre salvano ripetutamente Duncan e le due ragazze dagli attacchi di Magua. Inutile dire che, nella distribuzione delle parti richiesta dal dramma, i mohicani sono gli indiani buoni, mentre il ruolo di antagonista spetta a Magua. Va detto, però, che la distinzione è complicata da entrambi i lati. Chingachgook si rende a volte protagonista di inutili atti di violenza, mentre Magua si rivela un maestro di retorica nell'espone le violenze razziali subite da lui stesso e da tutti gli indiani.¹⁴ Al centro rimane la figura limpida di Uncas, che s'innamora di Cora e ne è ricambiato, muovendosi oltre la collocazione sociale nel campo dell'amor giovane. Se il personaggio di Uncas non è portatore di chiaroscuri, Cora assume un carattere ambiguo quando, a metà libro, veniamo a sapere dal padre che è figlia di un suo primo matrimonio nelle Indie occidentali e che la madre aveva una lontana ascendenza africana.

Il titolo è "L'ultimo dei mohicani" perché Chingachgook e suo figlio Uncas sono gli unici scampati alla distruzione della loro popolazione e Chingachgook vedrà morire Uncas per mano di Magua. Morto Uncas, Chingachgook resta l'ultimo non solo della sua famiglia ma del suo popolo. Di conseguenza, su Uncas convergono, come su uno snodo, entrambi i sotto-intrecci, producendo un livello di lettura che riguarda, oltre la possibilità dell'unione inter-razziale, la distruzione di un intero popolo. Uncas muore, così come muore Cora, e il libro riprende la tradizione di quasi tutte le storie sentimentali che includono gli indiani, ma esorcizzano in ultimo l'unione interculturale. Il matrimonio che corona il romanzo sarà quello fra Alice e Duncan, caratteri senza macchia ma assai poco vitali. Alla figura molto evanescente di Alice e a quel tanto di istruzione sulla *wilderness* che Duncan ha ricevuto nel corso della storia è affidata, alla fine del racconto, la discendenza americana.

5. Variazioni

Quello che m'interessa in modo particolare del film diretto da Mann sono le variazioni sull'intreccio e le due scene rituali che, con andamento circolare, aprono e chiudono il film. Cominciamo dalle variazioni. Più sopra ho detto "una delle due sorelle", e non Cora, perché il primo intervento del film è sparigliare le coppie. Nel 1992 l'amore di Uncas si rivolge alla timida e debole Alice, mentre Cora, la sorella forte, s'innamora, ricambiata, non di Duncan (che la vorrebbe in moglie, ma è rifiutato), ma di Nathaniel. La differenza è ancora più rimarchevole perché qui il Natty (Nathaniel) Bumppo di Cooper è notevolmente ringiovanito. Nel libro Natty è amico e coetaneo di Chingachgook, mentre nel film la differenza di età è marcata e anzi Nathaniel è il figlio adottivo del capo indiano. Il cambiamento si

intreccia strettamente con la diversa appartenenza di Duncan. Se nel romanzo il maggiore è un virginiano, nel 1992 Duncan diventa inglese. In termini ideologici, si tratta di un vero e proprio smottamento perché l'eventuale matrimonio con una delle due sorelle darebbe origine a una famiglia inglese – che si può presumere di classe alta – prefigurando così il rientro nella metropoli. Non ci sarebbe più l'inizio di una discendenza americana che, certo, interessava Cooper. Quello, tuttavia, che interessa ancora di più la regia di Mann (e Hollywood) è istituire un "padre della nazione" saldamente piantato sul territorio di frontiera. Per questo Duncan deve cedere il posto a Nathaniel, un Hawkeye-cacciatore americano debitamente ringiovanito.¹⁵

La seconda conseguenza è che, a differenza di Duncan, il Nathaniel del 1992 non è né un gentiluomo di nascita né, tanto meno, un "landed gentleman". Dal personaggio cooperiano eredita anzi la classe sociale bassa (Natty è, se vogliamo, un cacciatore-raccogliitore e, sempre, un potenziale "squatter"). Allo stesso tempo, ne eredita la conoscenza infallibile della foresta, un discreto allineamento ai principi dei suoi amici indiani, la nobiltà d'animo naturale, i modi spicci e una tendenza alla ribellione cui il film dà corpo in termini di conflitto aperto con il dominio inglese. Se lo Hawkeye del romanzo si allinea col ruolo paterno di Munro, nel film lo scontro con il colonnello diventa parte dell'azione perché riguarda il duplice diritto all'autonomia: dei coloni americani e del "colono" Nathaniel di corteggiare Cora.

Ne deriva che l'incontro fra i due si configura come una sottrazione di Cora: al padre, alla classe sociale, alla metropoli e allo stesso Duncan. La sottrazione avviene non senza peripezie e, soprattutto, richiede due morti prima che l'azione si concluda. Nessuna delle due morti è nel romanzo. Nel film, Munro muore durante il massacro delle truppe e dei civili inglesi a opera degli uroni e sotto gli occhi del generale Montcalm dell'esercito francese. Più tardi, Duncan rinuncerà nobilmente a Cora e si sacrificherà al posto di Nathaniel. La morte di Munro chiama in causa un'altra differenza che mi sembra fondamentale. Alla fine del romanzo restano vivi i padri in lutto. Dei giovani rimangono solo Alice e Duncan che, nonostante l'evoluzione di Duncan, restano personaggi di maniera e in sé poco vitali. La prevalenza dei vecchi genitori e il pianto rituale sulla tomba di Cora e Uncas mettono in discussione il futuro mentre la pallida discendenza di Alice e Duncan getta un'ombra critica sul nuovo paese. Una volta ringiovanito Hawkeye e ucciso Munro, viceversa, il film allarga lo spazio riservato ai giovani e suggerisce un esito positivo: a differenza di Alice e Duncan, Nathaniel e Cora promettono di avere la resilienza necessaria per dare vita alla scommessa nazionale.

Le scelte del film diretto da Mann si possono considerare sullo sfondo delle influenze più prossime, quelle cioè provenienti dal cinema. Ho già citato il film del 1920 che mette al centro lo studio di Cora, sospesa fra l'amore per Uncas e l'assalto di Magua. Il rapporto più diretto di Mann è, tuttavia, con il film del 1936, di cui la produzione ha acquisito i diritti. Già nel 1936, Hawkeye occupa una posizione diversa da quella del libro e del muto del 1920. Il ruolo fu affidato a Randolph Scott, allora una star di Hollywood e non sorprende troppo che Hawkeye sia diventato coetaneo dell'altro eroe giovane (Uncas) per permettere a Scott di entrare

nel *romance* con un ruolo centrale. Il film del 1992 ricalca il copione di Dunne anche in termini di sfondo storico perché allinea Nathaniel con i coloni. In entrambi i film è aperta la rappresentazione del conflitto fra inglesi e pionieri, un conflitto accennato anche in Cooper, ma in via traslata e indiretta. Il romanzo confronta, in effetti, il comportamento di generali inglesi, francesi e americani, chiamando in questione George Washington per la sua condotta "esemplare". Il confronto, però, non fa parte dell'azione ma è un commento autoriale in nota al capitolo primo. Nei due film del 1936 e 1992, invece, la dislocazione stessa delle coppie inserisce nell'azione lo scontro con la metropoli – e anche nel 1936 la sorella che sopravvive (nel caso di Seitz è Alice; ma qui è bruna e di carattere, cosicché somiglia alla Cora del libro e del film diretto da Mann) finisce con l'unirsi a Hawkeye rifiutando l'inglese Duncan.

Ai fini del dilemma morale sull'occupazione e "riscrittura" dell'ecologia del continente, l'elemento più importante di differenza è che il film del 1936 elabora l'intreccio del romanzo espellendo in ultimo il motivo dell'unione razziale e della cancellazione degli indiani: eliminati Uncas e Cora, Chingachgook scompare dalla scena e questa è occupata interamente dagli europei. Alice decide di restare in America con Leatherstocking e questi si unisce alle truppe inglesi perché "dopo tutto abbiamo lo stesso nemico". La coppia che sopravvive è formata da un americano senza proprietà e da una donna inglese di buona famiglia che sceglie, però, di fare la moglie di sussistenza sulla frontiera. Il contrasto con il film diretto da Mann è, in questo caso, decisivo e molto visibile. Il film diretto da Mann sposta, infatti, Hawkeye verso l'asse della formazione indiana ricevuta da Chingachgook. Poiché, tuttavia, Nathaniel rimane saldamente bianco, il film istituisce un doppio: come in Cooper, al di sotto della cultura parla il colore della pelle, ma il Nathaniel del 1992 è figura meno problematica del Natty cooperiano.

Al contrario del 1936, infatti, il finale del 1992 mantiene la presenza di Chingachgook accanto a Cora e Nathaniel, istituendo nel finale un rituale di donazione che, assente nel libro di Cooper, rimanda all'inizio del film. In apertura, e dopo la scritta che indica l'anno 1757, Nathaniel e i suoi amici indiani uccidono un cervo nella foresta, consentendo al film di citare un esempio ormai ben stabilito di rito "indiano". Chino sul cervo agonizzante, Chingachgook lo ringrazia per aver donato la sua vita. Potrebbe trattarsi di un tocco di colore, non fosse che il dono del cervo anticipa il dono che, in conclusione, riguarnerà la nazione.¹⁶ Il film si chiude con Chingachgook, Nathaniel e Cora disposti gli uni accanto all'altra su un'altura. Dopo aver affidato al vento le ceneri di Uncas, il capo benedice l'unione di Nathaniel e Cora. A quel punto la macchina da presa mostra i tre personaggi che osservano il continente in tutta la sua estensione. Il tema è quello, indicato anche da Cooper, del rapporto fra europei, indiani e natura, ma le tre storie (romanzo, e film del 1936 e 1992) hanno conclusioni diverse. Nel romanzo, Natty e Chingachgook abbandonano le colonie cosicché la morte di Uncas segna un finale tragico che non trova rimedio. I due copioni scelgono di elaborare e sciogliere il dilemma rappresentato nel libro. Il film del 1936 diluisce e sbianca apertamente il finale. La produzione diretta da Mann sceglie una via più complessa e globalizzante in termini di ambiente quando Chingachgook passa la mano alla discendenza bianca.

Se presi assieme, il romanzo e i due film offrono ipotesi diverse di soluzione al medesimo problema, la presenza degli abitanti originari. E dato che il problema risale all'epoca stessa dell'arrivo di Colombo, si può dire che Mann fonda la dimensione "epica" del suo film anche nel 1492.

6. La coppia "fatale"

Qui si deve tornare alla critica letteraria e all'influenza stratificata prima delle recensioni contemporanee di Cooper, poi delle interpretazioni del Novecento. Un tema che ha attirato subito l'attenzione delle riviste ottocentesche è quello dell'attrazione che Cora prova per l'indiano Uncas – e forse anche per l'antagonista Magua. Il Novecento marca qui una prima presa di distanza. I primi lettori registravano immediatamente, e spesso con enfasi, il pur fuggevole accenno alla discendenza africana di Cora. Prendevano alla lettera il personaggio e ne discutevano i sentimenti in termini di rapporti fra le razze: Cora per Uncas o Magua; Magua o Uncas per Cora; Cora per il bianco Duncan e Duncan per la "nera" Cora. L'autore restava fuori della discussione e il colore era, ovviamente, naturalizzato senza sollevare questioni sulle scelte autoriali. Nel secondo Novecento, la critica ha continuato a prestare molta attenzione all'unione interracial, ma il peso del disallineamento che separa Uncas da Cora e Cora dagli altri bianchi è stato spostato sulle spalle dell'autore empirico. L'attenzione passa dal testo a Cooper, con argomentazioni di ordine essenzialmente psicologico e, spesso, storico. Attrazione e negazione sarebbero il risultato dell'intervento autoriale, che deve colorare Cora allo scopo di attribuirle un'istintiva fisicità, ma non può dare seguito all'unione perché Cora appartiene comunque al mondo europeo e perché l'unione mista è comunque da proibire. Per questo l'autore non può che prescrivere la morte dei due amanti.

A rileggere oggi, l'enfasi si sposta. In effetti, l'infelice destino dei due giovani unifica potentemente storia sentimentale e sfondo storico tanto che il film di Mann può ereditare il potenziale emotivo del romanzo, traducendolo nel crescendo di movimento fisico che conduce verso il finale e verso la sparizione degli indiani. Se è vero che, come disse un contemporaneo, Cooper "sfrutta a morte i suoi indiani" ("works his Indians to death"), nel film del 1992 la metafora è pienamente inverata quando muore Uncas e quando il padre cede consapevolmente il passo a Nathaniel.¹⁷ In termini letterari, la morte dei due amanti rimanda a un'influenza più complessa del semplice testo cooperiano. Ho già detto che Cooper è solo per approssimazione il primo narratore perché testimonia egli stesso di essersi ispirato alle storie della Guerra franco-indiana e di quella d'indipendenza. Non si può dimenticare, però, che la radice fondamentale dell'*ultimo dei mohicani* affonda nel sottogenere dei "romanzi indiani" ("Indian novels"), che da *Atala* – e in realtà da Pocahontas – in poi ebbe una certa diffusione in Europa e negli Stati Uniti. La storia di fondo riprende simpateticamente il tema degli amanti inter-razziali e inter-culturali. Negli Stati Uniti, la tradizione dura per tutta la prima fase della Repubblica e almeno fino all'epoca dello "Indian Removal" del 1830, con esiti abbastanza diversi fra loro, anche se generalmente tragici. Prima del 1830, inoltre, gli amanti indiani sono caratterizzati non solo da nobiltà morale, ma anche da

una gentilezza fisica e spirituale che chiama in causa i ruoli di genere. In questa fase, l'amante indiano è dotato di un'empatia che può solo ricondursi al ruolo femminile. Il film del 1992 riprende lo stereotipo e, grazie alla presenza scenica di Eric Schweig, disegna un Uncas apollineo, silenzioso, dai tratti inquietantemente femminili e perciò stesso esotico. Uncas è esattamente l'opposto rispetto all'antagonista Magua, che enuclea decisamente il dionisiaco. È anche lontano, però, dal ruolo marcatamente maschile impersonato da Day-Lewis che, in ultimo, impalma una Cora perfettamente bianca e anzi inglese di nascita.¹⁸

7. L'ambiente

Se negli anni Novanta, il tema che appare più promettente a una parte dell'industria culturale è l'impatto europeo sull'ecologia del nuovo mondo, nel film diretto da Mann l'ecologia va in parallelo con il matrimonio e con la discendenza. Mann proietta la storia sentimentale sullo sfondo naturale, subordinando la discendenza di Nathaniel e Cora alla ricezione del dono indiano. Il messaggio è che gli indiani sono finiti, ma non così la loro testimonianza ecologica: nel 1992, e per il pubblico del 1992, il dono che passa dalle mani del mohicano nelle mani bianche della coppia è la natura. Il nesso fra indiani e desiderio di recupero della natura primigenia è messo a fuoco nei due rituali di cui dicevo sopra: questo della scena finale e quello che apre il film. Significativamente, l'azione comincia con una scena in rapido movimento e si chiude solo quando il movimento si ferma con la promessa dei due amanti. Entrambe le scene additano negli usi indiani un tipo di ecologia sostenibile ed entrambe sono invenzione del 1992.¹⁹

Se guardiamo ora alle dichiarazioni del regista e al matrimonio che il film finisce per negoziare, si può dire che l'intento pedagogico attuato, e attualizzato, dall'incontro fra Nathaniel e Cora sia proiettato come un auspicio per il 2000. Sarà utile tornare per un'ultima volta a Barker e Sabin. Essi notano che i film che precedono quello di Mann – con l'unica importante eccezione del lavoro di Tourneur e Brown del 1920 – escludono completamente gli scenari naturali, spostando il centro della scena verso i personaggi, in genere verso Hawkeye. Chiunque abbia visto *L'ultimo dei mohicani* del 1992, al contrario, non può ignorare che gli scenari sono assoluti protagonisti e costituiscono anzi uno degli elementi che più caratterizzano il film. Nell'adattamento del 1992, Nathaniel affianca gli scenari naturali perché è il mediatore con l'ambiente primigenio, un ruolo – aggiungo io – conferitogli dal fatto che egli è radicato nella cultura nativa, come dimostra la sua partecipazione attiva ai due riti di apertura e chiusura.

Per tramite suo, l'interesse ecologico si sostanzia di elementi pseudo-etnologici. La sceneggiatura vuole legittimare la presa di parola delle riserve, ma non resiste alla tentazione di mettere in scena, col rito della caccia, uno dei temi più consumati della rappresentazione bianca delle culture indiane. A questo fa riscontro la dislocazione di Hawkeye che, ripresa dal 1936, designa il cacciatore bianco come l'erede (presumibilmente fertile) di Chingachgook. Né posso concordare con Edwin Fussell il quale sostiene che il passaggio è già nel romanzo e che lo Hawkeye del 1823-1826 è il "vero eroe della civilizzazione americana".²⁰ Se è vero,

infatti, che il dilemma dell'*ultimo dei mohicani* riguarda la discendenza, l'unica cosa che il romanzo dice chiaramente è che la progenie indiana è ormai annullata. Per quel che riguarda Natty/Hawkeye, *I pionieri* ha già istruito i lettori sul fatto che egli non ha figli. Dal canto suo, il terzo libro della serie, *La prateria*, recupera l'eco delle imprese passate quando il *trapper* incontra Duncan Uncas Middleton, il nipote di Duncan per via materna, in missione per il Presidente Jefferson. È soltanto un'eco, però e non sarà Duncan a seppellire Natty, che troverà invece affetto filiale nella pietas delle esequie conferitegli non dai bianchi, ma dai pawnee. Cooper ribadisce qui che il compito di fondare la nuova nazione e il nuovo mondo appartiene alla discendenza un po' sbiadita di Alice e Duncan. Per questo, come implica la lettura di Geoffrey Rans, *L'ultimo dei mohicani* può essere definito anche la storia della conservazione in vita dei due bianchi fino al sacrificio finale di Uncas – e all'allontanamento di Chingachgook e Natty.²¹

Al contrario di Cooper, Mann esorcizza la contraddizione e usa il cambiamento di statuto di Hawkeye per trasferire su di lui l'amore di Cora, la protagonista più forte e generosa. Ai due amanti concede la benedizione di Chingachgook, chiudendo il film su un'unione che non è biologicamente mista, ma che lo è *ambientalmente*. E in effetti, l'incontro con Nathaniel – e, attraverso lui, con la natura e, in ultima analisi, con il continente americano – è nel film la storia dell'attraversamento di Cora verso l'ambiente.

Come affermava Mariani in "Ácoma", attraverso le alterne vicende delle due coppie, Hollywood cerca una ripresa consolatoria del rapporto con i nativi e, "in una sorta di utopia rovesciata", recupera l'idea pedagogica che la "sanguinaria impresa" dell'invasione si può annullare.²² In questa ricerca, si chiude la consapevolezza ancora presente in Cooper che l'appropriazione del continente è basata sulla violenza. Nel film del 1992, la sottrazione prende la forma di un dono e, nel passaggio, i progenitori degli Stati Uniti sono spogliati del colore e caricati in termini culturali. Nathaniel sostituisce il virginiano Duncan di Cooper e, assieme alla non virginiana (e non virginale) Cora, fonda la nuova nazione. Il suo sguardo si volge al futuro ed egli è sottratto al ruolo disperatamente residuale che gli riserva il libro. Un desiderio, potremmo dire, che accoglie a scopo ambientale la condanna del genocidio indiano, invitando il pubblico ad apprendere da loro un nuovo rapporto con l'ecologia. L'attrazione centripeta verso quel rapporto è indotta dal movimento nella foresta di corpi che valgono perché contigui, nella loro fisicità di corpi, alla natura.

8. La rete

Ma qual è l'esito dell'atto pedagogico così messo in atto? In una recente rivista, Mann ammette che "a risuonare emotivamente fino a oggi è ancora il *romance* travolgente del film, la sua tristezza epica, il denso ("viscoso") senso dell'onore".²³ Il grado alto di coinvolgimento emotivo di cui dice Mann trova riscontro in almeno tre diversi siti web. Il primo organizza attorno al film del 1992 una comunità *fan-dom*; gli altri due sono importanti siti di *fanfiction* all'interno dei quali figura anche *L'ultimo dei mohicani*. In tutti e tre i casi, l'adattamento di Mann è l'anello che, per

via indiretta, collega la rete al romanzo. A partire di lì i fan ripigliano il racconto, lo rielaborano in azione o lo rivedono. Per meglio dire: il primo sito si sviluppa attorno a raduni annuali dei fan; i due siti di *fanfiction* riscrivono o rivedono la storia del film.

Il primo sito (di cui non mi occupo qui) è discusso da Michael Williams in un saggio del 2004. Secondo Williams, il sito è animato da un miscuglio di interessi storici e attrazione per la frontiera che finisce per rifluire sulla fondazione nazionale. Il nome è "On the Trail of the Last of the Mohicans" (TOLOTM), un vero e proprio centro operativo (e di mercato) gestito, ci dice Williams, tramite "un'impresa che si autodefinisce a conduzione familiare chiamata Mohican Press, proprietà di Elaine e Rich Federici, residenti in North Carolina".²⁴ L'aspetto forse più interessante è che il centro di interesse e di riunione è la località in North Carolina dove il film è stato girato. Lo stato di New York, dove si svolgono non solo il romanzo di Cooper ma anche l'effettiva battaglia che gli fa da sfondo, è dimenticato. Williams offre fra l'altro una discussione del tipo di utenti: il *fandom* include gruppi sociali diversi (un tratto poco comune nei domini web), comprende informatissimi cultori della Guerra franco-indiana, forse una prevalenza di conservatori. Alcuni dei membri più attivi hanno partecipato a vario titolo alle riprese del film. L'attenta analisi di Williams connette l'interesse dei partecipanti per gli scenari naturali all'identificazione simbolica nazionale: per i fan prevale qui l'America come fondamento e "suolo" originario della nazione.

Gli autori che intervengono sui due siti di *fanfiction* prendono l'altra strada, quella delle storie d'amore. I siti hanno base in Italia e negli Stati Uniti e offrono al loro interno archivi accessibili per parole chiave. Tralascio il sito italiano per leggere più da vicino il sito a base inglese.²⁵ "Fanfiction.net" nasce nel 1998 a Los Angeles a opera di Xing Li. Ospita storie ispirate dalla letteratura di massa e, in genere, dai media. Secondo wikipedia, nel 2010 era il sito più grande e visitato del mondo. Come è facile immaginare, *L'ultimo dei mohicani* costituisce una frazione molto ridotta delle centinaia di migliaia di interventi in 30 lingue che il sito ospita.²⁶ Ciò nonostante, gli interventi ci sono: una prima ricerca fatta sulle parole chiave "cinema" e "Last of the Mohicans" rintraccia 120 interventi compresi fra il 2002 e il 2014. Se a "cinema" sostituiamo "storie", gli interventi sono 18, di cui 12 ricompresi nel primo elenco. I brani hanno estensioni molto diverse, che vanno da poche decine di parole a testi più lunghi, e talvolta anche più lunghi dei limiti generalmente fissati per le "short stories".²⁷

I risultati stessi della ricerca mettono in luce che il film è il punto di riferimento principale. Le coppie considerate sono, infatti, quelle ricomposte dalla sceneggiatura di Mann. Il dato saliente è che nella grande maggioranza dei casi (circa il 77 per cento sui 120 recuperati sotto "cinema") l'attenzione si appunta su Alice e sulla coppia formata da Alice e Uncas. Molti interventi riguardano il momento, fatale, della loro morte. Il triangolo può essere completato da Magua in termini a volte ambigui, ma non categoricamente negativi. Il coinvolgimento emotivo è forte, così come sembra forte l'attenzione ai rapporti sessuali e forse anche all'attrazione di Uncas. Sensibile all'impatto della morte, il *fandom* sembra correggere la preminenza che il film dà a Nathaniel (e a Day-Lewis). Gli interventi istituiscono degli "e

se ...": considerano, cioè, possibilità alternative e mirano, in molti casi, a riportare in vita gli amanti, nel mondo reale o in qualche aldilà o sopramondo. Dominano l'empatia e la piena identificazione. In altre parole, non c'è condanna dell'incontro amoroso inter-razziale e anzi i fan vogliono "riparare" la condanna a morte. Né sembra ci sia preoccupazione per i destini collettivi, ma solo per l'incontro individuale. Chi scrive segue il dettato sentimentale e forse proprio per questo non vuole accettare che il sentimento sia a uso esclusivo della coppia bianca. La differenza di razza è sommersa romanticamente dall'ondata emotiva e il coinvolgimento riguarda non la natura, ma l'incontro sessuale. Anche qui, in altre parole, l'apertura dilemmatica è persa perché la vicenda sentimentale divorzia dall'intenzione del film di Mann e da quella, più complessa e problematica, del romanzo.

La *fanfiction* conferma l'argomentazione di Williams secondo cui gli interventi su TOLOTM non sono necessariamente ingenui o incolti. La struttura letteraria è piuttosto sofisticata e tende a ripristinare l'interiorità dei personaggi. C'è lavoro sul punto di vista e sulla narrazione in prima persona e c'è ricerca sui pensieri e sui sentimenti inespressi dei personaggi. Si trovano, cioè, quei riferimenti all'interiorità che, ancora qualche anno fa, erano considerati esclusivi, appunto, della narrazione ma difficili da ottenere nella mostrazione, in particolare il cinema. Nel film del 1992 la rilevanza drammatica dell'azione è senza dubbio esasperata e la storia sentimentale corre in parallelo con la corsa disperata dei protagonisti verso il climax di morte che coinvolge Alice e Uncas assieme a Magua. A questa corsa gli autori di *fanfiction.net* rispondono soffermandosi sul momento di stasi prima della caduta e dando voce ai pensieri che nel film non possono che restare inespressi. Il *fandom*, in altre parole, registra la cesura fra dentro e fuori e la riempie: completa l'azione drammatica del film rinnovando e recuperando le emozioni che devono aver travolto i protagonisti all'atto di morire.

Non è un caso, mi sembra, che il momento favorito dell'approfondimento emotivo sia, accanto all'uccisione, quello in cui Alice precipita nel vuoto. Va ricordato che la regia di Mann insiste sul momento di sospensione in cui Alice è sull'orlo di un precipizio e Magua (che la vuole) le fa cenno con la mano, richiamandola intensamente a recedere. Il momento segna il culmine della bella prova di Studi, la cui interpretazione è efficacemente ambigua attraverso tutto il film e particolarmente qui nel climax.²⁸ Il coinvolgimento emotivo è altissimo e innalza il tono drammatico del volo che, subito dopo, il film rappresenta per intero con un lieve effetto di rallentamento. I fan del sito americano registrano il carico emotivo della scena e alcuni di loro vi si soffermano. Due di loro (Chibi's Sister, 2007, e Sumhope, 2009) narrano la caduta di Alice dal punto di vista di Magua; altri due (koali29, 2014, e Wayward Owl, 2014) riprendono la storia di Magua dal suo punto di vista: Wayward Owl dichiara apertamente di volerne recuperare la complessità. Qualcuno guarda la scena della caduta con gli occhi degli altri protagonisti. Altri rielaborano espressamente i pensieri di Alice che cade. Altri ancora la recuperano alla vita proprio dall'orlo del precipizio, e così via. Il desiderio si appunta sul finale tragico: la zona di penombra fra la vita e la morte accoglie, evidentemente, e abbraccia la coppia di amanti. L'incontro della biondissima Alice con Uncas sarebbe dunque il fuoco dell'identificazione emotiva. L'altra coppia, quella cui il film attribuisce il

compito della fondazione, passa in secondo piano. Nel caso di Alice e Uncas, l'effetto filmico è tanto efficace da attrarre il desiderio di almeno una parte attiva del pubblico, dislocando l'intenzione politica del film.

L'elemento più interessante è forse che l'attenzione al momento in cui Alice esita e poi precipita conferma, e rovescia, l'ipotesi di Lora Romero del 1991. Romero registra una serie di influenze che confluiscono anche nella rappresentazione del 1992. Nel romanzo di Cooper ci sono scene ripetute di caduta nel vuoto che anticipano la caduta finale di Magua. Il riferimento, argomenta Romero, richiama la caduta degli angeli ribelli e, poiché si ripete anche nel cinema, configura una vera e propria pedagogia: metterebbe in guardia le donne dalla punizione che segue il peccato dell'amore inter-razziale.²⁹ Il tema è ripreso, fra l'altro, anche nel 1920 dal film di Tourneur e Brown. La pellicola rappresenta un lunghissimo momento di sospensione quando, nell'inseguimento finale, Magua fronteggia Cora che si trova sull'orlo di un precipizio e – proprio come la Alice del 1992 – minaccia di lasciarsi cadere se Magua si avvicina. La didascalia che accompagna la scena, dice che la sospensione si protrae per ore e la suspense s'interrompe solo con la ripresa veloce dell'azione quando arrivano gli inseguitori di Magua e c'è lo scioglimento finale.

Anche il *fandom* percepisce nettamente l'importanza della scena, ma respinge a gran voce l'atto pedagogico, marcando una presa di distanza molto precisa. Nel chiudere il cerchio, la rete invita conclusioni diverse da quelle del film e proietta la necessità dello "happy ending" anche sulla coppia mista. In altre parole, nella fantasia del *fandom* gli amanti giovani non devono morire, il colore passa in secondo piano e il rifiuto della *miscegenation* sembra non fare presa. Se Mann desidera rivendicare i diritti degli indiani ma vieta l'unione mista, i fan che intervengono a sostituire la loro intenzione a quella del film desiderano l'incontro e che l'incontro sia esplicitato.³⁰ E sollevano la questione del perché i due giovani debbano morire, espandendo e cercando di curare lo strappo della perdita.

La serie di adattamenti che sfocia nella produzione del 1992 continua a tornare sul tema del matrimonio indiano e della discendenza, indicandolo come un tema "caldo". Il film diretto da Mann eredita il tema e uccide i due amanti trans-culturali, sostituendo alla domanda sul loro incontro la soluzione consolatoria del dono "indiano" ai progenitori bianchi degli Stati Uniti. Il dramma sentimentale dell'amor giovane tradito, tuttavia, apre tradizionalmente un varco nell'immaginazione del pubblico. Il varco è doloroso e quel dolore è additato nei romanzi indiani del primo Ottocento, incluso il ciclo di Cooper. Lo strappo amoroso galvanizza il senso di rimpianto e di perdita che, come sappiamo, è reso possibile in quel caso precisamente dalla distanza, cioè dal fatto che gli indiani non ci sono più. Ma dal punto di vista squisitamente narrativo lo strappo amoroso (la morte degli amanti) è ciò che attualizza la storia rendendola viva. La morte contraddice il preteso "happy ending" e tiene aperta la contraddizione, facendo leva proprio sul sotto-intreccio sentimentale.

Ritengo che tanto non sfuggisse a Cooper, che reitera l'uso del sentimentale per tenere aperte le contraddizioni anche in altri suoi romanzi, a cominciare dalla saga di Leatherstocking. Tanto sembra sfuggire, invece, alla sceneggiatura del 1992 che da un lato ci fa innamorare del fanciullo indiano Uncas – per poi passare la mano

alla coppia bianca. L'avventura emotiva giova alla riuscita del film, ma giova un po' meno, in fondo, alla riuscita dell'intento autoriale. Più o meno consapevolmente, il *fandom* chiede ragione della morte di Uncas e Alice e ritorna sul profilo del dramma sentimentale, esplorandone gli addentellati sia a livello di altri possibili sviluppi, sia a livello di approfondimento emotivo e, talvolta, fantastico. Non credo che questa sia la fine della storia. Quello che emerge, però, è che con il tema della *miscegenation* cade la complessità che, nel romanzo, si appuntava sul triangolo Cora-Uncas-Magua. La ripresa consolatoria costituita dal film di Mann, d'altro canto, finisce con il lavorare contro se stessa e il pubblico della rete non segue le tracce di Nathaniel, ma favorisce la figura di Uncas. Il *fandom* percepisce e riprende il sotto-intreccio sentimentale, ma sembra segnare un nuovo confine (un'assenza di memoria?) rispetto alla frontiera già aperta dal romanzo.

NOTE

* Anna Scannavini insegna Letterature angloamericane all'Università dell'Aquila. Fa parte della redazione. Desidera ringraziare gli studenti del corso del 2014, e in particolare Fabiola Bartolucci, per la discussione e i loro contributi.

1 Uscito nel 1826 a Philadelphia con Carey & Lea, *L'ultimo dei mohicani* è il secondo libro della saga detta di Leatherstocking, uno dei molti soprannomi del cacciatore, scout e trapper Natty Bumppo, altrimenti detto Hawkeye. L'edizione critica è del 1983, a cura di James A. Sappenfield and E.N. Feltskog (SUNY Press). Il testo è ripreso nel 1985 dalla Library of America: James Fenimore Cooper, *The Leatherstocking Tales*, Vol. I, pp. 467-878 (New York). Il romanzo ha avuto numerose traduzioni. Fra le altre quella di Cristina Rivaroli per Garzanti (Milano 1974) e quella di Fernanda Pivano per Einaudi (Torino 1992).

2 "Storico-epico" è definizione della critica cinematografica. Si veda Kristopher Tapley in *American Cinematique Theatrically Premieres the Director's "definitive" Cut To Mark the Occasion*, "HITFX", 12/5/2012 in occasione del ventennale e dell'uscita del "director's cut": <http://www.hitfix.com/blogs/in-contention/posts/michael-mann-looks-back-on-the-last-of-the-mohicans-20-years-later>, aperto il 5/4/2015. Una rassegna degli adattamenti fino al film del 1992 è Martin Barker e Roger Sabin, *The Lasting of the Mohicans. History of an American Myth*, University Press of Mississippi, Jackson 1995.

3 Giorgio Mariani, *L'ultimo dei mohicani. Il romanzo il film e il problema dell'identità nazionale*, "Ácoma", 12 (1998), pp. 27-36, p. 27. Un confronto puntuale è in Thomas O. Kelly II, *Whites and Indians and White Indians: The Last of the Mohicans from James Fenimore Cooper to Daniel Day Lewis*, 11th Cooper Seminar, SUNY Oneonta, July 1997.

4 Ancora oggi sono numerosi gli adattamenti televisivi e, in genere, gli adattamenti mostrativi.

5 W. A. Townsend, New York 1859; illustrazioni di F.O.C. Darley. Fra le opere di pittura va citato almeno il famosissimo quadro di Thomas Cole che rappresenta Cora di fronte al vecchio capo, all'atto del giudizio di Tamemund (1827).

6 William Gilmore Simms, "The Writings of Cooper", in Idem, *Views and Reviews in American Literature, History and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge 1845, 258-92 (prima edizione: *Magnolia*, I, 1842), p. 261.

7 Su come l'uso del suono, e in particolare della musica, contribuisca a creare l'ambiente per la fruizione: Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, Routledge, New York-London 2010, cap. 6.

8 Che l'ambiente sia al centro del progetto di Mann è notato già da Roger and Sabin (cit. pp. 114 sgg.) e costituisce forse il loro contributo principale all'interpretazione del film. Come noto,

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

le riprese sono state fatte in North Carolina nelle Blue Ridge Mountains, non nei luoghi del romanzo.

9 M. Elise Marubbio cita Gary Edgerton per mostrare come Nathaniel prenda il sopravvento scenico su Uncas: Marubbio, *Celebrating with The Last of the Mohicans: The Columbus Quincentenary and Neocolonialism in Hollywood Film*, "The Journal of American and Comparative Culture", XXV, 1, 2 (spring and summer 2002), pp. 139-54.

10 Cooper, *The Leatherstocking Tales*, cit., p. 472. Mia la traduzione.

11 Si veda la biografia di Wayne Franklin, *James Fenimore Cooper, The Early Years*, Yale University Press, New Haven-London 2007.

12 Mann si riferisce presumibilmente a "James Fenimore Cooper's Literary Offenses". Twain enumera in quel saggio una lista di infrazioni alle regole della "buona" letteratura tanto apocalittica da designare Cooper come l'esempio sommo di tutti gli errori del "romance". Va detto, peraltro, che Twain ha una visione degli indiani ben più negativa di Cooper, come sottolinea anche Mariani, *L'ultimo dei mohicani*, cit., p. 27, n. 2.

13 *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006, cap. 5.

14 L'abile retorica di Magua rimanda al dramma shakespeariano e non è un caso che Cooper citi ripetutamente in epigrafe *Il mercante di Venezia* (capp. 5, 11, 19, 30).

15 Osserva giustamente Kelly che nel film *Hawkeye* è chiamato infallibilmente col nome anglo Nathaniel, per indicarne l'ascendenza bianca: *Whites and Indians*, cit., p. 66.

16 Va ricordato qui che il film del 1992 ripristina la versione sostanzialmente corretta, anche se romanticizzata, di Cooper e non mette in scena, come i film precedenti, la piattaforma rialzata tipica delle popolazioni delle pianure, ma non degli indiani del Nordest.

17 "Gli indiani sono una meravigliosa risorsa per la *romance*, ma il nostro autore li fa lavorare a morte". W.H. Gardiner, citato in George Dekker e John P. McWilliams, a cura di, *Fenimore Cooper. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan, London-Boston 1973, p. 117.

18 L'idea che gli indiani abbiano caratteri "femminili" è diffusa fra Settecento e Ottocento, anche sulla scorta di osservatori come Georges-Louis Leclerc de Buffon. Sia Schweig che Studi sono attivisti indiani, l'uno di discendenza inuit, l'altro di discendenza cherokee. (per entrambi si veda IMDb; Schweig: http://www.imdb.com/name/nm0777760/bio?ref_=nm_ov_bio_sm; Studi: <http://www.imdb.com/name/nm0836071/>, aperti il 5 aprile 2015)

19 Un po' curiosamente, e per via indiretta, l'adattamento finisce per rimandarci a Cooper e allo scontro che la rottura dell'equilibrio naturale genera in *I pionieri*. Nonostante la presenza insistita dei coloni, non c'è motivo di ritenere che il film voglia riferirsi a quel romanzo, ma sono abbastanza sicura che lo snodo toccato da Cooper venga ampiamente messo in scena sia nell'azione sia nelle immagini del film stesso.

20 Edwin Fussell, *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton University Press, Princeton 1965, p. 45.

21 *Cooper's Leatherstocking Novels. A Secular Reading*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1991, cap. 3, passim.

22 Mariani, *L'ultimo dei mohicani*, cit., p. 36.

23 Tapley, *American Cinematique*, cit.

24 Michael Williams, *The Cult of the Mohicans: American Fans on the Electronic Frontier*, "The Journal of Popular Culture", XL, 3 (2007), pp. 526-54, p. 526. Un po' curiosamente l'inglese "mom and pop operation" utilizzato dai proprietari sottolinea il patto matrimoniale che è alla base del sito.

25 Il sito italiano, "Efpfanfic", è "la più grande *community* di *fanfiction* italiana" (Renato Nicasio, *Scrivere da altri per altri: l'autorialità illegittima della fanfiction online*, "Between", IV, 9 (2015), pp. 1-21, p. 12, versione online: <http://www.Between-journal.it>. Su *L'ultimo dei mohicani* in Efpfanfic sta lavorando Fabiola Bartolucci.

26 Sempre secondo wikipedia, nel 2010 gli utenti registrati erano 2.200.000. Si veda <http://en.wikipedia.org/wiki/FanFiction.Net> (aperto il 29/5/2015).

27 Va detto che Hutcheon non fa rientrare la *fanfiction* fra gli adattamenti, che dovrebbero essere riprese coestensive e dichiarate di opere precedenti. Va anche detto, però, che dalle discussioni con i miei studenti è emersa l'idea, condivisa da molti di loro, che anche in questi casi si possa parlare di adattamenti perché non si tratta di digressioni sul testo originario o di *prequels*

o *sequels* (che a loro volta non rientrano negli adattamenti in senso proprio). Non accoglierò, per ora, il loro invito e, a scopo puramente euristico, parlerò di "interventi" e/o "modifiche".

28 In questo caso ritengo si possa adottare in pieno il giudizio di Mann che "È il suo dualismo in quanto antagonista ma anche in quanto persona che capiamo [...] Così il momento in cui si addolcisce quando Alice è sulla cengia e come e perché è arrivata proprio a quel punto particolare [...] E Wes Studi [...] è stato meraviglioso. Quel momento è tutto lì sulla sua faccia". (Citato da Tapley, *American Cinematique*, cit.)

29 Lora Romero, *Home Fronts: Domesticity and Its Critics in the Antebellum United States*, Duke University Press, Durham, NC 1997.

30 È interessante, a questo riguardo, la vicenda che circonda la notte d'amore fra Alice e Uncas che sarebbe stata girata e poi tagliata nel montaggio finale. I fan hanno richiesto a gran voce che la scena fosse ripristinata nel "director's cut". La richiesta è stata accolta e Alice e Uncas hanno potuto avere la loro notte.

Dal Mare Egeo all'Oceano Atlantico: la saga epica di 300 e la nascita dell'impero americano

Enrico Botta*

Noi siamo spartani, lasciamo la democrazia agli ateniesi.
(Re Leonida, 300)

[...] noi greci abbiamo scelto di morire in piedi
pur di non vivere in ginocchio.
(Temistocle, 300: *Rise of an Empire*)

I due *blockbusters* 300 (2007) di Zack Snyder e 300: *Rise of an Empire* (2014) di Noam Murro raccontano in termini epici le battaglie delle Termopili e di Salamina adattando per il grande schermo i *graphic novels* di Frank Miller, 300 e l'ancora inedito *Xerxes*. Nei due film, gli spartani e gli ateniesi, i rappresentanti del mondo libero, si contrappongono ai persiani, i barbari violenti che giungono in Europa per conquistare la Grecia e distruggere il mondo occidentale. Sin dall'uscita del primo film, la critica ha dato vita ad un notevole dibattito che sembra, però, limitarsi a interpretare i due lungometraggi alla luce della scena politica americana contemporanea: essi, infatti, sono stati considerati come film militaristi, omofobi e razzisti; legati alle guerre in Iraq ed Afghanistan, e completamente basati sul conflitto Est-Ovest, essi giustificano epicamente gli interventi americani in Medio Oriente. In occasione di una lezione tenuta al DAMS di Torino poco dopo l'uscita di 300, Wu Ming I schematizza così le basi ideologiche di queste interpretazioni:

Sparta è l'America della "War on Terror", è gli Stati Uniti e quindi, [...] l'intero Occidente minacciato dai mostri. Atene è solo nominata, ed è l'Europa. Gli Efori [...] hanno un ruolo simile a quello dell'ONU, con le sue risoluzioni e i vari cessate-il-fuoco (le Carnee), tutti bastoni tra le ruote degli USA. La Persia è l'Islam, è l'Iran, è Al Qaeda, ed è anche la Cina.¹

Oltre a cogliere questi riferimenti alla contemporaneità, la lettura integrata dei due film che questo saggio propone permette di rilevare come essi rielaborino in termini epici un duplice passaggio cruciale alle origini della storia statunitense: la sovrapposizione delle due narrazioni determina, infatti, la sovrapposizione storica e ideologica fra la nascita degli Stati Uniti e la loro affermazione imperiale. I due lungometraggi rielaborano il processo con cui gli americani hanno costruito la propria storia nazionale sul modello mitico di quella greca e se, in 300, il tentativo degli spartani di fermare l'avanzata dell'esercito imperiale persiano rimanda allo sforzo rivoluzionario delle colonie di contrastare l'impero britannico, in 300: *Rise of an Empire*, il trionfo della coalizione greca segna la realizzazione di un impero nel Mar Egeo che fa pensare a quello statunitense nel Nord America.

Poiché *300: Rise of an Empire* è un *sidequel* – cioè, contemporaneamente un *prequel*, un *midquel* e un *sequel* – di *300*, le due trame sviluppano un *unicum* narrativo nel momento in cui vengono rimontate in ordine logico e cronologico. La storia ha inizio con lo scontro di Maratona, durante la guerra tra greci e persiani, e mostra il soldato ateniese Temistocle uccidere il re persiano Dario. La regina Caria Artemisia I, originaria della Grecia ma alleata di Serse, lo convince a vendicarsi della morte del padre e a invadere la Grecia. Dieci anni dopo la battaglia di Maratona, mentre Leonida con i suoi trecento spartani blocca l'avanzata dei persiani presso il passo delle Termopili, Temistocle, comandante dell'esercito ateniese, distrugge la flotta persiana presso Capo Artemisio. Alla morte di Leonida, Temistocle prepara le sue truppe per affrontare definitivamente gli uomini di Serse, sconfigge in duello Artemisia e, grazie anche all'arrivo della flotta spartana, comandata dalla regina Gorgo, moglie di Leonida, vince la battaglia di Salamina, fondando così un impero greco in grado di imporsi su quello persiano.²

Attraverso la rievocazione storica delle azioni eroiche dei greci, i due film riattivano – in maniera forse inconsapevole ma di certo evidente – una sovrapposizione tra identità nazionale e conquista imperialistica che ha pervaso l'*establishment* americano sin dai tempi della Rivoluzione. Questa sovrapposizione riconduce allo stesso paradigma ideologico che proietta in un passato mitico ed epico non solo i più recenti interventi americani in Medio Oriente, ma anche la prima fase fondativa ed espansionistica del paese. Se già in quella fase, infatti, i Padri Fondatori sembravano interpretare la guerra in difesa della democrazia come una naturale e necessaria guerra di conquista, i testi filmici di Snyder e Murro, attraverso la sovrapposizione tra Stati Uniti e Grecia, sembrano voler rinforzare l'idea dell'interdipendenza fra autodefinizione nazionale americana e conquista di altre civiltà. L'identità nazionale si delinea così come una configurazione *in progress*, e in *300* e *300: Rise of an Empire* viene resa esemplare proprio attraverso il parallelismo epico con Leonida e Temistocle.

Sparta, Atene e le colonie

Nel suo *Greeks and Romans Bearing Gifts: How the Ancients Inspired the Founding Fathers*, Carl J. Richard ricorda come durante e dopo la Rivoluzione i leader politici americani si riferissero costantemente all'antica Grecia e all'antica Roma per cercare dei modelli tanto di democrazia quanto di impero. In particolare, lo storico sottolinea come i Padri Fondatori – che leggevano con ammirazione le *Storie* di Erodoto e *La vita di Temistocle* di Plutarco – concordassero con il pensiero di Erodoto per cui i greci avrebbero sconfitto i persiani perché gli uomini liberi combattono meglio degli uomini schiavi. La retorica ideologica di questa tesi avallava culturalmente la convinzione dei fondatori della nazione che essi non solo avrebbero potuto sconfiggere l'esercito britannico ed ottenere l'indipendenza, ma avrebbero potuto persino espandersi territorialmente sul continente e gettare le fondamenta di un proprio impero. Quando passarono i "Coercive Acts" nel 1774 – continua Richard – John Adams sintetizzò un'opinione diffusa all'epoca tra le colonie pro-

prio attraverso un riferimento all'antica Grecia: "I *Commonwealth* greci furono la più eroica Confederazione che fosse mai esistita [...]. Il periodo della loro gloria andò dalla sconfitta di Serse all'ascesa di Alessandro. Non diventiamo schiavi [...] né di Serse né di Alessandro". Tra tutti gli eroi delle Guerre Persiane, gli americani ammiravano soprattutto Leonida e Temistocle: Jefferson, per esempio, elogiando John Adams per la sua convinzione sull'importanza di una forte flotta americana, lo paragonò a Temistocle; lo stesso Jefferson rispose alla richiesta di indicare quale americano avesse maggiormente contribuito alla conquista dell'indipendenza con la domanda: "Chi fu il primo dei trecento spartani ad offrire il proprio nome a Leonida?"³

L'identificazione con le gesta di Leonida e Temistocle si presenta come una delle sfaccettature del rapporto profondo che gli americani della fine del Settecento strinsero con il mondo greco: gli scontri tra Grecia e Persia, e in particolare quello delle Termopili, divennero, infatti, uno dei miti fondanti del neonato paese, in quanto dimostravano come piccole realtà politiche, unite e libere, potessero contrastare un invasore tiranno e, addirittura, imporsi su di esso. Come scrive lo storico Eran Shalev, "la Rivoluzione e i suoi campioni erano venerati come un episodio classico in cui agiscono eroi classici, irraggiungibili e, come i celebrati antichi, modellati di freddo marmo bianco". Per allinearsi ai grandi popoli del passato, i Padri Fondatori si confrontavano con i loro modelli al punto che – continua Shalev – "la Rivoluzione sembrava più un evento epico degli annali classici che un episodio collegato alla realtà della contemporanea America Federale"⁴.

Il parallelismo con l'idea greca di difesa e attacco enucleata nella lettura delle Termopili e di Salamina servì in effetti a sostenere il paradigma ideologico secondo il quale sarebbero nati e si sarebbero sviluppati gli Stati Uniti. La Guerra d'Indipendenza americana segnò, infatti, non solo il punto di arrivo di un processo di liberazione e di definizione dell'identità del paese, ma anche la prima fase dello sviluppo espansionistico dell'impero. Gettando luce su questo punto, John C. Rowe sostiene:

In quanto movimento di liberazione nazionale, la Rivoluzione Americana identificò efficacemente le ingiustizie imperialistiche con la Gran Bretagna e giustificò l'espansione dei territori statunitensi nel Nord America come parte di un 'consolidamento' nazionale, una difesa necessaria contro le ambizioni imperiali della Spagna, della Francia e della Gran Bretagna nell'emisfero occidentale che continuò per tutto il diciannovesimo secolo.⁵

Se l'espansione territoriale, culturale, politica ed economica del paese è sempre stata profondamente interconnessa con la sua definizione nazionale e con la sua ambizione imperialistica, la modalità epica ha rappresentato – a partire già dai primi poemi della *Early Republic* per arrivare ad una serie di film recenti, come *The Gladiator*, *Troy*, *Alexander*, *Kingdom of Heaven*, *Apocalypto*, e, per l'appunto, *300* e *300: Rise of an Empire* – lo strumento artistico preponderante per descrivere e interpretare il processo di costruzione nazionale e imperiale. Proprio questa interconnessione tra epica, costruzione identitaria nazionale e aspirazione imperiale costituisce la cornice interpretativa entro cui è possibile collocare *300* e *300: Rise of an Empire*.

Una trama unica, o lo sdoppiamento di una storia

300 e *300: Rise of an Empire* sono il prodotto di un duplice processo di adattamento artistico, in quanto derivano da due *graphic novels* di Frank Miller – *300* e *Xerxes* – a loro volta ispirati ad un film di Rudolph Matè del 1962 intitolato *The 300 Spartans* (*L'eroe di Sparta*, in italiano).⁶ I due film si trovano, quindi, non solo *oltre* – per riprendere l'idea portante di questo numero – la loro origine cartacea di *graphic novels* ma ulteriormente *oltre* rispetto a *The 300 Spartans*, in quanto rielaborano la stessa forma artistica cinematografica attraverso la mediazione letteraria delle opere di Miller.⁷ Se, da un lato, i lungometraggi di Snyder e Murro si *limitano* a trasporre fedelmente e quasi meccanicamente fotogramma per fotogramma i due testi di Miller, dall'altro lato, essi stringono con il film di Matè del 1962 un rapporto più complesso che ne orienta l'impianto narrativo e l'unità dell'azione. È proprio in questo film, infatti, che viene definita la coincidenza narrativa e ideologica tra difesa e aggressione. Sebbene il titolo faccia riferimento ai trecento spartani delle Termopili, il film di Matè narra gli eventi che *300* e *300: Rise of an Empire* si suddividono. Esso, infatti, racconta come l'arrivo di Serse I di Persia in Europa per sconfiggere le polis greche e conquistare un impero sterminato sia respinto da Leonida e dai suoi uomini. Tuttavia, dopo la caduta delle Termopili, la narrazione precisa come la battaglia di Salamina e la battaglia di Platea riescano a bloccare definitivamente l'invasione persiana.

Rispetto ai film, i due *graphic novels* non tracciano una sovrapposizione fra difesa e attacco, considerato che *Xerxes* si presenta sin dal titolo come la contro-storia dal punto di vista persiano della Grecia di Leonida, piuttosto che la narrazione del suo sviluppo in termini imperiali; nei due lungometraggi, invece, il progetto generale si conclude proprio con l'apporto della linea imperialista di *300: Rise of an Empire* a quella nazionalista di *300*. In particolare, nazionalismo e imperialismo coincidono con l'arrocco difensivo di Leonida del primo film e con l'attacco navale di Temistocle del secondo: mentre Leonida si oppose ai persiani, Temistocle si impose su di essi.

Nel doppio processo di adattamento, i due film del 2007 e del 2014 (così come, virtualmente, i due *graphic novels*) sdoppiano la trama del film del 1962 e sviluppano singolarmente la narrazione della battaglia delle Termopili e di quella di Salamina. Alla luce dell'identificazione tra la storia americana e quella classica, questa scelta determina l'individuazione di due momenti distinti che, però, convergono quando i due film vengono considerati come un *unicum* diegetico in cui *300: Rise of an Empire* amplifica la portata spaziale e temporale, oltre che tematica e ideologica, di *300*.⁸ In questo modo, i film di Snyder e Murro si allineano, probabilmente in maniera inconsapevole, a un modello più antico del rapporto tra Grecia e Stati Uniti che, diffuso ai tempi della Rivoluzione e della *Early Republic*, prima distingue e poi ricomponde insieme le due fasi storiche della conquista dell'Indipendenza e dell'espansione imperiale.

Sebbene – come ricorda John McWilliams – durante la Prima Repubblica il confronto tra greci e americani, e in particolare quello che lega Leonida e Temistocle

a Washington, siano stati tracciati da una serie di autori, tra i quali Fisher Ames in *Eulogy on Washington* e Robert Treat Paine in *Ode. Adams and Liberty*, l'esempio artistico più paradigmatico dell'originaria declinazione del parallelismo storico lo si trova in uno dei primissimi testi epici americani, scritto da un fedele collaboratore diplomatico di Jefferson e uno dei suoi portavoce letterari.⁹ Nel 1807, due secoli esatti prima dell'uscita di *300, The Columbiad* di Joel Barlow espresse la coincidenza tra la conquista dell'indipendenza delle colonie e la configurazione imperiale del neonato paese proprio attraverso un doppio parallelismo con le battaglie delle Termopili e di Salamina. In *The Columbiad*, Hesper, lo spirito guardiano dell'Occidente, cerca di consolare Colombo, ormai vecchio, malato e in carcere, con la visione solenne del nuovo continente da lui scoperto e con il racconto della storia del mondo occidentale fino all'inizio del XIX secolo. Come gli altri testi patriottici scritti durante e dopo la Rivoluzione – i cosiddetti *Rising Glory Poems* e gli *imitative epics* – il lavoro di Barlow cerca non solo di tradurre in termini letterari i principi di “vita, libertà e ricerca della felicità” esaltati dalla Dichiarazione d'Indipendenza, ma di celebrare le aspirazioni transnazionali ed espansionistiche del nuovo paese rielaborando la teoria classica della *translatio studii et imperii*.

Per Barlow il futuro del proprio paese era legato a un conflitto militare e la guerra si sarebbe dimostrata una fonte identitaria di grande importanza.¹⁰ Per questo motivo, scrisse un intero libro, il VI, dedicato esclusivamente alle battaglie e alle violenze della Rivoluzione: questo allinea *The Columbiad* alla tradizione classica e rinascimentale, riprendendo il convenzionale *topos* della guerra, e contemporaneamente eleva le vicende belliche tra Stati Uniti e Gran Bretagna collegandole alle più nobili battaglie del passato. In particolare, i circa quattrocento versi dedicati allo scontro di Saratoga – lo scontro chiave della Guerra d'Indipendenza – sono presentati attraverso un repentino parallelismo tra le truppe inglesi comandate da Burgoyne e sconfitte dalle milizie coloniali di Gates, e l'esercito di Serse che, dopo aver invaso la Grecia nel 480 a. C., fu ostacolato dai trecento soldati di Leonida presso le Termopili e poi sconfitto dalla coalizione guidata da Temistocle nella battaglia di Salamina. “L'indignata forza dei coloni” – spiega l'autore nello “Argument” del VI libro – viene “paragonata a quella dei Greci nell'opporsi all'invasione di Serse”:

Ma presto i greci, nati liberi, si rialzano per vendicarsi,
 La coraggiosa Sparta s'innalza dove il pericolo ha inizio,
 La sua armata fedele, in una massa d'acciaio,
 Si tuffa nella gola della morte e blocca il passo.
 I giovani ateniesi, incontro all'ardua guerra,
 Abbassano la lancia rigida o montano la flotta ben armata;
 Essi spazzano i mari ingombri del loro vasto carico
 E ingrassano i loro campi con laghi di sangue asiatico. (VI. 327-34).¹¹

La corrispondenza tra l'esercito di Burgoyne e quello asiatico di Serse permette a Barlow di riprendere il *topos* epico virgiliano, poi approfondito da Tasso, dello scontro di civiltà tra Occidente e Oriente. La Rivoluzione Americana viene inquadrata in una cornice classica in cui i “persiani” britannici possono invadere solo

momentaneamente i “greci” americani; e se il primo passo è difendersi e liberarsi dai barbari, il secondo è attaccarli e conquistarli. La sovrapposizione di liberazione e conquista è uno dei temi centrali dell’*epos* americano delle origini, e di *The Columbiad* in particolare, che ha caratterizzato nei decenni l’evoluzione di questa modalità narrativa ed artistica.

L’Ovest contro l’Est

Sin dall’uscita del primo film, la critica ha affrontato questioni legate alla veridicità storica della trama, alla descrizione più o meno accurata dell’eroismo spartano e della posizione delle donne rispetto al codice marziale maschile, e ai rapporti interni tra le polis, soprattutto tra Atene e Sparta.¹² Gli studiosi concordano, tuttavia, nel ritenere che lo snodo ideologico portante dei due lungometraggi sia lo scontro di civiltà tra Ovest ed Est.¹³ I greci, e in particolare gli spartani, sono descritti come fisicamente perfetti, moralmente ineccepibili, incorruttibili e pronti ad immolarsi per la patria e la famiglia, e per la difesa della civiltà e della libertà; al contrario, i persiani sono perversi e corrotti, deformi, schiavi, schiavisti, e colonizzatori.¹⁴ Se il successo di pubblico in sala è stato straordinario – solo nei primi tre giorni di proiezione *300* ha incassato 70 milioni di dollari negli Stati Uniti mentre nel suo primo weekend statunitense, *300: Rise of an Empire* ha raccolto circa 45 milioni – i film sono stati duramente attaccati proprio per il loro carattere fortemente ideologico.¹⁵

Ciononostante, per quanto *300: Rise of an Empire* abbia ispirato una serie di dibattiti sui parallelismi tracciati con la politica americana contemporanea – con allusioni a una Sparta repubblicana di Leonida-Bush e a un’Atene democratica di Temistocle-Obama –, esso è stato criticato più per questioni specificatamente cinematografiche, derivate soprattutto dal confronto con il suo predecessore, che per la sua natura ideologica nazionalistica e imperialistica.¹⁶ Per la maggior parte della critica è in particolare *300* a rivelare avversione e denigrazione per le altre razze, disprezzo per i deboli, i nemici, gli “altri”; a esaltare la forza e il militarismo, la natura fascista delle relazioni sociali e politiche, e ad avallare quello scontro di civiltà alla base della politica estera della presidenza Bush. Wu Ming 1 riassume questa linea interpretativa e presenta *300* come “un film statunitense che ti salta addosso, impone il punto di vista americano, ti aggredisce e sbatte sul tuo grugno da vecchio mondo la *Weltanschauung* statunitense, passando a mo’ di rullo compressore su ogni discrepanza, contraddizione e manifestazione di complessità”. Poi, confessa: “Di questo film ho disprezzato l’ideologia, il razzismo, la mortifera coerenza dell’impianto allegorico, eppure mentre guardavo scoprivo in me sentimenti di immedesimazione e addirittura di commozione”.¹⁷

Come nel fumetto, i persiani dei film sono raffigurati come un’orda mostruosa, barbarica e demoniaca, sostanzialmente ignobile e debole; il loro campo è decadente e perverso, e re Serse è presentato come un androgino.¹⁸ Se per Stephen Hunter, l’ambigua identità sessuale di Serse enfatizza il contrasto con la mascolinità dell’esercito greco, e spartano in particolare, per Steven Rea, i persiani sono la personificazione anacronistica degli stereotipi occidentali relativi alle culture asia-

tiche.¹⁹ Kyle Smith crede che il film sia adatto a giovani neonazisti, mentre Dana Stevens sostiene che il lungometraggio, con i suoi miti della razza e della nazione, inciti alla “guerra totale”; in linea con queste letture, Roger Moore descrive *300* con la definizione di Susan Sontag di arte “fascista”.²⁰

A dispetto di tali giudizi, Snyder ha sempre negato qualsiasi relazione con la realtà contemporanea. Al giornalista che durante il Berlin Film Festival gli fece notare come “tutti sono certi che questo [film] si possa tradurre in politica contemporanea”, Snyder replicò che, sebbene fosse consapevole che molti avrebbero letto il film attraverso il filtro degli avvenimenti recenti, non c’era nessun parallelismo intenzionale tra il film e il mondo odierno.²¹ In altre occasioni, il regista ha ribadito che il film “è un’opera di finzione, non un documentario” e che “*300* è solo un film; non abbiamo voluto dargli nessun messaggio; non ha senso pretendere di trovarci dentro la politica; sono solo storie di 2500 anni fa; non si parla del presente”.²² Ancora, in un’intervista con Jonah Weiland, Snyder sostiene che i critici che usano parole come “neoconservatore”, “omofobico”, “omoerotico” o “razzista” nella loro recensione per parlare di un “film-fumetto su un gruppo di tizi che si prendono a calci nel di dietro [...] sono del tutto fuori strada”.²³

Tuttavia, il pensiero di Snyder cambia rotta quando, riferendosi a *300: Rise of an Empire* – di cui è sceneggiatore e produttore – sembra giustificare una possibile lettura ideologica e contemporanea degli avvenimenti: “È vero me lo stanno chiedendo tutti, c’è stato perfino qualcuno che mi ha domandato se il film puntava a condannare l’operato di Bush. Non so, non erano questi gli obiettivi di partenza, ma, può essere vero che, mentre scrivevamo il copione, i nostri pensieri siano andati in quella direzione”.²⁴ La Warner Bros. non ha dubbi sulla natura politica ed ideologica del film e, sottolineando come alle Termopili si sia tracciato “a line in the sand for democracy”, presenta la pellicola in questi termini:

Basato sull’epico *graphic novel* di Frank Miller, “*300*” è una rivisitazione feroce dell’antica battaglia delle Termopili in cui il re Leonida (Gerard Butler) e 300 spartani combatterono fino alla morte contro Serse e il suo imponente esercito persiano. Di fronte a difficoltà insormontabili, il loro valore e il loro sacrificio ispirano tutta la Grecia ad unirsi contro il nemico persiano, tracciando un solco nella sabbia a difesa della democrazia.²⁵

Se David Kahane afferma gravemente che il film si incentra su “materiale assolutamente americano, nel quale i nostri eroi lottano per Dio e per il paese”, Wu Ming 1 sostiene ironicamente: “Chi prendesse per buona la ricostruzione di *300*, concluderebbe che gli spartani sconfissero la barbarie allogena, gli alieni ed i mostri dell’altra metà del mondo, prima da soli e poi alla guida di una ‘coalition of the willing’, come quella che ha invaso l’Iraq”.²⁶ D’altra parte, già *The 300 Spartans* fu immediatamente e quasi inevitabilmente interpretato nel 1962 come una riflessione sulla Guerra fredda: presentando gli Stati greci indipendenti come “l’unica roccaforte della libertà rimasta nel mondo allora conosciuto”, che lottava contro lo “schiavista impero persiano”, si descriveva lo scontro del libero Occidente capitalista contro il totalitarista regime comunista.²⁷

La maggior parte degli studiosi si oppone all'impianto manicheistico del film per cui alla perfezione morale e fisica degli spartani corrisponde la perversione e la mostruosità di Serse e del suo popolo.²⁸ Sparta non era una democrazia ma un'oligarchia, con la casta chiusa degli Spartiati che imponeva il proprio potere sugli Iloti; questa monarchia di carattere militare aveva un Consiglio di anziani che decideva sulle questioni politiche principali. Al contrario, l'impero persiano del V secolo a. C. mostrava un maggiore riguardo per le differenze razziali e sessuali rispetto al mondo greco e, sebbene nel film Leonida si riferisca all'esercito di Serse come a un'armata di schiavi, in realtà la schiavitù non esisteva già più a quei tempi, essendo stata abolita da Ciro il Grande.²⁹

Svincolato da una qualsiasi pretesa di fondatezza storica, il parallelismo che, per gli ideatori dei due film, oppone l'antica Grecia alla Persia riattiva quel preciso paradigma ideologico che offrì ai Padri Fondatori il sostegno retorico per contrapporre la democrazia americana alla tirannia britannica, e che tuttora offre alle teorie eccezionalistiche la possibilità di legittimare la superiorità degli Stati Uniti sul palcoscenico internazionale: lo specifico ordinamento sociale, politico e culturale greco, infatti, ha sempre offerto agli americani il modello di una civiltà esemplare a cui ispirarsi. In fondo, come nota David Levene nel suo saggio *Xerxes Goes to Hollywood*, "[...] una strategia di scala ancor più vasta è riconfigurare la stessa Sparta per renderla più adatta ai moderni ideali democratici [...] Questo non fu fatto per ignoranza, ma fu un tentativo deliberato di presentare una versione di Sparta accettabile in termini americani".³⁰

Considerare il rapporto tra l'America repubblicana di Bush e quella democratica di Obama alla luce di quello tra la Sparta di Leonida e l'Atene di Temistocle, oppure, leggere nello scontro tra greci e persiani un riferimento diretto all'interventismo americano in Medio Oriente sono chiavi di lettura verosimili e in parte comprovate dalle parole dei registi e dei produttori. Eppure, esse sono soltanto due delle possibili declinazioni di una relazione e di un'analogia ancor più radicate nella cultura e nell'ideologia dell'*establishment* americano: come già Barlow delineò in termini letterari, gli Stati Uniti raggiunsero la propria indipendenza opponendosi all'impero britannico e contemporaneamente fondarono la propria nazione in termini imperiali, allineandosi, di fatto, agli stessi modelli imperiali europei.

Dall'identità all'impero, e viceversa

Dopo aver conquistato la propria indipendenza politica con una guerra contro l'impero britannico, i Padri Fondatori cominciarono da subito a immaginare il potenziale della formazione di un maestoso impero nel Nuovo Mondo: nei primi giorni, le colonie e, più tardi, la Repubblica dovevano espandersi perché l'obiettivo era la costruzione di un impero continentale nell'America del Nord.³¹ In fondo – in linea con la tesi centrale del volume di Donald Pease e Amy Kaplan *Cultures of United States Imperialism* – la costruzione dell'identità nazionale, l'espansione continentale e l'imperialismo sono sempre stati gli elementi focali di un duplice

processo di “costruzione nazionale entro i confini e di costruzione imperiale oltre i confini” che se da un lato lega la storia americana a quella degli altri imperi europei, dall’altro lato ne legittima le imprese espansionistiche dalle origini fino alla contemporaneità.

Alla luce di questo filtro interpretativo, *300* e *300: Rise of an Empire* raccontano la storia di un popolo capace di trasformare la propria difesa dai soprusi di un impero aggressore in un attacco di carattere imperialista, oltre che omofobo e razzista. L’impero greco rappresentato da Snyder e Murro ricalca quello americano, che si configura come – per usare le parole di Donald Pease – “una relazione complessa e interdipendente con modalità egemoniche e contro-egemoniche di coercizione e resistenza” che, mentre legittima l’impianto manicheistico dei film, definisce una “immagine monoculturale dell’identità nazionale fondata sulla soppressione attiva della specificità delle relazioni di razza, classe sociale e genere sessuale”.³² In questo modo, la riproposizione che i due film mettono in scena della prima “soglia augustea” dell’impero americano – cioè quella fase storica che per Michael Doyle indica il passaggio da un primo stadio di espansione dell’impero ad uno di consolidamento – si realizza in termini non solo epici ma anche eccezionalistici.³³ Nonostante, secondo Rowe, “l’aura imperiale” americana vada depurata da qualsiasi eccezionalità e spiegata come la normale “conseguenza dell’espansione politica, economica e sociale da parte degli Stati Uniti e delle potenze europee”,³⁴ i film propongono una variante contemporanea della teoria eccezionalistica della *translatio studii et imperii* riattivando proprio l’analogia storica e mitica tra Stati Uniti e Grecia tracciata ai tempi della Guerra d’Indipendenza. L’idea per cui la costruzione di un impero statunitense si fondasse sulla convinzione che la civiltà si stesse muovendo verso ovest, e che gli Stati Uniti ne sarebbero stati la più grande concretizzazione, si declinò alla fine del XVIII secolo come una “state fantasy” fondativa, vale a dire come il prodotto – per usare le parole di Donald Pease – di quella “struttura dominante del desiderio da cui i cittadini americani hanno immaginato la loro identità nazionale” e che i *policymakers* usano per autorizzare e legittimare le loro politiche.³⁵ In fondo, gli *empire-builders* americani si sono sempre considerati gli eredi dell’impero greco, così come di quello romano, inglese e spagnolo, sebbene convinti di possedere, rispetto ai loro predecessori, quei tratti eccezionali che avrebbero permesso loro di non dividerne il tragico destino.³⁶

Se per i cittadini e i politici, la formazione nazionale (Indipendenza) e la configurazione imperiale (espansione ad Ovest, prima, progressiva partecipazione ed egemonia nel resto del mondo, poi) si sono ininterrottamente presentate come elementi interconnessi che si definiscono a vicenda, *300* e *300: Rise of an Empire* riproducono in termini cinematografici il dinamismo di questo processo e lo mitizzano, accogliendo un movimento autoalimentantesi molto antico, per esprimere l’unicità del paese sin dalle sue origini. Il modello greco mostrò ai Padri Fondatori come la definizione dell’identità nazionale portasse ad una conquista – letterale e simbolica – di territori, economie e culture che a sua volta ridefiniva l’identità del paese. Ciononostante, a differenza dell’esempio greco, gli Stati Uniti avrebbero costantemente riattivato questo processo nel corso della loro storia. Evidentemente, l’eccezionalismo è ancora un filtro attivo per descrivere la civiltà statunitense e per

gli ideatori dei due film quello che conta è la convinzione di Delios – voce narrante di 300 e unico superstite dei soldati di Leonida – che la Grecia, cioè gli Stati Uniti, sono “l’unica speranza di ragione e giustizia che abbia il mondo”.

NOTE

* Dottore di Ricerca in Generi Letterari presso l’Università dell’Aquila, Enrico Botta ha presentato paper in convegni nazionali e internazionali, e ha pubblicato saggi su Henry James, Joel Barlow e Bruce Springsteen. Attualmente, sta ultimando un volume sul rapporto tra la letteratura epica statunitense e la fondazione nazionale e imperiale degli Stati Uniti.

1 Wu Ming 1, *Allegoria e guerra in “300”*. http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/allegoria_e_guerra_in_300.htm. Consultato il 24 giugno 2015.

2 Sul rapporto tra le due trame si veda Sandy Schaefer, *First Look at ‘300’ Prequel Comic Book*, “ScreenRant”. Consultato il 18 maggio 2015; *Comic-Con 2011: Xerxes Is Now 300: Battle of Artemisia*, “slashfilm.com”, 28 giugno 2011. Consultato il 18 maggio 2015; *Xerxes, Frank Miller non ha completato il graphic novel!*, “comicsblog.it”, 11 dicembre 2013. Consultato il 18 maggio 2015.

3 Carl J. Richard, *Greeks and Romans Bearing Gifts: How the Ancients Inspired the Founding Fathers*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2009, p. 47.

4 Eran Shalev, *Rome Reborn on Western Shores: Historical Imagination and the Creation of the American Republic*, University of Virginia Press, Charlottesville 2009, p. 189.

5 John Carlos Rowe, *Literary Culture and U.S. Imperialism*, Oxford University Press, New York 2000, p. 5.

6 Per creare il suo *graphic novel* Frank Miller ha sempre sostenuto di essersi ispirato a *The 300 Spartans*, un film anglo-greco del 1962 diretto da Rudolph Maté e interpretato da Richard Egan, Ralph Richardson, David Farrar e Diane Baker.

7 Pe quanto riguarda *300*, l’idea di sviluppare la storia del *graphic novel* non solo nel film ma anche in altre modalità narrative è confermata dal videogioco “300, Marcia per la Gloria” e da una serie di *action figures*.

8 Snyder e Johnstad si sono ispirati al fumetto *Xerxes* di Miller per scrivere la sceneggiatura di un film che avrebbe raccontato fatti precedenti, intermedi e successivi a quelli mostrati nel primo film *300*. In merito, il regista Murro ha spiegato: “L’idea è sempre stata quella di fare un film ambientato nello stesso intervallo di tempo del primo. Come se si stesse zoomando all’indietro per avere il quadro generale del tutto”. *300: l’alba di un impero*, Noam Murro illustra le differenze con 300, “badtaste.it”, 13 giugno 2013. Consultato il 18 aprile 2015.

9 McWilliams sottolinea, inoltre, come il modello letterario utilizzato all’epoca per fissare il parallelismo tra Leonida e Washington fosse il poema di Richard Glover intitolato *Leonidas*, pubblicato nel 1737 in Inghilterra e largamente popolare durante il XVIII secolo in America. John P. McWilliams, *The American Epic: Transforming a Genre, 1770-1860*, Cambridge University Press, Cambridge e New York 1989, pp. 31-36.

10 Rispetto ad una tendenza piuttosto diffusa della cultura americana del XVIII e del XIX secolo di aggirare la guerra e la violenza, Barlow enfatizzò “la violenza della fondazione”, consapevole che – per usare le parole di Giorgio Mariani – “la giovane America repubblicana si definisce innanzitutto attraverso il sangue, l’agonia e la confusione di una guerra rivoluzionaria”. Giorgio Mariani, *Una contro-epica americana? Guerra e pace nella Columbiad di Joel Barlow*, “Acoma”, 20 (2000), p. 70.

11 Il riferimento a “Brave Sparta” allude ai trecento spartani di Leonida impegnati alle Termopoli mentre “Athenian youths” si riferisce ai greci vittoriosi nella battaglia di Salamina. Joel Barlow, *The Columbiad*, in *The Works of Joel Barlow* (II Vol.), Scholars’ Facsimiles & Reprints, Gainesville, Fla. 1970.

12 Su questi punti si veda: Paul Cartledge, *Another View: Paul Cartledge, Professor of Greek History, on 300*, “The Guardian”, 2 aprile 2007. Consultato il 18 giugno 2015.

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

- 13 Si veda in merito Dan Vergano, *This is Sparta? The history behind the movie '300'*, "USA Today", 6 aprile 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 14 Nella prefazione per la riedizione del 2007 di *300*, lo storico Victor Davis Hanson afferma che il film riprende in maniera sostanziale le fonti storiche di Erodoto, in particolare le sezioni sull'ethos marziale dell'antica Sparta per rappresentare la battaglia delle Termopili come "uno scontro di civiltà". Frank Miller, *300*, Magic Press, Ariccia 2007.
- 15 *300 - Incassi Italia e USA*: http://movieplayer.it/film/300_4743/; *Box-Office USA: 300 - l'Alba di un Impero conquista la classifica!*, "badtaste.it", 10 marzo 2014. Consultato il 12 giugno 2015.
- 16 Molti critici hanno disapprovato l'operato del regista Noam Murro e del protagonista Sullivan Stapleton, ritenendoli inferiori a Zack Snyder e Gerard Butler. Si veda, tra gli altri, l'articolo di Todd Gilchrist '*300: Rise of An Empire*' Review: *More of the Same, But Slightly Less*, "TheWrap", 3 marzo 2014. Consultato il 18 maggio 2015. Ciononostante, il film ha ottenuto anche recensioni positive, soprattutto per gli effetti speciali utilizzati nelle scene d'azione e per l'attrice Eva Green nel ruolo di Artemisia. Fulvia Caprara, *La guerriera Eva Green sfida i '300'*, "lastampa.it", 5 marzo 2014. Consultato il 19 aprile 2014.
- 17 Wu Ming 1, *Allegoria e guerra in "300"*, cit.
- 18 Sarah Warn e François Peneaud, *Frank Miller and 300's Assault on the Gay Past*, "The Blacklot.com". Consultato il 12 giugno 2015. Si veda anche Wesley Morris, *300 Movie Review, Sweating it out at the Hot Gates*, "The Boston Globe", 9 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 19 Stephen Hunter, '*300: A Losing Battle in More Ways Than 1*', "The Washington Post", 9 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015; Steven Rea, *Just 300, but CG on their side*, "Philadelphia Daily News", 9 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015.
- 20 Kyle Smith, *Persian Shrug*, "New York Post", 9 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015; Dana Stevens, *A Movie Only a Spartan Could Love*, "Slate", 8 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015; Roger Moore, *300 as Fascist Art*, "Orlando Sentinel", 7 March 2007. Consultato il 18 giugno 2015.
- 21 Jason Silverman, *300 Brings History to Bloody Life*, "Wired News", 22 febbraio 2007. Consultato il 12 giugno 2015. Si veda anche Michael Cieply, *That Film's Real Message? It Could Be 'Buy A Ticket'*, "The New York Times", 5 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015. Alla prima mondiale al Festival di Berlino il 14 febbraio 2007, il film ha ricevuto la *standing ovation* del pubblico ma i fischi dei critici durante la proiezione a loro riservata. Erik Davis, *Berlinale Review: 300*, 14/2/2007. <http://www.cinematical.com/2007/02/14/berlinale-review-300/>. Consultato il 12 giugno 2015.
- 22 Josh Horowitz, '*300' Trivia: Albino Giants, Sequel Chances - And Sienna Miller*', "MTV", 13 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 23 Jonah Weiland, *300 Post-Game: One on One with Zack Snyder*, "Comic Book Resources", 14 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 24 Fulvia Caprara, *La guerriera Eva Green sfida i '300'*, cit.
- 25 <http://www.warnerbros.com/studio/news/warner-bros-teams-ultimate-fighting-champion-chuck-liddell-%E2%80%9C300%E2%80%9D-victory>. Consultato il 10 giugno 2015.
- 26 David Kahane, *300 Shocker: Hollywood Takes a Detour to Reality*, "National Review", 12 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015; Wu Ming 1, *Allegoria e guerra in "300"*, cit.
- 27 Alex Beam, *Meanwhile: Hot times at the Hot Gates*, "International Herald Tribune", 8 marzo 2007. Consultato il 12 giugno 2015.
- 28 Rispetto a *300: Rise of an Empire*, *300* critica anche la debolezza e la decadenza delle altre polis greche.
- 29 Si veda, tra gli altri, Touraj Daryaee, *Go tell the Spartans*, "iranian.com", 14 marzo 2007. Consultato il 18 giugno 2015.
- 30 David Levene, *Xerxes Goes to Hollywood*, in Emma Bridges, Edith Hall e P. J. Rhodes, a cura di, *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 387.
- 31 Per lo storico Richard Van Alstyne, i Padri Fondatori pensavano ad un "imperium – un dominio, stato o sovranità, che si sarebbe ampliato in popolazione e territorio, e cresciuto in forza e potere". Richard Van Alstyne, *The Rising American Empire*, Blackwell, Oxford 1960, p. 1. Sulla stessa linea interpretativa, Sidney Lens afferma che "la brama di espansione – alle spese di altri popoli – risale alle origini stesse degli Stati Uniti". Sidney Lens, *The Forging of the American Empire. From the Revolution to Vietnam: A History of U.S. Imperialism*, Pluto Press, Londra 1971, p. 2.

Secondo Walter Nugent, a partire dal 1782–1783, “l’acquisizione territoriale degli Stati Uniti [...] instillò nel popolo americano l’inclinazione all’imperialismo”. Walter Nugent, *Habits of Empire. A History of American Expansionism*, Alfred A. Knopf, New York 2008, p. XIV.

32 Donald E. Pease, *New Perspectives on US Culture and Imperialism*, in Amy Kaplan e Donald Pease, a cura di, *Cultures of United States Imperialism*, Duke University Press, Durham 1993, p. 23.

33 Michael W. Doyle, *Empires*, Cornell University Press, Ithaca 1986, pp. 93-97.

34 Rowe, *Literary Culture and U.S. Imperialism*, cit., p. 3.

35 Donald E. Pease, *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, pp. 1-2.

36 Shelley Streeby, *Empire*, in Bruce Burgett e Glenn Hendler, a cura di, *Keywords for American Cultural Studies*, New York University Press, New York 2007, p. 96.

Senza Esorcismi: *Cruising* (1980) di William Friedkin tra contestazioni infuriate e attrazioni fatali

Vincenzo Bavaro*

Nel 1980 esce nelle sale statunitensi il film *Cruising*, diretto da William Friedkin, regista di classici come *French Connection* (1971, *Il braccio violento della legge*, vincitore di 5 Oscar) e *The Exorcist* (1973, *L'esorcista*, film nominato a 11 premi Oscar che ha rivoluzionato il genere horror). Friedkin aveva diretto dieci anni prima *The Boys in the Band*, uno dei primi film *mainstream* a ruotare interamente intorno a un gruppo di personaggi gay, e a sua volta basato su un testo teatrale omonimo del 1968 scritto da Mart Crowley. Questo film del 1970 ebbe una ricezione abbastanza controversa, soprattutto riguardo la caratterizzazione stereotipica dei personaggi e la loro discutibile disperazione. Vito Russo, un'icona della critica cinematografica gay statunitense, ne scrisse piuttosto ironicamente: "il senso di colpa interiorizzato di otto uomini gay durante una festa di compleanno a Manhattan costituisce l'argomentazione migliore, la più potente mai offerta finora da una forma d'arte commerciale, in favore della liberazione gay".¹

La ricezione di *Cruising* da parte della comunità gay, dieci anni dopo, produrrà critiche decisamente più pungenti, ma la dinamica paradossale a cui allude Russo è piuttosto simile. La citazione del critico, inoltre, ci permette di suggerire che l'intenzionalità dell'artista può essere offuscata tanto da dinamiche di appropriazione o contestazione culturale (Russo è ben consapevole che quella emancipatrice, molto probabilmente, non era l'intenzione del regista) quanto da mutevoli contesti storici di ricezione.

Quello che inizialmente mi ha spinto ad esplorare il valore culturale di questo film, e la realtà sociale nella quale è stato prodotto, è il riconoscimento che esso si presta a letture fortemente discordanti, tanto all'epoca della sua uscita quanto oggi. È un film fatto male, incoerente, con un messaggio reazionario, omofobo e confuso? Oppure un esperimento cinematografico (sicuramente un po' eccentrico) indebitato a un certo cinema d'autore degli anni Sessanta-Settanta, e persino al nostro cinema "giallo"? Un film irrequieto, reticente, indecifrabile, che rifiuta di soddisfare le aspettative degli spettatori e di "aprirsi" al pubblico, e che alla fine, non casualmente, rifiuta di chiudersi. Quello che più tardi mi ha affascinato è stato il movimento di opinione che esso ha scatenato durante le riprese e la distribuzione, uno dei primi momenti post-Stonewall in cui la comunità gay ha messo massicciamente sotto pressione un discorso autorevole e potente (quello delle produzioni hollywoodiane e dei mass media *tout court*), e allo stesso tempo, e al di là di molteplici divisioni interne, si è mostrata come attore sociale relativamente coeso. Ma a guardarlo dal punto di vista odierno, la rabbia furiosa di quegli attivisti ha bisogno di contestualizzazione per essere davvero compresa. Il film e il dibattito su di esso funzionano in effetti come strumento per esplorare alcune

delle tensioni sociali più intense di quel periodo, tanto nella società statunitense in generale quanto nella comunità gay newyorchese in particolare.

Dopo una breve presentazione del film e della trama, passerò in questo saggio all'analisi del contesto storico della sua produzione e ricezione, da un lato analizzando l'ambiente urbano newyorchese degli anni Settanta, con uno sguardo particolare al discorso sulla pornografia e sulla promiscuità sessuale, dall'altro cercando di comprendere le motivazioni e le diverse priorità politiche che conversero nelle proteste contro la realizzazione del film. Infine, nelle ultime pagine di questo lavoro, mi sposterò da un'analisi tutto sommato legata alle tematiche e ai contenuti del film verso un'indagine più formale e stilistica, fornendo una serie di ipotesi sulle scelte registiche e sul fascino tardivo che questa pellicola esercita sull'*audience* a distanza di più di trent'anni.

Il film narra di un giovane poliziotto, Steve Burns (interpretato da Al Pacino) che viene mandato in incognito nella comunità sadomaso gay del Greenwich Village di New York per identificare e arrestare un ignoto serial killer.² "Up the creek without a paddle!" ("Su per il torrente senza pagaia!") Steve esclama perplesso al suo capitano alla notizia che non potrà portare con sé né armi né distintivo, "...I love it!". In realtà, l'eccitazione del protagonista, a giudicare da quanto egli dirà alla sua fidanzata, è motivata da pura ambizione, e dal desiderio di arrivare direttamente a una promozione (come detective) senza passare per la fase di pattuglia ("patrol"). Ironicamente, sembra proprio che a quest'uomo non piaccia fare "cruising" (analizzeremo nelle prossime pagine i significati di questo termine). Steve lascia temporaneamente la sua ragazza Nancy nell'Upper East Side e si trasferisce nel Village per qualche mese, diventando John Forbes e frequentando bar e locali sadomaso del Meatpacking District, quartiere-mecca gay appena a nord del West Village e a ridosso del fiume Hudson. Come da cliché, la ricerca del killer si rivela impegnativa: ci saranno nuove vittime, alcune piste si mostreranno sbagliate, e Steve col tempo diventerà sempre più alienato dalla sua vita "reale", e chiederà addirittura di rinunciare all'incarico perché "questo che sto facendo...sta avendo qualche effetto su di me..." come confessa ambiguamente al comandante. L'unica persona con cui il protagonista riesce a relazionarsi è il suo vicino Ted Bailey (Don Scardino), un giovane drammaturgo gay che vive col suo ragazzo geloso (ma quasi sempre assente). In conformità con le direttive del genere, il nostro detective alla fine troverà un killer le cui impronte digitali combaciano con quelle di uno degli omicidi.

Solo uno, in effetti. Il problema è proprio che ci sono troppi omicidi nella comunità gay – di questo film. Il killer dei tre omicidi a cui assistiamo è un *back-stabber*, uno che accoltella alle spalle (con chiare connotazioni tanto metaforiche quanto esplicitamente sessuali). Ma in realtà vediamo pezzi umani galleggiare sullo East River all'inizio del film, evidentemente opera di un assassino differente, e persino dopo che l'assassino viene arrestato abbiamo ancora un'altra vittima: il vicino di casa di Steve, Ted, è trovato morto accoltellato (apparentemente al petto) nella propria casa. Le ultime immagini del film, di cui parleremo dopo, sembrano alludere ad una potenziale deriva omicida del protagonista stesso.

Il film uscì nel febbraio del 1980, e nonostante la solida fama del regista e dell'attore protagonista (reduce dai successi di *The Godfather*, *Serpico*, e *Dog Day Afterno-*

on) fu un fiasco sia dal punto di vista critico che del botteghino. Tra i più controversi della storia cinematografica contemporanea americana, è quasi sconosciuto in Italia – esiste una versione doppiata in italiano, ma la distribuzione nelle nostre sale fu quasi assente.

Nel 1968 la fine della Production Code Administration (PCA) a Hollywood aveva aperto le porte a rappresentazioni della “perversione”, e il controverso, e allora neonato, sistema di *rating* cinematografico della MPAA (Motion Picture Association of America), dopo alcuni tagli del regista, aveva assegnato una “R” (v.m. 17 anni) alla pellicola. Questa fece molto discutere per le scene esplicite di pratiche sessuali S&M (tra cui una celebre sequenza di *fisting* in un *sex club*) e di uso di droghe, e per la rappresentazione degli omosessuali, che sembrano per lo più sessuomani disadattati e psicotici con tendenze omicide.

Durante gli anni Ottanta e Novanta, il film fu dimenticato ed eclissato – nella critica gay – dalla tragedia dell’Aids e dalle nuove priorità dell’attivismo culturale e politico LGBT. Negli ultimi dieci anni circa, è diventato un film di culto: se fino a solo una decina di anni fa era quasi impossibile trovarne copie, adesso ha un’elevata visibilità e reperibilità commerciale. Nel 2007, il Festival del cinema di Cannes ha tenuto una retrospettiva su Friedkin, e *Cruising* ha provocato una *standing ovation*;³ nello stesso anno, il lancio di un nuovo DVD restaurato, e una nuova distribuzione nelle sale americane, hanno riaperto il dibattito sulla pellicola. Nel 2009 seguirà un’altra retrospettiva allo Harvard Film Archive, e un paio altrove in Nord America e in Europa, fino alla recentissima serie del 2015 agli Champs Elysées Film Festival. Nel 2014, l’attore, regista, e celebrità pop James Franco ha co-diretto con Travis Mathews *Interior. Leather Bar*, mediometraggio meta-cinematografico e fatalmente ambientato su un set cinematografico hollywoodiano, ispirato ai leggendari 40 minuti “perduti” tagliati da Friedkin e che a quanto pare la *United Artists* cestinò poco dopo.

Il titolo *Cruising* ha varie interpretazioni: letteralmente potremmo renderlo come “navigare, andare in crociera”. Tuttavia, nel caso di questa pellicola, la parola acquista due significati diversi che hanno entrambi a che fare con la visibilità e con l’atto del guardare: il primo è “pattugliare” e il secondo è “rimorchiare”. Il primo ha a che fare con la sorveglianza dello stato, la volante della polizia che perlustra le strade mantenendo legge e ordine, mentre il secondo, espressione tipicamente gay che si riferisce alla ricerca di partner sessuali, confonde efficacemente il confine tra spazio pubblico e spazio privato, e al contempo tra geografie eterosessuali e geografie *queer* – la strada e il *sex club*, la camera da letto e il parco – evocando scenari di sessualità “indisciplinata” e promiscua.

Già dai primissimi minuti vediamo come questi due livelli di interpretazione coesistano e si confondano: due poliziotti pattugliano di notte le strade del Meatpacking District, affollate di uomini accoppiati o alla ricerca di *partners*. Uno dei poliziotti, D. Simone, passa senza interruzione da un’invettiva contro l’ex moglie, che lo ha appena lasciato, a un commento disgustato su ciò che vede: “tutta questa città sta per esplodere. Una volta su queste strade ci si giocava a *stickball*. Ora guarda questi. Cristo, che sta succedendo?” Dopo appena qualche secondo, i due poliziotti importunano due *drag queen* – con parrucche, uniformi di cuoio nero e

tacchi a spillo – costringendole ad avere un rapporto orale nella loro volante. Questa scena, il cui inizio cita un’analoga celeberrima scena di *Taxi Driver* ambientata a Times Square, si presta a varie interpretazioni e offre molti spunti di riflessione: innanzitutto, proprio sul confondersi dei due significati di *cruising*, ma anche sulla “crisi” della supremazia di una certa mascolinità egemonica, sul continuum tra avvenimenti privati e pubblici, e infine sull’assenza di una linea che divida il crimine dalla legalità, e l’abuso dalla protezione. Gli anni Settanta vedono il consolidamento di una serie di cambiamenti radicali tanto all’interno della famiglia quanto in realtà sociali più ampie, specialmente quelle urbane. New York proprio in quel decennio di crisi economica, disoccupazione, ed esplosione del crimine, assume, soprattutto nelle sue versioni cinematografiche, e non per la prima volta nella sua storia, lo status di moderna Sodoma (o Gotham) che questo film contribuisce a costruire.⁴

È infatti degno di nota il ritratto che il film restituisce della geografia *queer* di una New York ormai estinta da decenni. I locali che vediamo nella pellicola erano i reali punti di ritrovo della comunità S&M (il Mineshaft, il Ramrod e lo Eagle’s Nest), così come anche i luoghi pubblici di *cruising* e sesso gay nei quali si consumano alcuni degli omicidi del film, come la zona di Central Park nota come “The Rambles” e la terrazza di Bethesda Fountain (celebrata allora dal musical *Hair*, e in tempi più recenti dallo straordinario *Angels in America*). La città divenne la quintessenza della perversione e perdizione, con i suoi quartieri a luci rosse, il cuore di traffici libidinali e prostituzione che era Times Square e la 42esima strada (“the Deuce”), una pletera di saune gay e cinema porno (“grindhouses”) affollati di single e coppie (viene ancora in mente una celebre scena di *Taxi Driver*, in cui De Niro ci porta una donna per un primo appuntamento romantico), e infine il sistema di *peep shows* noto come “loops”, fenomeno originariamente eterosessuale ma rapidamente appropriato dai gay come luogo di *cruising* e sesso pubblico, come vediamo nel terzo omicidio del film.

Simultaneamente, con un’epocale sentenza della Corte Suprema del 1973, *Miller v. California*, la corte affermò che la definizione di oscenità e pornografia non poteva avere standard nazionali, ma soltanto “community standards”, specifici alle singole comunità. Quando, appena qualche mese dopo, la corte suprema dello Stato di New York si trovò a decidere sui nuovi massicci limiti imposti dal potere legislativo all’esplosione dell’industria pornografica nella grande mela, il giudice Abraham Gelinoff dovette rovesciare tali provvedimenti in quanto “non ci sono prove davanti a questa corte, in questo stadio del caso, che permettano alla corte di misurare gli standard comunitari di questa comunità”.⁵ La comunità di New York aveva standard morali e di decenza inafferrabili, e dunque quasi ogni limitazione al primo emendamento con la motivazione di oscenità o pornografia si sarebbe rivelata inaccettabile, almeno per tutto il decennio successivo. La città negli anni Settanta continuò quindi ad essere quello che Peter Braunstein chiama un “pionieristico esperimento di massa nella ricerca del piacere”.⁶

L’esorcismo che si legge nel titolo di questo saggio rievoca il precedente film culto di Friedkin, ma fa riferimento anche al rituale volto ad annientare il demone, ad espellere il maligno da un corpo altrimenti sano. Il maligno di questo film è tan-

to il serial killer che semina morte nella comunità omosessuale, quanto la comunità omosessuale stessa agli occhi della maggioranza eteronormativa. In quest'ottica, "l'esorcista" è sì l'autorità statale, e il giovane protagonista, che deve ristabilire l'ordine eliminando l'assassino, ma anche all'inverso l'assassino stesso che cerca di distruggere il perverso omosessuale nella società, e prevenire la possibilità di un contagio (anche, o soprattutto, dentro di sé). La categoria di esorcismo mi permette infatti di evocare il tema del contagio, il rischio a cui il sacerdote di questo rituale espone se stesso, nell'atto di annientare la minaccia malefica – tematiche queste, come abbiamo già accennato, tutt'altro che estranee al film in questione. La mancata realizzazione dell'esorcismo nel mio titolo, tuttavia, segnala l'assenza di una conclusione: un rituale fallimentare, in cui quello che si voleva esorcizzare è in realtà sopravvissuto. Questa doppia dinamica di contenimento e fuga, di cancellazione e riemersione, ritorna spesso tanto all'interno del film quanto nei fenomeni culturali a cui esso è legato. Cerchiamo di capire se questo fallimento sia una scelta consapevole o meno.

Give Them a Terrible Time

Una delle cose più significative del fenomeno legato al film è la scia di proteste furiose che esso provocò durante le riprese nel 1979 e all'uscita nel 1980, soprattutto a New York (sede delle location) e a San Francisco (sede della produzione), le due storiche capitali gay d'America. L'intensità delle proteste durante le riprese, quindi prima che il film fosse visibile, ci indica che una copia della sceneggiatura fosse già trapelata. Del resto, *Cruising* nasce come romanzo, scritto nel 1970 da Gerald Walker, giornalista e poi direttore del "New York Times Magazine",⁷ ispirato a una serie di omicidi degli anni Sessanta, carico di sessismo e omofobia, e ambientato nell'Upper East Side e non nella comunità sado-maso del West Village. Sebbene l'obiettivo di questo saggio sia l'analisi dei fenomeni culturali scatenati dal film o sviluppatisi attorno ad esso, e non una comparazione critica tra il libro da cui è tratto e il film, vale la pena dare un breve sguardo alle sue origini.

La storia fu proposta a Friedkin come soggetto per un film a metà degli anni Settanta da Phil D'Antoni, amico e produttore con cui aveva girato *French Connection*. Friedkin lo lesse e non trovandoci molto di drammaticamente attraente, lo scartò.⁸ Alcuni anni dopo, il produttore Jerry Weintraub, che nel frattempo ne aveva comprato i diritti e che era sul punto di proporlo al giovane Steven Spielberg, contattò Friedkin. Questa volta, una serie di nuove circostanze personali spinsero Friedkin ad accettare. Il regista aveva seguito con molto interesse gli editoriali di Arthur Bell, un giornalista del "Village Voice", su alcuni omicidi gay irrisolti a New York: *Bell Tells* era il nome della sua rubrica settimanale. I casi, detti CUPPI (*Circumstances Unknown Pending Police Investigation*), su cui Bell scriveva erano tutt'altro che insoliti negli anni Settanta a New York: il serial killer David Berkowitz, noto come "Son of Sam" nel 1976-77, è solo uno tra i molti omicidi seriali e cruenti che hanno a loro volta ispirato molteplici versioni cinematografiche del killer newyorchese degli anni Settanta. Un altro omicida seriale "vicino" a Friedkin è Paul Bateson, ar-

tefice tra il 1977 e il 1978 di sei omicidi noti come i “bag murders”, in cui le vittime, omosessuali, venivano smembrate, chiuse in buste della spazzatura e gettate nello Hudson. Bateson, radiografo che aveva collaborato come consulente scientifico proprio con Friedkin sul set de *L'Esorcista* di qualche anno prima, fu condannato per l'omicidio del critico cinematografico Addison Verrill, adescato in un bar gay e ammazzato nel suo appartamento.⁹

Un altro elemento mutato rispetto alla precedente proposta di girare *Cruising* era la ormai consolidata collaborazione del regista con l'agente di polizia Randy Jurgensen, che aveva lavorato per *French Connection*, ma era anche stato impegnato come agente sotto copertura negli anni Sessanta per una missione simile a quella descritta nel libro. Infine, Friedkin aveva nel frattempo conosciuto anche Matty Ianniello (“Matty the Horse”), a capo della famiglia Genovese, che gestiva una notevole fetta del crimine organizzato di New York e possedeva vari locali gay nel Meatpacking District, tra cui lo storico Mineshaft. Ianniello gli diede il via libera per filmare in qualsiasi locale di sua scelta.

Ironicamente, proprio Arthur Bell, che aveva involontariamente ispirato il regista ad accettare il progetto, fu tra i suoi più feroci oppositori. Oltre ad essere un giornalista del “Village Voice”, Bell era un attivista politico, tra i fondatori di *Gay Activist Alliance*. Dopo che una versione dello script era trapelata, Bell scrisse nel suo editoriale del 16 luglio 1979, alla vigilia dell'inizio delle riprese, che:

[Il film] promette di essere la rappresentazione dell'omosessualità più opprimente, brutta e bigotta mai presentata sugli schermi [...] il peggiore incubo possibile degli etero più rigidi, e una giustificazione per la campagna di odio di Anita Bryant. Imploro i lettori [...] a dare una pessima accoglienza a Friedkin e alla sua squadra di produzione se li incontrate nei vostri quartieri.¹⁰

La sera del 26 luglio, migliaia di persone si radunarono a Sheridan Square, nel cuore del Greenwich Village, per protestare contro l'inizio delle riprese.¹¹ I numeri dei partecipanti sono eccezionali: nei dieci anni dagli scontri allo Stonewall Inn, nessun evento aveva scatenato una reazione di questa portata. Nelle settimane successive, gli attivisti ostacolarono in vari modi le riprese, disturbando le registrazioni audio con fischi e musica ad alto volume, spesso dagli appartamenti adiacenti a quelli in cui si girava, e in alcuni casi disturbando le registrazioni video con il sole riflesso da specchi sui tetti (l'audio è quasi interamente registrato – e ri-recitato – in post-produzione, ma un occhio attento può notare disturbi all'illuminazione delle scene). Alcuni giornalisti e attivisti chiesero al sindaco Ed Koch di revocare alla *crew* il permesso di girare nel Village, mentre la produzione richiese un intervento delle forze dell'ordine per proseguire le riprese.¹² Persino alcuni locali gay rifiutarono la disponibilità accordata in precedenza a girare al loro interno, e la produzione dovette cercare nuove location *uptown*.¹³

Le cause della rabbia dei dimostranti sono molteplici, ed è ancora più difficile metterle a fuoco considerando che solo pochi di loro avevano letto una qualche bozza della sceneggiatura, e che le voci erano soprattutto alimentate da interviste su pubblicazioni locali, e da dichiarazioni delle comparse che lavoravano sul set.

Le azioni di “disturbo” urbano e contestazione non avevano il solo obiettivo di criticare questo film. Esse costituivano un momento fondante di un’identità collettiva, l’emersione di una minoranza umiliata e marginalizzata che si era stufata del ruolo di spettatore passivo e reclamava invece una posizione al centro della scena, da attore sociale protagonista, coalizzandosi per far sentire il proprio peso come gruppo di interesse, come *lobby*.¹⁴

Per comprendere ciò che alimentava la rabbia di questi manifestanti, allarghiamo lo sguardo al contesto sociale, e consideriamo innanzitutto l’antagonismo atavico, soprattutto a New York in quegli anni, tra omosessuali e forze dell’ordine. Non dimentichiamo che storicamente l’omosessualità e la sodomia erano illegali e perseguibili per legge (fino alla sentenza della corte d’appello di New York, proprio del 1980, *NY v. Onofre*), e che la iconica rivolta dello Stonewall Inn vedeva transessuali e gay da una parte, e poliziotti dall’altra. Aggiungiamo a questo che, nell’opinione di molti, persino del produttore Weintraub, l’esplosione di omicidi cruenti a danno della popolazione omosessuale era stata favorita proprio da una generale riluttanza della polizia a intervenire, a condurre indagini e a portarle a termine con efficacia – gli omosessuali erano visti come cittadini di seconda classe, come il presidente Reagan e le politiche della “New Right” degli anni Ottanta ribadiranno dolorosamente.¹⁵ Ora, l’idea che un poliziotto si infiltrasse nella comunità per salvare vittime omosessuali, verrebbe da dire come un buon padre o come un fratello maggiore, creava una serie di cortocircuiti, e una rappresentazione piuttosto distorta delle reali tensioni tra le due comunità. In realtà, la rappresentazione delle forze dell’ordine nella realizzazione finale del film è decisamente più ambigua di quanto si potesse ammettere. Se è vero che il capitano Edelson (e non il protagonista) sembra assumere verso la fine i lineamenti dell’eroe tragico moderno, è pur vero che il film mette in scena senza ambiguità almeno due casi di violenza e abuso di potere ai danni dei cittadini LGBT: a inizio film, assistiamo alla violenza sessuale ai danni delle due *drag queen* e, verso la metà del film, a tecniche di interrogatorio intimidatorie e violente nei confronti di un giovanissimo sospettato (e in un momento surreale, ai danni del protagonista).

In termini di rappresentazione, il film accendeva i riflettori su un’altra contraddizione, questa volta interna alla comunità gay: da un lato la comunità gay *mainstream*, la parte maggioritaria, se vogliamo, e dall’altro la comunità S&M, che non solo era minoritaria, ma le cui pratiche erano per lo più sconosciute alla stessa maggioranza gay. Questa comunità era infatti un mondo precluso a chiunque non ne fosse membro,¹⁶ come il comandante chiarisce al giovane Steve Burns: “Lo sfondo di questi omicidi non è il *mainstream* della vita gay. È l’ambiente *leather*, del cuoio – sado-maso pesante – che è un mondo a sé stante”. In un certo senso, la visibilità del mondo *leather* era un tabù per la stessa “leadership” gay della fine degli anni Settanta, che rifiutava energicamente di identificarsi con esso.¹⁷ Gli attivisti di *Gay Activist Alliance* si battevano soprattutto per l’acquisizione di uguali diritti civili e contro le discriminazioni, quindi per l’integrazione nel tessuto sociale. La speranza di base era di ritrarre gli omosessuali come cittadini responsabili, come una comunità pronta a combattere con decisione per i propri diritti, ma fundamentalmente sana e accogliente. Questa strategia, che per certi aspetti potremmo

definire assimilazionista, era certamente volta a smussare le differenze culturali, e paradossalmente a minimizzare la componente sessuale, proiettando piuttosto un'immagine di rispettabilità e di "normalità" che quelle scene nel *leather bar* e quelle pratiche sessuali "radicali" facevano esplodere.

Le poche immagini di omosessuali presenti nei media dell'epoca erano tutte diffamatorie: personaggi meschini, perversi, disadattati, che quasi sempre finivano ammazzati o suicidi (Vito Russo scriverà ironicamente che il numero di gay morti ammazzati a Hollywood è controbilanciato solo da quello dei killer gay).¹⁸ Il caso di *Cruising* non fa eccezione: con l'esclusione forse del vicino del protagonista, i personaggi gay non acquisiscono mai una voce, e quindi spessore, articolazione, umanità, e restano silenziosi e inquietanti manichini intercambiabili ricoperti di cuoio nero e borchie sullo sfondo. Una delle accuse mosse a Friedkin è di stare sfruttando la comunità S&M come background esotico – precisamente come un *exploitation movie* – portando voyeuristicamente lo spettatore in giro per questo zoo di animali rari.

Nel febbraio del 1980, all'uscita nelle sale, il giornalista Philip Shehadi scriveva su "Gay Community News" un articolo eloquentemente intitolato "*Cruising: How Dangerous?*" (il problema era *quanto* fosse pericoloso, non se lo fosse o meno), riassumendo i punti principali delle motivazioni della protesta:

Abbiamo sostenuto che il film distorce falsamente e maliziosamente la nostra sessualità per un pubblico americano che è in larga parte ignorante della vita gay. Abbiamo detto che esso presentava la violenza e gli omicidi come conseguenze naturali del *cruising* e del sesso gay. Che esso poteva incoraggiare attacchi fisici a uomini gay – persino omicidi. Che esso gettava un'ombra di paura sui nostri incontri sessuali. Alcuni hanno detto che il film doveva essere fermato ad ogni costo, altri sostenevano che le riprese dovevano soltanto spostarsi da un quartiere gay che chiaramente non le voleva, e altri ancora hanno detto che le proteste dovevano avere come obiettivo quello di alterare il contenuto della sceneggiatura.¹⁹

Sebbene la prima e la seconda strategia fossero dominanti, sugli effetti che le proteste ebbero, più o meno direttamente, sulla sceneggiatura si possono fare delle ipotesi, ma sembrerebbe che alcune alterazioni alla sceneggiatura siano state influenzate anche dalla MPAA e dal protagonista stesso. Di certo, la produzione era consapevole di aver creato un film che alienandosi una fetta di pubblico e di critica rischiava il fiasco totale: per questo forse fu aggiunto un *disclaimer* di apertura, "Questo film non vuole essere un'incriminazione del mondo omosessuale. Esso è ambientato in un piccolo segmento di quel mondo, che non vuole essere rappresentativo della comunità nel suo insieme", nel quale si sente il tono difensivo della produzione. La reticenza di Al Pacino a rilasciare dichiarazioni in merito al film, e ancor di più la sua totale assenza dai contenuti extra del DVD nella nuova edizione del 2007, sembrano confermare le voci secondo cui la star avrebbe richiesto l'eliminazione di ogni riferimento all'evoluzione sessuale (in particolare al crescente coinvolgimento emotivo ed erotico con il mondo gay sadomaso) del suo personaggio. Potremmo domandarci se il motivo principale fosse la sua sintonia con le proteste, o al contrario il timore che un personaggio gay avrebbe rovinato la

sua ascesa professionale. Paradossalmente, in interviste rilasciate durante le proteste, Friedkin affermava a proposito del protagonista, il desiderio di “scoprire che succede a un personaggio quando la sua sessualità viene messa in discussione”.²⁰ Questo obiettivo sembra essere ampiamente sfuggito al regista. Infine, sappiamo che era imperativo per la *United Artists* che produceva il film riuscire a ottenere un *rating* di R (Restricted), non un X che era quasi esclusivamente attribuito a pellicole pornografiche. Friedkin tagliò ben quaranta minuti di film per andare incontro alle richieste della MPAA. Con buona pace di James Franco, Friedkin ha candidamente dichiarato che quei lunghi minuti erano “pura pornografia” secondaria al plot, filmata tra i clienti reali dei *sex club* con o senza Pacino come spettatore più o meno interessato all’azione.²¹

Questi tagli e omissioni, dalla sceneggiatura prima e dal filmato poi, insieme ad un approccio al montaggio che il critico Bill Krohn definisce “modulare”, concetto su cui tornerò tra poco, producono un film disomogeneo, frammentario, “incoerente”.²²

Il fascino dell’incoerenza

Passiamo ora brevemente ad alcune riflessioni più tecniche sulla struttura del film. Alcuni tra i critici più influenti dell’epoca erano concordi nell’affermare che la trama di *Cruising* avesse non pochi problemi di direzione, di sviluppo e di coerenza.

Dalle pagine del “Los Angeles Times”, Charles Champlin scriveva:

Friedkin si ritrova alla fine con due cose mal riuscite – mette in scena un thriller che non riesce a risolvere, e racconta una storia sociologica la cui tesi finale rimane stranamente sospesa.²³

In effetti questi erano i due canali principali aperti all’interpretazione del film: o secondo le linee del genere poliziesco, oppure come una sorta di documentario sociologico. Ha ragione Champlin a dire che in entrambi i casi, il film è un fallimento. Friedkin dimostra un paradossale disinteresse per la “risoluzione del caso” e per il procedimento deduttivo e analitico che porterebbe all’identificazione del killer. Tutto avviene rapidamente verso la fine, in maniera abbastanza confusa e frettolosa, e in conclusione abbiamo il forte sospetto che l’arrestato sia l’uomo sbagliato, dopotutto. L’unico caso che sembra risolto, infatti, è quello di un professore della Columbia ammazzato e ritrovato a pezzi – un caso, in effetti, che avviene prima dell’inizio del film, e di cui non sappiamo granché. I tre omicidi a cui assistiamo fino a quel momento restano di fatto impuniti.

Due altri critici elaborano su quest’idea dell’aver lasciato la trama “sospesa” e sulla frustrazione (o noia) che questa incompiutezza lascia nello spettatore. Michael Bronski, attivista e intellettuale, oggi docente di storia LGBT al Dartmouth College e a Harvard, scrisse dalle pagine del “Gay Community News”:

Ciò che rende *Cruising* un film così brutto (e offensivo), [...] non è il fatto che esso parli di omicidi gay, o dell’ambiente *leather*, o di S/M (tutti argomenti interessanti e

accettabili), ma che esso si rifiuti costantemente di parlare di uno qualsiasi di questi argomenti.²⁴

La reticenza di un film che rifiuta di parlare delle cose di cui sembrerebbe *dover* parlare è al centro anche della recensione di Roger Ebert, probabilmente il critico cinematografico più noto degli Stati Uniti (a sua volta oggetto di un eccellente film biografico di un paio d'anni fa, *Life Itself*):

C'è una domanda grande e forte proprio al centro di *Cruising*, ma siccome il film non ha il coraggio di trovare una risposta, ciò che avrebbe potuto essere un film potente dissolve la sua forza e ci lascia soltanto confusi e annoiati. La domanda è: che cosa prova l'eroe di questo film [...] veramente, nel profondo, in relazione al mondo del sesso sadomaso omosessuale in cui ha avuto il compito di infiltrarsi?²⁵

Ebert qui lamenta un'insufficiente articolazione della soggettività del protagonista, e mi sembra centrare uno dei punti deboli principali. Chi è Steve Burns? Che fa dopo che la macchina da presa lo lascia nel cuore della notte al centro di un locale e lo riprende molte ore dopo al mattino quando rientra a casa? Come si rapporta con l'incarico che gli è stato dato, e con gli uomini con cui interagisce nei club? Da un lato le responsabilità di queste debolezze sono da attribuire a una sceneggiatura problematica, frutto probabilmente di cesure e censure, e dunque il film merita tutti gli attacchi "tecnici" che gli sono stati mossi. C'è anche da dire, tuttavia, che Friedkin stesso aveva espresso interesse per il cinema d'autore europeo e per una certa avanguardia che faceva esperimenti con il montaggio e prendeva d'assalto la struttura tradizionale della trama e della caratterizzazione egemonica ad Hollywood. Nel 1967 in un'intervista a "Variety" il regista dichiarò che:

Il film che fa affidamento su una trama forte e trainante ha i giorni contati e non suscita più l'interesse di registi seri [...]. Un nuovo pubblico, mi dicono, è sotto ai trenta anni e ampiamente attratto dall'esperienza astratta. [...] Sfido chiunque a dirmi di che parlano *Blowup* (1966), *Giulietta degli spiriti* (1965), *La guerre est finie* (1966) e i film dei Beatles.²⁶

Sembra che Friedkin stesse, in questa pellicola, sperimentando alcuni di questi approcci, tipici di un'era del cinema che si è soliti chiamare "New Hollywood", in un raro momento in cui Hollywood lasciava grande autonomia ai registi già affermati, in cui gli *studios* inseguivano i successi del cinema indipendente newyorchese e del cinema d'autore europeo, prima che la presidenza Reagan spingesse Hollywood indietro nel tempo. Tra questi approcci non convenzionali possiamo menzionare il montaggio modulare che Krohn mette in luce, in cui la sceneggiatura e il filmato vengono intesi come un insieme di moduli che possono essere disposti in vario modo, invertiti e sostituiti, come la storia della produzione di questo film dimostra.²⁷ Si nota anche un certo indebitamento verso il cinema "giallo" italiano, e la sua commistione tra espressionismo onirico, morbosità, sesso e omicidi efferati.

Alla tradizione del cinema d'autore si deve in effetti anche la sostituibilità di alcuni attori (c'è un certo consenso critico sul fatto che l'attore che interpreta il primo assassino diventi la seconda vittima), il finale aperto e una generale ambiguità o mancanza di linearità o causalità narrativa in particolari momenti del film. Per esempio, in una scena di *cruising* in esterna, Steve è appoggiato a un arco di pietra nella zona dei Rambles a Central Park. Lo osserviamo per circa un minuto mentre sceglie il partner "giusto", e quando finalmente lo ha trovato, e accetta il suo invito a seguirlo, il montaggio taglia alla mattina successiva e a un incontro tra Steve e il capitano Edelson (Paul Sorvino), lasciando la suspense di quella scena nel parco assolutamente trunca e slegata dalle scene successive, e relegando lo spettatore a un angolino del teatro con visione parziale.

Molta della critica recente, successiva al nuovo lancio nelle sale e in DVD, si concentra in effetti su una rivalutazione del film a partire da un'analisi tecnico-stilistica. Prendendo in prestito la definizione che Robin Wood dà di *Taxi Driver* come di un "testo incoerente", il critico Bill Krohn, nel 2004, analizza la storia della produzione e varie bozze della sceneggiatura, rivelando come Friedkin stesse deliberatamente creando un testo incoerente, eliminando, sostituendo, invertendo dialoghi e scene che avrebbero reso la storia più coerente, più convenzionalmente solida. "*Cruising* è il film più libero che Friedkin abbia mai fatto" esclama Krohn in un tentativo, abbastanza convincente, di redimere il film almeno da un punto di vista stilistico.²⁸

In anni recenti, alcuni critici hanno proposto interessanti appropriazioni proprio di quelli che potrebbero essere i punti deboli del film. Robin Wood, che ho appena citato, vede il film come una critica progressista al patriarcato e alla repressione sessuale.²⁹ In sintonia con le osservazioni di Friedkin, che ha dichiarato che "Il killer non è gay. È una persona malata che manifesta la propria psicosi sui gay",³⁰ Wood sostiene che la violenza del film è una violenza omofoba, non gay, sociale e non individuale, una violenza che Friedkin starebbe mettendo criticamente in luce. Se seguiamo l'ipotesi di Wood, la mancanza di un killer identificabile e definitivo, il fallimento se vogliamo del paradigma poliziesco, potrebbe quindi essere letta come prova che il film non è tanto interessato alla risoluzione di questa serie di crimini, quanto potenzialmente all'espone la psicosi omicida generata dalla repressione sessuale e i meccanismi di abiezione subiti dalla comunità gay, vittima, per citare il critico Adrian Martin, di "un intero sistema sociale che si basa sulla repressione sessuale e su distorti impulsi omicidi".³¹

Il sociologo e critico culturale Peter Ibarra, invece, in una delle letture più affascinanti del film, si sofferma su quanto esso faccia appello a generi cinematografici fortemente codificati (come il *detective movie*) per mostrare la crisi della società patriarcale e del suo ordine morale, simboleggiato tipicamente dalla figura del detective che nel mezzo di un mondo infestato dal crimine, resta il centro morale della storia.³² Infatti, in *Cruising*, la società "corrotta dalla perversione" non può essere tenuta a distanza, repulsione ed attrazione non sono più facilmente distinguibili, e il *background* sordido della sessualità sadomaso, verso cui Friedkin stesso aveva le sue proprie attrazioni, non sta "fermo" sullo sfondo dove lo si vorrebbe relegare. Per Ibarra questa ambiguità morale è lo specchio di una società "post-stigma",

pluralista, relativista, post-patriarcale, nella quale le comunità la cui repressione e marginalizzazione servivano a stabilire l'ordine morale patriarcale hanno ottenuto se non uguaglianza effettiva una riabilitazione simbolica quasi totale.

Il fascino che *Cruising* continua ad avere oggi è dovuto in parte a questa serie di contraddizioni irrisolte del film (come anche ai suoi limiti strutturali e ideologici), e in parte ad una realtà sociale completamente cambiata, e quindi alla distanza che gli spettatori possono provare verso una pellicola così precocemente invecchiata, e così attraentemente vintage. Una certa visibilità gay – soprattutto nelle metropoli degli Stati Uniti e dell'Europa – e i crescenti progressi in campo giuridico, non ultimi quelli epocali della Corte Suprema sul matrimonio, hanno riconosciuto piena uguaglianza ai cittadini LGBT innescando una serie di sviluppi sociali e resistenze le cui conseguenze possiamo difficilmente prefigurare. La comunità LGBT negli ultimi decenni ha lavorato affinché le proprie rappresentazioni fossero non solo autentiche, ma “rispettabili”, in modi abbastanza analoghi a quelli dell'attivismo di fine anni Settanta: basti pensare alle attuali linee politiche adottate dalla influente *Human Rights Campaign*. Anche i media si sono popolati di personaggi gay, lesbici e transessuali con una complessità emotiva e sociale straordinaria, e i ruoli di psicotici, disadattati, sessuomani e serial killer sono stati soppiantati trionfalmente da quelli di talentuosi professionisti, creativi, politici visionari, avvocati, geniali CEO, e non poche madri e padri con figli a seguito in accoglienti casette suburbane. Proprio per questo, mentre è difficile che oggi uno spettatore veda il film come una conferma del fatto che sì, la maggior parte dei gay ha tendenze omicide e/o corrispondenze epistolari immaginarie con padri defunti, è altresì verosimile che una rappresentazione della sessualità così diretta e cruda, così minacciosa e sordida, possa essere un benvenuto antidoto alle immagini rassicuranti e desessualizzate che ormai dominano il panorama culturale gay *mainstream*. In maniera paradossale, se alcuni attivisti e intellettuali degli anni Settanta attaccavano anche lo stereotipo dell'omosessuale iper-sessuato e “lurido”, noi spettatori di oggi sembriamo affascinati proprio da questa centralità data al sesso, ad una collettività fisica di corpi sudati piuttosto che di profili online ottimizzati al *photoshop*, e alla dirompenza civile di una comunità inassimilabile, che sembra svilupparsi rigogliosamente nel suo isolamento dai discorsi maggioritari e nella sua diffidenza verso le norme sociali.

NOTE

* Vincenzo Bavaro è ricercatore di Letteratura angloamericana all'Università di Napoli “L'Orientale”. Dottore di ricerca all'Università di Roma “La Sapienza”, ha ottenuto un M.A. in Cultural Studies al Dartmouth College (USA) come borsista Fulbright. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura afroamericana e asiaticoamericana, la storia LGBT e gli studi di gender. È autore di “Una storia etnica?” Capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti (2013). Fa parte della redazione di “Ácoma”.

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

- 1 Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Quality Paperback Book Club, New York 1987, p. 175.
- 2 Occasionalmente utilizzerò il termine S&M, piuttosto che sadomaso, e talvolta *leather*, cuoio/ pelle, termine che sebbene non coincida con pratiche sadomaso viene spesso associato a questa sottocultura e a queste pratiche sessuali.
- 3 R. Barton Palmer, *Redeeming Cruising: Tendentially Offensive, Coherently Incoherent, Strangely Pleasurable*, in Claire Perkins and Constantine Verevis, a cura di, *B is for Bad Cinema. Aesthetics, Politics, and Cultural Value*, SUNY Press, Albany, NY 2014, p. 90.
- 4 Cfr. Stanley Corkin, *Starring New York: Filming the Grime and the Glamour of the Long 1970s*, Oxford University Press, Oxford, UK 2011; in particolare il capitolo *Policing the Unsafe City*, pp. 103-33.
- 5 Fornisco anche il testo inglese, che mi sembra stilisticamente indicativo del disagio del giudice: "There is no evidence before this court, at this stage of the case, to enable the court to gauge the community standards of this community". Citato in Peter Braunstein, *Adults Only: The Construction of an Erotic City in New York during the 1970s*, in Beth Bailey e David Farber, a cura di, *America in the 70s*, University Press of Kansas, Lawrence, Kansas 2004, pp. 129-56, qui p. 140.
- 6 Ibidem.
- 7 Gerard Walker, *Cruising*, Stein and Day, New York 1970.
- 8 Tyler Coates, *Interview: William Friedkin on the Controversial Legacies of 'The Boys in the Band' and 'Cruising'*, "Flavorwire", 31 maggio 2013. <<http://flavorwire.com/394993/flavorwire-interview-william-friedkin-on-the-controversial-legacies-of-the-boys-in-the-band-and-cruising>>
- 9 Paul Bateson, "Murderpedia". <<http://murderpedia.org/male/B/b/bateson-paul.htm>>
- 10 Arthur Bell, *Bell Tells*, "Village Voice", 16 luglio 1979, p. 36. Anita Bryant, cantante e personaggio pubblico, era impegnata in una lunga campagna di propaganda volta a promuovere il panico verso la "minaccia gay", e specialmente a demonizzare gli insegnanti omosessuali e il loro fantasmatico ruolo nel reclutamento delle nuove generazioni.
- 11 Alexander Wilson, *Friedkin's Cruising, Ghetto Politics, and Gay Sexuality*, "Social Text", 4 (autunno 1981), pp. 98-109, qui p. 103.
- 12 Vito Russo, *Cruising. The Controversy Continues*, "New York Magazine", 13 agosto 1979, pp. 46-9, qui p. 49.
- 13 Ibidem.
- 14 Uso questo termine nell'accezione originaria di "gruppo di pressione", lungi dal volermi allineare a teorie complottistiche nostrane su una fantomatica e onnipotente "lobby gay".
- 15 Jerry Weintraub on *Producing the Film "Cruising"*, "Bloomberg", <http://www.bloomberg.com/bw/articles/2012-05-10/jerry-weintraub-on-producing-the-film-cruising>.
- 16 Cfr. Coates, *Interview*, cit.
- 17 Palmer, *Redeeming Cruising*, cit., p. 91.
- 18 Russo, *Cruising. The Controversy Continues*, cit., p. 46.
- 19 Philip Shehadi, *Cruising: How Dangerous?*, "Gay Community News", 23 febbraio 1980.
- 20 Russo, *Controversy*, cit., p. 47.
- 21 Coates, *Interview*, cit.
- 22 Cfr. Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York 1986, p. 63.
- 23 Charles Champlin, *Cruising-Looking Past the Images*, "Los Angeles Times. The Daily Mirror", 10 febbraio 1980.
- 24 Michael Bronski, *Perspectives on Gay Male S&M: Learning to Love the Body*, "Gay Community News", 23 febbraio 1980, p. 14.
- 25 Roger Ebert, *Cruising*, "Roger Ebert" <http://www.rogerebert.com/reviews/cruising>.
- 26 William Friedkin, , *Interview*, "Variety", aprile 1967, citato in Bill Krohn, *Friedkin Out, "Rouge"*. <http://www.rouge.com.au/3/friedkin.html>.
- 27 Cfr. Krohn, *Friedkin Out*, cit.
- 28 Krohn, *Friedkin Out*, cit.
- 29 Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, cit., p. 63.



Vincenzo Bavaro

30 Russo, *Cruising: the Controversy Continues*, cit., p. 47.

31 Palmer, *Redeeming Cruising*, cit., p. 100.

32 Peter R. Ibarra, *Dislocating Moral Order and Social Identity in Cinematic Space: The Inverted Detective Figure in Tightrope and Cruising*, "The Sociological Quarterly", 39, 3 (giugno 1998), pp. 409–33.



Svolte sbagliate? Stereotipi sociali e paesaggi della paura nella tradizione cinematografica del *backwoods horror*

Elena dell'Agnes*

*When people have sex with their immediate relatives
they produce 'people' like this,
like a real life Wrong Turn movie*
(Facebook, commento di un utente, 2015)

Introduzione

“Goofy Hillbilly Teeth”: con una simile etichetta si possono trovare in vendita, negli Stati Uniti, diversi tipi di dentiera di gomma, da indossare per scherzo. Anche se con delle varianti, sono tutti caratterizzati dall'essere privi dei denti anteriori, oppure dall'aver denti storti, rotti o cariati, a imitazione di quella che si suppone essere la vera dentatura di un “abitante delle zone rurali del Sud degli Stati Uniti”, ossia di un *hillbilly*. Le dentiere senza denti, tuttavia, non sono l'unico oggetto che dileggia le presunte caratteristiche di questa porzione della popolazione americana. Per esempio, la “Bibby-Bob Products”, una delle imprese maggiormente attive nel settore, vende pantofole chiamate “Hillbilly feet”, che simulano piedi a sei dita. La stessa ditta ha una sezione del catalogo intitolata “Redneck stuff” in cui oltre agli “hillbilly work boots”, copricalzature che simulano vecchi scarponi da lavoro tanto usati da lasciar fuori i piedi, si trovano anche finti proiettili da utilizzarsi come fermacapelli, adesivi che richiamano la caccia con la balestra, figurine di suonatori di banjo (sempre straccioni e con le solite sei dita) e altre amenità.

L'umorismo offensivo non si ferma dunque a sottolineare il fatto che hanno i denti guasti; si scherza anche sul fatto che sono portatori di tare ereditarie, in quanto incestuosi (e dunque hanno sei dita dei piedi), che sono poveri (e dunque hanno le scarpe bucate), che amano le armi e che sono violenti (e dunque hanno il fucile o la balestra sempre a disposizione).

All'interno della cultura popolare statunitense, gli stereotipi negativi nei confronti di coloro che vengono chiamati *hillbilly*, *rednecks* (o talora anche *hicks*)¹ hanno una lunga storia. Oltre agli oggetti che giocano sugli stereotipi esistono le barzellette,² le serie comiche, o le battute del tipo di quelle proposte da Jeff Foxworthy con “*Potre-sti essere un redneck se...*”.³ Al di là dell'umorismo, tuttavia, vi è il cosiddetto “senso comune”. Che gli abitanti delle zone extra-urbane degli Stati Uniti del Sud siano da tempo considerati ignoranti, ostili nei confronti di chi non appartiene al loro mondo e spesso anche inveterati razzisti può essere messo in luce tramite l'analisi dell'uso del termine *redneck*, all'interno della stampa di fine secolo.⁴ Il persistere di simili stereotipi è oggi confermato dall'immagine del *redneck* ancora proposta da serie te-

levisive di grande successo come *Lost* e *The Walking Dead* (dove il *redneck* è l'epitome del razzista)⁵ o dalla rappresentazione grossolana che ne viene offerta da "reality tv" show come *Here Comes Honey Boo Boo*, *Duck Dynasty*,⁶ o *Big Tips Texas* (ambientato in un locale chiamato, in modo molto esplicito, "Redneck Heaven").

Data la loro diffusione e pertinacia, tracciare la storia e l'evoluzione di simili stereotipi è obiettivo troppo ampio per essere trattato in modo appropriato in questa sede. Troppo complesso è anche cercare di comprendere se e come questi stereotipi sono divenuti "figurazioni", ossia se, superando il semplice ruolo di "etichette" applicate dall'esterno, sono entrati tanto in profondità da configurare il percorso identitario di quanti ne sono oggetto.⁷ Il fine di questo lavoro è, più modestamente, quello di identificare il ruolo svolto dal cinema nel delineare e perpetuare tali stereotipi. In particolare, al centro dell'analisi si pone una specifica tradizione narrativa, all'interno del genere horror, genericamente indicata come *backwoods horror*, anche se, nell'ambito dei Film Studies, lo stesso sottogenere viene talora designato come "urbanoia",⁸ "rural horror",⁹ "road-horror movie",¹⁰ "hillbilly horror" e "redneck horror". La raffigurazione degli abitanti delle aree extraurbane americane come zotici senza denti, violenti e pericolosamente aggressivi nei confronti dei "civilizzati" abitanti delle città che si avventurano incauti al di fuori della strada nota rappresenta, infatti, un cliché narrativo tipico di questo sottogenere dell'horror cinematografico, in cui "la vittima viene codificata come urbana e sia il *setting* sia il mostro come rurali".¹¹ Il *backwoods horror* prevede una trama abbastanza standardizzata, in cui le vittime sono costituite da un gruppo di giovani (o da una famiglia, ma raramente si può trattare anche di un singolo individuo) che lascia la città per raggiungere una destinazione nota, si avventura poi per una strada ignota, perde il controllo della propria capacità di muoversi in autonomia (perché ha un incidente, perché finisce il carburante o semplicemente perché smarrisce la strada) e incappa in esponenti della popolazione locale assai poco amichevoli (spesso deformati, talora addirittura cannibali).

Dopo una breve introduzione alla genealogia di questo sottogenere cinematografico, verranno messi a fuoco gli elementi ricorrenti all'interno del cliché narrativo, sia per quanto riguarda gli abitanti delle aree rurali, sia in relazione alla costruzione del paesaggio extraurbano come "paesaggio della paura". La stereotipizzazione sociale, ma anche fisica e culturale di *hillbillies* e *rednecks* verrà interpretata come un processo di *othering*, ossia come una rappresentazione marcatamente negativa di una componente "debole" della comunità nazionale. In questo caso, tale rappresentazione si sviluppa in riferimento alla condizione sociale (la povertà) e alla classe socio-spaziale (lo spazio extraurbano). La variabile "razza" sembra essere invece influente in senso positivo: come ogni *redneck* e *hillbilly* che si rispetti, i "cattivi" del *backwoods horror* sono tutti inesorabilmente "bianchi".

Infine, come evidenziato dagli esempi precedenti, *hillbilly* e *redneck* sono etichette che vanno al di là di una immediata identificazione regionale. In generale, la prima è spesso riferita agli abitanti del Kentucky e, in particolare, degli Appalachi, mentre la seconda può estendersi dall'Alabama al Texas. Anche i film identificabili come *backwoods horror* possono essere ambientati in molti quadri regionali diversi; tuttavia, sono accomunati dall'essere centrati su un contrasto fra persone che pro-

vengono da un contesto urbano, rappresentate come vittime, e persone che invece vivono nelle campagne più o meno remote degli stati del Sud, rappresentate come i loro aggressori. Anche il paesaggio extra-urbano si colora di tratti minacciosi, ed è delineato da una specifica “geografia della paura”,¹² che si oppone alla rappresentazione idilliaca offertane da altri generi narrativi. Il Sud rurale diventa così una metafora di quanto di peggio c’è negli Stati Uniti, della loro violenza, della corruzione, dell’oppressione¹³ e ovviamente anche del razzismo.

Perdersi? Alle radici del “backwoods horror”

“Una proporzione enorme di storie horror ha come punto di partenza la visita o il trasferimento in campagna di personaggi (sub)urbani”. Così Carol Clover,¹⁴ autrice di uno dei primi studi mirati a identificare i cosiddetti “luoghi comuni” dell’horror, metteva in evidenza, già nel 1992, quanto la “gita in campagna”, o il semplice attraversamento di spazi extra-urbani da parte di gente di città, costituissero un espediente narrativo ricorrente all’interno della tradizione del genere, in particolare per quanto riguarda la cinematografia americana. In realtà, il timore di smarrirsi “la retta via”, per finire in una “selva oscura” e incontrarvi fiere, orchi o streghe, si inserisce in una tradizione assai lunga; basti pensare a *Cappuccetto Rosso*, *Hansel e Gretel* o *Pollicino*, e in genere a tutti i “Warn Märchen” della tradizione europea,¹⁵ caratterizzati da una trama in cui il o la protagonista si perdono nel bosco, dopo essersi allontanati dal centro abitato, e incontrano ogni sorta di brutti ceffi (spesso caratterizzati da abitudini antropofagiche). La continuità di un film come *I Spit on Your Grave* (1978, in italiano *Non violentate Jennifer*), e del sottogenere “rape and revenge” (“stupro e vendetta”) nel suo complesso, con una fiaba come *Cappuccetto Rosso* non può essere negata (anzi, come osserva la stessa Clover, la vendetta del boscaiolo della fiaba, che apre il lupo in due per far uscire Cappuccetto Rosso, non è meno horror della controparte cinematografica).¹⁶

Tuttavia, per quanto riguarda gli Stati Uniti, all’immaginario prodotto dalla tradizione delle favole ammonitrici europee, si aggiunge “un’altra riserva di legami misteriosi cui attingere...”, rappresentata dall’esperienza degli spazi sconfinati della frontiera e, come suggerito immaginificamente da Lovecraft, dalle “grandiose e cupe foreste vergini in cui un crepuscolo perpetuo riusciva a nascondere tutti gli orrori” e dalle “orde di indiani color rame le cui strane sembianze saturnine e le cui abitudini violente suggerivano valide tracce di origine infernale”.¹⁷ Questo insieme di timori e di paure, oltre che dalla diretta esperienza dei primi coloni, sarebbe poi stato alimentato dai racconti autobiografici di coloro che erano stati catturati e tenuti prigionieri dagli “indiani”, come quello di Mary Rowlandson (*The Sovereignty and Goodness of God: Being a Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson*, 1682), e dalle successive narrazioni di fantasia prodotte sullo stesso tema. Il genere delle cosiddette “captivity narratives” è considerato come uno dei “miti fondanti” della nazione americana.¹⁸ Tuttavia, l’iniziale significato di “monito spirituale” dei primi racconti venne ben presto stravolto, lasciando il posto, nelle narrazioni successive, a toni pruriginosi e dettagli raccapriccianti di violenza ses-

suale e cannibalismo, che ne fecero un prodotto di grande successo commerciale. La questione del cannibalismo, tuttavia, non rimase limitata al tema dell'incontro con l'altro; come testimoniato dai racconti relativi alle durezze affrontate dai primi coloni, l'atto di cibarsi di carne umana diveniva infatti una possibilità anche all'interno della comunità "civile", se i suoi membri venivano a trovarsi in condizioni estreme (come era avvenuto nell'inverno del 1609-1610, "the starving time").¹⁹ Grande eco ebbero dunque, in questo senso, le testimonianze dei pionieri sopravvissuti a spedizioni particolarmente sfortunate (come il famigerato "Donner party").

Come si vede, il processo di *othering* degli abitanti degli spazi rurali più remoti, degli Appalachi o delle campagne del Sud, ingenerosamente stereotipati nelle loro caratteristiche di arretratezza culturale, di povertà, di sostanziale mancanza di civiltà e di morale (e che ben possono sostituirsi agli "indiani" delle "captivity narratives") ha origini piuttosto lontane. La figura iconica degli abitanti delle zone extraurbane è infatti l'oggetto di una lunga storia culturale e, se la raffigurazione grafica e le cartoline d'epoca di fine Ottocento ne hanno fatto delle macchiette,²⁰ la ricerca geografica d'inizio Novecento, ancora fortemente permeata di determinismo, ne ha invece offerto un ritratto impietoso, sottolineando come essi fossero rimasti al diciottesimo secolo, mentre il resto degli Stati Uniti era già nel ventesimo.²¹ In quegli stessi anni anche statistica e eugenetica, allora di moda, offrivano dati secondo i quali una buona parte delle famiglie bianche del Sud risultava caratterizzata da difetti, legati all'accoppiamento fra consanguinei.²²

La rappresentazione degli abitanti degli spazi rurali americani in modo stereotipato è passata anche attraverso l'apparente bonomia di fumetti e cartoni animati: basti pensare al personaggio del semplicitto di campagna, rappresentato da *Li'l Abner* di Al Capp (1934-1977) e al disneyano *Dinamite Bla* (in originale, *Hard Haid Moe*), il contadino perennemente armato di fucile che vive nei pressi di Paperopoli (1964-). Il cartone animato *Scooby Doo* (Hanna & Barbera, dal 1969) ripropone a sua volta il cliché narrativo del *backwoods horror*: episodio dopo episodio, vede infatti vagabondare per le campagne degli Stati Uniti quattro studenti di città, che incappano in eventi drammatici di natura apparentemente soprannaturale e poi smascherano le malefatte, squisitamente umane, dei cattivi locali. Pur con toni assai differenti, trame che, in ambito letterario, oppongono uno o più outsider di provenienza urbana agli abitanti di una piccola comunità rurale sono state variamente sviluppate prima da H.P. Lovecraft, poi da Shirley Jackson e da Stephen King.²³

La forma di cultura popolare che ha dato maggiore spazio alla rappresentazione di questi elementi narrativi tuttavia è stata la cinematografia. Com'è stato in precedenza sottolineato, il *backwoods horror* costituisce il cliché narrativo di una molteplicità di pellicole girate negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta. Tuttavia, alcuni degli ingredienti tipici di questo schema sono stati variamente sviluppati dal cinema americano anche prima di allora. Per esempio, il timore di perdersi, spesso combinato alla paura "gotica" della casa,²⁴ ossia della dimora isolata, abitata da famiglie di pazzi o devianti, è già presente in un film horror degli anni Trenta come *Il castello maledetto* (1932, *The Old Dark House*).

Di segno diverso, ma anch'esso avvicinabile al tema per alcuni aspetti fondamentali, è *Psycho* (1960). Il film è caratterizzato anche dalla presenza di altri due

elementi tipici dell'horror, la casa ("Casa Bates" è infatti divenuta nel tempo un esempio classico di "architettura horror") e la famiglia "particolare" che la abita (anche se poi, in questo caso, la famiglia si riduce a un unico individuo dall'identità multipla), ma l'horror psicologico di Alfred Hitchcock oppone, secondo Kim Newman, il senso dinamico dello spazio di chi attraversa l'America in automobile, alla staticità di chi è invece radicato in unico luogo (e quindi è simbolicamente tagliato fuori dallo scorrere degli eventi e dall'avanzare della società). Sempre secondo Newman, del resto, molte altre sono le pellicole che hanno contribuito a dare del Sud degli Stati Uniti l'immagine di una "serra di follia e crudeltà", alimentando l'idea che chi si muove, ma è abbastanza sventurato da uscire dalla strada principale, sia destinato a finire vittima di chi è lì fermo a marcire.²⁵

Un esempio di *hicksploitation*, ossia di sfruttamento visuale della figura stereotipata dell'abitante dell'America rurale del Sud, è *Bayou*, inizialmente lanciato con il sottotitolo *Bold! Brutal! Barbaric!* (1957) e in seguito redistribuito con il titolo *Poor White Trash* (1961). Il film narra delle disavventure di un architetto di New York che si innamora di una ragazza *cajun* e, come conseguenza, deve affrontare le ire del suo (violentissimo) rivale locale. Anche *Two Thousand Maniacs* (1964) oppone individui "di città" e residenti "di campagna". In questo caso, tuttavia, la contrapposizione è soprattutto politica, perché la trama è incentrata sulle vicende di un gruppo di turisti del Nord che arriva in una cittadina del Sud proprio nel giorno in cui i suoi abitanti stanno officiando una cerimonia per celebrare i cento anni della distruzione della città da parte delle truppe dell'Unione, e innesca la loro violenta vendetta.

Oggi, il *backwoods horror* è un sottogenere che conta oltre 150 titoli,²⁶ il cui prodotto tipico è così definito:

Si tratta di lavori dove l'horror si annida nell'ambito degli spazi rurali, cui l'uomo moderno non appartiene. Aspettatevi incesti e devianti, assassini folli e specialmente clan di cannibali, con implicazioni spiacevoli. Il monito tipico è "non andare nei boschi", soprattutto se nel "profondo/selvaggio Sud", ma anche altre ambientazioni, come le paludi, i deserti, le città abbandonate, le isole solitarie, le autostrade infinite e persino i picchi innevati possono essere utilizzati in questo senso.²⁷

La sua popolarità è sancita anche dalla produzione di parodie, come *Tucker & Dale vs. Evil* (2010) e *Horror Movie* (2011); nel primo caso, le convenzioni sono ribaltate e si passa alla rappresentazione di due paesani "buoni", vittima degli stereotipi di un gruppo di ragazzi di città; nel secondo, invece, quattro ragazzi di città si perdono nel tentativo di raggiungere un indirizzo extraurbano e incontrano sulla loro strada tutti i mostri più noti dell'horror contemporaneo.

Tranquilli week-end, colline con gli occhi, case del diavolo

Il film che segna il vero punto di svolta per quanto riguarda la rappresentazione dell'antagonismo fra gli abitanti delle città che si avventurano ad affrontare gli spazi extraurbani e gli assai poco socievoli, e poco civilizzati, abitanti di quelle

regioni, non è un vero e proprio horror. Si tratta di *Un tranquillo week end di paura* (1972, *Deliverance*), una pellicola girata da John Borman (a partire dal romanzo omonimo di James Dickey), che ebbe all'epoca dell'uscita uno straordinario successo,²⁸ dimostrandosi poi capace di mettere insieme quasi tutti i temi principali che avrebbero caratterizzato in seguito questo cliché narrativo: a parte la contrapposizione urbano-rurale e la trama del "rape and revenge", vengono infatti messi sul piatto anche l'antagonismo di classe e il tema dell'incesto e della devianza genetica, nonché alcuni stereotipi visuali destinati a perdurare (come quello del violentatore senza denti).²⁹

La trama non è complessa, anche se il testo è stato poi oggetto di molteplici e articolate interpretazioni. Quattro uomini d'affari di Atlanta, evidentemente benestanti e alla guida di autovetture attrezzate e costose, decidono di scendere in canoa lungo un fiume, prima che la realizzazione di una diga porti all'inondazione dell'intera vallata. In una delle prime scene, i quattro benestanti uomini d'affari si fermano a fare benzina. Lì, uno di loro ingaggia un "duetto" musicale con un ragazzino locale visibilmente portatore di un'anomalia genetica, che l'isolamento della zona e la rozzezza dei suoi abitanti suggeriscono essere frutto di legami incestuosi. Il ragazzino suona il banjo meravigliosamente e l'incontro segna un momento caratterizzato da relazioni in apparenza positive. Tuttavia, si ha una svolta drammatica quando uno dei "cittadini" viene violentato (da un uomo senza denti), mentre un altro, che sta per subire la stessa sorte, viene salvato dall'intervento di uno dei suoi amici, che uccide uno degli aggressori col suo arco. Il viaggio diventa una fuga, segnata da continue violenze e dalla morte di uno dei quattro "cittadini", mentre gli altri riescono a ritornare in città, pur essendo, probabilmente, destinati a rimanere segnati per sempre.

Il film offre numerosi spunti interessanti, soprattutto per quanto riguarda il discorso ambientalista, perché apre il dilemma fra la necessità di produrre energia elettrica per la città di Atlanta e l'atteggiamento elegiaco nei confronti del paesaggio e dell'"ultimo fiume selvaggio del Sud", che sta per essere cancellato dalla costruzione della diga. Un ulteriore elemento interessante è il percorso di trasformazione che i quattro uomini d'affari, cittadini inappuntabili all'inizio del viaggio, si trovano ad affrontare, sino a divenire uomini "primitivi", capaci di uccidere non solo per difesa ma anche per vendetta. L'aspetto che rende il film il vero "bisnonno" del *backwoods horror*, tuttavia, è quello relativo alla rappresentazione per stereotipi sociali dei diversi personaggi.³⁰ A parte la (banale) opposizione fra i sofisticati cittadini e i rozzi locali, il film mette infatti in evidenza anche il contrasto fra chi possiede mezzi e beni e chi invece non ha nulla, fra chi si muove a bordo di auto potenti e quindi va avanti, e chi invece sta fermo e quindi, metaforicamente, rimane indietro, fra chi è ben vestito, bello e curato e chi invece ha la barba incolta ed è senza denti, fra chi è fisicamente "normale" e chi invece ha l'aspetto segnato da anomalie e tare ereditarie.

In particolare, in *Un tranquillo week-end di paura* appare centrale il ruolo dell'appartenenza sociale nella costruzione di una identità regionale,³¹ in quanto, fissando una relazione economica fra i quattro uomini di città e la valle che visitano, il film introduce l'antagonismo fra classi socio-spaziali³² come elemento centrale. Se

non nelle intenzioni degli autori, certamente nel modo in cui è stato ricevuto dalla critica e dal pubblico, il film ha aiutato a costruire una sorta di parallelismo fra gli abitanti degli spazi rurali del Sud degli Stati Uniti e la brutalità animalesca,³³ sottolineando una pretesa equivalenza fra un presunto livello di sottosviluppo delle persone, il loro essere residenti in uno spazio rurale, il carattere primitivo e il luogo. Per questa ragione, si può sostenere, con Harkin, che *Un tranquillo week end di paura*

non solo ha modellato la rappresentazione degli abitanti delle montagne per i decenni a venire, ma ha aiutato a lanciare una valanga di film di avventura e horror, tutti basati sullo stesso tema, che vede moderni abitanti della città penetrare la natura in modo irrispettoso, e fare una fine molto brutta. Tanto *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), che *Le colline hanno gli occhi* (*The Hills Have Eyes*, 1977), *La casa* (*The Evil Dead*, 1981), *La casa 2* (*The Evil Dead II*, 1986), *Pumpkinhead* (1988), e persino un film indipendente dall'inaspettato successo come *The Blair Witch Project* (1999) vengono tutti da lì.³⁴

Possiamo definire *Un tranquillo week end di paura* come un "rape and revenge", anche se inconsueto, visto che la vittima è un uomo; *Non aprite quella porta* e *Le colline hanno gli occhi* appartengono invece al sotto filone della "famiglia cannibale".

Un punto che merita di essere evidenziato è quello relativo alle dinamiche di identificazione del pubblico nei confronti dei personaggi. La differenza in termini economici fra le vittime e i carnefici è sempre evidente, come è evidente la situazione di "vittime sociali" in cui questi ultimi si sono venuti a trovare. Per rimanere ai film capostipiti, in *Un tranquillo week end di paura* i violentatori sono dei montanari che stanno per perdere case e terreni, a causa di una diga, costruita per soddisfare il crescente bisogno di energia della città; in *Non aprite quella porta*, i "cattivi" sono operai che hanno perso il lavoro a causa della meccanizzazione delle attività del macello in cui erano impiegati e che poi, per non morire di fame, hanno iniziato a produrre salicce di carne umana; in *Le colline hanno gli occhi*, i "cattivi" sono ex minatori, trasformati in cannibali mutanti, a causa delle ricadute degli esperimenti nucleari effettuati nella zona. Fanno dunque pena, anche se poi è difficile associarsi alle loro posizioni, non solamente per la crudeltà che dimostrano, ma perché sono in genere privi di emozioni.³⁵

Abbastanza anomali, da questo punto di vista, sono i film di Rob Zombie, *La casa dei mille corpi* (*House of 1000 Corpses*, 2003) e, soprattutto, *La casa del diavolo* (*The Devil's Rejects*, 2005). Il primo, che si presenta come un omaggio a *Non aprite quella porta*, gioca con i cliché e con l'estetica dei "rural horror" degli anni Settanta, ma li rovescia. Quattro ragazzi del college si fermano a una stazione di benzina, poi raccolgono un'autostoppista bionda e bellissima, forano una gomma, vanno a cercare aiuto a casa dell'autostoppista e sono invitati a cena dalla sua famiglia, i Fireflies, i cui componenti sono tutti serial killer. I ragazzi sono orribilmente torturati, e non vi è neppure una "final girl";³⁶ l'ultima sopravvissuta è anche in questo caso una ragazza che tuttavia non si salva, si limita a sognare di farlo, mentre rimane, nella scena finale del film, ancora nelle mani dei suoi torturatori. Il secondo è ancor più originale dal punto di vista dei personaggi. Ne *La casa del diavolo*, infatti,

vi è uno sceriffo ancora più sadico dei Fireflys, che quando riesce a catturare due componenti di quella famiglia inizia a torturarli in modo orribile. In questo caso, il processo di identificazione si rovescia e l'attenzione del pubblico viene focalizzata sulla lotta per la sopravvivenza dei Fireflys stessi, che diventano il centro del dramma, sino a raggiungere l'apice quando una scena finale particolarmente drammatica alterna alle immagini di loro morenti le foto ricordo della famiglia che li ritraggono come una qualsiasi famiglia felice: in questo modo la formula base del cinema horror, "la normalità minacciata dal mostro",³⁷ viene ribaltata, dimostrando al contrario che normalità e mostruosità sono, in realtà, la stessa cosa.

"Normalità" e *otherness*: stereotipi sociali e appartenenze socio-spaziali

All'interno della formula dell'horror, la mostruosità, ossia la differenza rispetto alla normalità, può essere costituita da diverse forme di *otherness*. Nel caso del *backwoods horror*, il personaggio che si configura come minaccioso e ostile è "altro" in quanto povero, in quanto abitante di spazi rurali remoti, in quanto *hillbilly* o *redneck*, o addirittura in quanto parlante francese (*I guerrieri della palude silenziosa*, in originale *Southern Comfort*, 1981). L'"altro" è rappresentato come un elemento che sopravvive ai margini della civiltà cui appartengono le vittime ed è povero.³⁸ La semiotica della differenza di classe è significata non solo dalle occupazioni umili e di servizio della gente di campagna, dalle case mal tenute, dalle auto vecchie, ma anche dalla loro mancanza di igiene (e di dentista!) e di buone maniere.³⁹

A partire da *Un tranquillo week end di paura*, il leitmotiv della differenza di classe è tuttavia accompagnato dalla rappresentazione dell'antagonista come vittima della società cui il protagonista appartiene. I poveri delle aree rurali non sono soltanto poveri, sono impoveriti: rischiano di perdere le loro case perché bisogna costruire una diga, hanno perso le loro occupazioni a causa della meccanizzazione delle fabbriche, sono mutanti perché, dopo la chiusura delle miniere dove lavoravano, sono stati esposti alle radiazioni nucleari. La simpatia, pur se velata, che dovrebbe sorgere nei loro confronti su queste basi, tuttavia non si presenta, perché a loro volta sono demonizzati. Nella narrazione della conquista del West, la conquista delle terre "indiane" da parte dei pionieri non solo è consentita, ma riesce a essere presentata come un diritto tramite la demonizzazione delle vittime. Analogamente, riconoscere i crimini della città nei confronti degli spazi extraurbani, che sono stati variamente sfruttati e inquinati per soddisfare il crescente bisogno di risorse da parte delle città o che semplicemente sono stati desertificati dall'inarrestabile processo di crescita urbana, aiuta a giustificare questi stessi crimini; è come si dicesse "è vero, ci siamo presi tutto quello che potevamo, ma tanto loro erano brutti e cattivi".

Il processo di *othering* costruisce l'antagonista sulla base della classe, ma la razza non è mai in questione. L'"altro" è povero, ma inevitabilmente bianco, e questo ne fa un obiettivo sicuro, che evade il timore di cadere nell'accusa di razzismo. L'essere "bianco", tuttavia, non lo rende uguale. Anzi, è, o deve essere, rappre-

sentato come mostruoso. Per questo il sottogenere gioca pesantemente con la questione delle mutazioni genetiche, dovute, come abbiamo visto, all'inquinamento nucleare oppure agli accoppiamenti incestuosi.

In ogni caso, anche se non vi sono segni d'incesto, gli antagonisti sono rappresentati come una famiglia o, ancor meglio, come un clan, all'interno del quale i diversi membri sono, per un motivo o per l'altro, variamente minacciosi. Ciò da un lato serve a creare una situazione fortemente disturbante, perché la famiglia dovrebbe fungere da elemento tranquillizzante e rappresentare domesticità e accoglienza, mentre qui costituisce una trappola pericolosa; dall'altro, aiuta a rilevare che il mostro non è un pazzo isolato, come nell'horror urbano, ma un'intera società. Il confronto non si pone così fra la gente "normale" e "il mostro", ma fra due classi socio-spaziali, da una parte la città, con la sua civilizzazione, dall'altra la campagna, arretrata, primitiva, non civilizzata, dove non si applicano le regole dello stato, perché le uniche norme sono quelle imposte dalla "famiglia".

Gli spazi extra-urbani come "paesaggi della paura"

Che la paura sia qualche cosa di soggettivo, un sentimento che insorge sulla base di ciò che apprendiamo piuttosto che di ciò che veramente ci minaccia, è una cosa nota. Anche nei confronti del contesto in cui ci muoviamo, possiamo sviluppare sentimenti di paura che non necessariamente sono legati alla sua effettiva pericolosità, ma che in alcuni casi sono un lascito del passato (quel luogo un tempo era pericoloso), in altri casi ci vengono inculcati attraverso l'educazione, o in altri ancora derivano dall'immagine stereotipata che di quel luogo forniscono tutte le varie possibili geo-grafie offerte dalla cultura popolare. Nascono così i "paesaggi della paura",⁴⁰ cui, tanto nella tradizione della favola europea quanto nella produzione delle "captivity narratives" americane, certamente si può ascrivere il paesaggio extra-urbano. Per le favole ammonitrici come *Cappuccetto Rosso* e *Pollicino*, infatti, bastavano un sentiero nel bosco da percorrere da soli, una capanna isolata, un castello diroccato per creare una sensazione di minaccia. In seguito, con il romanzo gotico, la prima forma di narrazione che ha iniziato a titillare il piacere di aver paura in forma vicaria, al castello diroccato si è aggiunta la casa "gotica", misteriosa, dall'architettura inquietante. Nella letteratura statunitense, alla natura presumibilmente ostile degli abitanti degli spazi extra-urbani più remoti, si è poi unita la minacciosa vastità del paesaggio interno. Nel *backwoods horror*, lo spazio extraurbano diventa metonimico per indicare lo spazio dell'ignoto. Come scriveva Lovecraft, "il sentimento più antico e radicato nel genere umano è la paura, e la paura più antica è quella dell'ignoto",⁴¹ un ignoto che un tempo si configurava nell'estensione sterminata di spazio che doveva essere affrontata da chi si metteva in viaggio verso la frontiera, e che oggi può essere semplicemente quello di una zona non coperta dal cellulare. Da questo punto di vista, gli Appalachi si sono ben prestati alla rappresentazione dello spazio dell'ignoto,⁴² ma in realtà vanno bene anche il Texas, la Louisiana, il Nevada o la California meridionale. La localizzazione precisa non conta, ciò che conta è che il paesaggio non sia familiare, che la

via non sia la via principale, che la strada non appaia sugli atlanti stradali (o sul navigatore satellitare). In generale, come evidenzia Norris, fa paura lo spazio che non si controlla, "il territorio non familiare delle zone interne rurali e delle strade troppo piccole per figurare sull'atlante stradale Rand McNally".⁴³ Fa paura, cioè, quello che si estende al di là della mappa, ossia al di là del controllo che siamo abituati a esercitare sullo spazio e sulla nostra capacità di movimento al suo interno. Questa mancanza di controllo si accentua quando gli strumenti tecnologici a disposizione dei protagonisti (l'automobile, il telefono...) smettono di funzionare. In questa paura di ciò che sta "fuori dalla carta", la *wilderness* si configura, come argomenta Ballard, come un contro-mito, in quanto il genere del *backwoods horror*, proprio perché gioca con questa paura dello spazio ignoto, appare come la narrazione al contrario dei *road movies*, dove la libertà di movimento esalta il sogno della libertà americana. La mobilità dei protagonisti/vittime è infatti costantemente in opposizione con la sedentarietà degli antagonisti/carnefici. Le vittime sono persone che si spostano, in genere per proprio piacere, e che nello spostarsi entrano nello spazio degli altri. Gli altri sono sedentari. Gli abitanti di città sono spesso al volante di una bella automobile e si trovano molto lontano da casa. I carnefici sono autostoppisti, hanno auto vecchie e brutte, si spostano solo su strade locali.

Conclusioni

La mancanza di controllo della propria libertà di movimento costituisce una delle strategie narrative tipiche del genere horror; non sapere dove andare, perché ci si è persi e ci si deve confrontare con uno spazio grandissimo e sconosciuto, o non potersi muovere, perché si è prigionieri di uno spazio limitato costituiscono i temi spaziali ricorrenti per la costruzione di un "paesaggio della paura". Nella tradizione letteraria occidentale, i due temi, il perdersi e l'essere presi prigionieri, si sono accompagnati spesso, ancor prima che nell'horror, nelle favole ammonitrici europee e nelle "captivity narratives" americane. Nella cultura popolare contemporanea, queste due forme di angoscia spaziale sono riprese in maniera molto efficace in un sottogenere cinematografico, il *backwoods horror* che, come cliché narrativo, oppone alcuni "cittadini" in movimento al di fuori del proprio spazio abituale di riferimento, che si configurano come vittime, agli abitanti stanziali di quello spazio extraurbano, che si configurano come aggressori.

La contrapposizione, oltre ai termini di mobilità/sedentarietà, prevede un confronto di classe (i cittadini sono abbienti e hanno mezzi tecnologici a propria disposizione, mentre gli abitanti delle zone extraurbane sono poveri, sdentati, sporchi), un confronto di morale (i cittadini compongono famigliole "normali" o coppie eterosessuali, i rurali sono invece spesso incestuosi e di conseguenza mutanti), un confronto di norme (che per i cittadini, fanno riferimento allo stato, e per i rurali alle imposizioni del clan e della famiglia) e un confronto di diritti (i cittadini, pur nella consapevolezza che la loro società è in parte colpevole del processo di impoverimento di chi ne è rimasto fuori, hanno diritto al loro privilegio, perché in realtà i loro antagonisti sono presentati come esseri mostruosi). Al conflitto so-

cio-spaziale (città in opposizione alla campagna) si accompagna dunque un forte conflitto di classe (ricchi verso poveri). Non esiste invece un conflitto di razza, perché, come afferma Ballard,⁴⁴ “il *redneck* è l’ultimo stereotipo rimasto che i media americani possono evocare senza timore di ripercussioni”. Ciò conduce a chiedersi se, come sostiene Jim Goad,⁴⁵ gli Stati Uniti siano “classisti”, ancor più che razzisti, oppure se le complesse interazioni di razza, classe sociale e potere che dominano anche le rappresentazioni hollywoodiane portino la componente egemonica della *Whiteness* statunitense a scaricare le proprie colpe (e il proprio razzismo) sulla componente più marginale, in termini di classe, della popolazione bianca.

NOTE

* Elena dell’Agnese è Vice-Presidente della International Geographical Union (IGU-UGI). Insegna geografia politica e geografia dei beni culturali presso il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell’Università di Milano-Bicocca; è inoltre responsabile scientifico del Centro di Ricerca Visuale, attivo presso lo stesso dipartimento. Dirige inoltre il Gruppo di lavoro “Media e Geografia” dell’Associazione Geografi Italiani (AGel).

1 Fra i due termini esiste una certa sovrapposizione, come si può cogliere guardando il sito della Billy-Bob Products. Tuttavia, l’*hillbilly* è in genere un abitante delle zone rurali più profonde e inaccessibili, spesso montuose, del Sud degli Stati Uniti, abita in una capanna ed è isolato dalla civiltà, mentre il *redneck* ne è ai margini. Secondo www.urbandictionary.com, “Un *redneck* vive in un parcheggio di roulotte e va al Jerry Springer show; un *hillbilly* vive in una capanna in mezzo al nulla e non ha nemmeno la TV”.

2 Per esempio, sulla rete circolano freddure di questo tipo: “Sai perché gli omicidi compiuti dai *rednecks* rimangono insoluti? Perché non esistono calchi dentali e perché il loro DNA è uguale per tutti”, oppure “Ho appoggiato la decisione di mia sorella di abortire...anche se non mi sarebbe dispiaciuto diventare padre”. In tutto il saggio le traduzioni, se non altrimenti specificato, sono redazionali.

3 Si veda Carla D. Shirley, “*You might be a redneck if...*”: *Boundary Work among Rural, Southern Whites*, “Social Forces”, LVIII, 1 (September 2010), pp. 35–62.

4 Jim Goad, autore di *The Redneck Manifesto: How Hillbillies, Hicks, and White Trash Became America’s Scapegoat* (Simon & Schuster, New York-London 1997) alle pp. 17-18 analizza alcuni quotidiani statunitensi del periodo 1987-1995, sottolineando come il termine *redneck* sia utilizzato frequentemente in chiave spregiativa, oppure per indicare una condizione di alterità/diversità culturale (per parlare ad esempio di un “*redneck Klansman*”, o di un “*redneck racist*”).

5 Elena dell’Agnese, *The Walking Dead. Siamo tutti infetti?*, in F. Amato e E. dell’Agnese, a cura di, *Schermi americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive*, Unicopli, Milano 2014, pp. 39-52.

6 Ariel Miller, *The Construction of Southern Identity Through Reality TV: A Content Analysis of Here Comes Honey Boo Boo, Duck Dynasty and Buckwild*, “Elon Journal of Undergraduate Research in Communications”, IV, 2, (2013). In Italia, *Duck Dynasty* è entrata nei palinsesti di Sky, con il sottotitolo *Buzzurri e bizzarri*. Il termine *redneck*, nei dialoghi della versione italiana, viene tradotto come “buzzurro”.

7 John Hartigan, *Odd Tribes: Toward a Cultural Analysis of White People*, Duke University Press, Durham e Londra 2005.

8 Carol J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 124.

- 9 David Bell, *Anti Idyll: Rural Horror*, in Paul Cloke e Jo Little, a cura di, *Contested Countryside. Otherness, Marginalisation and Rurality*, Routledge, London 1997, pp. 94-108. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).
- 10 Finn Ballard, *No Trespassing: The Post-millennian Road Horror Movie*, "The Irish Journal of Gothic and Horror Studies", 4 (June 2008), <http://irishgothicandhorrorjournal.homestead.com/road-horror.html>, aperto il 3 novembre 2015.
- 11 Bell, *Anti Idyll*, cit.
- 12 E. dell'Agnese, *Geo-grafie del brivido*, in Giulio Martini, a cura di, *Paura e vie di salvezza. Spettacolo, itinerari del brivido e il caso Stephen King*, Centro Ambrosiano, Milano 2012, pp. 133-148.
- 13 Bernice M. Murphy, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, Trinity College, Dublin 2013. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).
- 14 Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit., p. 124.
- 15 Ballard, *No Trespassing*, cit.
- 16 Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit., p. 124.
- 17 Howard P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature, 1927, 1933-34* (ed. it. *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Theoria, 1992), <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>, aperto il 3 novembre 2015.
- 18 Si vedano Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1800*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1973 e Andras Tarnoc, *Narratives of Confinement: Revisiting the Founding Myths of American Culture*, "Americana", VII, 1 (Spring 2011), <http://americanajournal.hu/vol7no1>, aperto il 3 novembre 2015.
- 19 Come il diario del governatore George Percy (*A True Relation of the proceedings and occurrences of moment which have hap'ned in Virginia from the time Sir Thomas Gates was shipwrack'd upon the Bermudes, anno 1609, until my departure out of the country, which was in anno Domini 1612*); citato in Murphy, *The Rural Gothic*, cit.
- 20 Anthony Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, Oxford-New York 2004. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).
- 21 Si veda Ellen Churchill Semple, *The Anglo-Saxons of the Kentucky Mountains: A Study in Anthropogeography*, "Bulletin of the American Geographical Society", XLII (1910), pp. 561-594, citato da Murphy, *The Rural Gothic*, cit.
- 22 Come scrivevano Arthur H. Estabrook e Charles B. Davenport, *The Nam Family: A Study in Cacogenics*, "Eugenics Record Office Memoir", 2, (1912), "le comunità rurali di 'degenerati' di solito condividono questi tratti: un'insolita mancanza di industriosità, ritardo scolastico e incapacità di rispettare le convenzioni nelle relazioni sessuali", p. 1. Al riguardo si vedano anche Dwight Billings, a cura di, *Back Talk from Appalachia: Confronting Stereotypes*, University Press of Kentucky, Lexington 1999, e Murphy, *The Rural Gothic*, cit.
- 23 Anche il romanzo *Misery* (1984) di Stephen King, in cui il protagonista, uno scrittore di città, ha un incidente stradale in una strada poco trafficata e viene salvato e portato in una casa isolata da una donna che si rivelerà essere nel contempo la sua più fanatica ammiratrice e la sua aguzzina, può essere considerato una variazione sul tema.
- 24 Il gotico è segnato dal soprannaturale, dal misterioso e dal "diverso" e ha spesso come ambientazione un castello o una vecchia dimora abbandonata, un luogo labirintico, dove perdersi o essere presi prigionieri è estremamente facile.
- 25 *Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960s*, Bloomsbury Publishing, Londra 2011 (prima ed. 1988). *Psycho* è stato definito da Kim Newman come "uno dei primi film a suggerire che gli interni rurali nei quali si evita sempre di passare possano nutrire un odio omicida per i fighetti di città ...", versione Kindle, s.p.
- 26 Il sito <http://www.imdb.com/list/ls003647620/> elenca un totale di 168 titoli riconducibili a questo particolare sottogenere, di cui oltre 150 posteriori al 1972. Ovviamente, un simile successo ha favorito la sua gemmazione anche al di fuori degli Stati Uniti (si veda Ballard, *No Trespassing*, cit.). Così, in Gran Bretagna vengono prodotti *Straightheads* (2007, in italiano *Closure. Vendetta a due*) e *Inbred* (2012); in Francia, *Promenons-nous dans les bois* (2000), che fa direttamente riferimento alla fiaba di *Cappuccetto Rosso*, poi *Dead End* (girato in inglese) e *Haute tension* (entrambi del 2003), e *Sheitan* (2006); in Italia viene girato *Il bosco fuori* (2006), mentre *Calvaire* (2004) e

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

The Backwoods: Prigionieri del bosco (2006) sono co-produzioni europee. In Nuova Zelanda viene invece prodotto *The Locals* (2003) e in Australia il celebre *Wolf Creek* (2005). La gemmazione è stata anche transmediale: nell'ambito della narrazione televisiva seriale, merita di essere citato, a questo proposito, *La famiglia Bender*, un episodio del serial *Supernatural* (stagione 1, ep. 15, 2005). In tutti gli altri episodi, infatti, i due protagonisti si scontrano con forze sovranaturali (come suggerito dal titolo), tranne che in quest'unico caso, in cui i "cattivi" sono costituiti dai membri di una famiglia di *rednecks* che abita in una zona rurale remota e si diverte ad aggredire sessualmente le vittime prima di mangiarle.

27 A settembre 2015 https://allthetropes.orain.org/wiki/Hillbilly_Horrors è stato danneggiato e il backup dell'archivio è trasmigrato in https://allthetropes.miraheze.org/wiki/Main_Page; il nuovo sito è stato aperto il 3 novembre 2015.

28 Si veda Emily Satterwhite, *Dear Appalachia. Readers, Identity and Popular Fiction since 1878*, The University Press of Kentucky, Lexington 2011.

29 In realtà, l'immagine del violentatore sdentato era già stata introdotta in *Jungfrukällan*, in inglese *The Virgin Spring*, un "rape and revenge" girato in Svezia da Ingmar Bergman nel 1960, che tuttavia ha avuto un impatto assai minore nella cultura visuale.

30 Tutti questi punti sono sviluppati da Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit.

31 Derek Nystrom, *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men. Class in 1970s American Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2009.

32 Il concetto di "classe socio-spaziale", in riferimento a un gruppo di individui identificabile in base all'appartenenza a una porzione di spazio, è stato sviluppato da Alain Reynaud, *Société, espace et justice: inégalités régionales et justice socio-spatiale*, Presses universitaires de France, Parigi 1981 (ed. it. *Disuguaglianze regionali e giustizia socio-spaziale*, Milano, Unicopli 1984).

33 Con *Un tranquillo week end di paura*, "lo stupro degli uomini di città da parte di *hicks* soggghignanti, centrale al romanzo e iconico nella sua versione cinematografica, divenne quasi un sinonimo delle concezioni popolari del Sud montano", Satterwhite, *Dear Appalachia*, cit., versione Kindle s.p.

34 Harkins, *Hillbilly*, cit.

35 In decine di film successivi, si sono poi moltiplicati gli effetti degli spunti iniziali, arrivando alla rappresentazione di "malvagi" dall'aspetto tanto alterato e disturbante da rendere impossibile qualsiasi identificazione con loro. Tanto avviene, ad esempio, in *Wrong Turn*, dove, a partire dal primo film della serie *Wrong Turn. Il bosco ha fame*, del 2003, i cannibali sono rappresentati come creature mostruose, frutto della consanguineità.

36 Come sottolinea Carol Clover, nella trama standard del film horror, in genere la simpatia nei confronti dei personaggi, inizialmente distribuita nei confronti di diverse figure, alla fine si concentra sull'ultimo superstite del gruppo, di solito rappresentato da una donna giovane, che per questo viene definita come "the final girl" (nel caso di *Non aprite quella porta*, si tratta della giovane Sally).

37 Robin Wood, *An Introduction to American Horror Film*, in Bill Nichols, a cura di, *Movies and Methods*, Vol. II, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1985. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).

38 "Venire dalla città significa, almeno agli occhi di chi sta in campagna, essere ricchi. Venire dalla campagna significa, in base allo stesso criterio, essere poveri", Clover, *Men, Women, and Chainsaws*, cit., p. 120.

39 In questo modo, il proletariato "resta un comodo e disponibile oggetto di proiezione: l'ossessione borghese per la pulizia, che la psicoanalisi mostra essere strettamente associata, in quanto suo sintomo esteriore, alla repressione sessuale, e la stessa repressione sessuale borghese, trovano il loro riflesso invertito nei miti dello squallore e della sessualità della *working class*", Wood, *An Introduction to American Horror Film*, cit., p. 200.

40 Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Pantheon Books, New York 1979.

41 Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, cit.

42 Si vedano J.W. Williamson, *Hillbillyland. What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1995; Scott von Doviak, *Hick Flicks: The Rise and Fall of Redneck Cinema*, McFarland & Co., Jefferson 2005; Murphy, *The Rural Gothic*, cit.



Elena dell'Agnese

43 Darrell A. Norris, *Evolving Landscapes of Horror: Recent Themes in American Fiction*, in David K. Vaughan, a cura di, *Consumable Goods. Papers from the North East Popular Culture Association Meeting 1986*, National Poetry Foundation, University of Maine, Orono 1986. (Consultato in edizione Kindle, s.n.p.).

44 Qui e sopra, Ballard, *No Trespassing*, cit.

45 Goad, *The Redneck Manifesto*, cit.



“A Little Somethin’ You Can’t Take Off”: La Storia e il cinema di Quentin Tarantino

Serena Fusco*

Gli ultimi due lavori di Quentin Tarantino ad aver visto la luce (non contando il non ancora uscito e già chiacchierato *The Hateful Eight*) sono stati un successo commerciale e sono stati acclamati da buona parte della critica; allo stesso tempo hanno suscitato controversie e, in alcuni casi, opinioni decisamente negative. Una parte consistente del dibattito non si è concentrata sul valore estetico o sulla qualità della loro realizzazione – argomenti prevalenti, accanto alla sempre scottante tematica della violenza, nelle discussioni intorno ai precedenti lavori di Tarantino – quanto sulle implicazioni del trattare “à la Tarantino”, cioè attraverso continui rimandi a diversi generi filmici spesso considerati di puro intrattenimento (arti marziali, *exploitation*, western e soprattutto spaghetti western), periodi ed eventi che hanno fatto la Storia.

Uscito per la prima volta nelle sale il 25 dicembre 2012, *Django Unchained* racconta della *partnership* tra Django, uno schiavo emancipato nel Sud schiavista, e il Dottor King Schultz, un dentista tedesco che si è reinventato cacciatore di taglie, fino alla missione per liberare la moglie di Django, schiava in una grande piantagione. *Inglourious Basterds*, uscito nel 2009, intreccia invece le imprese efferate di un gruppo di soldati ebraico-americani (detti “i Bastardi”) nella Francia occupata dai tedeschi con l’attentato incendiario a un cinema da parte della sua proprietaria, una giovane ebrea sfuggita al massacro della sua famiglia.

Una delle questioni che questo saggio intende affrontare è la qualità postmoderna della cinematografia tarantiniana, chiedendosi in che modo l’incontro con la dimensione storica ne illumini la natura. In altre parole, non è in gioco unicamente l’opportunità o meno di trattare un tema serio attraverso generi cinematografici considerati, a torto o a ragione, non seri; si tratta di capire se, e in che modo, sia le convenzioni rappresentative legate a quei generi che le innovazioni apportate da Tarantino giocando con tali convenzioni contribuiscano a modificare le aspettative del pubblico. In che modo Tarantino intercetta e mette in discussione le presupposizioni degli spettatori rispetto a *come ci si aspetta che sia* un film sulla Seconda guerra mondiale che s’incentra su personaggi ebrei, e/o un film che mostra il sistema della schiavitù nel Sud degli Stati Uniti prima della guerra civile, e che ha per protagonista uno schiavo che conquista la sua libertà? La questione di *come dovrebbe essere* un film ha, a sua volta, implicazioni di carattere storico, nel momento in cui concepiamo non solo il cinema, ma l’universo stesso della rappresentazione – dalla cultura alta alla cultura popolare – come determinante per la formazione e/o il consolidamento di modalità e strategie per raccontare la Storia. *L’engagement* con la Storia non si esaurisce, nel caso di Tarantino, nella misurazione della

percentuale di che cos'è o non è realmente accaduto nel passato, rispetto a cui il film sarebbe o meno una ricostruzione attendibile. *L'engagement* con la Storia si consuma rispetto a domande come: è possibile riflettere, attraverso il cinema, su quali rappresentazioni entrano a far parte della Storia, e perché? Ancora: fino a che punto la *fiction* – utilizzo qui questo termine nel senso di “narrativa di finzione”, compresa quella filmica – costituisce un intervento nella Storia *esattamente rivendicando, o nella misura in cui rivendica il suo statuto di finzione?* (Come si capirà nel corso del saggio, quest'ultima ipotesi si presta, in realtà, a interpretazioni ideologicamente contrastanti.)

L'idea ben nota che ogni film di Tarantino sia, prima di ogni altra cosa, composto di una serie di rimandi ad altri film,¹ se presa alla lettera rischia d'imprigionarci, liberamente parafrasando John Barth, in una casa degli specchi. Tuttavia, benché lo stile tarantiniano sia in grado di giocare in modo così aperto con i diversi generi cinematografici da aver quasi creato un genere in sé,² questo rimescolamento, per quanto all'apparenza postmodernamente gratuito, ne problematizza fortemente tanto la ricezione quanto la portata culturale. Questa problematizzazione è emersa in modo particolare nel caso degli ultimi due film, proprio in virtù del loro aver “giocato” con la Storia e, soprattutto, con la legittimità del ruolo del cinema (e, a mio avviso, più genericamente della *fiction*) in tale rapporto. Il regista Spike Lee, ad esempio, ha reagito in modo veemente all'uscita di *Django Unchained*, dichiarando di non avere alcuna intenzione di vederlo in quanto sicuramente non rispettoso della verità storica della sofferenza nera. Come riporta Kate Temoney: “In un'intervista del 2012 a *Vibe* TV, Lee ha affermato ‘non posso parlarne, perché non lo vedrò. Posso solo dire che è una mancanza di rispetto nei confronti dei miei antenati [...]’ parole seguite dal tweet ‘la schiavitù americana non è stata uno spaghetti western di Sergio Leone. È stata un olocausto’”.³

La relazione irriverente di Tarantino con la Storia risale in realtà almeno a *Pulp Fiction* (1994). Nel breve preludio al capitolo “L'orologio d'oro”, che ha per protagonista il pugile Butch (Bruce Willis), troviamo un Butch bambino (Chandler Lindauer) che viene visitato dal veterano della guerra del Vietnam Capitano Koons (Christopher Walken). Koons fa visita al bambino allo scopo di consegnargli un orologio d'oro, eredità di suo padre; al padre l'orologio era stato dato dal nonno, un Marine, a cui era stato a sua volta consegnato dal bisnonno. Tutti gli uomini della famiglia avevano preso parte, in diverse epoche, a un conflitto – la Prima guerra mondiale, la Seconda guerra mondiale e la guerra del Vietnam:

KOONS: Tuo padre l'aveva ancora al polso quando è stato abbattuto sopra Hanoi. L'hanno catturato e messo in un campo di prigionia vietnamita. [...] Per come la vedeva tuo padre, quest'orologio era tuo di diritto. [...] Così l'ha nascosto nel solo posto dove sapeva di poterlo fare: nel sedere. Per cinque lunghi anni ha tenuto l'orologio infilato nel sedere. Poi è morto di dissenteria e mi ha dato l'orologio. Ho tenuto questo scomodo pezzo di metallo nel sedere per due anni.

Nel suo viaggio tragicomico, che tocca una serie di episodi storici legati a conflitti combattuti dagli Stati Uniti, l'orologio rappresenta sia lo scorrere del tempo che

la continuità; inoltre, la perdita temporanea dell'oggetto costituisce l'elemento del *plot* che mette in moto una catena di eventi fino al *dénouement* finale del capitolo. L'orologio, con tutte le sue connotazioni simboliche, dopo aver accompagnato gli uomini della famiglia attraverso gli eventi bellici che hanno costruito l'egemonia americana durante il ventesimo secolo, è finito in una collocazione del tutto degradante; la ricerca di quest'oggetto diventa nel corso del capitolo la chiave narrativa per un incontro del tutto fortuito e casuale, violento e farsesco, tra un disonesto pugile fuggiasco, un gangster e una guardia giurata psicopatica. L'irriverenza non potrebbe essere più esplicita. Inoltre, la scelta di Christopher Walken per la parte di Koons non è casuale: si pensi alla grande produzione di film sulla guerra del Vietnam, di cui Walken è stato un protagonista con *The Deer Hunter* (*Il cacciatore*, 1978) di Michael Cimino. I riferimenti storici sono in Tarantino continuamente mediati attraverso il cinema, la musica, i fumetti;⁴ d'altra parte, Oliver C. Speck osserva che "se trattiamo i numerosi riferimenti [...] non solo come ammiccamenti alle aspettative dei fans, ma come veri *intertexti*, si apre una dimensione politica".⁵ Già in *Pulp Fiction*, dunque, comincia ad emergere l'elemento che sarà ripreso nella sua massima visibilità quindici anni dopo, in *Inglourious Basterds*: se da un lato esistono i film storici – a loro volta divisibili in vari sottogeneri, tra cui i film di guerra – dall'altro quello che vediamo al cinema contribuisce a sua volta a determinare il modo in cui leggiamo la Storia e a essa ci rapportiamo.

"Historical Revenge Fantasy"

Il tema della vendetta sembra, soprattutto a partire da *Kill Bill*, così connaturato al cinema di Tarantino da essere portati a vederlo in ogni piega dei due film successivi come la forza trainante del *plot*. In *Inglourious Basterds*, metafilmico in modo radicale e problematico, il mezzo con cui portare a termine la vendetta è il cinema stesso.

Nonostante sia stato associato sia all'allostoria (o storia alternativa) che alla *fiction* allostoria,⁶ *Inglourious Basterds* pone a mio avviso dei problemi rispetto a una collocazione di questo tipo. Se identifichiamo la realizzazione di *Operation Kino* – il complotto degli Alleati per far saltare in aria un cinema in cui si terrà la prima di un film di guerra tedesco, complotto in cui i "Bastardi" saranno determinanti – come il perno dell'allostoria narrata, non possiamo non notare che il film non si occupa affatto di cosa avverrà *dopo* la morte di Hitler, Goebbels, Göring, Bormann, e un buon numero di altri personaggi (tra cui l'attore Emil Jannings) nell'esplosione fittizia del cinema *Le Gamaar*, che il film colloca nel giugno del 1944. Il film culmina nell'esplosione – risultato congiunto di due piani indipendenti, l'uno ridondante rispetto all'altro – e si chiude (presumibilmente) poche ore dopo, con il confronto finale post-resa tra il Colonnello SS Hans Landa (Christoph Waltz), che si è venduto agli Alleati, e i due Bastardi sopravvissuti che l'hanno preso in consegna. La tendenza a una dialettica tra eccesso e limiti sembra orchestrare lo stesso rapporto del film con la Storia. A questo proposito, *Inglourious Basterds* si divide in cinque capitoli: il primo, come ci viene rivelato da caratteri numerici in sovraimpressione sullo schermo, si colloca nel 1941; il secondo in un momento imprecisato; il terzo

apre con la dicitura "1944" immediatamente seguita da un'ulteriore specificazione temporale: "Giugno". Com'è noto, la data dello sbarco in Normandia è 6 giugno 1944. Restiamo quindi con una serie di domande: lo sbarco è già avvenuto, e l'attentato dinamitardo-incendiario è lo scatenamento di un ulteriore, "eccessivo" piano di guerra? O, in una prospettiva più strettamente allostorica, dobbiamo/possiamo presupporre che lo sbarco alleato non ha avuto/avrà luogo, o ha avuto un esito diverso da quello di "vittoria determinante" per l'avanzata Alleata?

Soffermiamoci ora su alcune possibili implicazioni della (neo) categoria *revenge fantasy*. Si potrebbe affermare che, sia in *Inglourious Basterds* che in *Django Unchained*, è la narrazione storica di sottofondo – a sua volta fondata su una pregressa interpretazione della Storia – che ci permette di separare i personaggi positivi da quelli negativi, gli eroi dai malvagi; ciò all'interno di una narrazione filmica in cui si trovano molto difficilmente personaggi puri e buoni in senso assoluto.⁷ Come scrive Stefano Rosso discutendo *Django Unchained*: "Come è possibile [...] non schierarsi contro l'aberrazione storica dello schiavismo come fa il Dr. Schultz, unico bianco illuminato di tutto il film?"⁸ La polarizzazione nelle reazioni ai due film, tuttavia, suggerisce che la dimensione storica può aggiungere un elemento di elevazione quanto di problematizzazione. Cosa succede se la tematica tarantiniana della vendetta s'incrocia con questioni che, per quando separate dalla distanza storica, hanno delle chiare implicazioni per il presente? A proposito di *Django Unchained*, Jelani Cobb sostiene polemicamente: "vi sono rischi intrinseci nel compiere una simile operazione in un film sulla schiavitù, e sono molto più consistenti che nel giocare con la storia del West. Sulla storia del West si è raggiunta in buona misura una visione condivisa, mentre ciò non è avvenuto a proposito della storia del Sud degli Stati Uniti e della schiavitù".⁹

Inoltre, l'espressione *revenge fantasy* ci colloca in un regime di verità in parte diverso rispetto a quello relativo all'allostoria. Se, come sostiene Jacqueline Rose,¹⁰ la fantasia non è soltanto una forma di evasione ma è invece, per quanto possa sembrare paradossale, un mediatore/collante tra l'individuo e la realtà/società, c'è da chiedersi non solo in che modo vivere le fantasie storiche di vendetta di Tarantino ci ponga rispetto alle nostre esperienze quotidiane di contatto con la realtà, ma anche quali implicazioni per il presente possa avere il prendere seriamente queste fantasie: non dovremmo dimenticare, cioè, che molte lotte hanno luogo proprio nel campo della rappresentazione.

Michael Richardson ha discusso l'inversione di vittime e carnefici in *Inglourious Basterds*, compiendo una mossa che apre un paradosso rispetto alla collocazione pregressa del "Male Storico" – ovvero il nazismo – da parte dello spettatore. Secondo Richardson, gli oppressi, cioè gli ebrei, sono nel film "autorizzati" a diventare cattivi e sanguinari quanto i cattivi tradizionali, cioè i nazisti: "Non c'è alcun bisogno di necessità o giustificazione per combattere contro questi cattivi [i nazisti], né vi è alcun bisogno di un limite nelle modalità di questo conflitto".¹¹ L'inversione portante del film avviene nel territorio della rappresentazione: se lo spettatore è abituato a vedere gli ebrei nel ruolo di vittime della violenza nazista, *Inglourious Basterds* ne fa degli (anti)eroi d'azione, che infliggono ai nazisti le sofferenze che la Storia ha (o, nella logica allostorica del film, avrebbe) visto infliggere loro. Per

Richardson, l'inversione pura non permette di superare la struttura di violenza autorizzata ed equalizzata su cui il film si regge. A sua volta, questa equalizzazione risponde a una certa visione della società contemporanea: "Il messaggio di giustificata tortura del film e la sua visione del mondo manichea non sono molto distanti da altre glorificazioni post-undici-settembre di sadismo e brutalità nel nome di un bene più grande, come la serie televisiva statunitense 24 (2001-2010)".¹²

Per Eric Kligerman, invece, non si può parlare d'inversione *tout court* di vittime e carnefici. Lo studioso cita Daniel Mendelsohn dalle pagine di "Newsweek": "volete davvero che il pubblico applauda una vendetta che trasforma gli ebrei in copie carbone dei nazisti, che trasforma gli ebrei in 'nauseanti' criminali?".¹³ Tuttavia, Kligerman ritiene che il film non si limiti a riprodurre/rovesciare uno stereotipo. Per lui, "non vi è una relazione fissa tra legge, violenza e giustizia; piuttosto, esse sono determinate da mutamenti ermeneutici di carattere storico".¹⁴ Il collocarsi, da spettatori, all'interno di un certo tipo di relazione tra legge, violenza e giustizia è sia la chiave della risposta emozionale, viscerale, alla narrazione cinematografica, sia ciò che genera la consapevolezza di un prezzo da pagare: così si spiega la sensazione, da parte degli spettatori del film, di essere segnati, "incisi" – come avviene, all'interno del film stesso, a tutti i nemici che sopravvivono a un incontro con i Bastardi, Hans Landa compreso. La visibilità del segno è il prezzo dell'essersi guardati in uno specchio che è situato, potremmo dire, tra ciò che è stato e ciò che potrebbe essere: "La soddisfazione viscerale nel guardare l'uccisione dei nazisti ha un prezzo: questioni di giustizia ci chiameranno a indagare la nostra *relazione speculare* con la violenza nella storia contemporanea".¹⁵ Questa relazione è almeno in parte, suggerisce il film, *mediata da strategie di rappresentazione*. Riferendosi alle rappresentazioni convenzionali del cinema hollywoodiano, tra cui la rappresentazione degli ebrei come vittime riscattate dall'iniziativa altrui (à la *Schindler's List* di Steven Spielberg), Kligerman sostiene: "Sono gli equivalenti visivi di [...] discorsi reificati che Tarantino vuole minare".¹⁶ In una lettura in cui, per parafrasare Speck, i riferimenti vengono trattati come veri intertesti, il postmodernismo del regista non equivale a un puro gioco interno a logiche di *cult* e *pastiche*. Nei termini di Aaron Barlow,¹⁷ *Inglourious Basterds* può essere letto come un film sul rapporto tra i film e la realtà. In chiave storica, il film contribuisce dunque a gettare luce sul fatto che i film, in quanto rappresentazioni, contribuiscono e hanno contribuito a indirizzare la lettura della Storia, come ha fatto in buona misura il cinema di guerra – e non solo quello di propaganda nazista – creando anche delle posizioni ben definite di vittime e carnefici.

Esplosioni di stile

Il discorso di *Inglourious Basterds* sul potere del cinema, e sul cinema come mezzo d'intervento nella Storia, è stato sottolineato, con accenti e sfumature diverse, in diverse recensioni e saggi.¹⁸ È grazie al cinema che, nella finzione allostorica, il Terzo Reich vede la propria fine anzitempo. Il cuore del discorso metafilmico di *Inglourious Basterds* è la presenza di un vero e proprio "film nel film" (recuperato tra l'altro nella sua interezza tra i contenuti speciali del DVD): *Stolz der Nation*

(Orgoglio della nazione) diretto dall'attore e regista Eli Roth (egli stesso uno dei protagonisti del film nei panni del Sergente Donny Donowitz, l'"Orso Ebreo"). Fortemente voluto (nella finzione filmica) dal Ministro della Propaganda nazista Joseph Goebbels, *Stolz der Nation* è ispirato alla reale (sempre nella finzione filmica) impresa portata a termine dal giovane soldato tedesco Fredrick Zoller (Daniel Brühl): intrappolato in un campanile, in una non precisata cittadina italiana, riesce, grazie alla sua formidabile abilità di tiratore, a uccidere più di trecento soldati nemici. Nel momento in cui l'incontriamo, Zoller è già diventato attore e ha interpretato se stesso in *Stolz der Nation*. Com'è stato notato, la figura di Zoller richiama immediatamente quella del pluridecorato soldato americano Audie Murphy, divenuto attore interpretando se stesso.¹⁹

L'idea che il cinema sia più potente della Storia, che il cinema possa alterare e persino scrivere la Storia stessa, è, nel discorso di Richardson, dettata da una concezione propagandistica e antidemocratica: il "privilegiare la verità filmica rispetto alla realtà, la fiducia nel potere dei film di fornire una versione revisionista della storia e di formare l'immagine che il pubblico ha del presente ricordano di per sé l'estetica filmica nazista, che privilegiava la fantasia rispetto alla realtà".²⁰ Secondo Aaron Barlow, invece, Tarantino sa che un film di guerra è anche in parte, inevitabilmente, un film di propaganda, così come lo sono gli innumerevoli prodotti hollywoodiani: di qui la parodizzazione del cinema (di guerra) *tout court*.²¹ Si noti che *Inglourious Basterds* mette in scena anche il cinema come spazio temporaneo di superamento di barriere culturali e nazionali, mostrando allo stesso tempo i limiti inevitabili di questo superamento, come nella scena del primo incontro tra Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) e Fredrick Zoller. Shosanna è una giovane ebrea che, scampata al massacro della sua famiglia, ha assunto il nome gentile di Emmanuelle Mimieux ed è diventata proprietaria di un piccolo cinema parigino; in questa scena, la sua identità ci è svelata tramite la sovraimpressione sullo schermo della didascalia a caratteri rossi "Shosanna Dreyfus – tre anni dopo il massacro della sua famiglia". Shosanna è a mezz'altezza su una scala appoggiata alla facciata del suo cinema, *Le Gamaar*, dov'è salita per rimuovere le lettere applicate su fondale luminoso che reclamizzano lo spettacolo che si è appena concluso: si tratta del film tedesco del 1929 *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (in italiano *La tragedia di Pizzo Palù*; la scena ne mostra il titolo francese, *L'enfer blanc du Piz Palu*). La cinepresa inquadra dal basso Shosanna sulla scala e appare nell'inquadratura la schiena di Fredrick, che chiede cosa ci sarà in programmazione a partire dal giorno successivo. Lo scambio tra i due, che è orchestrato attraverso l'alternanza di una serie d'inquadrature dall'alto verso il basso (punto di vista di Shosanna) e dal basso verso l'alto (punto di vista di Fredrick), mette in scena sia la complessità del rapporto tra cinema e nazionalità/cultura che la complessità del rapporto tra cinema e Storia. La seconda questione funziona inevitabilmente attivando nello spettatore delle associazioni mentali sulla storia del cinema da un lato e sul ruolo del cinema nella Storia dall'altro:

F: È bello che una ragazza francese sia ammiratrice della Riefenstahl.

S: "Ammiratrice" non è il termine giusto per descrivere i miei sentimenti nei confronti di Fräulein Riefenstahl.

F: Ma... ammira il regista Pabst. Per questo ha messo il suo nome in cartellone. Anche se non obbligata.

S: Sono francese. Li rispettiamo i registi, nel mio paese.

F: Perfino quelli tedeschi.

S: Perfino quelli tedeschi, sì.

Ci sono ottime possibilità che lo spettatore della scena attivi immediatamente l'associazione tra Leni Riefenstahl attrice e Leni Riefenstahl regista di propaganda nazista. D'altra parte, l'affermazione di Shosanna, secondo la quale in Francia si rispetta il lavoro dei registi, sembra suggerire che la storia del cinema non ha motivo di elidere il lavoro di un regista austriaco come G. W. Pabst, pur nel suo parziale compromesso storico con il regime nazista.²² Tornando allo scambio tra i due, Fredrick chiaramente tenta di conoscere una donna che l'ha colpito gettando un ponte attraverso un legame comune con il cinema, professandosi e provandosi esperto cinefilo. L'atteggiamento di Shosanna prova invece chiaramente che la cinefilia non basta a creare empatia e solidarietà: quando Fredrick le chiede il nome, risponde posizionandolo esplicitamente come soldato occupante, non facendo altro che mostrargli i propri documenti (contraffatti).

Il cinema non è una macchina di riconciliazione:²³ al contrario, fagocita le azioni, le trasfigura, le ammantava o le nasconde, ed è una macchina che, una volta innescata, sembra avere una vita propria, assorbendo le anime in forma fantasmatica. Il controllo della macchina si rivela un'illusione: la pellicola utilizzata per fermare le immagini cinematografiche "brucia tre volte più rapidamente della carta", ci informa, in un interludio documentaristico, una voce narrante esterna (Samuel L. Jackson). In altre parole, s'innescava una reazione che non può, a partire da un certo momento, essere controllata. Secondo William Brown, "forse come un'inversione, o più problematicamente come un complemento al desiderio capeggiato da Goebbels e Riefenstahl di usare il cinema per cambiare/influenzare il mondo, il film inserito da Shosanna scoppierà letteralmente fuori dallo schermo e causerà distruzione/vendetta nel mondo reale".²⁴ Il paradosso, però, è che quest'uso del cinema ha un versante *autodistruttivo in chiave metafilmica*: il cinema si chiude in un cerchio-trappola che crea uno scambio vorticoso continuo di vittime e carnefici. La continuità incontrollabile di questo scambio è il prezzo che Tarantino stesso sembra adombrare in una serie di scelte. Cinema è guardare e parteggiare per i giusti che vincono massacrando gli altri, al prezzo di diventare maschere grottesche come Hitler (Martin Wuttke) che ride sguaiatamente durante la proiezione di *Stolz der Nation* e come Shosanna "la Faccia Gigante" che proclama, dallo schermo, la sua vendetta. L'esperienza cinematografica può dare potere e godimento a chi si sente relegato in un ruolo passivo;²⁵ può conferire perfino il ruolo di sabotatore interno a chi ha capito di essere dal lato sbagliato della Storia – come Landa, che per opportunismo diserterà. Allo stesso tempo, questo potere può ritorcersi contro coloro che entrano nella macchina, e lo spettatore apprende di potersi ritrovare in un incendio mortale, innescato dal mezzo stesso, un secondo dopo aver goduto per l'impresa del suo (anti)eroe sullo schermo.

La narrazione storica porta con sé una carica morale che può sclerotizzarsi non solo in una divisione semplicistica di vittime e carnefici, ma anche nell'inve-

stimento ripetuto in una serie di forme di vittimizzazione. Nel momento in cui la narrazione storica incontra la narrazione filmica, avviene una conflagrazione. Chris Fujiwara dimostra la tendenza di *Inglourious Basterds* all'eccesso attraverso un'analisi della moltiplicazione, nel film, di elementi di trama, dettagli, movimenti di camera.²⁶ Trasponendo l'argomentazione di Fujiwara, potremmo notare che la narrazione filmica non coincide con la narrazione storica, ma funziona da complemento eccessivo, rischioso; proprio in virtù dello scatenamento di un eccesso non controllabile, il momento della sovrapposizione culmina con un'esplosione. È in questa chiave che leggerei (qui piuttosto letteralmente) l'uso del pezzo di David Bowie "Cat People" a sottolineare la scena in cui, la sera della prima di *Stolz der Nation*, Shosanna si prepara, truccandosi accuratamente. La sequenza è interrotta da una serie di *flashback* in cui si narra succintamente la preparazione del piano e la realizzazione del film "solo per i nazisti", cioè la "Faccia Gigante" di Shosanna che sarà montata all'interno di una delle bobine di *Stolz der Nation* e annuncerà alle vittime la fine incombente. Il ritornello della canzone di Bowie ripete "I've been putting out the fire with gasoline" (ho spento il fuoco con la benzina). Tornare nella Storia attraverso il fantasma del cinema (come fa letteralmente Shosanna, che "torna" attraverso la proiezione cinematografica dopo essere stata uccisa da una scarica di pallottole)²⁷ è l'opposto della riconciliazione e della correttezza politica.²⁸

Nella mia lettura, più che costruire una realtà parallela, *Inglourious Basterds* apre un *time warp*, un corridoio temporale di finzione attraverso il medium filmico, in modo che tanto attori quanto spettatori possano "viaggiare nel tempo" e identificarsi con, anzi *impersonare* personaggi storici; in alcuni casi, ciò fa sì che quei personaggi prendano altre strade. Ogni "viaggio nel tempo" lascia delle tracce, delle scorie con cui lo spettatore avveduto deve fare i conti. In una bellissima analisi di *The Patriot* (*Il Patriota*, 2000) di Roland Emmerich, Donald E. Pease sostiene che questo film interpretato da Mel Gibson crea un rispecchiamento tra la Rivoluzione americana e la *Lost Cause* del Sud secessionista. Tra i corollari di questo rispecchiamento vi è da un lato l'elevazione della *Lost Cause* suprematista bianca a causa patriottica *tout court*, dall'altro il riconoscimento di una componente di violenza dentro la Legge, allo stesso tempo interna ed "eccessiva".²⁹ Tali "energie anacronistiche" reinvestite a distanza di tempo, deduciamo dall'argomentazione di Pease (chiaramente nel segno di Giorgio Agamben), sono un eccesso storico di produzione di violenza non riconducibile alla "violenza legittima" esercitata dentro la Legge, ma recuperate attraverso la *fiction* (qui storica più che allostorica: il protagonista Benjamin Martin è il risultato del lavoro fatto a partire da diverse figure storiche). In Tarantino, le "energie anacronistiche" mettono in moto una deviazione storica, circolare più che linearmente divergente in senso (allo)storico: diventa possibile tornare ad abitare, "infestare" delle rappresentazioni, disturbandole e forse mutandole attraverso nuove incarnazioni.

In *Django Unchained* avvengono ben tre esplosioni. La seconda in ordine cronologico fa saltare in aria il terzo dei tre impiegati/carcerieri della *LeQuint Dickey Mining Company*, ingannati da Django (Jamie Foxx), che è stato loro consegnato e che riesce a sfuggirgli. Il personaggio che salta in aria è interpretato dallo stesso Quentin Tarantino. Difficile non vedere in questa scelta non solo autoironia, ma

una doppia mossa autodistruttiva e salvifica allo stesso tempo: mettendo in scena la morte dell'Autore, Tarantino passa tra i fantasmi e quindi è libero di tornare e, come Shosanna, di ridere diabolicamente in un cinema/labirinto attraversato dalle fiamme.

Costume, corpo, segno

Esiste tuttavia anche un eccesso che non è necessariamente votato a consumare se stesso e a risorgere dalle ceneri, ma che resta come segno che ricorda sia la materialità della Storia sia l'intervento, in tale materialità, del potere della rappresentazione. Al di là o forse proprio per via delle ripetute esplosioni, fantasie, e fantasmizzazioni, dunque, il cinema lascia dei segni, così come la Storia lascia dei segni, e i segni chiedono di essere letti e interpretati.

A proposito di *Inglourious Basterds*, si è discusso molto della pratica dei Bastardi d'incidere la fronte dei sopravvissuti tedeschi con una svastica; molto meno si è considerata significativa la tensione tra corpo e rivestimento corporeo (abiti, uniformi) che pure è alla base di tale pratica. Come ci ricorda Judith Butler in *Bodies that Matter*, la stessa materialità storica del corpo è data e incarnata dal segno. Per Butler, la leggibilità della materia è il prodotto di un processo ripetuto di citazione di segni e norme, di ciò che sta "intorno" alla materia. Tuttavia, proprio questo intreccio continuo e ripetuto dimostra la fondamentale non-naturalità del rapporto tra corpo e segno: in nessun caso il potere della rappresentazione, o le norme astratte rispetto alle quali l'identità s'incarna nel corpo, "preesistono alle loro varie incarnazioni e citazioni. L'ambito in cui la legge sembra precedere la sua citazione, è quello in cui una data citazione si è stabilita come 'la legge'".³⁰ Si pensi al discorso del Tenente Aldo Raine (Brad Pitt) al Soldato Butz (Sönke Möhring). Butz mostra a Hitler, alla fine del colloquio in cui racconta dell'imboscata in cui è caduto (e che noi vediamo drammatizzata), la cicatrice dell'incisione a punta di coltello praticata in luogo della rimozione dello "scalpo", come di solito avviene alle vittime dei Bastardi. Prima di sottoporlo alla pratica atroce (che il film in quest'occasione non mostra) Aldo spiega a Butz, tramite la traduzione del Bastardo d'origine austriaca Wilhelm Wicki (Gedeon Burkhard):

ALDO: Vedi, i nostri nazisti ci piacciono in uniforme. Così li riconosciamo subito. (*Schiocca le dita.*) Se ti togli quell'uniforme nessuno saprà che eri un nazista. E questo non ci sta bene per niente. Così ti darò una cosetta che non potrai toglierti. (*Sguaina il coltello.*)

Che le uniformi siano un costume, come lo sono in innumerevoli film sulla Seconda guerra mondiale, e che, in ultima analisi, *non* siano perfettamente coincidenti con l'identità dei personaggi – identità a sua volta creata da stratificazioni di rappresentazioni – appare evidente. Al momento di disertare, Landa dichiara la propria appartenenza alle SS come un caso fortuito: la sua indole e il suo talento di detective lo hanno, per così dire, portato a un abito professionale che in quel momento gli si attagliava, ma che non ha scrupoli ad abbandonare (il che non gli sarà

però permesso fino in fondo). Fredrick Zoller è, in questa chiave, un personaggio significativo.³¹ In occasione del secondo incontro con Shosanna, lei rende chiaro che lo trova una persona potenzialmente piacevole, ma non ha alcuna intenzione di avere a che fare con lui:

F: Perché?

S: Non faccia il bambino, sa perché.

F: Io sono più che un'uniforme.

S: Ma non per me.

Essere "più che un'uniforme" contraddice la visione dei Bastardi, che basano il proprio "Nazi-killing business" sull'equivalenza tra apparenza (uniforme) e sostanza (tedesco/nazista/non-essere-umano, e i termini appaiono sovrapponibili), pur puntando, per le imboscate e per la riuscita di *Operation Kino*, sul travestimento non solo materiale ma anche verbale/linguistico/culturale. I loro membri di madrelingua tedesca, Wilhelm Wicki e il disertore tedesco (nonché assassino seriale di ufficiali della Gestapo) Hugo Stiglitz (Til Schweiger) fungono spesso da infiltrati, fino alla missione che non andrà liscia a causa dell'accento inusuale e della disattenzione del tenente britannico Archie Hicox (Michael Fassbender), pur fluente e sicuro di sé in tedesco: in un momento memorabile, ordina "tre bicchieri" sollevando indice, medio e anulare, e il gesto, che rivela una diversa appartenenza culturale, non sfugge all'attentissimo Maggiore della Gestapo Dieter Hellstrom (August Diehl).

Nella figura di Fredrick Zoller, che vive simultaneamente distanza da e prossimità alla sua uniforme, realtà e rappresentazione si mischiano problematicamente, e la Storia appare disseminata di ruoli che il cinema strania e può tanto denaturalizzare quanto confermare. Durante la (fatale) prima di *Stolz der Nation*, Zoller mostra intenso disagio nel vedersi come protagonista sullo schermo. Lascia la sala e raggiunge, con gran disappunto di lei, Shosanna, che è chiusa in cabina di proiezione. Prima dell'esito violento della scena le confessa:

FREDRICK: ...questo film si basa sulle mie imprese militari. E in questo caso le imprese consistono solo nell'uccidere [molti] uomini. Di conseguenza, la parte del film proiettata da questo momento ... non mi piace guardare questa parte.

Mi sembra che la cinematografia tarantiniana nel suo complesso giochi tra l'aderenza stretta di identità e performance (in chiave metafilmica, l'aderenza tra l'interprete e il personaggio: si pensi a ciò che si è detto più sopra a proposito di Christopher Walken) e lo svelamento della violenza arbitraria che ruota intorno a quest'aderenza. La prima raccomandazione del Dott. King Schultz (Christoph Waltz) a Django, nel primo atto dell'educazione che lo porterà a emanciparsi, è: "non si può uscire mai dal personaggio". Django apprende così bene la lezione da riprendere successivamente il Dott. Schultz che, caduto in un'empatia umana poco coerente con il personaggio di un appassionato di mandinghi (schiavi che, per spettacolo, combattono l'uno contro l'altro all'ultimo sangue), sta per fare l'errore,

in una delle scene chiave del film, di riscattare lo schiavo/mandingo D'Artagnan, che finirà sbranato dai cani. D'Artagnan è chiaramente sacrificato alla necessità di non spezzare la verosimiglianza dei personaggi che Schultz e Django stanno interpretando allo scopo d'ingraziarsi il proprietario di piantagione Calvin Candie (Leonardo DiCaprio), così da poter riscattare Broomhilda (Kerry Washington), moglie di Django.³²

L'assegnazione arbitraria, e al tempo stesso storica, del personaggio/identità è esemplificata nella bellissima scena di *Inglourious Basterds* che si svolge nel seminterrato-taverna *La Louisianne*, nel villaggio francese (fittizio) di Nadine. I due Bastardi di madrelingua tedesca e il britannico Tenente Hicox prendono contatto con la diva/spia tedesca Bridget von Hammersmark (Diane Kruger). Il gioco che, nella scena, un malcapitato gruppo di giovani soldati e sottoufficiali tedeschi sta svolgendo consiste nell'indovinare, attraverso un numero limitato di domande, un personaggio celebre (reale/storico oppure di finzione) che è stato assegnato ad ogni giocatore. Il personaggio da indovinare è scritto su una carta incollata alla fronte del giocatore, quindi visibile a tutti tranne che al personaggio stesso. In diverse scene del film l'identità nazionale/etnica/culturale appare (de)costruita, denaturalizzata nello svelamento di rappresentazioni accumulate e persino di stereotipi. Ad esempio, in un dialogo tra Bridget e Aldo, quest'ultimo le suggerisce di raccontare che la ferita alla gamba subita nello scontro a fuoco nella taverna è in realtà frutto di un incidente d'alpinismo, perché, si sa, tutti i tedeschi fanno alpinismo (chiaro riferimento a *Piz Palù*).

Giustapposta alla mutevolezza del travestimento troviamo, in entrambi i film, la sovrapposizione naturalizzata tra segno e corpo: l'incisione sulla pelle, il marchio. Tale è la sorte che subiscono i sopravvissuti dei Bastardi e, alla fine, anche Landa. L'alternanza di prospettiva messa in atto dalla macchina nella scena finale di *Inglourious Basterds* pone dapprima gli spettatori nella posizione dei Bastardi, con uno sguardo dall'alto verso il basso: Aldo incide la fronte di Landa, bloccato a terra. Successivamente, la camera inquadra dal basso verso l'alto i due Bastardi che sogghignano a lavoro finito, cosicché guardiamo attraverso gli occhi di Landa. Se, da spettatori, partecipavamo del taglio, nel giro di un istante ci scopriamo atterrati e letteralmente marchiati dalla visione del film.³³

È utile a questo punto ricordare il discorso di Jay Prosser sulla materialità della superficie corporea come spazio di proiezione di aspettative culturali, ma anche di fantasie, proiezioni fantasmatiche che possono ricreare/inventare il passato e funzionare sia lasciando segni che rimuovendoli. Prosser ha interpretato l'opera della *performance artist* francese Orlan, sottopostasi a interventi di chirurgia plastica che le hanno trasformato il viso nell'immagine combinata di cinque note icone femminili (tra cui la Monna Lisa di Leonardo e la Venere di Botticelli), come una *mise en abyme* della "letteralizzazione del corpo come costume";³⁴ questa "letteralizzazione" è tra l'altro presente, secondo Prosser, in una parte della critica poststrutturalista sul corpo come (pura) costruzione culturale.³⁵ Il discorso di Prosser suggerisce che maschere e costumi hanno una materialità che ha presa sul corpo e lo segna, lo marca; analogamente, Landa è marchiato dalle aspettative degli spettatori, e

gli spettatori sono a loro volta marchiati dal film. In una certa misura, *Inglourious Basterds* "letteralizza" il potere delle rappresentazioni.

L'impressione di segni sul corpo è ripetutamente enfatizzata in *Django Unchained*, coerentemente con un contesto storico in cui la visibilità del corpo razzializzato è una componente imprescindibile. In apertura, la prima inquadratura (su cui s'inseriscono i titoli in caratteri rossi ripresi fedelmente da *Django* di Sergio Corbucci) ci mostra un paesaggio di deserto e rocce al quale si sovrappongono in primo piano, mentre la camera si sposta lentamente verso il basso e verso destra, le schiene di una colonna di schiavi incatenati, tutte segnate da cicatrici di frustate. Nel corso del film, veniamo a sapere che, dopo un tentativo di fuga fallito, sia Django che Broomhilda sono stati marchiati a fuoco con una "r" sulla guancia che sta per "runaway" (fuggiasco/a): il film ci mostra, in un *flashback*, Broomhilda che riceve il marchio. A questo proposito, Gregory L. Kaster nota l'uso nel film di temi e tropi della narrativa abolizionista: "abolizionisti bianchi e neri riconoscerrebbero all'istante come proprie molte immagini del film".³⁶

Come tutta una serie di studi su corpo e potere in ambito postcoloniale hanno dimostrato,³⁷ la ricostruzione di un trauma attraverso la lettura delle cicatrici che esso ha prodotto è un gesto di ricostruzione e riappropriazione della memoria storica e della materialità stessa della Storia. Si pensi a *Beloved* di Toni Morrison, in cui sia il *middle passage* oceanico (la tratta degli schiavi) che la materialità della schiavitù sono "incarnate" dalle cicatrici che la protagonista Sethe porta sulla schiena, un intaglio impressionante procurato dalla frusta che evoca un albero nella mente di chi guarda: "[u]n albero di ciliegio. Guarda, qui c'è il tronco – è rosso, spaccato a metà, pieno di linfa, e qui c'è la divisione dei rami. Hai una quantità di rami. Anche delle foglie, a quanto sembra, e accidenti, guarda se questi non sono dei boccioli. Minuscoli boccioli di ciliegio, bianchi uguali. Sulla tua schiena c'è un albero intero. In fiore".³⁸ Le cicatrici sono dunque un testo attraverso cui e su cui operare un investimento storico. Come scrive Wang Lei a proposito di *Beloved*: "attraverso la schiena cosparsa di cicatrici di Sethe, Morrison tenta non solo di richiamare l'attenzione sulle violenze sociali subite dagli afroamericani nel sistema schiavistico, ma anche di riscattare il corpo nero dalla sua posizione abietta e inanimata. In conclusione, il corpo che ricorda porta i segni dell'orrore del trauma e allo stesso tempo, significativamente, rafforza la guarigione".³⁹ D'altra parte, in una lettura di *The English Patient* e *Anil's Ghost* di Michael Ondaatje, testi attentissimi ai traumi della Storia, Deirdre Nunan afferma che tali romanzi mettono in scena le cicatrici dei personaggi come segni leggibili, che richiedono un'interpretazione; allo stesso tempo "fuori contesto, le ferite sono facilmente fraintese. Non vi è 'facile traduzione' [...] dalla cicatrice alla ferita, nonostante la loro relazione causale, e il potenziale di 'contraffazione o falsificazione' [...], intenzionale o accidentale",⁴⁰ è sempre elevato.

Beryl Langer nota, incrociando nella sua discussione Michel Foucault e Elaine Scarry, che il corpo che soffre ha un rapporto complesso con il linguaggio: nel caso della tortura, da un lato la sofferenza, spesso indescrivibile e incomunicabile, porta all'isolamento e mostra i limiti e la disarticolazione del linguaggio; dall'altro, "mentre il dolore esperito dal corpo torturato si situa oltre il linguaggio, è in ogni

caso *attraverso* il linguaggio che veniamo a sapere che è stato politicamente inflitto del dolore".⁴¹ Ricostruire la significazione delle cicatrici è un atto complesso, ed è facile cadere nella tentazione della lettura immediata, che il film tematizza nella figura di Calvin Candie. Seguace di non meglio specificate dottrine frenologiche, Candie traccia una corrispondenza diretta tra la forma del cranio dei neri e la loro attitudine servile; analogamente, non è interessato al motivo per cui Broomhilda ha la schiena segnata dalle frustate: legge le cicatrici unicamente come una prova, da esibire a Schultz, della resistenza dei neri al dolore.

L'insistenza sui corpi nudi, segnati, smembrati *non* sparisce, nel corso del film, sotto l'enfasi accordata anche qui, come abbiamo visto, all'interpretazione nel senso di vera e propria recitazione. Recitando, però, ci si sporca (come guardando un film si viene marchiati?):

DJANGO (*a Schultz*): Mi hai detto [che] questo è il mio mondo. E nel mio mondo ti devi sporcare. Sto facendo questo. Mi sto sporcando.

I vari e numerosi cambi di costume di Django nel corso del film (da un pomposo e caricaturale vestito blu, variazione su un quadro di Thomas Gainsborough, al giubbotto verde da pistolero) bastano a farci dimenticare il corpo segnato che abbiamo visto all'inizio del film? Nell'ultima parte del film, quella in cui mette in atto la vendetta finale, Django indossa un abito borgogna (presumibilmente) di Calvin Candie. In effetti, sembra che Django stesso diventi un segno culturale, un modello che sfila in diversi costumi in modo che sia gli astanti che lo guardano con tanto d'occhi all'interno del film che gli spettatori in carne e ossa siano invogliati a tentare, a fatica – come fanno "Big Daddy" Bennett (Don Johnson), la schiava Betina (Miriam F. Glover), il mandingo Rodney (Sammi Rotibi), lo stesso Candie – di decifrarlo, e decifrare la propria posizione rispetto a lui. In questo senso, per dirla con Speck, il film fornisce "un meta-commento sulle politiche di rappresentazione razziale",⁴² ed è forse questo uno dei motivi per cui ha generato accese controversie. Secondo Henry Louis Gates Jr., una delle virtù del film è aver riaperto un dibattito sulla schiavitù che non era così intenso dai tempi dello sceneggiato *Roots*.⁴³ Quando/quanto il porsi in opposizione a dei nemici fa letteralmente entrare nei loro panni, diventare come loro, nella logica di rovesciamento puro lamentata da Richardson?⁴⁴ Oppure Django si è riappropriato, attraverso l'apporto essenziale del Dott. Schultz, di una chiave di lettura del suo stesso mondo? Prosser ricorda "la tesi di Toni Morrison secondo la quale la totalità della letteratura americana – e della storia americana – ha costruito la soggettività americana bianca ri-membrando la *blackness* come alterità, una *blackness* che ancora si cerca di reprimere e di assoggettare a un'amnesia nazionale".⁴⁵ Secondo Prosser, l'inconscio razziale presente nella cultura americana funziona puntando tanto sulla visibilità e sulla naturalizzazione dell'evidenza quanto sulla fantasmizzazione di ciò che si desidera o ciò che dovrebbe essere stato:

se la pelle costituisce una testimonianza biografica visiva, questa testimonianza è lontana dall'essere accurata. Come dimostrato dalle vicissitudini dell'eredità razzia-

le rispetto al colore, la memoria della pelle è tanto una costruzione di quello che non è accaduto quanto un resoconto di ciò che è accaduto; è invenzione quanto fatto. A dirla tutta, il fatto che continuiamo ad attribuire la leggibilità dell'identità alla pelle, nonostante la consapevolezza della sua inattendibilità, ci suggerisce che la pelle è una superficie fantasmatica, una tela [di proiezione] per ciò che vorremmo fosse vero, o per ciò che non possiamo riconoscere come vero.⁴⁶

La riappropriazione e lo scardinamento, per parafrasare Prosser, dell'"inconscio razziale" include processi di fantasmizzazione: nel nostro caso, include le aspettative, le fantasie, le mitologie filmiche e culturali riguardo a ciò che un personaggio nero "dovrebbe" o "non dovrebbe" essere.⁴⁷

Secondo Cobb, "Il tentativo di Tarantino di creare un eroe che si distacca dagli altri uomini – bianchi oppure neri – del suo tempo non è un'improvvisazione sulla storia, ma un'improvvisazione sulla mitologia che abbiamo scambiato per storia. Se il film fosse consapevole di questa distinzione, 'Django' sarebbe molto meno preoccupante – ma sarebbe anche molto meno risonante".⁴⁸ In realtà, il film appare assolutamente consapevole di tale distinzione, e se rischia di rimanere chiuso nel proprio labirinto, corre questo rischio per una contropartita: dimostrare consapevolezza della stratificazione storica, dovuta al potere della rappresentazione che incide fin nei corpi, delle mitologie che costruisce.

NOTE

* Serena Fusco insegna Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". La sua monografia *Incorporations of Chineseness: Hybridity, Bodies, and Chinese American Literature* è di prossima uscita. Si è occupata finora prevalentemente di Asian American Literature, cinesità in chiave transnazionale, letteratura e fotografia, intermedialità e formazione internazionale.

1 Si veda ad esempio Aaron C. Anderson, *Stuntman Mike, Simulation, and Sadism in Death Proof*, in Richard Greene e K. Silem Mohammand, a cura di, *Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*, Open Court, Chicago-La Salle 2007, pp.13-20.

2 Osservazione di Terry Gross durante l'intervista a Quentin Tarantino nel corso del suo programma radiofonico *Fresh Air*. *Quentin Tarantino, "Unchained" and Unruly*, <http://www.npr.org/2013/01/02/168200139/quentin-tarantino-unchained-and-unruly>. Visitato il 26 giugno 2015.

3 Kate E. Temoney, *The "D" Is Silent, But Human Rights Are Not: Django Unchained as Human Rights Discourse*, in Oliver C. Speck, a cura di, *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, Bloomsbury, New York-London 2014, pp. 123-40, p. 124.

Il termine "olocausto" utilizzato da Spike Lee rimanda, naturalmente, allo sterminio degli ebrei. L'uso del termine carico di pregnanza etica e storica rimanda, consapevolmente o meno, alla seconda guerra mondiale, periodo storico "rivisitato" in *Inglourious Basterds*, creando così un dialogo tra i due film sulla base di un'analogia nel riferirsi a crimini di guerra e/o contro l'umanità. A proposito dell'"applicazione" tarantiniana di tutta una serie di stilemi dello spaghetti western, resto colpita dalla quasi unanime assimilazione, nel lavoro dei critici, dello spaghetti western italiano a generi di "b-movie" come la *blaxploitation*. Per contro, Stefano Bosco nota che "lo

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

spaghetti western si impone da subito, già nel suo iniziale archetipo rappresentato dalla trilogia del dollaro di Sergio Leone, come genere 'serio', sebbene sia attraversato da un'ironia e un sarcasmo cinico che lo distingue nettamente nei toni dal western americano; esso se ne differenzia chiaramente anche per un diverso ethos in relazione a temi quali la violenza e il denaro, e per l'assenza di un discorso mitopoietico declinato in senso nazionale". Stefano Bosco, *Un Western al secondo grado: la forma parodica in Django Unchained*, "Iperstoria", 2 (ottobre 2013) http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/82-bosco-du#_ftn7. Visitato il 10 maggio 2015. Un articolo su "Die Welt" riporta un paragone tra l'olocausto e la schiavitù da parte dello stesso Tarantino: <http://www.welt.de/kultur/kino/article112636245/Tarantino-vergleicht-US-Sklaverei-mit-Holocaust.html>. Visitato il 10 maggio 2015.

4 Nelle parole di Imke Meyer su *Inglourious Basterds*: "Il film di Tarantino sembra confermare l'intuizione secondo la quale la verità storica è sempre già fuori portata, e tutto ciò a cui possiamo accedere sono rappresentazioni della storia, piuttosto che la storia stessa". Imke Meyer, *Exploding Cinema, Exploding Hollywood: Inglourious Basterds and the Limits of Cinema*, in Robert Von Dassanowsky, a cura di, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Bloomsbury, New York-London 2012, pp. 15-35, p. 25.

5 Oliver C. Speck, *Introduction: A Southern State of Exception*, in Speck, *Quentin Tarantino's Django Unchained*, cit., pp. 1-13, p. 5. Corsivo nel testo.

6 Per un chiarimento sulla differenza tra le due vedi David Malcolm, *The Great War Re-Remembered: Allohstory and Allohistorical Fiction*, in Martin Löschnigg e Marzena Sokolowska-Paryz, a cura di, *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Walter de Gruyter, Berlin 2014, pp. 171-86.

7 Come nota Michael Richardson, già in *The Dirty Dozen – Quella sporca dozzina – del 1967*, uno degli antesignani di *Inglourious Basterds*, non vi erano personaggi assolutamente buoni. Michael D. Richardson, *Vengeful Violence: Inglourious Basterds, Allohstory, and the Inversion of Victims and Perpetrators*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 93-112.

8 Stefano Rosso, *Note sulla violenza in Django Unchained*, "Iperstoria", 2 (ottobre 2013) <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/15-saggi/98-rosso-du>. Visitato il 9 maggio 2015.

9 Jelani Cobb, *Tarantino Unchained*, "The New Yorker", 22 gennaio 2013, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>. Visitato il 25 giugno 2015.

10 Jacqueline Rose, *States of Fantasy*, Clarendon Press, Oxford 1998.

11 Richardson, *Vengeful*, cit., p. 103.

12 Ivi, p. 108.

13 Daniel Mendelsohn in Eric Kligerman, *Reels of Justice: Inglourious Basterds, The Sorrow and the Pity, and Jewish Revenge Fantasies*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 135-62, p. 146.

14 Eric Kligerman, *Reels of Justice*, cit., p. 158.

15 Ivi, p. 140. Corsivo mio.

16 Ivi, p. 146.

17 Aaron Barlow, *Quentin Tarantino: Life at the Extremes*, Praeger, Santa Barbara 2010.

18 Si veda ad esempio Georg SeeBlen, *Quentin Tarantino gegen die Nazis: Alles über Inglourious Basterds*, Bertz+Fischer, Berlin 2011; e Scott Foundas, *Kino Über Alles: Is Quentin Tarantino's Inglourious Basterds the War Movie to End All War Movies?*, "FilmComment" (luglio-agosto 2009), pp. 28-33.

19 Oliver C. Speck, *Is Tarantino Serious? The Twofold Image of the Auteur and the State of Exception*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 193-213, p. 198.

20 Richardson, *Vengeful*, cit., p. 107.

21 Barlow, *Quentin Tarantino*, cit., p. 141.

22 Tra l'altro, quello di Shosanna è un omaggio incompleto che contraddice il "rispetto" che lei stessa ha rivendicato: dall'insegna viene ommesso il nome dell'altro regista del film, Arnold Fanck. Si veda Meyer, *Exploding Cinema, Exploding Hollywood*, cit., p. 22.

23 "È la vendetta e la punizione che i neri usano come giustificazione per vedere il film, o quello che Tarantino ha fatto, e non è assolutamente la storia del contributo nero alla nazione. Il nostro contributo alla nazione è che non abbiamo creato un'al Qaeda nera. Guarda a tutto quello che i neri hanno sopportato e attraversato, e guarda che patrioti siamo diventati. È la bellezza

dell'esperienza nera. Guarda l'umanità all'epicentro della storia. Django non parla d'umanità né d'amore. Parla di vendetta e punizione, ed è sbagliato quando i neri giustificano un film su quel parametro. Sono preoccupato per le generazioni di bambini bianchi e neri non ancora nati perché quella è davvero una brutta china. Quando dai a Hollywood licenza di riscrivere la tua storia, la tua cultura è nei guai". Marlow Stern, *Tavis Smiley on Quentin Tarantino's Django Unchained*, "Newsweek", 1 aprile 2013, <http://www.newsweek.com/tavis-smiley-quentin-tarantinos-django-unchained-63111>. Visitato il 9 maggio 2015.

24 William Brown, *Counterfactuals, Quantum Physics, and Cruel Monsters in Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 247-70, p. 254.

25 Kligerman riporta le parole al regista di Lawrence Bender, produttore: "Da membro della tribù ebraica, ti ringrazio. Questo è un cazzo di sogno bagnato ebreo". Kligerman, *Reels of Justice*, cit., p. 146.

26 Chris Fujiwara, *A Slight Duplication of Efforts: Redundancy and the Excessive Camera in Inglourious Basterds*, in Von Dassanowsky, *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, cit., pp. 37-55.

27 Analogamente, Vincent Vega (John Travolta), ucciso in uno dei capitoli centrali di *Pulp Fiction*, "torna in vita" per il capitolo finale e per l'epilogo; la Sposa/Beatrix Kiddo (Uma Thurman), in *Kill Bill Vol. II*, riesce a uscire da una tomba in cui è stata sepolta viva.

28 Il meccanismo ricorda, per certi versi, quello messo in scena nel racconto di Jorge Luis Borges *Los teólogos*, imperniato sull'identità tra vittima e carnefice, accusato e accusatore: "Questo è occorso e tornerà a occorrere", disse Euforbo. "Non accendete un rogo, ma un labirinto di fuoco. Se si unissero qui tutti i roghi che io son stato, non basterebbe la terra a contenerli e gli angeli rimarrebbero ciechi. Questo, l'ho detto molte volte". Poi gridò, perché le fiamme lo raggiunsero". Jorge Luis Borges, *I teologi*, in *L'Aleph*, trad. it. Francesco Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 34-45, p. 38.

29 Vedi Donald E. Pease, *Patriot Acts: The Southernification of America*, in *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2009, pp. 129-52.

30 Judith Butler, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del "sesso"*, trad. it. Simona Capelli, Feltrinelli, Milano 1996, p. 100.

31 A Fredrick Zoller, pur personaggio-chiave in molti sensi, la critica ha dedicato, nel complesso, decisamente poco spazio rispetto ad altri personaggi.

32 Tornando a *Kill Bill*, la fuga iniziale, che porterà alla rappresaglia compiuta da Bill e dai membri del *Deadly Viper Assassination Squad*, può essere letta come un tentativo di Beatrix di rompere la sua identità preesistente e acquisirne un'altra, cosa che per Bill è impensabile.

33 Vedi Kligerman, *Reels of Justice*, cit., p. 152.

34 Jay Prosser, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*, Columbia University Press, New York 1998, p. 62.

35 Non è qui possibile, per ragioni di spazio, discutere l'evidente rapporto, presente nella storia quanto nella critica femminista sul corpo, tra il peso delle rappresentazioni e la materialità del corpo sessuato, in particolare del corpo delle donne. Per un'efficace sintesi critica sulle teorizzazioni contemporanee del corpo si veda Fiorenzo Iuliano, *Soversioni materiche. Corpi e politiche del corpo nella teoria culturale contemporanea*, in Annalucia Accardo e Stefano Rosso, a cura di, *Corpi, "Acoma" 32* (inverno-primavera 2006), pp. 7-27. Il numero è interamente dedicato a diverse articolazioni della rappresentazione del corpo nella cultura statunitense contemporanea. In proposito cfr. anche Fiorenzo Iuliano, *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, Shake, Milano 2012.

36 Gregory L. Kaster, Django and Lincoln: *The Suffering Slave and the Law of Slavery*, in Speck, *Quentin Tarantino's Django Unchained*, cit., pp. 75-90, p. 76.

37 Come selezione estremamente parziale a rappresentanza di un corpus ad oggi molto ampio, si vedano, tra l'altro: Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute, San Francisco 1987; Thomas C. Foster, Carol Siegel, e Ellen E. Berry, a cura di, *Bodies of Writing, Bodies in Performance*, New York University Press, New York-London 1996; Ogaga Ifowodo, *History, Trauma, and Healing in Postcolonial Narratives: Reconstructing Identities*, Palgrave Macmillan, London 2013; Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, Routledge, New York-London 1995; Chandra T. Mohanty, Ann Russo, e Lourdes Torres, a

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

cura di, *Third World Women and the Politics of Feminism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1994.

38 Toni Morrison, *Beloved*, Picador, London 1988, p. 79.

39 Wang Lei, *Restoring the Real: Rememorying the Maternal Body and Recovery in Toni Morrison's Sula and Beloved*, in Maria Isabel Romero Ruiz, a cura di, *Women's Identities and Bodies in Colonial and Postcolonial History and Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, pp. 45-60, p. 53.

40 Deirdre Nunan, *Fault Lines: Scars as Text in Michael Ondaatje's The English Patient and Anil's Ghost*, "University of Alberta Health Sciences Journal", 6, 1 (febbraio 2011), pp. 14-16, p. 15. Sulla rappresentazione/letterarizzazione del corpo sofferente, si vedano anche il classico di Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1985, e Susannah B. Mintz, *Hurt and Pain: Literature and the Suffering Body*, Bloomsbury, London 2013.

41 Beryl Langer, *Complicit Bystanders: Post-Colonial Bodies and Imperial Crimes*, in Leigh Dale e Simon Ryan, a cura di, *The Body in the Library*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 15-33, p. 21; corsivo nel testo.

42 Speck, *Introduction*, cit., p. 9.

43 Henry Louis Gates Jr., *Did Dogs Really Eat Slaves, Like in "Django"? "The Root"*, 14 gennaio 2013, http://www.theroot.com/articles/history/2013/01/how_accurate_is_django_unchained_on_riding_horses_mandingo_fighting_and_dogs_eating_slaves.4.html. Visitato il 22 giugno 2015.

44 Nella sceneggiatura di *Inglourious Basterds*, Shosanna afferma, parlando al suo collaboratore e amante Marcel (Jacky Ido) in una scena non entrata nel montaggio finale, che se si vuole battere un nemico bisogna usare le sue stesse armi e le sue stesse tattiche.

45 Jay Prosser, *Skin Memories*, in Sara Ahmed e Jackie Stacey, a cura di, *Thinking Through the Skin*, Routledge, New York-London 2001, pp. 52-68, p. 56.

46 Ivi, p. 52.

47 Lo "sporcarsi" di Django innesca un meccanismo per molti versi opposto a quello illustrato e auspicato da Mark Ledbetter. Per Ledbetter, la metafora del corpo, e in particolare della cicatrice, è necessaria per far emergere alla luce le storie degli oppressi e di coloro che non hanno voce – in una parola, delle *vittime*: "la vittimizzazione sta nel corpo privato della salute, il corpo ferito e il corpo che mostra cicatrici. Non possiamo parlare di vittimizzazione senza la metafora corporea; di conseguenza, non credo che possiamo parlare di etica narrativa senza riferirci al corpo" (Mark Ledbetter, *Victims and the Postmodern Narrative, or, Doing Violence to the Body: An Ethic of Reading and Writing*, Macmillan, Houndsmill-London 1996, p. 14.) Tuttavia, la mancanza di riconciliazione e correttezza politica finale in *Django Unchained*, ovvero l'esplosione di violenza a opera dello schiavo nero, mettono in discussione quella che, dalle parole di Ledbetter, traspare come buona volontà colma di lodevoli intenzioni, oscillante tra una valorizzazione aporetica della voce della vittima e un'opportunità salvifica per chi fa la scelta giusta, nonostante si trovi storicamente dalla parte degli oppressori: "lo sono un uomo bianco del Sud degli Stati Uniti [...] [M]entre sono fiducioso che, se viene loro permesso, le voci ridotte al silenzio parleranno per sé, sono molto ardente nel suggerire che un'etica narrativa presenta allo scrittore e al lettore delle scelte da fare" (Ivi, pp. 14-17).

48 Jelani Cobb, *Tarantino Unchained*, cit.

Apocalissi provvidenziali: *The Walking Dead* e la politica postuma

Gaetano Martire*

Introduzione: zombie oggi

Everything dies baby that's a fact.
But maybe everything that dies
someday comes back.
(Bruce Springsteen, *Atlantic City*)

A rischio di suonare allarmista: gli zombie sono tra noi. Questa semplice constatazione potrebbe risultare contro-intuitiva, eppure basta guardarsi attorno per rendersi conto di come il ventunesimo secolo sia da ogni punto di vista – almeno in occidente e soprattutto negli Stati Uniti – il secolo della grande *zombification* culturale. Consideriamo anzitutto la letteratura: le librerie dei campus universitari vedono stabilmente nella lista dei *best seller* il romanzo *Pride and Prejudice and Zombies*, riscrittura del classico di Jane Austen.¹ Nell'ambito della *non fiction* basti ricordare il *cult* di Max Brooks *The Zombie Survival Guide*, una raccolta di consigli pratici per sopravvivere a un'apocalisse zombie, con allegata lista di attacchi ben documentati.² Ma si va ben *oltre il libro*. Nel cinema, dopo la *golden age* romeriana, il filone può contare oggi su una produzione attiva come mai prima.³ Nel campo dei videogiochi la tendenza è ancora più evidente, come ci si aspetta da un medium che è forse il più ricettivo rispetto alle tendenze pop della contemporaneità.⁴

Ciò che forse sorprende di più è però la permeabilità dimostrata dalle istituzioni alla *zombification*: università e stazioni di polizia americane hanno piani semi-seri di emergenza in caso di apocalisse zombie; lo stesso Pentagono utilizza un *wargame* a fini di esercitazione – il famoso CONOP 8888 – che riproduce una pandemia zombie; veri e propri campi di addestramento para-militare per l'autodifesa dai morti viventi sono attivi un po' in tutti gli Stati Uniti.⁵ Allo stesso modo, è quantomeno curioso constatare come questioni latamente connesse ai morti viventi abbiano interessato ultimamente tutti gli ambiti di ricerca accademica: tanto le cosiddette scienze "dure" (fisica, matematica, biologia, informatica ed altre ancora)⁶ quanto le *humanities* sono state esposte al contagio. Non si contano gli articoli di argomento zombie nell'ambito dei *cultural studies*, dei *film studies* e della critica post-coloniale;⁷ anche la filosofia si è occupata della questione nelle sue diverse sfumature ontologiche e morali.⁸

Certo, molto di questo interesse può essere derubricato a note di colore o fatto risalire a un certo spirito goliardico. E tuttavia, rimane forte il sospetto che esista un legame profondo tra il profluvio di morti viventi che ha invaso a vario titolo le stanze della nostra cultura e alcune delle questioni di ordine politico e sociale che animano la presente congiuntura storica. Gli zombie andrebbero cioè a innervare

una vena sotterranea che attraversa la contemporaneità, in special modo negli Stati Uniti. Scopo di questo articolo è provare a riportare alla luce alcuni frammenti di questa vena, attraverso l'analisi del fumetto *The Walking Dead*. Scritta da Robert Kirkman, la serie ha cominciato le pubblicazioni nel 2003 ed è diventata rapidamente il titolo di punta della Image Comics. I cospicui consensi raccolti da *The Walking Dead* hanno portato anche alla nascita di una serie tv ispirata al fumetto, a sua volta di enorme successo. In queste pagine non ci occuperemo però dell'adattamento filmico, concentrandoci unicamente sulla fonte originale; la serie tv presenta infatti delle differenze sostanziali nella trama e soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi, operate al fine di rendere il prodotto maggiormente collocabile presso il più ampio pubblico possibile, finendo però per intorbidare la "vena sotterranea" di cui sopra. In ogni caso, prima di iniziare l'analisi, converrà anzitutto precisare meglio di cosa parliamo, quando parliamo di zombie.

Zombie: risonanze culturali

L'idea stessa di zombie è in fondo uno zombie. Questo per almeno due motivi: anzitutto perché, esattamente come uno zombie, è un'idea che *non muore*, continua a tornare e ritornare, disfacciandosi e rifacciandosi di continuo, cibandosi di ciò che trova sul suo cammino; figura anfibia, liminale, inesauribile. Tale attitudine a ritornare è peraltro caratteristica comune a tutti i mostri, e anzi secondo un famoso saggio di J. J. Cohen parte integrante della loro stessa definizione – sicché forse lo zombie, vera e propria *figura del ritorno*, può essere considerato in tal senso il mostro per antonomasia.⁹ Ma lo zombie non è semplicemente questo: esso è infatti una figura del ritorno *degradato*, definito com'è dal suo corpo in decomposizione, ed è questa la seconda ragione per cui l'idea alla base degli zombie può ben dirsi a sua volta uno zombie. Anch'essa è infatti un'idea assai vecchia, tornata in forma corrotta e deteriorata in tempi e modi imprevedibili. Mi riferisco ovviamente al concetto di resurrezione della carne, che nella tradizione cristiana accompagna la *Parusia* annunciando la fine del mondo. Ecco, nelle apocalissi zombie la fine del mondo rimane, ma non certo nelle forme immaginate dal cristianesimo.

Ma il tema del ritorno, di ciò che riemerge ancora e ancora, ha anche un riverbero angosciante. Si può fare riferimento a tal proposito ai *trauma studies*, che definiscono il trauma esattamente come ciò che *non riesce a morire*, ciò che non può essere metabolizzato e che quindi continua a tormentare, i grumi d'inconscio che non è possibile re-immettere nell'ordine simbolico. In tale prospettiva, gli zombie sono anche una potente metafora di ciò che oscuramente preoccupa, ciò che non è docile a lasciarsi spiegare, a lasciarsi *disinnesicare*, ostinandosi a ripresentarsi nella propria fattualità brutta e cieca. *Essi esistono*. Ma ancora: gli zombie sono ciò che non risponde quando gli parli, la fine dell'ermeneutica ordinaria – e quindi ovviamente sono una sfida all'ermeneutica in quanto campo, un punto cieco nel processo interpretativo, ed è proprio a partire da quei punti ciechi che si può sperare di disvelare la natura e le regole fondamentali di ogni episteme. Gli zombie – come ogni mostro – sono insomma la cartina tornasole per interpretare coloro che li interpretano, per rivoltare lo sguardo contro se stesso. E infatti a diversi mondi, corrispondono diver-

si mostri. Quanto allo zombie, come vedremo a breve, esso è un mostro tipicamente americano – ma anche lì, ci sono tanti zombie quante idee di America.

È corretto intanto dire che la storia degli zombie è sì tutta americana, ma non esattamente statunitense. Nascono infatti ad Haiti, dove una leggenda locale li descrive come il prodotto di un rito voodoo capace di resuscitare i morti per obbligarli a lavorare anche da defunti nelle piantagioni dei proprietari terrieri bianchi. Si vede subito che questi zombie docili, vittime della nequizia altrui, non assomigliano affatto ai morti viventi a cui siamo abituati oggi.

È George A. Romero a cambiare per sempre le cose, concependo da solo nel suo primo film lo zombie minaccioso entrato poi nell'immaginario collettivo¹⁰. Tutt'altro che docili, i suoi morti viventi sono esseri irragionevoli, aggressivi, totalmente *altri*, opachi e intransitivi nel loro non offrire alcuna sponda alla comunicazione e al compromesso. Oltre a tale decisivo cambiamento di segno, l'opera di Romero ha anche delineato una volta per tutte le caratteristiche basilari del mostro-zombie, tanto da configurarsi, per dirla con Foucault, come un "instauratore di discorsività".¹¹ Tali caratteristiche includono ad esempio la tendenza a fare gruppo – che ne costituisce anche il fattore di pericolosità maggiore, vista la lentezza dei loro movimenti; l'assenza di attività cerebrale superiore; la necessità, nonostante questo, di un colpo alla testa (metafora di un mondo impazzito?) per ucciderli "definitivamente".

Romero ha invece mostrato una certa reticenza nel fornire giustificazioni scientifiche per l'epidemia, preferendo ricorrere ad assunti apodittici, quasi oracolari, sul modello della famosissima formula "quando non ci sarà più posto all'inferno, i morti cammineranno sulla terra".¹² Non c'è insomma bisogno di sapere come o perché, basta che l'apocalisse sia – e apocalisse puntualmente è (forse perché nell'epoca *post* – post-moderna, post-ideologica, post-umana – è comunque già sempre la fine del mondo). Corollario della reticenza a esplicitare le cause dell'epidemia è una certa nebulosità sui modi della sua propagazione. Benché in *Night of the Living Dead* si parli di morti tornati "spontaneamente" dalla tomba, tale possibilità viene sostanzialmente abbandonata in quasi tutti i film successivi, che preferiscono attenersi al consolidato meccanismo del morso infettante. Proprio *The Walking Dead* rappresenta da questo punto di vista un'importante eccezione: nel fumetto infatti i morti diventano automaticamente zombie, con o senza morso – e la cosa, come vedremo, ha una sua rilevanza tanto narrativa quanto ideologica.

Zombie: corpi politici

Si è già detto che lo zombie, in quanto mostro, costituisce per così dire un campo di battaglia epistemico: come a celebrare un moderno estispicio, ci si affolla attorno alle pendule interiora dei morti viventi per divinarne moniti e insegnamenti morali. Nel caso di Romero il vaticinio è relativamente chiaro, specie nell'opera generalmente ritenuta il suo capolavoro: *Dawn of the Dead*.¹³ L'ambientazione principale del film è un centro commerciale, emblema della "fissazione orale" tipica del materialismo consumistico, e più in generale *mise en abyme* di un sogno americano realizzatosi nel verso sbagliato. I morti viventi che si aggirano in esso assomiglia-

no molto ai vivi che erano, vittime per così dire di una coazione a ripetere meccanicamente quanto fatto in vita consapevolmente (?): si recano negli stessi luoghi, vestono gli stessi abiti, indossano gli stessi monili (svelando così, biblicamente, la *vanità delle vanità*). I morti viventi diventano insomma lo specchio deformante – ma pur sempre uno specchio – di tutti noi “vivi morenti”.

Come si vede, la duplice origine degli zombie (haitiana e romeriana) converge almeno in un punto, ovvero nel configurarli come corpi (cadaveri) politici, dotati di una forte carica simbolica. Tale attitudine non si è mai persa nel genere, e ad oggi mi pare che si possano isolare almeno tre “correnti interpretative” principali. Anzitutto quella che fa degli zombie gli ingombranti araldi dell’anima nera delle democrazie occidentali, sorta di rigurgito dell’inconscio collettivo, capace di far riaffiorare le contraddizioni intrinseche a un sistema apparentemente ben oliato. A tale filone appartiene ovviamente l’opera di Romero, ma anche le opere che si prestano a letture razziali e post-coloniali, in cui gli zombie “dannati della terra” finiscono col rievocare l’imbarazzante passato schiavista degli Stati Uniti e quello imperialista delle democrazie europee.

La seconda “corrente interpretativa” vede gli zombie come una sorta di punizione divina per l’uomo che oltrepassa limiti che non dovevano essere valicati: spregiudicate ricerche scientifiche, sperimentazioni militari poco ortodosse, speculazioni finanziarie senza scrupoli, ogni azione immorale può essere usata come *deus ex machina* utile a scatenare un’apocalisse zombie. Appartengono al filone videogiochi come *Resident Evil*, film come *World War Z* e tutte quelle opere incentrate sul *topos* del virus letale che sfugge al controllo scatenando una pandemia (facile indovinare un riferimento all’AIDS).

Terza ed ultima “corrente interpretativa” è quella che associa ai morti viventi la paura dell’altro, l’inquietudine di fronte a moltitudini minacciose e indecifrabili. Ovviamente tutte le figure mostruose si configurano come emblemi dell’alterità, mantenendo però in generale un loro carattere specifico, una personalità. La grande innovazione degli zombie sta proprio nel loro essere-massa, nel loro abdicare a un’identità individuale per disciogliersi in una collettività amorfa e tutto-avvolgente. A seconda del contesto storico e delle inclinazioni personali, tale massa può essere identificata di volta in volta con il sottoproletariato parassitario, i comunisti al di là della cortina di ferro, i terroristi islamici, tutto ciò insomma che minaccia dall’esterno i valori fondanti delle società occidentali. Nell’inserire in tale contesto i sottoproletari nel novero dei possibili referenti del segno-zombie, si fa riferimento alle posizioni di certa destra americana (ma non solo) che considera l’esistenza di tale classe sociale non l’inevitabile prodotto di ogni società capitalista, ma il frutto di una pervicace e proterva cattiva disposizione di spirito, che si ostina a rifiutare le buone regole dell’economia liberista. Si possono allora ben identificare gli zombie con gli sconfitti (per pigrizia o malizia) della competizione economica: gli “*have not*” che in nome di un malevolo egualitarismo vogliono derubare gli “*haves*” – cioè i vivi – della loro proprietà privata. Il “grande altro” ostile ai *boni mores* americani è in questa visione conservatrice duplice, rappresentato tanto dal ribollente mondo della massa sprossessata, quanto dalle istituzioni statali assistenzialiste che di quella massa sarebbero indirettamente responsabili. È insomma una visione che

coniuga la paura del caos distruttore a quella del controllo castratore, *Es* e *Superego* entrambi nemici dell'*Ego* cristallino, cartesiano e indipendente, unica vera fonte di diritto e di morale. Come spero di mostrare a breve, *The Walking Dead* appartiene decisamente a questa terza "corrente interpretativa".

Definizione del campo d'indagine: avvicinamento a *The Walking Dead*

Prima di passare all'analisi vera e propria, sarà utile fornire una breve ricognizione della sua struttura e qualche chiarimento circa le scelte metodologiche. Va anzitutto notato come il *format* del fumetto si distanzi alquanto rispetto allo standard dei *comics* americani: pur essendo una serie decisamente lunga,¹⁴ essa è infatti il prodotto di un unico autore, Robert Kirkman, a differenza ad esempio delle serie di supereroi, affidate di volta in volta a diversi team creativi responsabili di singole saghe. Di conseguenza, vige nell'opera una forte continuità; al contempo, però, essa non pare rispondere a una progettualità che abbia come orizzonte ultimo una qualche *closure*. Kirkman stesso ha infatti dichiarato di pensare a *The Walking Dead* come LA grande saga zombie, un racconto epico che potrebbe andare avanti – interesse del pubblico permettendo – anche per altri vent'anni.¹⁵ Risulta pertanto improduttivo analizzare l'opera da un punto di vista strettamente narratologico, focalizzandosi unicamente sulle relazioni tra i diversi segmenti narrativi. Va invece indagato l'aspetto tematico della vicenda, privilegiando un'analisi paradigmatica che punti a svelare l'approccio generale e le premesse implicite del fumetto. A tal fine, ci concentreremo su un campione minore: i primi sei albi dell'edizione italiana, comprendenti i primi ventiquattro capitoli della serie.¹⁶ La motivazione di questo restringimento di campo è piuttosto semplice: questi volumi presentano infatti il gruppo dei protagonisti – i "buoni" – prima dell'incontro con altre fazioni organizzate di sopravvissuti. In tal modo tanto la dicotomia fondamentale dell'opera, uomini *vs* zombie, quanto il suo tema portante, ossia le misure necessarie ai primi per far fronte alla comparsa dei secondi, emergeranno più limpidamente. Fatta questa necessaria premessa, andiamo finalmente ad analizzare il fumetto.

The Walking Dead: un'utopia survivalista

La prima pagina del fumetto è anche l'unica a svolgersi nel mondo prima dell'apocalisse. In essa si vedono due poliziotti in pattuglia, Rick e Shane, coinvolti in una sparatoria, durante la quale il primo viene colpito da un proiettile. Nella pagina successiva, Rick si sveglia in un letto d'ospedale e *tutto è già successo*. L'apocalisse zombie è già avvenuta, fuori scena; non ci sono tavole che mostrano gli avvenimenti né ci saranno flashback in futuro. Il primo cambio di pagina è insomma davvero un *voltare pagina*, un passaggio che segna una discontinuità assoluta e di grande impatto. Il fatto che gli eventi più decisivi, quelli di portata storica e globale, siano avvenuti mentre il protagonista dormiva (o meglio era in coma, il che sul piano narrativo non fa grande differenza) non può che portare alla mente un gran-

de predecessore nella letteratura americana: *Rip Van Winkle* di Washington Irving. Anche in quel caso, il protagonista passa i grandi anni della rivoluzione americana perso in un lunghissimo sonno, per risvegliarsi solo a mutamento già avvenuto. E proprio come in quel caso, anche qui sono possibili due letture opposte eppure curiosamente sovrapposte. Anzitutto che alcuni eventi sono *troppo grandi* per poterne dare davvero descrizione e spiegazione, giacché modificano le stesse regole di rappresentazione del mondo. La seconda lettura è almeno apparentemente anti-tetica alla prima: e cioè che, se non viene mostrato il mutamento, è perché in fondo *nulla è davvero mutato*. Nel contesto di *The Walking Dead*, ciò vuol dire che in realtà l'apocalisse zombie non è poi una novità assoluta, giacché – come scritto più su – è comunque già sempre la fine del mondo.

Rick, ovviamente, è prontissimo alla prova. Uscito dalla stanza in cui era ricoverato e ritrovatosi davanti una corsia ospedaliera infestata di zombie, dopo un comprensibile momento di spaesamento stabilisce immediatamente le sue priorità: uno, ritrovare la sua famiglia; due, procurarsi armi. Arrivato a casa sua attraversando la cittadina deserta, non vi trova però sua moglie e suo figlio. Incontra invece due altri sopravvissuti, che gli raccontano a grandi linee cosa è successo mentre era in coma. Rick scopre così che le cause dell'epidemia rimangono ignote (in pura tradizione romeriana), e che il governo ha consigliato a tutti i cittadini di recarsi nelle più vicine città per ottenere protezione. Rifornitosi in un vicino arsenale, Rick monta allora in macchina alla volta di Atlanta, sperando di trovarvi la sua famiglia. A metà strada finisce però la benzina; poco male, recupera un cavallo da una stalla e come un *cowboy* postmoderno in una *wasteland* post-apocalittica imbecca al galoppo l'autostrada fermo nella sua missione [I, 33-35].

La capacità di resilienza dimostrata da Rick sin dall'inizio della serie ne fa un perfetto esempio dell'idealtipo vagheggiato dai *survivalists*. Questi ultimi sono un movimento che ha guadagnato negli ultimi anni molti accoliti specie negli Stati Uniti, attivo tanto sul territorio quanto su internet, dove esistono una serie di blog e *communities* a tema. Siccome la loro ideologia può aiutare a gettare luce su alcuni dei motivi presenti nel fumetto, varrà la pena tratteggiarla seppur brevemente. I *survivalists* sostengono la necessità di mantenersi sempre pronti nel caso in cui una catastrofe improvvisa provochi il crollo dell'apparato statale. Il loro obiettivo è quindi rendersi completamente autosufficienti, ad esempio imparando a procacciarsi il cibo, costruendo rifugi difendibili, ammassando armamentario pesante e così via. Quanto alla natura della catastrofe, i *survivalists* sono – proprio come Romero – abbastanza vaghi: crisi finanziarie, disastri ecologici, pandemie, bisogna prepararsi a ogni evenienza, per quanto poco probabile. Non sorprende allora che su *survivalblog.com* si parli ad esempio di "orde di zombie fuori controllo [quando] il governo capitolerà",¹⁷ e che in generale l'immagine dell'orda zombie sia evocata spessissimo. Il futuro collasso della democrazia viene dato in questi ambienti per scontato, non si cerca di definirne le cause ma solo gli effetti, è un evento quasi biblico, una promessa (o una minaccia) che verrà necessariamente mantenuta. Fuori dal tempo ordinario ma proprio per questo pronta a cadere in ogni tempo, spada di Damocle in cui, semplicemente, si ha fede – e in vista della quale ci si prepara a sopravvivere.

Insomma, anche se probabilmente nessun *survivalist* crede davvero nell'esistenza degli zombie, sicuramente essi credono a ciò che uno zombie rappresenta: un nemico amorfo, incontrollabile e con l'unica missione di distruggere l'America. Come scrive Marc Dery, un *survivalist*

vede gli zombie come i nunzi di uno scenario post-apocalittico, invaso da Obama-niacs, dove le vestigia assediate della vera America tentano l'ultimo contrattacco contro una travolgente marea di immigrati salta-frontiera, accademici di sinistra e libtards (liberals ritardati) mangia-cervello. [...] Quando la democrazia, rigida e imbavagliata, crollerà nell'anarchia, torneremo all'utopia sociopatica della frontiera western, un periodo semplice e felice in cui ogni uomo – almeno ogni uomo bianco – era legge in se stesso, libero da ingerenze governamentali e ambiguità morali.¹⁸

Si vede bene qui come all'apocalisse zombie corrisponda in qualche modo il sogno americano, dove il cowboy, l'uomo della frontiera, finalmente è libero di armarsi fino ai denti e cavalcare lì dove c'è bisogno di lui.

No country for women

Avevamo appunto lasciato Rick lanciato al galoppo verso Atlanta. Una volta arrivato, trova l'inferno in terra: la città è invasa dagli zombie e non paiono esserci sopravvissuti. Circondato e a un passo dalla morte, viene fortunatamente salvato da Glenn, un giovanotto scavezzacollo che lo conduce a un piccolo campo-base allestito fuori città dai pochi sopravvissuti. Lungo il cammino, Glenn puntualizza come il governo sia stato inetto nella gestione dell'emergenza, condannando coloro che cercavano protezione alla *zombification* [I, 45]. Il meccanismo è chiaro: solo chi è in grado di cavarsela da solo, senza fare affidamento sulle istituzioni, può sperare di sopravvivere. Arrivato al campo base, Rick ritrova insperatamente moglie e figlio. Scopre che sono stati salvati e condotti lì dal suo vecchio amico Shane, il poliziotto coinvolto con lui nella sparatoria all'inizio del fumetto. Shane è nel frattempo diventato il capo del gruppo dei sopravvissuti, una compagine alquanto variegata (una quindicina fra donne, uomini e bambini) ben felice di avere un poliziotto come guida. Si vede bene come nelle situazioni di emergenza si tenda a riconfermare ogni autorità preconstituita, concedendole anche poteri più ampi in cambio di maggiore sicurezza.

Val la pena accennare a tal proposito alle modalità con cui sono rappresentate le donne del gruppo. Anche in questo caso infatti l'emergenza pare aver scatenato il bisogno di aggrapparsi a una qualche stabilità, riproducendo una divisione delle mansioni che ricalca i più vetusti stereotipi di genere: gli uomini vanno a caccia, le donne lavano la biancheria. Tale suddivisione viene presentata come puramente funzionale, volta a massimizzare le prestazioni, e per niente sessista. Come ben riassume la moglie di Rick, Lori, "io non so certo *sparare*... [...] E, a dirla tutta, non metterei il mio bucato nelle mani di *nessuno di loro* [...] Qui non si tratta di diritti delle donne... Si tratta di essere *pratici* e di fare ciò che *deve essere fatto*" [I, 59]. Come spesso avviene, considerazioni di natura tecnica (o presunta tale) fanno

passare in secondo piano considerazioni valoriali più generali. Nell'emergenza, la politica viene soppiantata dalla necessità: va fatto ciò che va fatto, come la situazione richiede. I problemi in questa visione sono almeno due: anzitutto, la tendenza a presentare l'eccezione come modello di buona condotta valido in generale, giacché riporterebbe alla luce pre-disposizioni "naturali" solitamente soffocate da considerazioni *politically correct* (lo stesso principio riconsegna a Rick, l'uomo *naturalmente* più forte e capace, il ruolo di guida che gli spetta); secondariamente, il fatto di presentare le "specifiche" di tale situazione di emergenza come puramente casuali (e quindi neutre), quando in realtà sono anch'esse costruite a tavolino, al fine di riconfermare l'assunto di base della narrazione. Come mai, ad esempio, tra i sopravvissuti non ci sono poliziotte in grado di sparare?

All'interno del gruppo, l'unica donna che si lamenta della situazione è Donna, probabilmente non a caso la meno attraente secondo gli standard convenzionali. Nel momento in cui recrimina su alcuni atteggiamenti, sono per lo più le stesse donne a rampognarla (l'affermazione di Lori riportata più su rispondeva proprio a una sua lamentela). In generale, Donna è presentata secondo lo stereotipo della "femi-nazi" repressa e moralista, capace di unire il peggio dell'antagonismo velleitario "di sinistra" e del bigottismo di destra. Rick riassume il giudizio sul personaggio definendola una "*casalinga inacidita* in astinenza da soap-opera" [II, 10]. Nella stessa pagina, l'ex-poliziotto si fa portavoce del maschilismo più bieco quando dice a Dale, membro anziano del gruppo, che "per quanto mi riguarda, ti sei *guadagnato* il diritto di avere due ragazze a farti compagnia, senza la tua attrezzatura da campeggio saremmo *spacciati*". Le donne sono qui trattate come una sorta di "bottino di guerra", oggettivandole un tanto al chilo, negando loro una qualsivoglia agentività. Com'è ovvio che sia in un mondo che punisce l'eccessivo idealismo, Donna non tarderà molto a uscire dalle scene, vittima di un attacco zombie.

All'estremo opposto di Donna si trova invece Lori, la moglie del protagonista, rappresentata come una donna fortemente dipendente e devota al marito, il quale amorevolmente ne sopporta i continui cambi d'umore in considerazione della sua natura uterina. Eppure, piccoli screzi non tardano ad emergere: Rick vorrebbe addestrare suo figlio Carl, un bambino di sette anni, all'uso di un'arma, ma Lori è comprensibilmente restia. Alla fine sarà lui a spuntarla, inficiando l'autorità genitoriale di lei in pubblico [II, 8]. Qualche capitolo dopo sarà però proprio suo figlio a salvare Lori da un attacco zombie, dimostrando così oggettivamente la bontà dell'intuizione di Rick. Insomma, come sempre *daddy knows best*. Questo schema sarà riproposto più volte nella serie, con Rick che sopporta le rimostranze della moglie troppo "ingenua" e "idealista" quel tanto che basta per dimostrarle infine che aveva comunque ragione lui. A completare il quadro non certo scintillante del personaggio Lori, sta il fatto che, nonostante la sua devozione per il marito, la donna non ha potuto fare a meno di tradirlo mentre era in coma: in un momento di debolezza ha infatti accettato le *avances* di Shane, sinceramente innamorato di lei da molto tempo. In un mondo dove i legami privati valgono più di ogni afflato idealistico, tale atto è il crimine più spregevole.

I am a loser, baby (so why don't you kill me?)

Sin dal suo arrivo, Rick pone a Shane il problema della difendibilità del campo-base ed esprime la necessità di spostarsi altrove. Gli attacchi zombie si fanno sempre più frequenti e l'inverno avanza, ma Shane rifiuta di muoversi perché è ancora convinto che le cose si sistemeranno e arriverà qualche aiuto: "quando il *governo* comincerà a sistemare questo casino [...] se stiamo qui ci troveranno *subito!*" [I, 72]. Insomma, Shane continua ad avere bisogno di una autorità più grande cui fare riferimento e affidamento. Anche quando Rick torna alla carica dopo che due dei componenti del gruppo sono morti a seguito dell'ennesima sortita dei morti viventi, Shane si produce in una sfuriata pubblica in cui fa imbarazzante sfoggio di un immotivato *wishful thinking*: "là fuori saremmo *perduti*. *L'esercito* arriverà da un momento all'altro con i rifornimenti e *tutto* sarà finito [...] io non voglio rischiare di non esserci quando questo accadrà... non voglio rischiare di essere lasciato indietro!" [II, 31]. Riemerge qui il bisogno di protezione che ancora abita Shane, nonché la sua incapacità di rischiare, di prendere in mano il proprio destino. Egli mal sopporta insomma il peso della responsabilità assoluta delle proprie azioni, che è invece uno dei valori irrinunciabili per quella fortunata corrente di pensiero americana, che valuta sopra ogni cosa l'autonomia dell'ego. In un certo senso, Shane si pone in questo modo già contro i valori della "vera America"; la trasformazione in zombie non potrà tardare molto.

Emarginato dal resto del gruppo, in un ultimo confronto privato con Rick Shane sfoga infine tutta la sua prostrazione e il suo risentimento: "non mi è rimasto *niente*, Rick! Né *amici!* Né *famiglia!* Né *rispetto!* Né una *stramaledetta vita!* [...] *Credevo* di potercela fare... *Credevo* di poter *resistere*... Tener duro finché non fossero arrivati a *salvarci*, avrebbero portato letti *comodi*... *Acqua calda*... E vestiti *puliti!* *Sarebbero* arrivati, Rick! *Saremmo* stati di nuovo *bene!*" [43]. Si vede ormai il completo sfaldamento dell'uomo e l'affacciarsi di un bambino impaurito, che domanda a una generica terza persona plurale il soddisfacimento dei propri bisogni. Ormai in pezzi, Shane rivela a Rick di essere innamorato di sua moglie (ma non di esserci andato a letto) e gli punta un fucile addosso. A quel punto viene però freddato da Carl, providenzialmente accorso sul posto, in quella che è certo una delle scene più forti dell'intera serie: un bambino di sette anni responsabile di un omicidio. Per tutto il resto della serie, genitori e amici continueranno a ripetere a Carl che ha fatto bene a sparare, con effetti abbastanza perturbanti – specie se si è a digiuno di propaganda NRA ("l'unica cosa che può fermare un malintenzionato armato è un benintenzionato armato" – motto che il fumetto fa decisamente proprio).

Shane ci lascia così, lanciando ancora una volta il monito – semmai ce ne fosse bisogno – che affidarsi alle istituzioni conduce inevitabilmente al caos e alla morte. Ma gli errori che hanno condannato Shane non finiscono qui: come si evince dal suo ultimo discorso, il poveretto era profondamente infelice, il che nella patria della *pursuit of happiness* può facilmente diventare una colpa. Per sopravvivere nel *brave new world* dell'apocalisse zombie bisogna essere positivi, rimboccarsi le maniche e guardare al futuro – anche se di futuro non ce n'è più. L'attitudine rinunciataria di Shane ha invece messo in pericolo l'intero gruppo. In effetti, nel mondo di *The Walking Dead* non sono gli zombie la minaccia più grande: benché numerosi, essi

sono gestibili se ci si comporta in maniera disciplinata, spregiudicata e intelligente – vale a dire, se si segue la *American way*. La vera minaccia è invece il cedimento interno, lo sbaglio del singolo: il “grande altro” nemico dell’America non è lo zombie fuori di noi, ma quello nascosto dentro di noi. Il che equivale a dire che i morti viventi siamo (potenzialmente) noi.

Quest’ultimo fatto in *The Walking Dead* è vero anche letteralmente. Come si è infatti già accennato, nella serie per diventare zombie non è necessario venire morsi da uno di loro: per qualche motivo mai chiarito, l’epidemia è sin dall’inizio estesa a tutti gli esseri umani. Ciò significa che è sufficiente commettere un qualsiasi errore fatale (e in un mondo post-apocalittico quasi tutti gli errori lo sono) per diventare zombie. Non c’è insomma necessità dell’intervento di un agente esterno, dotato di forza tale da far capitolare anche i valorosi e i volenterosi. Nella migliore tradizione americana, non ci sono *sconfitti* (condannati da forze troppo soverchianti), giacché il sogno americano postula un uomo che ha *sempre* la possibilità di farcela. Ci sono invece i perdenti, i *losers*, coloro che credono di volta in volta alla favola del socialismo, del pacifismo, dell’uguaglianza tra sessi, che finiscono quindi per comportarsi da stupidi, andando meritatamente incontro alla morte e alla *zombification*.

Stato di eccezione

Morto Shane, Rick passa alla guida del gruppo e delibera immediatamente di partire per cercare una sistemazione più sicura. In una vignetta di rara icasticità, è Dale a spiegare a Rick i motivi per cui è stato scelto come nuovo capo [II, 53]. Anzitutto la voglia di sicurezza che attraversa trasversalmente la compagnia (“soprattutto le donne”), e quindi il bisogno di una figura protettiva e autorevole che concentri in sé oneri ed onori precedentemente appannaggio di un apparato statale gestito e controllato democraticamente. Si assiste insomma a un ritorno a un’organizzazione tribale, con il carisma (nel senso etimologico di “dono divino”) del singolo che rende superflue considerazioni di ordine politico e burocratico. Dale fa anche notare come Rick sia ormai l’unico che possa svolgere questa funzione, ristabilendo ancora una volta il suo *status* di “maschio alfa”. Infine, e ancora più importante, Dale nota come il fatto che Shane fosse un poliziotto avesse giocato un ruolo nella sua elezione a capo, e quindi presumibilmente lo stesso deve valere anche per Rick. Questo fatto è molto interessante: da cosa derivava, nel mondo prima, l’autorità del poliziotto che viene ora riconfermata? Ovviamente dal fatto di essere un *rappresentante* della legge, ovvero di un sistema istituzionale superiore collettivamente riconosciuto e validato, nel cui solo nome (teoricamente) egli poteva agire in termini prescrittivi e sanzionatori. Ora che quel sistema è crollato, non c’è più legge positiva (non ci sono cioè giudici, tribunali, ordinamenti, etc.) cui riferirsi, ma ciononostante le deliberazioni di Rick continuano ad avere (o a pretendere di avere) *forza di legge*. È il fatto stesso di essere un poliziotto, un “esperto” della legalità, a rendere le sue azioni valide. Ora, una situazione in cui atti aventi forza di legge non rispondono a nessuna legge si configura immediatamente come un esempio di “stato di eccezione”.¹⁹ L’apocalisse zombie diventa allora lo sfondo e la giustificazione di uno *stato di eccezione permanente*. In tale contesto si inverte

fino in fondo la rappresentazione inquietante che Walter Benjamin dà della polizia, quella di una forza ibrida, intimamente e paradossalmente *ultra-legale*, giacché insieme “pone e conserva il diritto”.²⁰ Vero aborto teratogiuridico, il tutore della legge senza legge da tutelare è perfettamente compendiato nella figura di Rick.

Dopo aver abbandonato il campo-base, il gruppo inizia una serie di peregrinazioni durante le quali si imbatte in Tyreese, energumeno afroamericano sprizzante testosterone da tutti i pori, accompagnato da sua figlia adolescente e dal ragazzo di questa. Il legame tra Rick e Tyreese si salda immediatamente, quando quest'ultimo racconta di aver appena ucciso un vecchietto che aveva provato a stuprare la figlia, e Rick commenta che è “quello che avrebbe fatto *qualunque* altro padre nei tuoi panni” [II, 61]. Si vede come il poliziotto ha già abiurato alla legge del mondo prima. Nel frattempo Lori rivela a Rick di essere incinta, lasciando al marito la decisione di cosa fare del bambino (a rimarcare ancora una volta la carica anti-femminista del personaggio). Rick decide di farlo nascere, confidando però a Dale che il pensiero che possa essere di Shane lo fa *impazzire*, e che una conferma in tal senso *lo ucciderebbe* [II, 71]. Messa a confronto col dialogo con Tyreese, questo scambio di battute ci fa capire che nel nuovo ordine patriarcale configurato da Rick l'omicidio è meno grave dell'adulterio, giacché quest'ultimo profana il *sancta sanctorum* della famiglia, unica istituzione ancora valida (perché privata) in un mondo infestato dai morti viventi.

Dopo altre disavventure e dopo aver perso e guadagnato nuovi compagni, il gruppo si imbatte infine in quella che diventerà la loro nuova sistemazione, come immediatamente sancito da Rick: “È perfetto. Siamo a casa” [III, 90]. Il luogo in questione – e l'evenienza è quasi troppo perfetta – è un enorme penitenziario federale, una *prigione*: ovverosia, il simbolo per antonomasia dello stato di eccezione, il campo *per legge fuori dalla legge*. Ma la prigione rappresenta anche altro: nel suo essere baluardo recintato nella *wilderness* post-apocalittica, richiama infatti il fortino del selvaggio west, dove i valorosi padri americani difesero gli avamposti della civiltà dalle oscure orde barbariche emissarie del caos. Sempre per questo motivo, è anche un luogo che riaccende i turgidi entusiasmi del bambino nascosto in ogni uomo, come attesta Tyreese: “Vivo in un fortino. A dieci anni all'idea di vivere in un posto come questo mi sarebbe venuta un'erezione” [IV, 38]. L'eroe americano è insomma più felice di difendere la civiltà se può farlo lontano dalle sue costrizioni, sempre alla frontiera, sempre Natty Bumppo – con una spruzzata di Huck Finn. In questo senso, ancora una volta, all'apocalisse zombie corrisponde a suo modo il sogno americano. Ma nell'immagine della prigione si nascondono paradossi ancora più profondi: si cerca infatti di difendere la propria libertà e di salvaguardare i valori della democrazia americana proprio nel luogo simbolo della repressione e della costrizione. Tale contraddizione aleggia peraltro un po' in tutto il fumetto, sospeso com'è tra l'esaltazione dell'autodeterminazione e la difesa delle rigide, inderogabili misure necessarie a garantirla. La questione centrale diventa allora stabilire quanta libertà si è disposti a cedere in cambio di maggiore sicurezza – il che riporta ovviamente alla mente le misure adottate dal governo americano dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001 (il *PATRIOT act*). Il fumetto pare rispondere che il prezzo della libertà può ben essere quello di goderne dietro le sbarre.

Dura lex, ne quidem lex

Insediatosi nella prigione, i protagonisti inizieranno una forzata convivenza con quattro detenuti superstiti, tra antipatie e sospetti reciproci. Dopo una lunga serie di vicissitudini, la tensione toccherà il culmine in seguito al ritrovamento dei corpi orribilmente decapitati di due bambine del gruppo. I sospetti cadono immediatamente su Dexter, nerboruto omicida per motivi passionali, che viene perciò precauzionalmente chiuso in una cella, accendendone il rancore. Il vero assassino si scopre infatti essere un altro detenuto, fino a quel momento parso assai placido, che d'improvviso muterà in una grottesca caricatura del *serial killer* squilibrato, capace solo di minacce sconnesse e attacchi rabbiosi. Si vede bene qui la trasfigurazione del criminale in un mostro disumano avulso completamente dal consesso sociale, strategia usata spesso per giustificare la pena di morte in America.

E pena di morte infatti sarà, come stabilisce Rick autonomamente – non prima di aver massacrato di botte il malcapitato fino a sfasciarsi una mano. L'unica a ribellarsi a tale atteggiamento autoritario è Lori, le cui rimostranze vengono però derubricate a sconquassi ormonali causa gravidanza. In una vignetta esemplare [V, 22], Rick riassume le sue ragioni: egli si limita ad *assicurarsi che la scelta sia giusta*, giacché la determinazione dell'*agathon* non è più faccenda politica, da discutere democraticamente, ma qualcosa di oggettivo, faccenda tecnica a cui si viene *addestrati* – e in questo caso i tecnici che “confiscano” la discussione pubblica non sono neanche giuristi, ma poliziotti, in nessun caso preposti a ciò (e qui torna Benjamin). In mancanza di una legislazione positiva, ci si riduce all'apodissi: va fatto ciò che va fatto, semplice tautologia che non ammette scarti dialettici. A motivare il tutto viene invocata l'*autorità* di cui è investito Rick. Questa si colora di toni paternalistici (“è per questo che ciascuno di voi viene da me a chiedere *aiuto e consiglio*”), spogliando chi vi è soggetto di ogni autonomia (“sono io che prendo le decisioni”); ma gratta via il paternalismo e troverai sempre il patriarcato, come risulta chiaro un paio di vignette più tardi, quando Rick apostrofa la moglie non ancora convinta con un bel “Lori... Chiudi quella cazzo di bocca”. L'ex-poliziotto continua poi affermando che bisogna fare un *esempio* dell'assassino, e qui siamo ormai scopertamente oltre la legalità e già dentro il terrore giacobino e lo stato poliziesco. Dopo di che si cade involontariamente nella comicità più assoluta – ma anche sinistramente perturbante – quando Rick, nel sintetizzare i motivi per cui stanno per uccidere un uomo, dice “*noi non uccidiamo. Non lo tolleriamo. Non lo consentiamo. Questa sarà la nostra regola... Il nostro giuramento. SE UCCIDI, MUORI. Nessuna eccezione*” [V, 23]. Tale legge, oltre ad essere stata varata ex-post e quindi tecnicamente non atta a sanzionare il comportamento del *serial killer*, nel suo non ammettere eccezioni è anche un mirabile esempio dell'auto-contraddizione in cui cade ogni ordinamento giuridico che preveda al suo interno la pena di morte. Ma forse più che di una legge bisognerebbe parlare in questo caso di un comandamento, giacché il registro retorico utilizzato è quello tipico della precettistica religiosa, più che della legislazione profana.

In seguito Rick avrà cura di riconciliarsi con la moglie, dicendole che “ho bisogno di avere te dalla mia parte, amore. Non riuscirei a vivere altrimenti. Ho *bisogno*

che tu veda le cose dal mio punto di vista" [V, 27]. Sottoposta a ricatto psicologico, la moglie alla fine cederà, ammettendo di essere stata sciocca, impulsiva e vittima dei suoi ormoni, sposando quindi le ragioni del marito e certificando con sguardo quasi folle: "lo dobbiamo uccidere" [V, 28]. Nel frattempo Tyreese pensa bene di angariare un po' l'impiegato *serial killer* chiudendolo in una cella frigorifera piena di escrementi, e qui è facile indovinare un rimando e una giustificazione delle torture di Guantanamo. Una delle donne del gruppo, ovviamente troppo emotiva e ingenua per il *brave new world*, rimane inorridita da tanta crudeltà e decide di liberarlo, poiché lo ritiene "pazzo. Non *malvagio*" [V, 37]. Come prevedibile, tale intendimento viene messo immediatamente in ridicolo, con l'assassino che si rivolta contro la sua benefattrice, per essere infine ucciso con un colpo di pistola dalla sorella delle sue vittime (la più pietosa nei suoi riguardi sinora). Ma non è finita qui: il suo corpo viene infatti dato in pasto agli zombie, giacché il mostro va *annullato*, distrutto fin nella sua carne, in un accanimento che ricorda i supplizi dell'*ancien régime*, quando i corpi dei condannati venivano dilaniati ed esposti al pubblico.²¹

Nel mezzo di tanta concitazione, arriva anche la vendetta di Dexter: armi d'assalto alla mano, l'uxoricida penetra nel cortile dove sono riuniti gli altri e gli intima di abbandonare la prigioniera. Proprio in quel momento irrompono però nuove schiere di zombie, e Rick, approfittando del successivo parapiglia, uccide Dexter sparandogli alle spalle, contravvenendo così immediatamente al comandamento da lui stesso promulgato e continuando a porsi come tutore della legge oltre la legge. L'unico a rendersi conto dell'omicidio è Tyreese, che però non lo rivela agli altri, assicurando a Rick di capire la sua decisione. Giunge frattanto al carcere Michonne, donna-Rambo afroamericana che diventerà fondamentale nel prosieguo della serie, ma che in questi volumi riveste un ruolo marginale: si limiterà a sedurre Tyreese, "rubandolo" a un'altra donna che, affranta, tenterà il suicidio. Quando Rick viene a sapere degli avvenimenti si infuria con Tyreese, accusandolo di minacciare la coesione del gruppo; segue un'animata colluttazione, durante la quale Tyreese rivela a tutti che il loro capo ha ucciso Dexter a sangue freddo. Provato psicologicamente e malridotto fisicamente, Rick perde i sensi.

Al suo risveglio, Dale gli comunica che il gruppo ha deciso che il capo non sarà più lui, e che al suo posto è stato eletto un comitato decisionale formato da quattro uomini, tra cui Rick stesso. Per giustificare l'assenza di donne, Dale assicura che sono state loro stesse a volere così, giacché loro e i bambini "vogliono solo essere protetti" [VI, 77]. Rick accetta la cosa senza dare problemi, ma ci tiene a fare un discorso pubblico "di commiato". Comincia dicendo che in quanto poliziotto sa che *tecnicamente* quel che ha fatto a Dexter è sbagliato, ma che le cose non funzionano più come prima: ora là fuori c'è una "terra selvaggia" (riattivando con ciò un tipico immaginario da padre pellegrino) e la prigioniera è il loro unico "rifugio" (e forse con ciò una novella "*city upon a hill*": ancora una volta pare che l'apocalisse zombie consenta finalmente di mantenere la promessa del sogno americano). Se ha fatto uno sbaglio, continua Rick, quello è stato non rivelare a tutti subito la verità, ma "ho pensato che forse avreste preferito non sapere *quanto selvaggi* dovremo rimanere ancora, e non per poco" [VI, 84].²² A chi gli obietta che hanno bisogno di regole per poter restare umani, Rick risponde che "potete perdere tempo nel tenta-

tivo di seguire ogni stupida minuscola *regola* che ci siamo inventati per convincerci che non siamo degli animali... e *crepare!*" [VI, 85].

Questa diffidenza nei confronti delle regole segna l'ennesima convergenza con certa ideologia di destra americana: tipica di tale orientamento politico è l'adesione alla dottrina della *Realpolitik*, secondo cui la condizione fondamentale del mondo è l'anomia, ossia l'assenza di leggi universali a cui potersi attenere con la ragionevole speranza che anche altri lo facciano. Nella visione anomica, l'unico discrimine dell'azione politica è la conquista e il mantenimento del potere, e il suo unico elemento regolatore sono i rapporti di forza. In tale "stato di natura" si creerebbe spontaneamente un certo ordine, in una sorta di autoregolamentazione geopolitica che fa il paio con quella del mercato. Al contrario, è proprio il fatto di credere a leggi universali che può portare al caos, perché rende esposti all'attacco di agenti più spregiudicati. Bisogna insomma essere cinici, spietati, selvaggi – proprio come dice Rick. Che infatti continua affermando "'se uccidi... muori!' Probabilmente la *più grossa fesseria* che potessi dire. La verità è che... nella maggior parte dei casi, per come stanno le cose adesso, se uccidi... *vivi!*" [VI, 86]. Appare qui in tutta la sua nettezza la differenza fondamentale che marca lo scarto fra gli zombie (i malvagi, i perdenti, *loro*) e i vivi (i giusti, i vincenti, *noi*): dove gli uni uccidono *per poter restare morti* – cioè per restare *losers*, astiosi e invidiosi di chi ce l'ha fatta – gli altri hobbesianamente uccidono *per sopravvivere*, secondo il sano principio capitalista della concorrenza senza esclusione di colpi. E tuttavia, pur nella differenza dei fini, il loro comportamento per essere efficace non potrà che infine combaciare: entrambi devono infatti fare i conti con la dura realtà di un mondo in cui non ci sono regole. I morti viventi (magari diventati tali proprio per l'eccessiva fiducia in tali regole) questo lo fanno sin troppo bene. Bisogna che anche i vivi se ne convincano fino in fondo. E quindi paradossalmente in *The Walking Dead* per non diventare zombie bisogna comportarsi come loro – fino a *confondersi con loro*. Rick infatti conclude: "siamo *già* dei selvaggi [...] siamo diventati ciò che *siamo!* Ancora non l'avete capito? Noi *siamo* i morti viventi! *Noi* siamo i morti viventi" [VI, 88-90].

Conclusione: ...are we?

E ora che faremo senza barbari?
In fondo, quei barbari erano una soluzione.
(C. Kavafis, *Aspettando i Barbari*)

Se si ripensa all'interpretazione dello zombie come *altro minaccioso* (proletariato o terrorismo che sia), l'ultimo monologo di Rick potrebbe essere letto come il tentativo di giustificare il male che l'America – e in generale l'Occidente – compie in giro per il mondo accampano la scusa di non avere altra scelta: il fatto che "là fuori" ci siano dei mostri costringe a essere mostri a propria volta. Dalla seconda guerra del Golfo all'intervento in Libia, fino al riaffiorare di rigurgiti nazionalistici nel cuore dell'Europa di fronte ai flussi migratori di questi ultimi mesi, molti esempi sarebbero possibili – esempi che mi portano a quest'ultima riflessione: non sarà che dire "noi siamo i morti viventi", come fa il protagonista, esprime piuttosto il tentativo di abbassare l'*altro minaccioso* al proprio livello, e non viceversa? Non sarà cioè che il

desiderio di controllo e di dominio *preesiste* e anzi *crea* i mostri a proprio vantaggio, piuttosto che essere una risposta ad essi? Non va infatti dimenticato che – checché ne dicano i *survivalists* – gli zombie non esistono *davvero*. O meglio esistono – come tutti i mostri – come costruzioni sociali, utili a circoscrivere le nostre identità, a dar forma ai nostri tabù, a renderci consapevoli *per specula* di come siamo fatti nei posti in cui non arriva il nostro sguardo. Ma non possiamo trasformarci in essi col pretesto che, tanto, gli zombie ci aspettano comunque “là fuori”: non ci sono zombie, là fuori. Certo, rappresentare *l'altro* come mostro è molto utile, perché permette di abdicare alla politica come arte del possibile piuttosto che del necessario, per vivere infine in uno stato d'emergenza perpetua. È quindi chiaro che a molti – loro sì là fuori – farebbe assai piacere vedere qualche zombie per strada. Sarebbero un'ottima giustificazione.

NOTE

* Gaetano Martire è dottorando in Scienze del Testo presso La Sapienza Università di Roma. La sua ricerca verte sui classici americani del XIX secolo e sulla possibilità di una loro rilettura in chiave postmodernista *ante litteram*.

- 1 Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, Quirk Books, Philadelphia 2009.
- 2 Max Brooks, *The Zombie Survival Guide: Complete Protection from the Living Dead*, Three Rivers Press, New York 2003.
- 3 Basti citare i recenti *World War Z*, reg. Marc Froster, Plan B Entertainment, 2013, e *28 Weeks Later*, reg. Juan Carlos Fresnadillo, Fox Atomic, 2007 – ma la lista potrebbe essere molto più lunga.
- 4 Le saghe di *Resident Evil*, *Left 4 Dead* e *Dead Rising* sono solo le prime che vengono in mente.
- 5 Il più famoso è probabilmente nel New Jersey: www.zombiesurvivalcamp.com.
- 6 Per una rapida carrellata dei risultati in queste discipline, cfr. il capitolo “The Zombie Literature” in Daniel W. Drezner, *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton University Press, Princeton 2011.
- 7 Cfr. ad esempio Kyle Bishop, *The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie*, “Journal of American Culture”, XXXI, 2 (2008), pp.141-152; Stephanie Boluk e Wylie Lenz, a cura di, *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, McFarland, Jefferson (NC) 2011.
- 8 Cfr. ad esempio Christopher M. Moreman e Cory J. Rushton, a cura di, *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*, McFarland, Jefferson (NC) 2011; Kim Paffenroth e John W. Morehead, a cura di, *The Undead and Theology*, Pickwick Publications, Eugene (OR) 2012.
- 9 Cfr. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)*, in *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 3-25.
- 10 *Night of the Living Dead*, reg. George A. Romero, Image Ten, 1968 (titolo italiano: *La Notte dei Morti Viventi*).
- 11 Cfr. Michel Foucault, *Che Cos'è un Autore?*, in *Scritti Letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 1-21.
- 12 Frase formulata da un prete in *Dawn of the Dead*, reg. George A. Romero, Laurel Group Inc., 1978 (titolo italiano: *Zombi*).
- 13 Cfr. Ad esempio A. Loudermilk, *Eating “Dawn” in the Dark: Zombie Desire and Commodified Identity in George A. Romero’s “Dawn of the Dead”*, “Journal of Consumer Culture”, 1, 3 (2003), pp. 83-108.
- 14 Al momento si contano più di 150 capitoli.

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

- 15 Cfr. www.gq.com/story/dead-reckoning-robert-kirkman-brings-zombies-to-don-drapers-back-yard.
- 16 Robert Kirkman (autore), Tony Moore, Charlie Adlard (disegnatori) e Cliff Rathburn (inchiostatore), *The Walking Dead*, Saldapress, Milano 2012-2013, edizione in formato bonelliano. Per le citazioni, si indicheranno albo e pagina rispettivamente in numeri romani e arabi tra parentesi quadre. Si restituiranno in corsivo le parole evidenziate in grassetto nel fumetto.
- 17 <http://survivalblog.com/page/1009/?t1gdmGkc> (la traduzione è mia).
- 18 Marc Dery, *Dead Man Walking: What Do Zombies Mean?*, in *I Must not Think Bad Thoughts: Drive-by Essays on American Dread, American Dreams*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, pp. 11-17, p. 15 (la traduzione è mia).
- 19 Sul concetto di stato d'eccezione, cfr. Jacques Derrida, *Forza di Legge. Il Fondamento Mistico dell'Autorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; cfr. inoltre Giorgio Agamben, *Stato di Eccezione. Homo Sacer, II, I*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- 20 Cfr. Walter Benjamin, *Per la Critica della Violenza*, in *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 5-30, in particolare pp. 15-16.
- 21 Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della Prigione*, Einaudi, Torino 1976, in particolare il capitolo "Lo Splendore dei Supplizi".
- 22 Anche questo riattiva l'immaginario puritano sugli indiani: cfr. Richard Slotkin, *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1973.

“Non è uno scherzo sapere continuare”: Guccini, l’America e quella strada tra “la via Emilia e il West”

Cristiana Pagliaruso*

Non smetteremo di esplorare.
E alla fine di tutto il nostro andare ritorneremo
al punto di partenza per conoscerlo per la prima volta.
(T. S. Eliot, *Quattro Quartetti*)

L’11 settembre 2001 Francesco Guccini avrebbe dovuto tenere un concerto in Piazza Duomo a Prato. Gli avvenimenti di quel giorno cancellarono la data e così il primo concerto dopo gli attentati di New York si tenne la settimana successiva, il 18 settembre. Tra quella serie di certezze e abitudini che rendono un po’ monotona l’esperienza del pubblico gucciniano, quasi tutti quella sera si sarebbero aspettati il solito inizio con *Canzone per un’amica*,¹ anticipato dalla consueta presentazione ironica del cantautore, “...ecco una canzone nuova, che non avete mai sentito...”. Invece, salito da solo con la sua chitarra sul palco, Guccini cantò *Libera nos domine*, un brano incluso in *Amerigo* (1978), forse l’album più rappresentativo del cantautore-scrittore:

Da tutti gli imbecilli di ogni razza e colore,
dai sacri sanfedisti e da quel loro odore
dai pazzi giacobini e dal loro bruciore,
da visionari e martiri dell’odio e del terrore
da chi ti paradisa dicendo “è per amore”,
dai manichei che ti urlano “o con noi o traditore”
libera, libera, libera, libera nos Domine!

Quel verso “o con noi o traditore” parafrasa le parole di Gesù, “o con me o contro di me” (Matteo 12:30), riprese notoriamente non solo da Mussolini in epoca fascista, ma anche – “You are either with us, or against us” – dal Presidente degli Stati Uniti all’epoca dei fatti, George W. Bush, nel discorso al Congresso del 20 settembre 2001, il primo dopo gli attentati.

Col suo “libera nos”, Guccini registrava il tempo dell’esistenza precaria, della paura e della violenza, ma anche – come avrebbe elaborato Judith Butler qualche anno più tardi – la necessità più che mai viva di rifiutare le campagne d’odio da chiunque proclamate, e la cultura della paura e del controllo ossessivo esercitato da invisibili agenti censori, atti a silenziare qualsiasi forma di opposizione alla guerra “santa” dichiarata dagli Stati Uniti al terrorismo.² Durante il concerto, Guccini riprese altre due canzoni di quell’album, *100, Pennsylvania Ave.* e *Amerigo*, manifestando così in modo esplicito, in quel momento di crisi, il suo rapporto

personale – un rapporto, come vedremo, ambivalente – con gli Stati Uniti. Poi, come raccontano i fan, pur avendo pensato inizialmente di non proporre, in quel frangente, l'attesa *La locomotiva* (nella canzone si parla di un attentatore suicida anarchico), Guccini non si fece silenziare dalla già dilagante paura e auto-censura, ma, in altro contesto e con altro spirito, decise di cantarla ancora una volta.³ Se il 18 settembre 2001 Guccini propose la canzone non lo fece certo per celebrare la violenza politica e il giovane potenziale assassino del diciannovesimo secolo,⁴ ma forse per marcare la differenza fra la violenza di oggi e la violenza di allora, e ribadire ancora una volta, insieme con il suo pubblico, la speranza di un'azione libertaria e di una lotta collettiva contro l'ingiustizia. Del resto, per quanto in apparenza di tema strettamente locale, anche *La locomotiva* non era del tutto irrelata all'esperienza americana: Guccini aveva composto le note tredici strofe mentre insegnava italiano agli americani del John Dickinson College, ritraducendo per loro l'America di Steinbeck e Hemingway da lui sperimentata attraverso i filtri traduttivi di Vittorini e di Pavese.

Partendo proprio dalla biografia e dal gusto gucciniano di dire tutto di sé e del proprio mondo, reale e immaginario, fingendo magari di parlare d'altro, ho inteso qui dare testimonianza dell'influenza esercitata dalla cultura americana sul cantautore-scrittore – a un tempo figura emblematica di un'esperienza generazionale probabilmente condivisa da molti suoi coetanei italiani negli stessi anni, e figura-chiave della trasmissione e circolazione, attraverso la popolarità della sua musica presso almeno due generazioni, di un certo "mito dell'America". Un mito trasformato rispetto a quello di Pavese e di Vittorini, non solo perché veicolato anche attraverso altri canali oltre alla letteratura, ma anche perché storicamente declinato in forme più ambivalenti. I versi musicali di Guccini, come anche molti passi della sua produzione letteraria, offrono due macro-immagini dell'America (userò questa dizione, piuttosto che la più corretta "Stati Uniti d'America", perché questa è la dizione "mitica" che ricorre nelle sue opere): da una parte la fascinazione delle prime migrazioni verso il continente, del sogno come illusione e mito, propellente dell'utopia di giustizia, libertà e democrazia; dall'altra l'America della dura realtà che, tra senso di sconfitta e protesta, evidenzia la crisi del sogno, infranto poi definitivamente con la caduta delle Torri Gemelle e con la caduta dei diritti dei lavoratori immigrati.

Tre canzoni, ovvero *Amerigo*, *100, Pennsylvania Ave.* e *Canzone per Silvia*, rappresentative ma non isolate nel suo viaggio artistico e letterario, permettono di tracciare questa storiografia culturale americana nella produzione di Guccini. Egli percorre tempi e geografie riconducibili a quell'ormai famoso verso della canzone *Piccola città* (in *Radici*, 1972), ovvero "tra la via Emilia e il West":

Gli occhi guardavano voi ma sognavan gli eroi, le armi e la bilia,
correva la fantasia verso la prateria, fra la Via Emilia e il West.

Sciocca adolescenza, falsa e stupida innocenza,
continenza, vuoto mito americano di terza mano.

Proprio dalla geografia, “disciplina tra le più fantastiche che esistano, che ha del letterario e del fabulistico, più che della vera scienza”,⁵ si inizia questo percorso all’interno delle contaminazioni culturali e letterarie che hanno influenzato l’opera globale di Guccini e interpretato il suo tempo. Tre sono anche i principali luoghi teatro dell’avventura gucciniana, ovvero Modena, Pavana e Bologna, dove, complice la guerra e poi l’arrivo della televisione, era giunta l’eco di tante storie e musiche diverse di una terra lontana, oltreoceano. Guccini, attento e curioso, aveva già prontamente teso l’orecchio e volto lo sguardo. La guerra aveva portato nei fianchi e nella testa ritmi e armonie nuove come quelle descritte nel suo primo esperimento letterario, *Cròniche epafaniche* (1989), in cui Guccini racconta di quando, bambino esiliato a Pavana presso i nonni paterni, ascoltava quel soldato americano di colore “cantante famoso, giù a casa [...] che veniva sempre a mangiare un piatto di minestra che gli piaceva più del rancio” e suonava qualcosa per Nonnamabilia:

C’era tutta Pavana a sentire, e dicevano: “Ma avete sentito che roba, ó è musica?” “È musica americana” dicevan quelli che eran stati in America.⁶

Le serate a Pavana, in piena guerra ma animate da colori e musiche esotiche, spingono più di qualcuno a decidere di suonare strumenti nuovi, magari la chitarra o l’armonica. Il giovanissimo Guccini intanto ascolta, legge e intreccia queste nuove presenze alle storie delle sue radici e dei racconti. I nomi stranieri, le foto di luoghi lontani, un’America che “era *Life*, sorrisi e denti bianchi su patinata” (*Amerigo*), le lingue e gli accenti nuovi, “l’inglese un suono strano che lo feriva al cuore come un coltello” (*Amerigo*), e i tanti libri letti inevitabilmente finiscono presto per mescolare la Pennsylvania alla Toscana, New York a Bologna, per far nascere le prime storie di emblematici personaggi reali o immaginari. Per gran parte della produzione letteraria e del repertorio musicale di Guccini, le storie intersecano le radici dell’autore con le dense esperienze letterarie, echi di un’educazione letteraria giovanile, popolare e scolastica appassionata che molti critici non hanno mancato di evidenziare.⁷ Privilegiando sempre narrazioni condotte a metà tra territori e gente di frontiera, in uno stile che Guccini stesso definisce “falsamente autobiografico”,⁸ Guccini descrive luoghi di immaginata concezione, di fantasia e sogno pregni di rimandi letterari appartenenti a una cultura mai elitaria o discriminante ma sempre veicolo di un coerente impegno etico e civile.

L’America del sogno e della realtà

Le prime due fasi dell’influenza americana nell’opera di Guccini sembrano spesso sovrapporsi: all’idea dell’America romantica dell’io, “di miti e immaginazioni, di viaggi di fantasia”,⁹ presente già dal 1962 (quando Guccini, partito per il servizio di leva, si ritrova spesso a trascorrere giornate sui monti degli Appennini, a suonare e a re-inventare canzoni di protesta mimando i toni e contenuti di un quasi coetaneo ragazzo del Minnesota dalla voce sghemba e inconfondibile, un tale Bob Dylan) si interpone spesso l’idea di un’America “emarginata, di fatica, di sconfitte”,¹⁰ raccon-

tata da chi c'era stato per davvero in cerca di fortuna "non trovata", proprio come Enrico Guccini, l'*Amerigo* della canzone.¹¹ All'America romantica del mito e delle fascinazioni si affianca l'America degli immigrati, del lavoro, dello sfruttamento, quella dei territori difficili, della segregazione, del razzismo, immagine più storica che artistica o letteraria, raccontata sempre al confine tra l'autobiografia e l'invenzione. Queste due visioni prendono forma emblematica nella canzone *Amerigo*, inclusa nell'omonimo album del 1978. La storia di *Amerigo* racconta la vita di Enrico Guccini (1887-1963), fratello minore del nonno di Francesco, che probabilmente intorno al 1912, data del rilascio del passaporto, parte verso le Americhe.¹² Come racconta lo stesso Guccini a Massimo Cotto,¹³ a spingere lo zio Nerico/Merigo non è soltanto il desiderio di successo e di fortuna, ma anche un profondo senso di ribellione, di "astio sottile verso il padre, il grosso Chicò, Checcone, Big Frank, l'uomo [...] sicuro di sé e di cosa è bene e male, padre e padrone e patriarca, tanto che l'unica a tenere testa era la moglie".¹⁴ A modo suo, come spiega il paratesto della canzone presente sulla copertina interna dell'album, "*Amerigo* è una storia, ed è la storia di una vittoria, cioè di una vita conclusa, nel bene e nel male, e di un'altra di cui si comincia a capire il senso, fra un'America realtà-mito e questo paese Pavana e questo suo fiume che si chiama Limentra". L'Italia migrante del primo Novecento è certamente mossa da necessità di riscatto e di sopravvivenza, ma anche da un desiderio di libertà che lo spazio immaginato aperto e sconfinato dell'America evocava. Il lungo, incognito viaggio di Amerigo, proprio come Vespucci, che l'America non l'aveva "scoperta" come Colombo ma cercata, sintetizza il senso della ricerca della sostanza delle cose e dell'esistenza che hanno percorso tutta l'opera letteraria e musicale di Guccini a partire proprio dal primo album *Folk beat n.1* (1967). Con *Radici* (1972) e poi con *Amerigo* (1978) la consapevolezza della ricerca dell'introvabile si veste del racconto del difficile percorso dell'emigrazione, della guerra e del lavoro. Tra suoni di navi in partenza da porti con nomi forestieri come Le Havre, *Amerigo* si fa veicolo di un'identità che non ha paura né della lotta né della sconfitta. Con l'aria del sovversivo, di colui che parte con la "rabbia ed avventura e ancora vaghe idee di socialismo",¹⁵ la storia di zio Nerico-Merigo si identifica con quella dei primi esploratori. Ad attenderlo all'arrivo non ci sono però che fatica e precarietà:

E fu lavoro e sangue, e fu fatica uguale mattino e sera,
per anni da prigione, di birra e di puttane, di giorni duri,
di negri ed irlandesi, polacchi ed italiani, nella miniera
sudore d'antracite, in Pennsylvania, Arkansas, Tex, Missouri.

Amerigo non abita il mito, a differenza di Guccini che, invece, mescola alla faccia indurita dello zio che racconta il suo mito personale di allora:

L'America era allora, per me i G.I. di Roosevelt, la quinta armata, l'America era Atlantide, l'America era il cuore, era il destino, l'America era Life, sorrisi e denti bianchi su patinata, l'America era il mondo sognante e misterioso di Paperino. L'America era allora per me provincia dolce, mondo di pace, perduto paradiso, malinconia sottile, nevrosi lenta, e Gunga-Din e Ringo, gli eroi di Casablanca e di Fort Apache, un sogno lungo il suono continuo ed ossessivo che fa il Limentra.
(*Amerigo*)

Sempre in bilico tra fatica e nostalgia, gli Amerighi di Guccini partiti per l'“America, the Beautiful”,¹⁶ ben descritti anche nell'intera trilogia della memoria e della geografia costituita da *Cròniche epafaniche* (Pavana), *Vacca d'un cane* (Modena) e *Cittanòva blues* (Bologna) sono

alla ricerca di un posto qualunque dove lavorare per guadagno e stare meglio per un po' e poi tornare con qualcosa in tasca e comprare quel campo per allargare il proprio, o quel pezzo di castagneto, o quell'osteria per continuare il mestiere (quelle donne) che forse era iniziato proprio là. Andavano via a generazioni, molti con la moglie, con i figli, con figli dentro alla pancia delle mogli, e che nascevano là, americani, e prendevano nomi americani, pronti a tramutarsi in qualcosa che non era mai esistito.¹⁷

Attraverso *Amerigo*, ma anche – per citare altre canzoni – l'esploratore, giornalista, storico, illustratore olandese Hendrick Willem van Loon in *Van Loon* (*Signora Bovary*, 1987) o *Cristoforo Colombo* (*Ritratti*, 2004), Guccini tesse la storia di queste esplorazioni della terra del mito e a suo modo spiega la rivoluzione politica e sentimentale che ha segnato il Novecento. A mescolarsi con l'impegno di cantare la volontà di conoscere nuovi mondi, c'è la voglia di raccontare anche con struggente romanticismo il senso del tempo e del cambiamento. Come in un dipinto dell'Hudson River School, Guccini riassume spesso in un'unica composizione il tema della scoperta, l'esplorazione e le conseguenze di una spietata colonizzazione. Dipinge il dettaglio in modo realistico ma lo scenario che emerge diventa frutto della sintesi di più paesaggi, quelli legati alla terra di partenza e quelli immaginati e visti all'orizzonte. Guccini raccoglie con cura i dettagli della storia ma poi, come nel diario di bordo di un esploratore in viaggio di ritorno, i dati diventano come gli ingredienti della storia futura e disegnano prospettive possibilmente da raccontare.

Ecco allora *L'ultima Thule* (2012), pensato da Guccini fin dai tempi di *Radici* come titolo di quello che sarebbe stato l'ultimo album, e infine inciso nel 2012 per la Capitol/Emi. Ritornando sull'archetipo gucciniano delle terre leggendarie e irraggiungibili, la canzone sfrutta il mito lontano dell'isola di ghiaccio e fuoco perduta in un punto indefinito dell'estremo nord dei mari e ritorna, forse per l'ultima volta, sul tema romantico del sogno e della memoria, in un momento, la vecchiaia (Guccini ha settantadue anni quando esce l'album), in cui appunto sogno e memoria sembrano ormai coincidere. In una cavalcata *progressive folk* permeata di atmosfere celtiche, con uno dei migliori incipit di Guccini, *L'ultima Thule* riprende, tra molteplici assonanze, una sublime composizione romantica americana, ovvero *Dream-Land* (1844) di E.A. Poe. Al settenario di Poe si contrappone l'endecasillabo meditato e preciso di Guccini, che nel tempo ha concentrato sempre più la sua attenzione sul dire, sul sentire più che sul suonare. L'ultimo viaggio verso la terra della dimenticanza, dell'infinito e quindi dell'eterno che Poe descrive in *Dream-Land* lasciando sospesa l'idea “out of space – out of time”, che si tratti di una partenza o di un ritorno, evidenzia la comune matrice romantica dei due autori.

Sulle figurazioni del mito, e sulla scia di una produzione che si pone a metà tra l'impulso politico, rivolto a spronare gli animi a combattere la battaglia per il trionfo degli ideali (repubblicani in America e proletari in Italia), e l'ansia di emancipazione dell'individuo mista all'inquietudine morale che sono caratteristiche del romanticismo americano, Guccini aveva già impostato tutta la sua produzione giovanile e alcuni componimenti più intimisti ed esistenziali. Nell'album di esordio *Folk Beat n.1* (1967) si intuisce già la capacità di fondere l'impegno sociale e politico con la riflessione esistenziale. Traendo spunto da una letteratura impetuosa di ballate *topical*¹⁸ e racconti legati tanto all'epica quanto all'ordinario quotidiano, evocando la capacità compositiva di Dylan, Guccini ha saputo creare delle narrazioni allusive a volte circolari, in cui la storia lascia sempre qualcosa di non ancora spiegato, e quindi da ri-ascoltare o ri-leggere. A metà tra lo stile giornalistico-documentaristico e il racconto metaforico, Guccini trae ispirazione dagli autori di riferimento che circolavano in forza di un prezioso lavoro traduttivo iniziato da voci autorevoli della cultura italiana del Secondo dopoguerra: il mondo beat di Allen Ginsberg, da cui parte l'incipit di *Dio è morto* (1967), attingendo dai primi versi di *Howl* (1956); o ancora il romanzo di J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (1951), cui si rifarà, figurandosi davanti le colline della Pennsylvania, per gli ultimi versi di *La collina* (*L'isola non trovata*, 1970):¹⁹

Anch'io tra i fiori, tempo fa,
giocavo sulla sommità,
con i compagni miei, dentro alla segale,
ma il prenditore non mi ha scorto
quando son caduto al mondo per l'eternità.

A questi pezzi si affiancano rivisitazioni di brani come *I Want You* di Dylan (*Blonde on Blonde*, 1966), anticipazione di una più matura *Vorrei* (*D'amore di morte e altre sciocchezze*, 1996), dove all'amore giovanile per l'americana Eloise Vitelli si sostituisce l'amore coniugale per l'attuale compagna del cantautore. L'elemento distintivo della contaminazione di Guccini con il fenomeno *beat* è stato, scrive Alberto Bertoni, la sua capacità di "traghetare questo genere dalle cover più o meno ispirate dei successi anglosassoni all'elaborazione di una proposta autonoma e coerente [...] capace di sorvolare le mode radicate nello spirito del tempo, per appuntare i suoi strali su altri aspetti intollerabili della società".²⁰

Se il primo incontro di Guccini con gli Stati Uniti avviene nell'ottobre del 1944, quando ha quattro anni e si ritrova quasi adottato dai soldati citati anche in *Amerigo*, "i «G.I.» di Roosevelt della 5a armata" comandata dal generale Clark, l'incontro reale con la terra americana avviene nel 1970.

Sarà un incontro deludente, come deludenti spesso sono le esperienze troppo idealizzate e aspettate. Il mito dell'America, tanto letto e sognato al cinema e ora a portata di mano, si esaurisce tra incomprensioni sentimentali e culturali. Da questo viaggio in Pennsylvania, stato paradigmatico insieme a Virginia e Massachusetts della nascita di "un continente", nasce l'album *L'isola non trovata*, che contiene la canzone "che fa da pendant ad *Amerigo*",²¹ *100, Pennsylvania Ave*. Il testo

descrive lo stato confusionale di un uomo che insegue il “vero” amore e finisce poi per rendersi conto, come in un confronto tra mito e storia, che immaginare a volte è meglio che vedere:

La strada dalla Pennsylvania Station sembrava attraversasse il continente come se non tornasse più all’indietro ma andasse sempre avanti ad occidente.

Il risveglio dall’idea è pesante ma offre, al di là di un’efficace ispirazione artistica, una prospettiva più realistica, quella che in fondo aveva potuto intuire, ma non spiegare, leggendo voracemente proprio gli autori del realismo contemporaneo americano:

Chiaro che noi siamo stati influenzati dagli Stati Uniti, dal cinema, dalla musica, dalla letteratura. Da giovinetto mi sarei fatto ammazzare piuttosto di leggere Moravia. Io leggevo Hemingway, Steinbeck, Dos Passos, Caldwell. Poi sono passato ad altre letture, ma l’America è rimasta. La si sognava, l’America, non c’è niente da fare. Che poi era un’America inesistente. Già con il Vietnam il mito aveva cominciato a incrinarsi. La vera America l’ho conosciuta quando ci sono andato, nel 1970, ed era una cosa tutta diversa da come la immaginavo.²²

Come spiega Marco Aime, le varie Americhe di Guccini, “quella vista con gli occhi del bambino e dell’adolescente, quella di Paperino (rigorosamente disegnato da Barks), quella di Gunga Din e Ringo, degli eroi di Casablanca e di Fort Apache”²³ si rivelano, sempre per “interposta persona”, divise tra “due grandi pulsioni, diverse e speculari: quella dell’io e quella dell’altro”.²⁴ Due pulsioni contrapposte che si riassumono in quella formula sintetica rappresentata dal verso “fra la via Emilia e il West”, proprio inteso “alla lettera, come riferimento alla frontiera americana che per la sua generazione era teatro di giochi, di film e di fumetti, fra Tom Mix e di là a poco, Tex Willer”²⁵ ma anche come una frontiera spirituale, uno spazio e un tempo indeterminati che ridisegnano le sembianze del viaggiatore, dell’esploratore. L’illusione è quindi sfumata. Sembra meglio così, dice Guccini, “Ma forse almeno tu l’hai conservato/ quell’ideale che avevamo in testa,/ probabilmente invece mi ha lasciato:/ ogni cosa alla lunga mi molesta/ e cerco un’altra festa.../ e poi le feste in fondo mi han stancato”. (*100, Pennsylvania Ave.*)

Se l’America, qui incarnata nella figura dell’innamorata del tempo, finge di continuare a credere ai suoi ideali, Guccini confessa che forse è meglio continuare a sognare un tempo e uno spazio migliori, “se le/ cose son state poi più amare/ le accetti, tiri avanti e non hai perso se sono/ differenti dal sognare/ perché non è uno scherzo sapere continuare” (*100, Pennsylvania Ave.*). È breve il tempo delle spiegazioni, e come nelle pagine di Kerouac, “cercai di spiegarle la mia ansia di vivere e le cose che avremmo potuto fare insieme e mentre parlavo sapevo che me ne sarei andato [...] mi sdraiai sul prato di una vecchia chiesa [...] mi fece venir voglia di tornare sulla strada. [...] Volevo andare oltre, seguire la mia stella altrove” (*Sulla Strada* 72).

L'America della protesta

Ma che tipo di America si trova ora davanti Francesco Guccini/Cristoforo Colombo? Con *Canzone per Silvia* (*Parnassius Guccini*, 1993), Guccini, a rischio di ritornare noioso, "didascalico o pedante"²⁶ parte con una nuova invettiva che ha per oggetto le contraddizioni di un'America che predica e vanta la propria democrazia mentre imprigiona per terrorismo (senza che abbia mai ucciso) l'attivista del Black Panther Party tra gli anni Sessanta e Ottanta, Silvia Baraldini, condannata nel 1983 a una pena cumulativa di 43 anni di prigione negli Stati Uniti per i reati di concorso in evasione, associazione sovversiva e ingiuria al tribunale, per non avere fornito i nomi dei compagni.²⁷ Nel 1993 Guccini, recuperando il genere della ballata, caro alla tradizione folk americana, espone un severo giudizio politico sulla vicenda giudiziaria di questa giovane donna non americana detenuta per le sue idee politiche e il suo impegno nei diritti civili. Con tono acerbo, epico e accusatorio, Guccini critica gli Stati Uniti e invita alla riflessione: il grande e potente sogno americano si scontra con la negazione di uno dei diritti umani fondamentali su cui era sorta l'idea dell'America stessa, la libertà di pensiero:

Paura del diverso e del contrario, di chi lotta per cambiare,
paura delle idee di gente libera, che soffre, sbaglia e spera.
Nazione di bigotti! Ora vi chiedo di lasciarla ritornare
perché non è possibile rinchiudere le idee in una galera.
(*Canzone per Silvia*)

Le immagini paradossali e contrastanti si susseguono una dopo l'altra a disegnare e raccontare l'assurdo di una nazione che da una parte vanta grandezza e potenza, giustizia e tecnologia, apertura e accoglienza a mimare il ricordo dell'"orizzonte dei pionieri" e dall'altra manifesta la visuale ristretta di una "nazione di bigotti" che per paura del diverso cerca di "rinchiudere le idee in una galera". In un clima di maccartismo mai passato, alla luce anche di due mandati presidenziali repubblicani (Ronald Reagan e George H.W. Bush) in odore di guerra, Guccini dichiara tutto il suo distacco. Contro l'ingiustizia, l'ottusità e l'ignoranza dimostrata dalla legge federale americana oppone l'immagine simbolo dell'America, la Statua della Libertà:

L'America è una statua che ti accoglie e simboleggia, bianca e pura,
la libertà, e dall'alto fiera abbraccia tutta quanta la nazione,
per Silvia questa statua simboleggia solamente la prigione
perché di questa piccola italiana ora l'America ha paura.

Dov'è finito dunque il senso dei versi di Emma Lazarus incisi nella lapide di bronzo ai piedi della Statua della Libertà? Premonizione di un destino, *The New Colossus* (1883) ha immaginato "A mighty woman with a torch, whose flame/ Is the imprisoned lightning, and her name/ Mother of Exiles" (4-6). Una piccola italiana fa paura, come forse farebbe paura oggi un nuovo Cristoforo Colombo, che dopo

mesi di viaggio verso la terra del sogno, si trova all'orizzonte un "circo illusorio", un "acquario di sogni e sabbia" (*Ritratti*, 2004):

Dove il sogno dell'oro ha creato
mendicanti di un senso
che galleggiano vacui nel vuoto
affamati d'immenso.
Là babeliche torri di cristallo
già più alte del cielo
fan subire al tuo cuore uno stallo
come a un Icaro in volo.
Dove da una prigione a una luna d'amianto
"l'uomo morto cammina"
dove il Giorno del Ringraziamento
il tacchino in cucina...

Questa volta Colombo decide di non fermarsi ma "leva l'ancora e fa vela" ancora, forse questa volta, un po' come Dylan nella canzone *Time Out Of Mind* (*Highlands*, 1997), alla volta di un luogo mitico, una sorta di paradiso perduto. Un po' come Dylan, Guccini vive a modo suo *l'American dream*, e lo risolve in modo originale: non si immagina in un'altra terra – quello l'avevano già fatto le persone intorno a lui – ma decide di ritornare a esplorare il suo mondo, a studiarne le lingue, le assonanze, cominciando a sentire le differenze sempre più sottili. In un percorso della memoria, delle contaminazioni letterarie, sentimentali e culturali, Guccini continua a riflettere su come riorientare i tempi e i gesti del contemporaneo. Lo fa spingendo l'orizzonte sempre più in là, non più soltanto "fra la via Emilia e il West", ma oltre, fino al limite di *Un'isola non trovata* o di una *Ultima Thule*. La scoperta del fallimento del mito, del sogno, aiuta a guardare meglio in se stessi e a trovare nella precarietà esistenziale, nella fragilità, una forma di etica comportamentale ispirata dal dialogo, dal discorso, dal confronto con l'altro, con la natura e con l'io. Lo ricorda Guccini ripensando alle domande non fatte, ai non detti del tempo della sua giovinezza, quando davanti allo zio Nerico/Merigo capiva e non capiva il senso di quel ritorno dall'America sognata:

Quand'io l'ho conosciuto o inizio a ricordarlo era già vecchio,
sprezzante come i giovani, gli scivolavo accanto senza afferrarlo
e non capivo che quell'uomo era il mio volto,
era il mio specchio finché non verrà il tempo
in faccia a tutto il mondo per rincontrarlo.
(*Amerigo*)

Il verso "quell'uomo era il mio volto" e ancora quell'immagine opaca, sfuocata del Ribosi nell'incipit di *La locomotiva* ("Non so che viso avesse, neppure come si chiamava") recuperano un nodo fondamentale della filosofia etica, quello del riconoscimento dell'altro, nell'ultimo decennio tornato al centro delle riflessioni politiche. Un nodo centrale anche all'esperienza estetica, come scrive Ezio Rai-

mondi: “La lettura non è mai un monologo, ma l’incontro con un altro uomo, che nel libro ci rivela qualcosa della sua storia più profonda e al quale ci rivolgiamo in uno slancio intimo della coscienza affettiva, che può valere anche come atto d’amore. [...] E qui forse, tra il lettore e lo scrittore, si producono lo sguardo, la coscienza, il faccia a faccia di una vera e propria relazione etica”.²⁸ Proprio Ezio Raimondi, rimasto sempre in contatto con Guccini anche dopo gli anni universitari, loderà più volte l’impegno del cantautore ribadendo la carica etica dei suoi testi attraverso l’uso accorto di parole dall’alto senso estetico. Svaniti ormai i tempi dei miti e degli slogan collettivi, Guccini invita ad ascoltare e a studiare la storia di un mondo che cambia, ora globale, post-coloniale, post-atomico, post-11 settembre. Se i toni si fanno più intimisti, didascalici e responsabili, quasi un dialogo a due, Guccini, ormai abile “burattinaio di parole”,²⁹ ci mette gli uni davanti agli altri, e ci invita a cercare ancora una terra da sogno, questa volta oltre “la via Emilia e il West”, rivolgendosi a chi lo ascolta, “ipocrita uditore” ma anche suo simile, suo amico (“tu, ipocrita uditore, mio simile/ mio amico”, *Addio*, 2000), nella speranza sempiterna e solidale che mai muoia il desiderio di desiderare quel luogo altrove.

NOTE

* Cristiana Pagliarusco ha conseguito la laurea in Lingue e Letterature Straniere all’Università di Ca’ Foscari, Venezia. Ha lavorato come traduttrice e interprete (Inglese e Russo). Insegnante di ruolo presso il Liceo “Fogazzaro” di Vicenza, frequenta attualmente il terzo anno della Scuola di Dottorato in Studi Umanistici presso l’Università di Trento dove studia la poesia efrastica anglofona ispirata alla pittrice modernista americana Georgia O’Keeffe.

1 Nota anche come *In morte di S.F.*, presente la prima volta nell’album d’esordio *Folk beat n. 1*, 1967.

2 Judith Butler, *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*, Verso, London 2006.

3 La canzone, notissima, racconta la triste vicenda di Pietro Rigosi, macchinista delle Ferrovie Italiane, giovane padre di famiglia, lavoratore sottopagato emblema dell’umiliazione e dell’oppressione della classe proletaria dell’Ottocento. Rigosi, sentendosi ultimo tra gli ultimi, decise in una giornata d’estate del 1893 di lanciarsi con il suo treno contro un altro treno. Il gesto non gli valse che la perdita di una gamba e l’oblio.

4 Guccini ha spesso intonato canzoni volutamente intrise di retorica anarchica, pur rifiutando ogni forma di violenza. In proposito si possono ricordare, per esempio, i versi di *Canzone delle osterie di fuori porta* (in *Stanze di vita quotidiana*, 1974): “Ma le strade sono piene di una rabbia che ogni giorno urla più forte/ son caduti i fiori e hanno lasciato solo simboli di morte”. È noto come questo abbia frequentemente attirato a Guccini, nel corso degli anni, le contestazioni delle ali più radicali del Movimento.

5 Francesco Guccini, *Cròniche epafaniche* (1989), Feltrinelli, Milano 1991, p. 24.

6 Ivi, p. 148.

7 Nonostante l’affermazione di Guccini riportata da Aime “Sono divenuto un lettore accanito grazie a Steinbeck, Hemingway, Faulkner, Caldwell e più tardi Kerouac e Ginsberg [...] Mi sarei fatto ammazzare piuttosto di dire che leggevo romanzi italiani” (Marco Aime, *Tra i castagni dell’Appennino. Conversazioni con Francesco Guccini*, UTET, Novara 2014, p. 71), l’educazione letteraria del cantautore è fortemente intrecciata alla poesia di Carducci, Gozzano, Ungaretti,

o alla prosa narrativa di Manzoni, Gadda e infine Meneghella. Numerosi sono i riferimenti ai versi di questi autori presenti nelle canzoni e nei libri di Guccini. A Modena, Guccini frequenta l'istituto magistrale "Carlo Sigonio", dove scopre la passione non solo per le rime ma anche per le lingue "portatrici di un sublime d'en bas" (Francesco Guccini, *Non so che viso avesse. Quasi un'autobiografia*, Oscar Mondadori, Milano 2010, p. 220) grazie al suo primo insegnante di latino, storia e geografia nonché glottologo, Franco Violi. Nel 1961 la famiglia si trasferisce a Bologna dove Guccini si iscrive dapprima alla facoltà di lingue, poi alla facoltà di lettere nel 1963. Qui saranno fondamentali le lezioni del professore e critico letterario Ezio Raimondi che produssero "un effetto dirompente nella coscienza ricettiva di Guccini" (Guccini, *Non so che viso avesse*, cit., p. 117). L'approfondimento delle letture di Dante, Manzoni, Serra, Gadda e la passione di Raimondi per l'intertestualità influirono notevolmente sulla già comprovata capacità creativa e compositiva di Guccini tanto da far emergere da subito la bellezza di un poemetto, *Le tecniche da difendere*, che molto aveva attinto dallo stile di Thomas S. Eliot e prima ancora da John Donne.

8 Così riporta Paolo Squillaciotti nel saggio "Amerigo" di Francesco Guccini, "Per leggere. I generi della lettura", IV, 6 (primavera 2004), p. 125.

9 Francesco Guccini, *Un altro giorno è andato: Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Giunti, Firenze 1999, p. 101.

10 Ibid.

11 L'origine del titolo della canzone *Amerigo* deriva proprio da una storpiatura del nome del prozio e da una rielaborazione romanzata dello stesso legata alla sua emigrazione in America: "Mio zio Enrico, il fratello minore di mio nonno Pietro, veniva chiamato Nerico, con metàtesi dialettale curiosamente usata se lo nominavano in italiano; in dialetto invece lo chiamavano Merigo [...] Non c'entra l'America, anche se in America, quella del Nord, o degli Stati Uniti, lui c'era stato davvero": Guccini, *Cròniche epafaniche*, cit., p. 55.

12 Cfr. Squillaciotti, "Amerigo" di Francesco Guccini, cit., per un'eccellente analisi metrica, stilistica e storica della canzone.

13 Guccini, *Un altro giorno è andato*, cit., p. 103.

14 Guccini, *Cròniche epafaniche*, cit., pp. 58-9.

15 Guccini traccia un ritratto del prozio definendolo "un po' socialista" (*Cròniche epafaniche*, cit., p. 52) e frequentatore degli ambienti anarchici di Pavana. Per approfondimenti, si rimanda ancora al saggio di Squillaciotti.

16 Si fa qui riferimento al capitolo americano del libro *Cittanòva Blues*: "Tu l'America l'avevi conosciuta attraverso i mille film, sussunti anche da pargolo bambino proprio in quel cinemino montanaro che ti si appalesava come una fola di Harun al Rashid, come la grotta di Ali Baba per la dovizia delle pellicole rappresentate, Il Massacro di Fort Apaci, Ombre Rosse, quando gli indiani erano ancora cattivi, Gunga Din e Casablanca, e mille altre in tutta la tua vita mai dimenticate": Francesco Guccini, *Cittanòva Blues*, Mondadori, Milano 2003, pp. 155-6. Per un dettagliato riferimento ai quattro film americani citati, si veda la precisa nota n.23 del saggio di Squillaciotti.

17 Guccini, *Cròniche epafaniche*, cit., p. 58.

18 Per *topical ballad* o *song* si intendono tutti quei componimenti musicali – a volte, ma non necessariamente, di protesta – nati a commento di un evento politico o storico.

19 Lo stesso Guccini segnerà la paternità dell'ispirazione nelle note del disco originale: "Profonde scuse, ovviamente, a Guido Gozzano e a Salinger, rispettivamente per 'L'isola non trovata' e per 'La collina'. Sarò mai perdonato?". Si ricorda che il titolo originale del romanzo di Salinger *Il giovane Holden* è infatti *The Catcher in the Rye* ovvero "Il prenditore tra la segale". L'analogia per Guccini è legata ai campi di segale della pianura padana in giugno, quando, con i cereali cresciuti, si trasformano in campo di gioco per i monelli di campagna che possono infilarsi e nascondersi tra di essi, o rotolarsi e scivolare come se fossero sulla neve.

20 Guccini, *Non so che viso avesse*, cit., p. 126.

21 Ivi, p. 171.

22 Aime, *Tra i castagni dell'Appennino*, cit., p. 73.

23 Ibid.

24 Guccini, *Non so che viso avesse*, cit., p. 125.

25 Ivi, pp. 149-50.

26 Ivi, p. 194.

27 Baraldini viene reclusa e posta in isolamento in carceri di massima sicurezza come il Lexington High Security Unit in Kentucky, il cui fine è di ridurre i prigionieri alla totale sottomissione



OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

attraverso torture di ogni genere e mancanza assoluta di assistenza medica. Dopo anni di lotta da parte di movimenti di sostegno internazionali, solo nel 1999 sarà rimpatriata per scontare il resto della pena in Italia fino alla scarcerazione nel 2006. Si legga a proposito delle condizioni di Silvia Baraldini, prigioniera politica, il libro di Joy James, *Imprisoned Intellectuals: America's Political Prisoners Write on Life, Liberation, and Rebellion*, Rowman & Littlefield, Lanham 2003, p. 150.

28 Cfr. quanto scritto in copertina del volume di Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007.

29 *Samantha*, dall'album *Parnassius Guccini*, 1994.



***La Louisiana di True Detective.* Attori e attanti geografici in una serie televisiva**

*Fabio Amato**

La relazione del sapere geografico con le espressioni artistiche si è manifestata soprattutto negli aspetti relativi al racconto scritto e alle pratiche visuali, in un impalco fortemente condizionato dalla letteratura scientifica di matrice anglofona, legata al *cultural turn*.¹ Il dialogo tra geografia, media e cultura popolare ha avuto nell'opera ormai trentennale di Burgess e Gold il suo riferimento fondativo.² Da allora le analisi dei diversi sistemi mediatici in rapporto all'organizzazione dello spazio e alla sua articolazione culturale e politica e le rappresentazioni del mondo, veicolate dai mezzi di comunicazione e dalle diverse espressioni della cultura popolare, sono cresciute in maniera ragguardevole.³ Su questa linea di riflessione si muove la *popular geopolitics*, formalizzata da Gerard Toal a partire dagli anni Novanta.⁴ In tal senso, qualsiasi forma di rappresentazione dello spazio e dei soggetti identificabili nella loro azione territoriale può essere correlata a un'analisi dei discorsi a essi legati e al rapporto, in senso foucaultiano, tra conoscenza e potere.

Nella ricchezza di strumenti disponibili, le serie televisive sono uno dei tanti prodotti che possono essere utilizzati come cartine di tornasole per leggere luoghi e narrazioni. Benché negli ultimi anni la produzione di tali opere si sia notevolmente incrementata, si tratta di un filone ancora poco sfruttato nella riflessione della geopolitica popolare.⁵ Come si è diffusamente raccontato in questa rivista,⁶ le serie televisive hanno abbandonato la funzione di intrattenimento superficiale per indirizzarsi verso prodotti di elevata qualità in termini di sceneggiatura, struttura diegetica, fotografia e produzione complessiva, e sono ormai in grado di competere con le opere cinematografiche, sempre più spesso superandole e soprattutto attraendo sempre più frequentemente registi e attori hollywoodiani.

Con questo contributo si vuole analizzare una delle più recenti produzioni di successo, la prima stagione di *True Detective*, tratteggiandone gli elementi narrativi più rilevanti, e cercando di porre l'accento, in chiusura, sul protagonismo del paesaggio, categoria *monstre* del sapere geografico, in questa serie tv.

***True Detective*: tra machismo e nichilismo, il Sud al centro del racconto.**

Concepita come un'antologia fatta di stagioni concluse (cast, ambientazione, e storie diverse per ogni stagione), *True Detective* (d'ora in poi TD) è una *crime fiction* scritta da Nic Pizzolatto⁷ e programmata via cavo dalla HBO⁸ a partire da gennaio 2014.⁹ In realtà, si tratta di un mix di generi diversi e di modelli narrativi tra noir, *pulp fiction* e, aspetto che più ci interessa in questa sede, *Southern Gothic*.¹⁰ Questo stile utilizza

eventi macabri per esaminare i valori e i caratteri culturali degli Stati del Sud. La prima stagione è composta di otto episodi che narrano – sul duplice piano temporale del 1995 e del 2012 – la vita di due poliziotti della squadra omicidi della Louisiana (Rustin “Rust” Cohle, interpretato da Matthew McConaughey, e Martin “Marty” Hart, interpretato da Woody Harrelson) partendo dal caso solo apparentemente risolto dell’omicidio di una giovane prostituta. Grazie a un’originale e complessa struttura narrativa, si viaggia attraverso questi due momenti passando dalla prima soluzione del caso agli interrogatori da parte di una nuova coppia di poliziotti dell’oggi cui sono sottoposti i due protagonisti (che non si erano incrociati per un decennio). Da qui si giunge al disvelamento, a distanza di anni, dei tanti casi irrisolti correlati a una rete di colpevoli molto più ampia e misteriosa che li conduce dopo tanti anni al vero serial killer.

I due attori mettono in scena con sapienza una doppia coppia di caratterizzazioni: da una parte Marty (Harrelson), che nel 1995, con i suoi modi da poliziotto rude e istintivo ma apprezzato, si inganna e si giustifica per i suoi tradimenti e per il suo bere, assumendo il ruolo del padre tradizionale (football e birra la domenica, la cura delle figlie delegata alla moglie) che porta con disagio il peso del destino familiare *middle class*, ma si trasforma poi in un maturo investigatore privato, astemio e senza grandi motivazioni. Dall’altra Rust (McConaughey) che si porta dietro il complesso e devastante mix di dolore personale per la morte della figlia e le conseguenze dell’abuso di droga, con un’aria asettica, uno sguardo che si sofferma su tutto con grande intensità e con movimenti lenti e controllati da esattore delle tasse (*Taxman* è il soprannome affibbiatogli dai colleghi del distretto), e che si trasforma, diciassette anni dopo, in un personaggio emaciato e apparentemente borderline: nuovamente alcolizzato, con coda di cavallo, lunghi baffi cadenti e gesti da persona in fin di vita, pur conservando la determinazione inossidabile di un tempo nel perseguire le tracce investigative.

In realtà, la *timeline* della serie è molto più complessa, con riferimenti a un passato che si spinge fino al 1985, mentre la linea iniziata nel 1995 si interrompe nel 2002 con il litigio tra i due detective. Nell’arco temporale non descritto dalle immagini, i due protagonisti appaiono vinti dalla vita: uno, Rust, è in conflitto permanente con i suoi demoni, mentre l’altro ha fatto i conti con il fallimento del suo matrimonio e con lo spietato realismo della sua professione di poliziotto, ritirandosi in una tranquilla mestizia.

L’inizio delle indagini per la coppia di detective nel 1995 è la macabra messa in scena del corpo della ragazza torturata e uccisa, ritrovata in un *bayou*¹¹ di Erath nella parrocchia di Vermillion, nuda e inginocchiata con la testa coronata da un paio di corna di cervo, con altri indizi come dei ramoscelli intrecciati, che lasciano presupporre un misterioso ritualismo dell’assassino: una messa in scena che enfatizza il ruolo del paesaggio come teatro, come diremo nei paragrafi finali. Fin dalle prime immagini si susseguono riferimenti a cupi misteri ancestrali come la città di Carcosa e il Re giallo,¹² riferimenti a possibili dimensioni soprannaturali e occulte che ripropongono l’aura di magico e pericoloso mistero tipica della narrazione, atmosfera che, molto spesso, accompagna il Sud e in particolare il territorio della Louisiana. Tra gli aspetti che emergono nel corso della prima stagione, colpisce la

qualità della tecnica narrativa, della recitazione e della fotografia, che tessono un magnifico quadro, anche se, a ben vedere, composto di tessere abbastanza abusate nella descrizione della Louisiana e, in genere, del Sud.

Il primo stereotipo con cui ci si confronta è un'immagine standard del poliziesco, fortemente presente nelle ambientazioni della Louisiana ma registrabile anche in altri contesti: fiumi di alcool, da cui entrambi i detective in modi diversi risulteranno dipendenti, bar, nightclub, spogliarelliste e prostitute fanno da corredo alle ricerche e alle esistenze dei protagonisti.

Il secondo cliché fa riferimento a una patente misoginia del racconto: non sembra "uno sport per signore" quello praticato dagli investigatori. Ritorna prepotente il modo di raccontare le figure femminili dei noir in genere e in particolare nel Sud. L'universo femminile è tutto dipinto nella prostituzione e nella debolezza dei comportamenti (l'amante che, stanca di un ruolo di comprimaria, spiffera tutto alla moglie di Marty) che nel migliore dei casi ne fanno vittime inconsapevoli della spietata realtà della vita. L'unica figura femminile dotata di un po' di profondità è la moglie di Marty, che manifesta tutta l'insoddisfazione nei confronti dell'assenza materiale e spirituale del marito; questi ripropone i caratteri del più becero maschilismo, nascondendo le proprie relazioni extraconiugali dietro l'incapacità della donna di capire lo stress che egli deve subire per il duro e oscuro mondo che affronta come poliziotto. Questo personaggio femminile diventa anche causa della rottura della coppia di investigatori, perché ciruisce l'ascetico Rust (che sui temi del rapporto con il genere femminile appare abbastanza in controtendenza rispetto agli altri) in una breve e torrida scena di sesso, atto con cui punisce il marito per le sue scappatelle e per la sua assenza. L'empatia degli spettatori per la donna evapora quando la signora, nella sua agiata e borghese nuova vita nel 2012, va a trovare Rust nello scalcagnato baretto dove questi lavora, preoccupata per il destino dell'ex marito – coinvolto dall'ex collega nella nuova pericolosa indagine – e viene liquidata con una frase da film western *d'antan*: "questo non è un posto per te".

Già, un film western, perché, nonostante il racconto trasudi Louisiana in tanti aspetti, i due protagonisti sembrano due cowboy, con le loro rudezze, la loro caccia solitaria agli assassini, la loro rettitudine pur nelle tante contraddizioni morali, il loro eroismo contro i dubbi, l'omertà e il depistaggio delle stesse istituzioni, in parte coinvolte nei misteriosi delitti. Il sodalizio amicale fra i due personaggi, abbastanza diversi per carattere e per stile di vita, è più forte di qualsiasi incomprensione e del tempo trascorso, e appare alla fine, più del mistero degli omicidi e della trama del male, come il vero centro della storia. L'uso continuo del *voice over* lo conferma.¹³

Un altro standard della descrizione del profondo Sud può essere letto nel panorama dell'umanità varia degli abitanti della Louisiana che, nel corso delle indagini, svolgono il ruolo di comparse e personaggi secondari: donne nere legate a riti voodoo, *hillbillies* nelle loro modeste case e soprattutto *rednecks* retrogradi e violenti, personaggi loschi appartenenti a famiglie incestuose con passati di violenze e ritualità macabre, un tratteggio che non pare differire molto da quello tipico di tanta filmografia ambientata negli stati del Sud.¹⁴

Il disperato disincanto di Rustin Cohle diventa il perno su cui ruota una rappresentazione davvero particolare delle terre basse della Louisiana, un immagina-

rio torbido e inquietante di degrado, crudeltà e misteri dell'occulto soprannaturale e dei sincretismi religiosi, *setting* ricorrente nelle rappresentazioni cinematografiche che comincia a distinguersi anche nelle serie televisive: si vedano le recenti serie, sempre targate HBO, *True Blood* e *Treme*. La produzione cinematografica che ha scelto New Orleans e la Louisiana come location ha premuto molto sul tasto del voodoo, del sincretismo misterioso, raccontando una società dalle connotazioni machiste. Si tratta di luoghi che hanno a lungo conservato uno status separato nell'immaginario nazionale del vecchio Sud, aspetti particolarmente enfatizzati dalle influenze creole e cajun che hanno dato alla città sempre un aspetto esotico, da colonia interna, che strizza l'occhio al soprannaturale. Tra le rappresentazioni hollywoodiane che si inscrivono in questo tipo di immagine, venute anche di forti cariche di erotismo dei luoghi e di una visione romantica della corruzione, si ricordano *Easy Rider* e *Un tram chiamato desiderio*, e più recentemente e in maniera più pregnante rispetto a questo immaginario, i film *Angel Heart* (*Ascensore per l'inferno*, 1987) e *Intervista col vampiro* (1994).¹⁵ Il rapporto con il mistero si evidenzia nella considerevole produzione, che non sembra finire, di film che si occupano di zombie (*Zombi Farm* di Riccardo Islas del 2011, per restare alla più recente filmografia) e di esorcismi (*L'ultimo esorcismo* di Daniel Stamm del 2012), in cui l'orrore soprannaturale sembra trovare l'ambiente ideale in questo stato. Conferma di questo stigma è forse nel film di animazione del 1998 *Scooby-Doo e l'isola degli zombie*, tratto dalla serie animata per la tv, che ambienta in Louisiana le avventure del famoso cane.

Un altro elemento di fascino della serie è rappresentato dal profilo del personaggio di Rust, eroe tragico e consapevole, con il suo potente disincanto nichilista post-umanistico, portatore di una visione della vita senza speranze.¹⁶ "Non solo Sartre, ma anche Friedrich Nietzsche sembra aggirarsi per Baton Rouge tra le paludi infestate di cocodrilli e le chiese di campagna abbandonate a Satana".¹⁷ Rust appare indecifrabile e scostante e, agli occhi del partner, sibillino quando decide di fornirgli il suo punto di vista sul mondo e sul senso e non-senso della vita. L'attacco duro all'illusione della religione, che nel *Bible Belt* continua ad avere un ruolo nel sentimento e nell'azione della collettività, spiazza Marty e lo spettatore. In queste caratterizzazioni nichiliste, le contraddittorie e opache relazioni con l'al di là e il mistero appaiono come potente contraltare del sincretismo magico tipico della Louisiana: un iperrazionalismo che sfocia in estremo opposto. Molte sono le frasi di questo novello Antoine Roquentin, il personaggio della *Nausea*, scolpite nella memoria degli *addicted*, tra le quali si ricorda nel primo episodio:

Credo che la coscienza umana sia un tragico passo falso dell'evoluzione. Siamo troppo consapevoli di noi stessi. La natura ha creato un aspetto della natura separato da se stessa. Siamo creature che non dovrebbero esistere per le leggi della natura [...] Siamo delle cose che si affannano nell'illusione di avere una coscienza. Questo incremento della reattività e delle esperienze sensoriali è programmato per darci l'assicurazione che ognuno di noi è importante, quando invece siamo tutti insignificanti [...] E io credo che la cosa più onorevole per la nostra specie sia rifiutare la programmazione, smetterla di riprodurci, procedere mano nella mano verso l'estinzione [...] un'ultima mezzanotte in cui fratelli e sorelle rinunciano ad un trattamento iniquo.¹⁸

Secondo Rust, il significato dell'esistenza umana, in una dimensione circolare dello spazio-tempo, viene azzerato: la metafora più pregnante è quella dell'essere umano come marionetta biologica che, una volta tagliati i fili, può solo cadere. La lucida consapevolezza si ritrova anche quando, nel corso di un interrogatorio, Rust suggerisce il suicidio come unica soluzione a un uomo accusato di crimini efferati: ciò che si ha generalmente difficoltà anche solo a pensare sul non senso della nostra esistenza si traduce in parole scolpite come sentenze senza appello da parte del detective.

Il sorprendente lieto fine squarcia l'oscurità dell'intera stagione: i due vinti che hanno sconfitto il malvagio si ritrovano in fin di vita ricoverati in ospedale (Rust, a rafforzare l'aura mistica, in un fotogramma nell'ospedale dell'ultimo episodio ricorda *il Cristo Morto* del Mantegna) per poi recuperare una luce di ottimismo guardando le stelle. L'immagine che ricorre è quella della disillusione dopo la crisi, che viene vinta dalla certezza della resurrezione in vista di un futuro migliore. La più tradizionale delle retoriche del racconto americano, del trionfo del bene nonostante l'oscurità incombente, dell'eccezionalità di questo paese e della missione di salvezza planetaria del suo popolo, appare all'improvviso a un passo dai titoli di coda.

Gli stilemi del paesaggio della Louisiana

Rustin Cohle: *This place is like somebody's memory of a town, and the memory is fading. It's like there was never anything here but jungle.*
(ep. 1)

Rustin Cohle: *People out here, it's like they don't even know the outside world exists. Might as well be living on the fucking Moon.* Martin Hart: *There's all kinds of ghettos in the world.* Rustin Cohle: *It's all one ghetto man, giant gutter in outer space.* (ep. 1)¹

La scelta originaria dell'ambientazione di *True Detective* era l'Arkansas ma, come spesso capita, le opportunità di promozione degli Stati fungono da attrattore per le location delle serie televisive e dunque ci si è indirizzati verso la Louisiana, ambiente ben noto all'autore, originario di questo stato. Non a caso lo stesso Pizzolatto ha dichiarato che "il luogo ha una natura contraddittoria e sotto a tutto una specie di qualità sinistra. Ogni cosa vive sotto molti strati che la nascondono. Le foreste sono dense, oscure e impenetrabili. E dall'altra parte c'è la bellezza di tutto, a distanza".²

Si tratta di un protagonismo molto marcato nelle scene in esterni, dove le vestigia di una industrializzazione in lenta e tardiva dismissione (le gigantesche raffinerie ancora fumanti) si accompagnano alla presenza di manufatti fatiscanti divorati da una vegetazione sterminata e selvaggia che però, invece di dare un senso di libertà e ritorno alla natura, trasmette in maniera sinestetica odore di polvere e morte.

In un contrasto tra cielo grigio e piovoso e una luce spesso abbacinante,³ con colori smorti, attraverso l'uso di riprese a campo lunghissimo, ritornano spesso nelle immagini i *bayou*. Una caratteristica, questa, tipica del paesaggio del delta

del Mississippi, altro protagonista silenzioso e ingombrante; il “grande fiume” che nel suo scorrere tra leggenda e realtà ha costruito una parte fondamentale della storia americana.⁴ Il paesaggio limoso e torbido della Louisiana emerge con forza nel racconto: tra disperazione e immobilismo, tra processi di urbanizzazione e d’industrializzazione rapida e incoerente e la natura rigogliosa e selvaggia che sembra sopravvivere senza esseri umani i quali, in realtà, finiscono con il mimetizzarsi nel panorama nella loro immobile marginalità.⁵ Ingombranti protagonisti di questo territorio sono gli uragani che, con impatti e intensità diverse, periodicamente si abbattono. In TD gli uragani cadenzano la linea temporale del racconto sullo sfondo, divenendo anzi elemento di confusione per l’interpretazione di un cadavere ritrovato: l’uragano cancella le tracce e relativizza le cause di una morte che non era accidentale. Un protagonismo più esplicito si può leggere nella citata serie tv *Treme*, dove gli effetti sulla comunità di New Orleans del disastro “umano” Katrina sono l’occasione per il racconto di una coralità di personaggi che vengono seguiti nel loro quotidiano, esplorando la cultura locale attraverso la musica, il governo politico dell’edilizia pubblica e del sistema scolastico, i conflitti tra sistema di giustizia, criminalità e forze dell’ordine, e la cucina tipica.⁶

L’uso di riprese in campo lunghissimo in TD ci dà l’idea di un disegno fatto di linee e percorsi che, a ben vedere, ricordano anche i segni impressi sui corpi martoriati delle vittime, siano essi tatuaggi oppure tagli e ferite. I corpi raccontano il paesaggio divenendo immagine metaforica di un territorio devastato dalla selvaggia antropizzazione e dalle periodiche sollecitazioni degli eventi naturali che assumono caratteri di disastro per l’impreparazione dell’essere umano. Tanti segnali possono essere rintracciati nelle pieghe delle immagini: lo stormo di uccelli in volo nel paesaggio (episodio 2) assume la forma della spirale, simbolo tatuato sul corpo della prima vittima e che tornerà lungo il dipanarsi della storia come simbolo delle oscure ritualità.

Il richiamo al corpo come mappa di una storia rievoca il complesso lavoro multidisciplinare dei geografi Nash e Pile che hanno provato a leggere i luoghi attraverso i corpi, in una prospettiva postcoloniale, con particolare riferimento alle riflessioni di Matthew Sparke sulle geografie rivali dei colonizzati.⁷ Il rapporto tra i corpi e il paesaggio era già molto significativo nella scelta fatta per le immagini della sigla introduttiva. Grazie ad una tecnica di animazione (che ricorda la *doppia esposizione* di un passato meccanico della fotografia pre-digitale) dietro i volti e i corpi dei protagonisti sono leggibili i caratteri del paesaggio naturale e culturale dei luoghi (e viceversa, con le silhouette dei protagonisti che sono tratteggiate nel paesaggio). Il paesaggio stesso assume il ruolo di vero e proprio attore, tratteggiato nei molteplici aspetti della vegetazione selvaggia, della pesante industrializzazione e delle lunghe linee di attraversamento, siano esse aste fluviali o anomici nastri d’asfalto. È il caso di ricordare che sempre più spesso le sigle introduttive delle serie tv assumono i caratteri di un’opera d’arte complessa. Anche le colonne sonore non sono semplici corredi eufonici che evocano stati d’animo o sollecitano l’attenzione dello spettatore. I testi delle canzoni diventano brani di dialogo della sceneggiatura altrettanto importanti:⁸ la sigla iniziale *Far from Any Road* (cantata dagli Handsome Family) è già un elemento della narrazione.

Oltre ai bar, ai night club, le immagini degli interni sono stanze asettiche di lavoro e villette del periurbano americano che cercano di salvaguardare una forma di dignità, nonostante le molte contraddizioni. Sul fronte opposto, si intravede il degrado delle piccole abitazioni sperdute nella campagna di *hillbillies* e afroamericani, oppure le modeste casette a schiera – molto simili a dei bungalow – di una edilizia popolare sovvenzionata, dove il degrado disperato si manifesta esplicitamente attraverso i ritrovi per piccole gang di delinquenti e le piazze di spaccio della droga, su cui solo rare retate della polizia offrono il segnale della presenza di uno stato lontano.

La desolazione della rappresentazione di un paesaggio naturale brumoso e infido, e il degrado e il disincanto di quello culturale, rappresentano elementi opprimenti che, oltre a stigmatizzare lo stato della Louisiana, fungono da cassa di risonanza dell'animo inquieto del detective Cohle: nelle sue speculazioni sembra trarre conferma del suo nichilismo senza appelli da quel che lo circonda. Una considerazione efficacemente sintetizzata nelle riflessioni di Adolfo Fattori: "Le cose di cui si occupa: i crimini e i delinquenti; i luoghi in cui indaga: i bassifondi delle cittadine a ridosso di enormi e puzzolenti, incumbenti complessi industriali, veri corpi estranei che appaiono come calati dallo spazio e le zone isolate, abbandonate, nelle campagne e nelle paludi del *bayou*; le persone con cui lavora: colleghi presuntuosi e incapaci, se non corrotti. A cosa può far pensare questo universo, se non a un mondo privo di uno scopo, di un sistema di senso qualsiasi, fra quelli architettati in migliaia di anni dagli umani?"⁹

Il protagonismo del paesaggio

Pour bien aimer et comprendre la Louisiane,
il faut chaque soir contempler l'horizon sévère de ses forêts,
la solennelle beauté de ses campagnes,
le courant silencieux de son fleuve.
Elisée Reclus¹⁰

La rappresentazione della Louisiana – che assume in sé tutti gli stilemi del degrado sociale e culturale, della natura cupa e oscura, del pericolo, promuovendo questo stato a *landscape of fear*¹¹ – ci conduce verso il protagonismo di queste aree e, soprattutto, verso una riflessione sulla concezione del paesaggio in TD. Si tratta di un paesaggio apparentemente immobile ma in realtà in continuo movimento ed erosione (il vaticinio di Rust è che l'area sarà sommersa nel giro di trent'anni) tanto da poterlo leggere come vivo, animato ed effettivo protagonista.

Le *tv series* di nuova generazione, nel complesso, appaiono esplicite esemplificazioni di come il paesaggio non sia solo un generico fondale ma assurga a pieno titolo al ruolo di protagonista. Per restare alla produzione più recente, si pensi ai silenzi e alla desolazione del Minnesota che, nel caso di *Fargo*, fanno da cassa di risonanza dell'assurdità del vivere, del vuoto interiore e delle piccole miserie dei protagonisti, magistralmente messi in scena dai fratelli Coen. O ancora, uscendo dai confini americani, si guardi al rapporto con il paesaggio, carico di sospensione

e magico mistero, duro e selvaggio, della Nuova Zelanda nel caso di *Top of the Lake* di Jane Campion.

La visione e l'immaginazione visuale hanno sempre avuto un ruolo centrale nella comprensione e nella descrizione geografica; il concetto di paesaggio, nato come genere artistico tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, ha rappresentato, con alterne fortune, uno dei principali oggetti di studio del sapere geografico per diverse generazioni di studiosi. La geografia culturale, promossa dal geografo americano Carl Sauer nella prima metà del Novecento, ha inteso il termine come interazione tra la cultura e l'ambiente naturale,¹² una prospettiva a lungo *mainstream*, soprattutto grazie agli allievi di Sauer della scuola di Berkeley, attraverso il concetto di cultura riproposto nel corso dei decenni come punto di partenza per spiegare il *landscape*. Tale approccio è stato messo in discussione all'inizio degli anni Ottanta da Denis Cosgrove e Stephen Daniels,¹³ promotori tra gli altri della svolta culturale in ambito geografico, che definiscono il paesaggio in maniera più complessa: modo di vedere, rappresentare e significare il mondo da parte di differenti persone, elemento che riproduce valori e norme delle élite. Si tratta di approcci discorsivi, iconografici e interpretativi che hanno influenzato molto la riflessione su questo concetto, fino alla teorizzazione del paesaggio emozionale e alla sua fenomenologia come pratica incorporativa dell'essere-nel-mondo. Non è indispensabile ripercorrere le singolari oscillazioni di attenzione e i complessi dibattiti che il termine paesaggio ha generato nell'universo della letteratura scientifica. Basti dire che si tratta di un lemma conteso tra vari contesti disciplinari (oltre alla geografia culturale, arte, architettura, studi ambientali, sociologia e antropologia ecc.) la cui definizione sfugge alla nettezza desiderabile, prestandosi ad una ambiguità polisemica.

Come ricorda il filosofo francese Wunenburger, autore di un libro sulla *Filosofia delle immagini*, "l'immagine trasmette senso perché il suo contenuto intellettuale è inseparabile dalla sua forma spaziale".¹⁴ Rispetto alla apparentemente oggettiva rappresentazione zenitale delle carte, il paesaggio ha un impatto visivo diverso, assicurando una prospettiva orizzontale e soggettiva e offrendosi a interpretazioni plurime e mobili. Restando su un piano più ampiamente condiviso, il paesaggio può essere interpretato come un teatro in cui l'essere umano agisce nel contempo come attore e spettatore.¹⁵

Quel che sorprende è il protagonismo del paesaggio osservato in *True Detective*, che lo colloca oltre questa definizione. Il panorama presente in TD non è una semplice quinta teatrale su cui appoggiare le azioni dei protagonisti: secondo una sempre più diffusa tecnica cinematografica, le inquadrature partono da un particolare per allargarsi in una panoramica (in *zoom out*) che descrive un paesaggio fatto di ampi spazi coltivati e aree incolte, percorsi stradali rettilinei e anomici, abitazioni sparse e spesso dirute, corsi d'acqua paralleli o perpendicolari al tracciato che creano disegni particolari. Il quadro socio-ambientale di matrice faulkneriana (in una scrittura che guarda anche a Carson McCullers, Tennessee Williams e Flannery O' Connor) ci parla, suggerendoci che il male si insinua in maniera pervasiva e pernicioso nella inaccessibile natura della Louisiana. La scena finale del secondo episodio è fortemente esplicitiva di questa lettura: la scoperta dei segni della ri-

tualità del male (ancora la silhouette di una persona inginocchiata con le corna di cervo) che i due detective fanno in una chiesa distrutta e abbandonata in un *bayou*, si trasforma, grazie all'allargarsi della ripresa, in panorama abbastanza immobile e privo di immediati segni di presenza umana, appena mosso dal lento e silenzioso fluire di un battello, disvelando il suo inquietante protagonismo nella storia. Sono gli occhi e le parole del detective Cohle a indirizzarci verso questi indizi: quando tratteggia le vite disperate delle persone delle periferie,¹⁶ le illusioni false dei predicatori per cauterizzare vite di margine, finisce con il dire che osservando quei luoghi – specchio di una regione apatica, omertosa e arretrata – si ha l'impressione che la giungla sia sempre stato l'unico attore sulla scena.

L'idea che si ha attraverso il dipanarsi della serie è che il paesaggio possa essere considerato un operatore spaziale attivo, un attante, capace di contribuire all'organizzazione e alle dinamiche individuali o collettive di attori umani.¹⁷ Si tratta di una chiave interpretativa appena ipotizzata, tutta da verificare, che stabilisce un ulteriore ponte di comunicazione tra le produzioni artistiche visuali e la geografia e, quantomeno, assicura a questo tipo di produzioni artistiche un ulteriore interessante valore aggiunto su cui riflettere.

NOTE

* Fabio Amato è professore associato di Geografia presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Si interessa delle tematiche urbane, sociali e culturali del sapere geografico, con particolare attenzione al fenomeno migratorio e al contesto del Mezzo-giorno italiano. Ha curato di recente *Spazi e Società. Geografie pratiche itinerari* (2012); *Etica immigrazione e città. Uno sguardo sulla Napoli che cambia* (2014); e con Elena dell'Agnese Schermi *Americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive* (2014).

1 RC: "Questo posto è come qualcuno che ricorda una città, e il ricordo sta svanendo. È come se non ci fosse mai stato nient'altro che la giungla".

RC: "Le persone qui attorno è come se neanche sapessero che esiste un mondo là fuori, potrebbero vivere anche sulla cazzo di Luna!"; MH: "Ci sono tanti tipi di ghetto nel mondo"; RC: "Amico, siamo tutti nello stesso ghetto, una gigante fogna nello spazio".

2 <http://www.lamag.com/culturefiles/qa-true-detective-creator-nic-pizzolatto-is-a-one-man-writing-army/> 8 gennaio 2014, consultato il 3 luglio 2015.

3 Giochi di luce che ricordano le descrizioni del geografo Elisée Reclus nel suo *Fragment d'un voyage à la Nouvelle Orléans*: "Queste zone parallele di brume e di atmosfera trasparente non sono rare alla foce del Mississippi, dove si incontrano e si mescolano correnti d'acqua dolce e d'acqua salata a temperature diverse", Elisée Reclus, *Le tour du monde*, 1855, p. 183, tr. mia.

4 Un racconto del Mississippi legato alle sue storie e alle sue leggende si può apprezzare in Mario Maffi, *Mississippi. Il Grande Fiume: un viaggio alle radici dell'America*, Il Saggiatore, Milano 2009.

5 Si veda in proposito il recente documentario di Roberto Minervini *Louisiana (the Other Side)* che costringe ad "aguzzare lo sguardo e andare a vedere qualcosa che è di primo acchito invisibile agli occhi": Pietro Bianchi, *La Louisiana dall'altro lato della storia, "Doppiozero"* (2015), www.doppiozero.com.

OLTRE IL LIBRO: NUOVE FORME DI NARRATIVITÀ SUGLI/DAGLI USA

- 6 Fabio Amato, *Treme. La quasi morte di un'anomala città americana: New Orleans*, in Amato e dell'Agnese, a cura di, *Schermi americani*, cit., pp.193-203.
- 7 Matthew Sparke, *Mapped Bodies and Disembodies Maps*, in Heidi Nast e Steven Pile, *Places Through Body*, Routledge, London 1998, pp. 105-336.
- 8 Stefano Perna, *Tagli nel flusso. I titoli di testa nella serialità*, in Sergio Brancato, a cura di, *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series*, Liguori, Napoli 2011, pp. 251-282.
- 9 Adolfo Fattori, *Indeterminazioni e risvegli*, cit.
- 10 "Per amare e comprendere la Louisiana bisogna contemplare ogni sera l'orizzonte severo delle sue foreste, la solenne bellezza delle campagne, la corrente silenziosa del suo fiume". Reclus, *Le tour du monde*, cit., p. 185, tr. mia.
- 11 Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Pantheon Books, New York 1979.
- 12 Carl Sauer, *The Morphology of Landscape*, "University of California Publications in Geography" 2 (1925), pp. 19-53.
- 13 Denis Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano 1990 (ed. or. 1984); Denis Cosgrove, Stephen Daniels, a cura di, *The Iconography of Landscape. Essay on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environnement*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- 14 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, PUF, Paris 1997, pp. 275-276, cit. in Mario Neve, *Virtus Loci*, Quattroventi, Urbino 1998. Sul rapporto tra mappa e paesaggio si veda più diffusamente, oltre al testo di Mario Neve, Claude Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.
- 15 Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1974; Id. *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998.
- 16 Sempre nel primo episodio, guardando il paesaggio dall'auto Rusty dice "Le persone qui attorno è come se neanche sapessero che esiste un mondo là fuori, potrebbero vivere anche sulla cazzo di Luna!", come già richiamato in nota 1.
- 17 Michel Lussault, *L'homme spatial*, Seuil, Paris 2007.

La tradizione del radicalismo nero e la politica dell'umano: riflessioni su una politica radicale per il nostro tempo.

Anthony Bogues*

Forse un giorno quest'attrazione fatale del potere e la sottomissione ugualmente fatale al potere non caratterizzeranno più la vita politica del genere umano. Ma le condizioni per realizzare una società priva dei mali della dominazione vanno di certo ben al di là della semplice ricetta rivoluzionaria della teoria politica di Marx.
Sylvia Wynter.

Introduzione

Quando nel 1983 Cedric Robinson pubblicò il suo seminale *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, la "rivoluzione neo-liberale"¹ globale era in piena accelerazione. Era un momento di riflusso delle lotte di liberazione degli afroamericani, dopo l'intensa attività di contrasto da parte dello stato americano; implodeva la rivoluzione di Grenada nei Caraibi; si andava affermando l'idea che i movimenti di liberazione africani fossero arrivati a uno stallo e il momento di Bandung, che aveva suggerito diverse possibilità per i paesi ex-coloniali, si era esaurito. Da ogni punto di vista il terreno politico stava entrando in una nuova congiuntura. Il volume di Robinson, con le sue stringenti argomentazioni sull'esistenza di una tradizione radicale nera, comparve in un momento in cui le condizioni perché fosse recepito erano difficili. Lo storico Robin Kelley, nella premessa all'edizione del 2000, ha notato che la comparsa del libro nel 1983 non fu un evento significativo, anzi fu accolta dal silenzio. Un silenzio profondo. Ma le congiunture cambiano e in ciò che veniva considerato permanente cominciarono ad apparire delle crepe, e oggi vediamo le crepe nell'egemonia del neo-liberismo, vediamo la ruota che gira, nel momento in cui i vari movimenti studenteschi nei campus americani e il movimento Black Lives Matter creano delle incrinature nelle idee politiche dominanti sulla società americana. In questo contesto, il presente saggio sviluppa una serie di riflessioni sulla tradizione radicale nera come possibile risorsa per la teoria critica.

In questo saggio cercherò di fare quattro cose. In primo luogo, argomenterò che non c'è solo una tradizione di radicalismo *politico* nero, ma è necessario riflettere sulla tradizione del radicalismo *intellettuale* nero. In secondo luogo, nel riflettere su questa tradizione intellettuale, sosterrò che un elemento critico di questa tradizione è la domanda che pone: "E l'umano?" In terzo luogo, dedicherò un certo spazio all'opera di Frantz Fanon, quella che pone in modo forse più imperativo la domanda di cui sopra, concentrandomi anche sull'opera di Sylvia Wynter. Infine, concluderò con una serie di riflessioni provvisorie sul problema: che aspetto potrebbe avere una politica radicale dell'umano?

La tradizione del radicalismo intellettuale nero

Ogni tradizione intellettuale e politica emerge da una serie di circostanze e forme di vita costituite come momenti specifici. In quanto umani, viviamo, e i nostri modi di vita pongono una serie di questioni. Ovviamente, qualunque tradizione intellettuale è un'invenzione, e in quanto tale sottoposta a costante rielaborazione e revisione. Tale revisione è retta da domande che si pongono in congiunture specifiche. Possiamo ricordare, in questo senso, il saggio di Michel Foucault *Che cos'è l'Illuminismo?* nel quale, analizzando il saggio di Kant sull'argomento, Foucault scrive che Kant "non cerca di comprendere il presente a partire da una totalità o da un compimento futuro. Cerca una differenza: qual è la differenza che l'oggi introduce rispetto a ieri?"² Il presente introduce in un dato momento elementi nuovi, ma ciò non avviene in astratto, vale a dire senza che questi siano inseriti all'interno di una serie di condizioni che ne consentono l'emergere. Queste condizioni sono organizzate intorno a terreni discorsivi e materiali e a questioni di potere. Pensare ai problemi che riguardano la conformazione della tradizione intellettuale dell'Occidente, rivolgendo l'attenzione alle domande e alle condizioni che hanno presieduto al suo emergere, e quel che è più importante al suo consolidarsi come tradizione egemonica per il nostro momento storico, significa prestare attenzione ai modi in cui hanno operato il potere coloniale e il potere razziale in quanto forme di dominazione. Come ho sostenuto altrove, il potere coloniale e il potere razziale sono state forme di dominazione che si possono definire "catastrofe storica", vale a dire, forme di potere nelle quali la violenza e il trauma erano non l'eccezione, ma piuttosto *avvenimenti quotidiani* dotati di regolarità, e in quanto tali forme in cui il potere operava come "potere nella carne".³ E poiché la *catastrofe storica* è un evento ripetibile nella sua occorrenza quotidiana nell'arco di una *longue durée*, ci sono questioni specifiche che emergono dall'esperienza umana di questo processo storico. Questo significa che è forse una visione riduzionista quella che privilegia il radicalismo politico come l'espressione primaria della tradizione nera. Invece, si potrebbe cominciare a pensare a una tradizione intellettuale nera che emerge da condizioni di catastrofe storica, ma abbraccia un vasto terreno di costruzione e creatività umana nel campo della religione, della musica, della letteratura e delle arti, per elencare solo alcune sfere dell'attività umana.

In un discorso del 1969 su *Black Studies and the Contemporary Student*, C.L.R. James notava che "venirmi a parlare di black studies come se fosse qualcosa che riguarda la gente nera è una rimozione assoluta. Questa è la storia della Civiltà Occidentale, non posso vederla altrimenti".⁴ Quello che James sta dicendo qui è che le attività che costituiscono la tradizione radicale nera non sono marginali alla storia del pensiero. In altre parole, sta superando l'idea che la lotta dei neri negli Stati Uniti fosse/sia parte integrante dell'Occidente e del modo in cui i processi storici della schiavitù razziale dell'Atlantico siano stati centrali al capitalismo occidentale. Così, il pensare a una tradizione intellettuale e politica ci richiede di andare oltre la centralità della forza lavoro nera per il capitalismo, affrontando il problema nel modo in cui lo affrontò DuBois nella nota riassuntiva al Capitolo 1

di *Black Reconstruction*. DuBois scrive: “Come gli uomini neri, venendo in America [...] divennero un filo centrale nella storia degli Stati Uniti, a un tempo una sfida alla loro democrazia...”.⁵ Essere una sfida significava non soltanto che la loro presenza e il dato della schiavitù su base razziale ponevano questioni sull’uguaglianza e la democrazia, ma che la stesura di petizioni per la libertà degli schiavi e le pratiche politiche dell’abolizionismo nero radicale costituivano critiche di fondo alla società americana.⁶ Pensare a una tradizione intellettuale significa affrontare i modi in cui quella tradizione ha dato forma a nuove domande sull’esperienza umana in America. Inoltre, nell’affrontare queste nuove domande ci troviamo davanti la questione degli archivi. Per motivi di spazio, mi limiterò a dire che quando si comincia a studiare la tradizione del radicalismo intellettuale nero, il problema degli archivi diventa centrale. Qui il problema si incentra sul rapporto fra archivio e sguardo, sui problemi della riconfigurazione dell’archivio e della funzione di un archivio riconfigurato in modo nuovo.⁷

All’interno degli studi convenzionali sulla tradizione del radicalismo nero si sono affermati alcuni temi dominanti: la perdita, l’esilio, l’appartenenza e i modi di immaginare l’Africa hanno sempre avuto un ruolo preminente. In questo senso, sui modi di immaginare l’“Africa” ci sono stati molti studi produttivi, eppure attraversati da una presunzione della quale occorre essere coscienti. Spesso in quello che pensiamo e scriviamo sulla tradizione intellettuale del radicalismo nero ha luogo una sottile elisione, poiché non prendiamo in considerazione il lavoro intellettuale e la pratica provenienti dal continente africano. A questo proposito, mi chiedo che cosa succederebbe se pensassimo ai romanzi lirici di Yvonne Vera nello Zimbabwe o alla musica del nigeriano Fela come parte integrante di questa tradizione. In altre parole, non solo questa tradizione è composta da molte correnti, ma esse traggono origine dall’Africa continentale. In conclusione potremmo dire che la tradizione intellettuale radicale nera è un insieme di pratiche – letterarie, politiche, musicali, storiche – che pongono problemi sulla vita dei neri in quanto tipo specifico di esperienza umana vissuta. Nel porre tali problemi, questa tradizione radicale non opera in un contenitore ermeticamente sigillato ma in dialogo con altre tradizioni politiche e intellettuali. Mi rivolgerò ora a uno dei problemi cruciali sollevati da questa tradizione: la questione dell’umano.

L’umano

La questione dell’umano è oggi assai dibattuta nelle scienze e nelle scienze umane. Nel 2009 la rivista dell’American Academy of Arts and Sciences, “*Daedalus*”, ha pubblicato un numero speciale sull’argomento intitolato *On Being Human* (sull’essere umani). I saggi che lo componevano ruotavano intorno al carattere e al significato dell’essere umani. Il saggio d’apertura, *The Changing Face of Human Nature* (Il volto mutevole della natura umana) riportava un aneddoto sul genetista Walter Gilbert, che tirandosi fuori dalla tasca un CD proclama “Ecco un essere umano – questo sono io”.⁸ Più di recente, l’“*Economist*” ha dedicato al tema un numero speciale (agosto 2015) dal titolo: *Editing humanity: the prospect of genetic enhancement*

(Correggere l'umanità: le prospettive del miglioramento genetico). È ovvio che il gesto di Gilbert annuncia che l'umano si può ormai rinvenire per via tecnologica in forme scrivibili in formato CD. E tuttavia, nel riferirsi a quest'aneddoto si potrebbe ricordare che quando la figura dell'umano emerse nel pensiero dell'Occidente, essa emerse con un doppio obbligo: la doppia domanda *chi parla per l'umano e di quale umano si parla*.⁹ Oggi sappiamo che ci sono molti contendenti per la posizione di *chi parla per*, scienziati del comportamento, teorici della scelta razionale, sociobiologi, scienziati che lavorano al progetto di mappatura del genoma umano. Eppure, come ha chiarito il pensiero della teorica caraibica radicale Sylvia Wynter, pensare all'umano in questi termini significa ignorare la storia complessa della figura dell'umano. Su questo punto, Wynter, sulla scia di Fanon, sostiene una posizione sociogenetica. Secondo Fanon, l'umano è sia biologia sia cultura, e pertanto è un essere ibrido. Una simile descrizione permette di vedere come l'umano sia una figura prodotta dalla storia. Tuttavia, quando si pone la domanda del *chi* all'interno della tradizione intellettuale dell'Occidente, spesso viene eliso qualcos'altro. Per parlare di quest'elisione voglio richiamare l'attenzione su una nota a piè di pagina del libro di Hannah Arendt *Vita activa. La condizione umana*, del 1958.

In questa nota, discutendo della domanda di Sant'Agostino sulla natura umana (nella famosa frase "quaestio mihi factus sum", io stesso sono divenuto una domanda) Arendt nota che la domanda riguarda in realtà che cosa "sono diventato per me stesso".¹⁰ Nell'analizzare la domanda, Arendt sostiene che Sant'Agostino distingue fra "chi sono io?" e "che cosa sono io?". La prima domanda, dice, è diretta all'"uomo" stesso, la seconda a Dio. Arendt prosegue dicendo che le domande di Sant'Agostino si rivelano inadeguate a causa delle "condizioni dell'esistenza umana – vita, natalità e mortalità, mondanità, pluralità e terra".¹¹ Arendt non offre altro in proposito, ma ritengo che la sua insoddisfazione per i termini in cui Sant'Agostino pone la questione ruoti intorno al suo modo di intendere il rapporto fra esistenza e vita, in quanto forma di vita.

C'è un secondo problema, però, a cui Arendt non allude e che noi dobbiamo notare: il problema del *chi* e del *chi parla per*. Ritengo che la cornice di questo problema vada situata all'interno di una particolare genealogia e di una doppia problematica concernente la rappresentazione. Un elemento di questa genealogia è la condizione dell'emergere della domanda e del suo rapporto con il progetto coloniale europeo. L'emergere della domanda è legato alla cosiddetta "scoperta" del Nuovo Mondo e ai modi in cui nel corso del tempo si realizzò una scissione semantica fra la *humanitas*, che venne a significare lo studio dell'umano, e la parola greca *anthropos*, che in origine designava l'essere umano e che col tempo giunse a denotare il "primitivo".¹² Per quanto riguarda la rappresentazione, *parlare per* significa offrire una forma di rappresentazione e rendere muti quelli per i quali si parla. Questo problema si pone quando nel pensiero politico dell'Occidente emerge la questione del potere sovrano. Le varie risposte che il pensiero politico occidentale offre sulle forme della rappresentazione e della rappresentanza, da Locke a Rousseau, sono tentativi di rispondere a questo problema. La questione però si complica quando cominciamo ad afferrare le idee di esclusione che riguardano il *chi* in questo periodo di modernità coloniale. Così, il "chi parla per", mentre ruo-

ta intorno alle esclusioni della rappresentanza limitata, crea un *double bind* per il pensiero occidentale e per il suo umanesimo, dal quale esso non è stato in grado di districarsi.

Ho sostenuto altrove che la questione dell'umano emerge nella tradizione radicale nera con una forza differente.¹³ Qui il problema primario non è chi parla per l'umano; piuttosto, dati i contesti di potere coloniale e razziale e i processi storici che Aimé Césaire chiama "cosificazione",¹⁴ il vero problema che si pone è: "E l'umano?" Porrò ora questa domanda come una domanda storica concreta. Quando lo schiavo si trova davanti al terrore, o il "nativo" viene comandato con la violenza, essi non chiedono chi siamo, ma cercano piuttosto di scoprire perché l'umano sia stato cancellato da queste forme di dominazione che li opprimono, li "schiacciano giù".¹⁵ Così, nel contesto di questo tipo di dominazione, la domanda diventa: e l'umano? Questa domanda si compone di elementi precisi. All'interno del sapere storico, una risposta è una serie di studi storici "rivendicazionisti", cioè improntati alla rivendicazione dell'umanità dei neri in opposizione alla storiografia razzista. Simili studi costruiscono la soggettività nera in base alle categorie di conquista storica elaborate dalla narrazione storiografica dell'Occidente. In altre parole, usando l'idea della storia come realizzazione, queste forme di storia creano narrazioni storiografiche che presentano un'analisi comparativa fra l'Occidente e il suo "altro" colonizzato o rappresentato in base alla razza. La mia posizione è che in questi casi la storia diventa un fardello. La seconda corrente non si concentra sul sapere storico ma su quello che Fanon auspicava nella famosa conclusione di *I dannati della terra*: la creazione di un Uomo nuovo. Dedicherò ora un po' di spazio alla riflessione su quest'invocazione dell'"Uomo nuovo", a partire dalle idee della pensatrice caraibica che ha cercato di utilizzare Fanon per lavorare su questo problema, Sylvia Wynter.

Sylvia Wynter e il progetto umano

Non è possibile qui offrire una rassegna esaustiva dell'ampiezza e densità dell'opera di Sylvia Wynter.¹⁶ In sintesi, si può strutturare la sua carriera in tre momenti storici. Nella prima fase (dalla fine degli anni Cinquanta all'inizio degli anni Settanta) Wynter è legata al momento dell'anti-colonialismo radicale nei Caraibi. In questo periodo, mette in atto una pratica letteraria e storica di decolonizzazione nel suo romanzo *Hills of Hebron*,¹⁷ così come nei suoi testi teatrali e saggi, in particolare su "Jamaica Journal", "Savacou" e "New World". Nel secondo momento, si trasferisce negli USA, dove è profondamente coinvolta nelle attività dello Institute of the Black World.¹⁸ In questo periodo produce il testo, ancora inedito, *Black Metamorphosis: New Natives in the New World*, un'opera straordinaria nella quale si dedica a esplorare "un elemento chiave della presenza nera nelle Americhe [...] la metamorfosi culturale attraverso la quale l'africano divenne il nativo".¹⁹ In essa, Wynter annuncia una rottura epistemica con il marxismo, anche se buona parte del testo opera a livello di politica economica.²⁰ In questo secondo periodo, Wynter insegna anche letteratura, insieme a Fredric Jameson, presso la University of Ca-

ifornia a San Diego, per poi trasferirsi definitivamente alla Stanford University. È in California che comincia a mettere a punto una genealogia differente a proposito dell'umano, che segna la terza fase del suo lavoro. In un'intervista con lo storico caraibico David Scott, Wynter riconosce che il suo interesse per il problema di "Dopo l'Uomo" la impegna in quello che Scott chiama "umanesimo sotto assedio". Per quanto corretta possa essere la formulazione di Scott, a me sembra che nel pensiero di Wynter stia accadendo qualcos'altro su cui potrebbe essere utile riflettere. Seguendo il suo pensiero là dove sostiene l'esistenza di varie fasi storiche dell'Uomo, negato poi in una rottura radicale con la comparsa dell'umano, si potrebbe chiedere: che cosa accade una volta che è emerso l'umano? Come si manifesta e come funziona la storia?

Qualunque seria lettura dell'opera di Wynter non può non riconoscere come essa storicizzi la questione dell'umano. Per lei, il carattere dell'umano dipende sia dagli elementi dominanti nel sistema discorsivo, sia dalle forme di vita materiale prodotte in quel momento. Così per Wynter, all'interno del periodo della prima "modernità" dell'Occidente, c'è l'Uomo cristiano, prodotto primariamente dalla predominanza della cristianità sia in quanto religione, sia in quanto segno distintivo dell'essere "umani".

La seconda categoria nella sua schematizzazione storica è l'Uomo politico, figura che rappresenta la vittoria del nuovo ordine politico, in cui emerge la borghesia. Infine c'è l'Uomo economico, la figura che è giunta a dominare la vita umana nelle condizioni del tardo capitalismo. Nel pensiero di Wynter la storia dell'Uomo ha a che fare con i modi di essere dell'uomo, che non sono ancora del tutto umani, cosicché per lei l'essere umani richiede una rottura epistemica rispetto ai modi in cui abbiamo configurato l'Uomo. In questo resoconto molto sommario della prospettiva di Wynter c'è a mio parere un certo *telos* nella sua figura dell'umano, ed è per questo che propongo un punto interrogativo: "Dopo l'Uomo – l'umano?" E tuttavia, comunque si voglia rispondere alla domanda, o al taglio teleologico della sua schematizzazione, non può esserci alcun dubbio sul fatto che Wynter ha posto la questione dell'umano all'interno di una complessa serie di periodizzazioni storiche, aprendo la strada non per la domanda del *chi*, ma piuttosto per la domanda: "che cosa siamo?"

Nell'analizzare il suo pensiero, dobbiamo fare i conti con la sua insistenza sul fatto che la figura dell'umano non è una figura trascendente e trans-storica. In questo senso Wynter, nel suo pensiero sull'umano, opera su un registro diverso e con una chiara distinzione rispetto ai modi in cui Foucault sostiene, in *Le parole e le cose*, che "l'uomo non è che un'invenzione recente" e che date certe condizioni "possiamo senz'altro scommettere che l'uomo sarebbe cancellato, come sull'orlo del mare un volto di sabbia".²¹ Come ho sostenuto altrove, ciò di cui Foucault non tiene conto è il fatto che la comparsa dell'"uomo" ha modalità diverse e interrelate,²² ciascuna delle quali è distinta dalle altre, il che fa sì che gli sfuggano i modi diversi in cui è stata costruita la figura dell'umano.

Per Wynter, la scomparsa dell'uomo non significa il suo essere sostituito dal discorso, poiché non c'è alcuna scomparsa del soggetto nell'opera di Wynter; la scomparsa dell'uomo evoca piuttosto una nuova figura, l'umano. Se nell'opera di

Wynter la figura dell'umano è profondamente storica nelle sue determinazioni, allora questa figura può essere compresa esclusivamente attraverso il suo rapporto con questioni di razza, potere coloniale e patriarcato. Il modo in cui Wynter pone la questione disturba gli approcci convenzionali che ricercano l'emergere dell'umano attraverso le prospettive dell'antropologia filosofica o dell'utilitarismo biologico.

La rilevanza dell'opera di Wynter sta nel modo in cui essa crea un dialogo profondo tra il pensiero e le lotte dell'anticolonialismo radicale. Lei stessa ha chiarito in un'intervista, parlando di questa tradizione anticoloniale radicale, che "non c'è niente di ciò che sono che non provenga da quel movimento; quel movimento nel quale tutto fu scosso, nel quale l'ordine fu scosso dalle fondamenta".²³ Qualunque serio confronto con la tradizione radicale nera richiede che ci si confronti non soltanto con il pensiero anticoloniale in senso lato, ma con il pensiero e le pratiche dell'anticolonialismo *radicale*. La dimensione anticoloniale *radicale* di questa corrente di pensiero va al di là di un nazionalismo anticoloniale che si cristallizza in uno stato-nazione, spesso ricostituendo svariate tecnologie di governo, create dal potere coloniale. Il nazionalismo anticoloniale si limita a questioni di sovranità (quello che qualcuno potrebbe chiamare sovranità anticoloniale) e di uguaglianza politica formale. Wynter rappresenta una forma diversa di pensiero anticoloniale radicale, che mette sotto pressione il nazionalismo anticoloniale e cerca di riconfigurare i modi in cui potrebbe realizzarsi la decolonizzazione. In questo senso, cerca di percorrere una strada aperta da Fanon, al quale a questo punto mi rivolgerò.

Fanon e l'invenzione dell'uomo

Frantz Fanon, naturalmente, è la figura esemplare dell'anticolonialismo radicale, e anche se secondo molti la sua opera oggi non è più attuale, è interessante notare che in luoghi come il Sud Africa è in corso un suo revival,²⁴ e che il suo nome è stato evocato nel corso della recente "rivoluzione" in Tunisia.²⁵ Nella parte conclusiva di *I dannati della terra* Fanon invoca un nuovo umanesimo radicale al quale si fa sempre riferimento quando si pensa all'umano e a Fanon. Spesso in questo tipo di riflessione non posso fare a meno di meditare sul rapporto fra Césaire e Fanon, e sugli echi dei temi che impegnavano il primo nelle opere del secondo. In particolare, ripenso alla notevole intervista di Césaire con il poeta e attivista di Haiti René Deprestre, e alle parole memorabili di Césaire nel *Discorso sul colonialismo*, là dove parla di un "umanesimo fatto sulla misura del mondo". Tuttavia, in questo saggio voglio spostare l'attenzione dalla conclusione dei *Dannati della terra* a alcuni passi contenuti in *Pelle nera maschere bianche*, tenendo presente il famoso commento di Stuart Hall su come Fanon fa a pezzi Lacan.²⁶

Nella mia lettura prenderò come punto di partenza la formulazione dell'Essere in Fanon, che prende le mosse dalla posizione filosofica di Jean-Paul Sartre che "l'esistenza precede l'essenza", a sua volta derivata dalla svolta fenomenologica del pensiero francese del ventesimo secolo e dal lavoro sull'Essere di Heidegger. Fanon affronta questa concezione dell'Essere attraverso ciò che chiama "il laccio dell'esistenza".²⁷ Per Fanon il "laccio dell'esistenza" è stretto in base alla razza, e

quindi diventa il terreno sul quale è costruita la figura del “negro”. Per Fanon, benché l’esistenza preceda l’essenza, il “laccio dell’esistenza” che opera attraverso la razza deposita un’essenza, quella del “negro” così costruito, rendendo in tal modo incapace di vivere l’essere di questo. Fanon è perturbato da ciò, perché per lui un elemento cruciale della vita umana è “esigere dall’Altro un comportamento umano”.²⁸ Una lettura superficiale di queste frasi potrebbe suggerire che esista un’essenza che Fanon sta ricercando, una natura umana stabile occultata dal potere razziale e coloniale. Sulla stessa pagina di *Pelle nera maschere bianche*, però, Fanon osserva: “Da una parte e dall’altra del mondo ci sono uomini che cercano”.²⁹ Questa ricerca nega qualunque idea che esista un’essenza umana. Quello che Fanon vuole è che il “laccio” sia rimosso così che gli umani possano dare inizio alla ricerca. Il “laccio” è un ostacolo alla ricerca, non ciò che nasconde un’essenza intima.

Mi sto soffermando su queste poche righe allo scopo di suggerire che per affrontare la figura dell’umano in Fanon dobbiamo cogliere la distinzione da lui operata. Se il “laccio” è un ostacolo, allora la sua rimozione è una *liberazione da*, e diviene una condizione per le pratiche della libertà. In altre parole è la pratica stessa della ricerca che comincia a costituire la libertà. Ma questa non è una ricerca vuota, anzi è una ricerca nella quale l’opera dell’immaginazione radicale è assai necessaria:³⁰ è ciò che Fanon chiama “introdurre l’invenzione nell’esistenza”.³¹

Siamo qui a uno stadio critico della prima drammaturgia dell’umano di Fanon. L’umano ha a che fare con la vita, con l’esistenza, ma non si dà esistenza statica poiché c’è una ricerca senza tregua di forme di vita, quelle che chiamerei *modi di vita*.³² Ma, ed è qui che Fanon supera la tradizione francese sulla quale sta lavorando, vivere la vita e non essere presi al laccio significa lavorare per mezzo dell’immaginazione radicale, portare “l’invenzione nell’esistenza”. Se lo intendiamo in questi termini, capiamo meglio in che modo Fanon, nella conclusione de *I dannati della terra*, avrebbe sostenuto la necessità di un uomo nuovo, quando scrive “Ma se vogliamo che l’umanità avanzi d’un grado, [...] allora occorre inventare, occorre scoprire”.³³

All’interno della corrente di pensiero anticolonialista della tradizione del radicalismo nero, i pensatori discutono la figura dell’umano fianco a fianco con quella della libertà. Fanon non fa eccezione. In una delle frasi forse più potenti di *Pelle nera maschere bianche* afferma: “La mia libertà non mi è dunque data per edificare il mondo del *Tu*?”³⁴

Eppure ci sono cose in questa frase che mi colpiscono. In primo luogo, la libertà “data” non è una vera libertà e Fanon ne è pienamente consapevole. Che cosa poteva voler dire allora con “la mia libertà non mi è dunque data”? Forse Fanon alludeva a una condizione di nascita, una condizione in cui ogni tentativo di creare è una libertà, un nuovo inizio. Ma ai nostri fini è un altro segmento della frase a colpire l’attenzione: “per edificare il mondo del *Tu*”. Ho argomentato altrove che la significatività di questo segmento sta nell’utilizzo della parola *tu* e nel modo in cui appiattisce ogni gerarchia costruita. In tutto il testo Fanon usa molto spesso la parola “altro”, ma qui all’improvviso fa a meno di quest’uso ricorrente e introduce un “mondo del *Tu*”. In questa mossa cruciale, egli formula in modo nuovo uno dei problemi centrali del pensiero occidentale: il significato del cosiddetto “altro”. Ritengo che Fanon stia cambiando l’ambito di questa parola, non solo con l’utilizzo della parola “*tu*”. Nel

momento in cui scrive "Perché non cercare semplicemente di toccare l'Altro, di sentire l'Altro, di rivelare l'Altro?"³⁵ ha aperto un nuovo terreno politico.

Fanon qui sta facendo qualcosa a cui dovremmo prestare attenzione. Nella teoria critica dell'Occidente, nel Secondo dopoguerra l'opera di Emmanuel Levinas tenta di elaborare ciò che egli definisce un "umanesimo dell'Altro", all'interno del quale pone l'argomento del *volto* come "la sede originale del sensibile" attraverso la quale "l'Altro" diventa "il prossimo". Da tale prospettiva egli nota: "È proprio in questo richiamo della mia responsabilità da parte del volto che mi convoca, mi rivolge richieste e mi reclama, è proprio in una simile messa in questione che altri è prossimo".³⁶ Se pensiamo a quello che Levinas sta facendo in questa frase, possiamo dire che anche lui lancia un appello alla responsabilità. D'altro canto, Fanon va oltre questo appello alla responsabilità con un richiamo alla pratica e alla costruzione di un *mondo comune*. Questa non è un'interpretazione diversa dell'etica ma l'affermazione di un possibile carattere alternativo della politica. Nell'ultima sezione, mi dedicherò a questo punto.

Una politica dell'umano

La questione dell'umano all'interno della tradizione che sono venuto descrivendo ha molte gambe e crea diversi terreni per una serie di domande: *Che cosa siamo? Che cosa siamo diventati? Quali sono le nostre possibilità in quanto specie?* In questo senso mi sembra che l'Essere stesso non sia mai chiuso ma sia sempre connesso al divenire, e così la libertà stessa non si identifica con l'emancipazione, che è un atto finale, ma è sempre connessa alla ricerca di pratiche di divenire creativo. È affrontare e superare le condizioni che limitano e dominano la nostra capacità di lavorare su noi stessi. È quindi non il trovare una qualche essenza ma piuttosto l'essere aperti, trovare modi di costruire nuove condizioni per la nostra comune associazione. In secondo luogo, poiché non c'è alcun *telos* nel divenire, non c'è alcuna auto-realizzazione in una grande catena di atti storici. Così, la libertà ha a che fare con l'apertura e con un bersaglio di possibilità in perenne movimento. Tutto ciò costituisce una revisione dei modi in cui il pensiero politico liberale ha immaginato la libertà, poiché per il pensiero liberale la libertà è un valore e un ideale normativo, mentre qui ho sostenuto una concezione della libertà come pratica critica. Aggiungerò inoltre che la libertà è profondamente connessa a questioni di uguaglianza. Forse l'esempio più eloquente di questo tipo di libertà è la "lunga rivoluzione di Haiti",³⁷ una rivoluzione che, come ha osservato Michel Rolph Trouillot, si è realizzata nella prassi.³⁸ Aggiungerò ancora che qualunque politica dell'umano mette in primo piano la questione della dignità.

Il potere coloniale e razziale operava attraverso una tecnologia dell'umiliazione in quanto forza dispiegata a fini di governo. Nella lotta contro quella forma di umiliazione, la dignità emerge come elemento centrale alle forme di una politica radicale. A questa dignità si collegano delle concezioni di uguaglianza radicale.

Ponendo la questione dell'umano in relazione alla politica e intanto lavorando al di fuori delle strutture convenzionali che costituiscono la politica rappresentativa, la tradizione intellettuale radicale nera sviluppa una struttura del vivere

umano che io chiamo *associazione comune*. Questa non è l'associazione della polis. È invece una forma di associazione più ampia, per la quale la polis è un requisito ma non il fine in sé. Arendt nota che "la polis [...] è l'organizzazione delle persone così come scaturisce dal loro agire e parlare insieme, e il suo autentico spazio si realizza fra le persone che vivono insieme a questo scopo".³⁹ Sono il discorso e l'attività a definire la polis in questa descrizione. Basando la mia riflessione sul pensiero anticoloniale radicale e su altre correnti del pensiero radicale nero, intendo qui sostenere che il discorso e l'attività, per quanto centrali alla polis, non determinano la libertà all'interno della polis. Il lavoro di libertà che sto proponendo crea forme di associazione comune in cui il discorso e l'attività costruiscono modi di vita dei quali sono ingredienti fondamentali la dignità, forme radicali di uguaglianza, e la comunità. L'associazione comune invoca forme di uguaglianza radicale in diverse sfere della vita umana, particolarmente la sfera economica e quella della politica istituzionale; consiste nel costruire il mondo del *Tu*. È una forma di politica radicata nella tradizione radicale nera.

Concluderò con un aneddoto. Nell'agosto del 2010 in Sud Africa ci fu un grande sciopero dei lavoratori del settore pubblico. Mentre la polizia attaccava gli scioperanti, una lavoratrice in sciopero urlò alla polizia, "Dite al ministro che anche noi siamo umani". Il suo grido riecheggiava il grido di battaglia della tradizione intellettuale del radicalismo nero.

Traduzione di Donatella Izzo

NOTE

* Anthony Bogues è Asa Messer Professor of Humanities and Critical Theory, Professor of Africana Studies e direttore del Center for the Study of Slavery and Justice alla Brown University (USA). È autore o curatore di sei volumi e numerosi articoli di storia intellettuale e filosofia politica, sulla politica dell'Africa e dei Caraibi, sulla letteratura e l'arte dell'Africa e della diaspora africana. Il suo ultimo volume, *Scenes from the Archive: Radical Caribbean Thought* è di prossima pubblicazione. Al momento lavora a un volume sul radicalismo nero e la libertà umana. Questo saggio rielabora elementi di una conferenza tenuta a una *Small Axe Conference* sulla tradizione radicale nera e di un seminario tenuto all'Università di Napoli "L'Orientale" nel marzo del 2015, e si è avvalso dei commenti di Paul Bové su alcune delle idee espresse. L'autore ringrazia tutti, ma specificamente i partecipanti al seminario di Napoli per i loro penetranti commenti.

- 1 Per una discussione di questa rivoluzione vedi l'articolo di Stuart Hall, *The March of the Neo-Liberals*, "Guardian" (12 settembre 2011).
- 2 Michel Foucault, *Che cos'è l'Illuminismo?* in Michael Foucault, *Antologia. L'impazienza della libertà*, a cura di Vincenzo Sorrentino, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 219-233, qui p. 221.
- 3 Per un'ulteriore discussione di questo punto vedi Anthony Bogues, *Empire of Liberty: Power Desire and Freedom*, Dartmouth College Press, Lebanon 2010, in particolare il capitolo 2.
- 4 C.L.R. James, *Black Studies and the Contemporary Student*, in Anna Grimshaw, a cura di, *The C.L.R. James Reader*, Blackwell, Oxford 1992, p. 397.
- 5 W.E.B. DuBois, *Black Reconstruction in America, 1860-1880*, Atheneum, New York 1962, p. 3, corsivo mio.

- 6 Per una discussione di questo punto vedi Anthony Bogues e Michael Sawyer, a cura di, *Reader in Black Political Thought*, Pluto, Londra 2016, in corso di stampa.
- 7 Per una trattazione esaustiva di questa questione cfr. Anthony Bogues, *Scenes from the Archive and the Radical Caribbean Intellectual Tradition*, Pluto, Londra 2016, in corso di stampa.
- 8 "Daedalus" 138, 3 (estate 2009).
- 9 Per una discussione di questo punto cfr. il saggio di Wlad Godzich, *Who Speaks for the Human Today*, "Concentric" 32, 2 (settembre 2006), pp. 3-17.
- 10 Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, trad. Alessandro Dal Lago, Bompiani, Milano 1991, pp. 318-9.
- 11 Ivi, p. 48.
- 12 Per un'ottima spiegazione di questo punto cfr. Nishtani Osamu, *Anthropos and Humanitas: Two Western Concepts of "Human Being"* in Naoki Sakai e Jon Solomon, a cura di, *Translation, Biopolitics, Colonial Difference, "Traces"* (2006).
- 13 Cfr. Anthony Bogues, *Black Radicalism. Human Emancipation or Freedom and the Human*, in corso di pubblicazione.
- 14 Aimé Césaire, *Discorso sul colonialismo, seguito da Discorso sulla negritudine*, intr. e cura di Miguel Mellino, Ombrecorte, Verona 2010.
- 15 Uso qui il linguaggio dell'artista Reggae, Peter Tosh e della sua canzone *Downpressor Man*.
- 16 Tre testi utili per un'introduzione all'opera di Wynter sono: la notevole intervista con David Scott, *The Re-Enchantment of Humanism: An Interview with Sylvia Wynter, "Small Axe"* 8 (settembre 2000), pp. 119-207; il volume di Paget Henry, *Caliban's Reasoning*, Routledge, New York 2000; Anthony Bogues, a cura di, *After Man: The Human, Critical Essays on Sylvia Wynter*, Ian Randle Press, Kingston 2006.
- 17 Il romanzo è stato ripubblicato: Sylvia Wynter, *Hills of Hebron*, Ian Randle Press, Kingston 2010.
- 18 Per un'ottima trattazione di questo notevole istituto e del coinvolgimento di Wynter in esso vedi Derrick White, *The Challenge of Blackness*, University Press of Florida, Gainesville 2011.
- 19 Sylvia Wynter, *Black Metamorphosis: New Natives in a New World*, manoscritto inedito conservato allo Schomburg Center for Research and Black Culture.
- 20 Si tratta di un testo che andrebbe urgentemente tradotto, a mio parere uno dei testi più importanti mai scritti sul carattere del Nuovo Mondo e la schiavitù su base razziale nei Caraibi e negli USA, con una profonda comprensione dei modi in cui una politica generalizzata della lotta nera poneva questioni politiche differenti alle quali si poteva dare risposta solo con categorie differenti.
- 21 Michel Foucault, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, tr. Emilio Panaite-scu, Rizzoli, Milano 1980, p. 13, p. 414.
- 22 Anthony Bogues, *Imagination, Politics and Utopia: Confronting the Present*, "Boundary 2" 33, 3 (1986), pp. 151-159.
- 23 Intervista con Sylvia Wynter di Anthony Bogues e Demetrius Eudell, Oakland, dicembre 2006.
- 24 Vedi in particolare gli scritti di Patrick Bond e Nigel Gibson. Una buona rassegna del modo in cui Fanon viene utilizzato politicamente in Sud Africa si può trovare in Nigel Gibson, *Fanon, Marx and the New Reality of the Nation: Black Political Empowerment and the Challenge of the New Humanism in South Africa* in Amanda Alexander, a cura di, *Articulations: A Harold Wolpe Memorial Lecture Collection*, Africa World Press, Trenton: NJ 2006, pp. 113-139.
- 25 Su questo punto cfr. R.A. Judy, a cura di, *Tunisia Dossier. The Tunisian Revolution of Dignity*, "Boundary 2" 39, 1 (2012), 1-165.
- 26 Stuart Hall, *The Afterlife of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin White Masks* in Alan Read, a cura di, *The Fact of Blackness, Frantz Fanon and Visual Representation*, Bay Press, Seattle 1996, p. 14.
- 27 Frantz Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, tr. Mariagloria Sears, Marco Tropea Editore, Milano 1996, p. 201.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Ivi, p. 202.

- 30 Per una trattazione dell'immaginazione radicale e del suo funzionamento come pratica di libertà vedi Anthony Bogues, *And What about the Human? Freedom, Human Emancipation and the Radical Imagination*, "Boundary 2" 39, 3 (2012), pp. 29-46.
- 31 Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, cit., p. 202.
- 32 Per una discussione di questo termine e della sua centralità nel riconcettualizzare la teoria critica cfr. Bogues, *Black Radicalism, Human Emancipation or Freedom and the Human*, cit.
- 33 Frantz Fanon, *I dannati della terra*, trad. Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 1962, p. 230.
- 34 Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, cit., p. 204.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Emmanuel Levinas e Adriaan T. Peperzak, *Etica come filosofia prima*, trad. Fabio Ciaramelli, Guerini e associati, Milano 1989, p. 56.
- 37 Ho sostenuto altrove che la rivoluzione di Haiti non va vista come un evento unitario iniziato nel 1791 e conclusosi nel 1805. In quegli anni opera una logica duale che dà alla rivoluzione due caratteristiche distinte. Una delle logiche è quella della rivoluzione contro la schiavitù, l'altra è quella della rivoluzione e guerra d'indipendenza. Pertanto in una periodizzazione strettamente convenzionale si deve definire una rivoluzione duale. Se però si considerano le guerre dei Maroons (le comunità di schiavi africani fuggiaschi), abilmente documentate da Jean Fouchard in *The Haitian Maroons, Liberty or Death*, Edward Blyden Press, New York 1981, si comincerà a rivedere l'interpretazione della rivoluzione, sia in termini di periodizzazione che di orientamento ideologico. In primo luogo, la rivoluzione diventa parte integrante di una lunga serie di guerre dei Maroons nella colonia, che ne fanno appunto "la lunga rivoluzione". Se a un tale studio si combina l'attenzione alla storia orale, alla memoria e all'arte, la rivoluzione si manifesta come una delle più complesse nella storia umana in quella che abbiamo convenzionalmente chiamato "modernità". Ritengo che per realizzare queste letture complesse ci sia bisogno non solo di aprire nuovi archivi, ma di studiare la rivoluzione in quanto rivoluzione, con tutto ciò che questo comporta per questo tipo di studi.
- 38 Michel Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and The Production of History*, Beacon Press, Boston 1995, p. 89.
- 39 Arendt, *Vita Activa*, cit., p. 204.

The Corpse, the Machine, the Garden: immagini di guerra e ideologia pastorale in *The Orchard Keeper*

Marco Petrelli*

In the fall the war was always there
(Ernest Hemingway, *In Another Country*)

L'idea di conflitto permea la scrittura di Cormac McCarthy e sostiene lo svolgersi della narrazione. La guerra, nel senso più ampio di confronto violento, è realizzata a ogni livello simbolico possibile. L'individuo si scontra con la società (nelle sue varie declinazioni di conformismo, legge, o concreto contratto di convivenza tra individui), gli uomini combattono tra di loro, con gli animali, con la natura. Proprio quest'ultimo punto sembra essere tra i più sviluppati nell'opera dell'autore, che mostra una particolare cura nella descrizione e nel trattamento dell'ambientazione, tralasciando non di rado una più compiuta analisi del personaggio per concentrarsi su ciò che lo circonda, tanto da essere stato classificato come autore "post-umano".¹ Com'è facile immaginare, in questi testi le relazioni che gli uomini intessono con l'ambiente sono complesse e stratificate, ma in esse è sempre individuabile una lotta (perlopiù disperata) per il diritto ad esistere fra le pieghe dello spazio, negli interstizi strappati all'onnipotenza degli elementi.

Il mondo della natura ha giocato e gioca un ruolo fondamentale all'interno della letteratura americana, e la produzione di McCarthy non è aliena a questa tradizione. Il romanzo d'esordio dell'autore, *The Orchard Keeper (Il guardiano del frutteto)*,² mostra già dal titolo un nucleo interessante di motivi classici che si sovrappongono: la natura, il giardino, l'uomo. Questi elementi si combinano tra di loro e muovono lo svolgimento, illustrando efficacemente la dialettica di scontro che soggiace all'intera opera dell'autore. A questa matrice combinatoria, in questo caso, va aggiunto l'intervento surrettizio delle guerre mondiali, che agisce da elemento distruttivo nella logica di equilibrio provvisorio che i fattori instaurano tra di loro. Curiosamente, l'attenzione per l'incontro violento di opposizioni non è mai realizzata in McCarthy attraverso una compiuta riflessione sulla guerra, intesa nel suo senso più canonico e strutturato di fenomeno collettivo di violenza armata posto in atto tra gruppi organizzati o stati sovrani. Il giudice Holden, maestosa figura di *villain* in quello che è generalmente considerato il capolavoro dello scrittore, *Blood Meridian or the Evening Redness in the West (Meridiano di sangue o rosso di sera nel West)*,³ fornisce forse la più compiuta riflessione sulla guerra individuabile nella scrittura di McCarthy. Uno dei suoi frequenti "sermoni" si conclude infatti con l'iperbolica identificazione del conflitto con una forza divina: "La guerra è il gioco per eccellenza perché la guerra è in ultima analisi un'effrazione dell'unità dell'esistenza. La guerra è dio".⁴ Quest'affermazione può essere utile come introduzione alla dimostrazione di come la guerra (le guerre mondiali, in questo caso) giochi un silenzioso ma fondamentale ruolo nei meccanismi narrativi.

The Orchard Keeper è un'elegia per un mondo scomparso e una tragedia pastorale. Ambientato nel Tennessee più remoto e rurale a cavallo tra le due guerre, mostra una società in disfacimento, travolta e divorata dalla Storia, che irrompe nei fragili equilibri campestri e premoderni di questo mondo agricolo consegnandolo definitivamente a un passato mitico. Come scrive John Cant in *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, "È chiaro come *Il guardiano del frutteto* sia indubbiamente dedicato alla scomparsa di uno stile di vita".⁵ L'universo del romanzo è presentato in una situazione di statica decadenza e parallelo, sonnolento isolamento dal resto del mondo. Il paesaggio appalachiano delle Smoky Mountains che circondano l'immaginaria comunità di Red Branch è caratterizzato da una "qualità primordiale", e paragonato a "un'umida palude carbonifera, dove antichi sauri stanno in agguato fingendo di dormire".⁶ In questo paesaggio, gli uomini sopravvivono in stato di precario equilibrio. Le costruzioni stesse sembrano far parte dell'ecosistema; sono infatti presentate come naturali residui di un'inondazione, "dotate di un aspetto effimero e fortuito che le faceva assomigliare a detriti depositati da un'alluvione",⁷ e parallelamente incapaci di arginare il potere infestante della natura, che pare assimilarle a sé: "Muffe cancrenose avevano intaccato le fondamenta ancora prima che i tetti fossero terminati. Il fango strisciava su per i muri e la vernice si scrostava in lunghe scaglie bianche. Sembravano contagiate da una terribile pestilenza".⁸

La visione pastorale di McCarthy è, nella definizione di George Guillemin, "inclusiva e olistica",⁹ e nega all'ambientazione il puro ruolo di teatro dell'azione, fondendo i due elementi con il risultato di presentare al lettore un tutto unico nel quale l'umanità, i suoi artefatti e la geografia sono complanari ed equiparabili. Quest'affermazione, per quanto generalmente condivisibile, necessita, nel caso di *The Orchard Keeper*, di qualche precisazione.

Benché la pastorale di McCarthy non possa certo essere definita idilliaca, essa risponde tuttavia allo stilema classico della malinconica ricerca di uno stato d'armonia con la natura. La presenza di un'ambientazione permeabile dove la narrazione dello spazio e quella dell'uomo si intrecciano e si influenzano vicendevolmente è tipica di McCarthy. L'autore utilizza uno stile marcatamente eidetico, ovvero basato principalmente sulla vista, che rende il lettore letteralmente spettatore degli eventi, ponendolo di norma sullo stesso piano del narratore in una visione unificante. Questa poetica "democratica" del mostrare è dichiarata dall'autore stesso in un passaggio del già citato *Blood Meridian*, che recita: "nella democrazia ottica di paesaggi del genere qualsiasi predilezione è pura bizzarria, e fra un uomo e una roccia si creano parentele imprevedute".¹⁰ Anche se Red Branch è descritta con il gusto tipicamente *Southern Gothic* per la decadenza e l'abbandono, essa è tutto sommato una comunità che ha trovato e che riesce a mantenere un equilibrio con l'ambiente in cui è inserita. Nelle parole di John M. Grammer, il villaggio, "malgrado sia in perpetuo e avanzato stato di decomposizione, continua in qualche modo a rinnovarsi; ha evidentemente mantenuto la sua tregua armata con la natura per lungo tempo".¹¹ Il romanzo, come accennato in precedenza, mostra precisamente il momento in cui questa tregua armata giunge al termine con il definitivo, forzoso distacco dei personaggi dai luoghi che li ospitano tramite l'ingresso nei mecca-

nismi della storia globale, esemplificati in *The Orchard Keeper* dal classico motivo dell'intrusione tecnologica nella pastorale americana.

Infatti, benché la "democrazia ottica" dello stile di McCarthy permetta di individuare precisi parallelismi tra uomo e ambiente, essa non giunge, come invece sostiene Guillemin, ad affermare che tutte le cose, animate e inanimate, condividano un'uguaglianza esistenziale in una sorta d'onnicomprensivo credo animistico.¹² Per lo meno, la mistica individuata dal critico è a mio parere inapplicabile a questo primo lavoro, che mostra una netta condanna della "macchina", presenza aliena e concreta minaccia alla visione pastorale rappresentata dai personaggi del romanzo, e in particolare proprio dal guardiano del titolo. La vicenda narrata nel romanzo muove attorno a una triade di protagonisti: John Wesley Rattner, inquieto adolescente segnato dall'abbandono del padre, Marion Sylder, piccolo gangster locale e *moonshiner*, e Arthur Ownby ("Uncle Ather"), anziano e solitario custode del frutteto. I fili che collegano i tre personaggi principali passano attraverso la figura evanescente di Kenneth Rattner, padre di John Wesley e millantato eroe della Prima guerra mondiale che conduce un'esistenza violenta, raminga e dedita a furti e inganni. Nel suo erratico girovagare Rattner s'imbatte in Sylder e, nel tentativo di ucciderlo per derubarlo, finisce per essere strangolato da lui in un atto d'autodifesa. Sylder si libererà poi del corpo gettandolo in un pozzo, semivuoto e in disuso, del frutteto. Il cadavere di Rattner è una presenza silenziosa e costante, e una decisiva influenza sull'evoluzione della narrazione. Ownby, scoperto il corpo, lo rende l'oggetto di una sorta di culto pagano, tagliando ogni anno un cedro nel giorno del solstizio d'inverno "per decorare e ricoprire la fossa".¹³ Il progressivo sfaldarsi del corpo nelle acque melmose del pozzo rispecchia il parallelo processo di "caduta" dei protagonisti dal fragile stato esistenziale precedente all'assassinio di Rattner. I destini dei tre sono infatti accomunati dalla separazione rispetto alla terra e dall'isolamento, eventi che sembrano scatenarsi proprio a partire dall'abbandono del corpo.

Che il reduce sia una presenza estranea nelle meccaniche del frutteto è chiaro proprio a seguito del comportamento di Uncle Ather. Il vecchio guardiano mostra più di ogni altro personaggio una spiccata comunione con i ritmi naturali più volte sottolineata da McCarthy, che scrive: "Il vecchio [...] amava i temporali",¹⁴ e lo definisce "un osservatore delle stagioni e del loro lavoro".¹⁵ Egli ci viene compiutamente descritto per la prima volta come una figura sciamanica, intento a soffiare in un corno di capra impugnando un bastone dall'aspetto totemico, intagliato con "lune nasute, stelle, pesci dall'aspetto strano e pleistocenico".¹⁶ Seguendo queste suggestioni Natalie Grant lo definisce giustamente un druido,¹⁷ che officia i riti di fertilità e del susseguirsi delle stagioni seguendo un personale misticismo basato sul numero sette, con il quale l'uomo misura le sue azioni e predice abbondanza o carestia. Stante il rapporto empatico dell'uomo con l'ambiente, è significativo che la ritualità ancestrale di Ownby si modifichi per accomodare la nuova presenza del giardino, in un gesto che ha tutta l'aria dell'esorcismo. Il pozzo, "una cisterna di cemento interrata che un tempo si usava per miscelare l'insetticida", viene presentato come "una cripta", della quale il vecchio "era divenuto il custode".¹⁸ Quest'affermazione getta una nuova luce sul titolo del romanzo: se è vero che

Ownby è il “guardiano del frutteto”, il suo compito, nello specifico, è quello di custodire e nascondere un cadavere sconosciuto, perdendo in realtà il ruolo cui apparentemente McCarthy lo destina. Come si è visto, in linea con l’ideale pastorale, l’uomo ci è presentato come una figurazione pressoché impeccabile del *middle state* che Leo Marx in *The Machine in the Garden* identifica come “la condizione umana desiderabile”,¹⁹ perfetto bilanciamento tra purezza primitivista e progresso. L’uomo-giardiniere di Marx realizza in sé l’ideale fusione tra il primitivo stato di natura e l’inevitabile corruzione delle strutture sociali più avanzate, proiettando nell’equilibrio del territorio che è frutto del suo lavoro la propria simmetrica armonia interiore. Perduto il ruolo nella nomenclatura pastorale, Arthur Ownby è ridotto ad adempiere compiti da necroforo, legato ormai più alla morte che alla vita. L’uomo cura pazientemente il sepolcro per sette anni proprio con l’intenzione di esorcizzare lo spirito del soldato e liberare il frutteto da questa presenza estranea e dannosa all’armonia bucolica del luogo. Il rapporto del guardiano con il suo ambiente è ormai guasto, come è dichiarato da Ownby stesso, che sogna di poter ricostruire altrove lo stato di grazia che percepisce come perduto:

Se fossi più giovane, si disse, andrei a vivere su quei monti. Cercherei un ruscello e mi costruirei una casa di legno col camino. E le mie api farebbero miele nero di montagna. E non me ne importerebbe niente di nessuno.²⁰

Marx mostra come la mitologia legata alla natura americana, oltre al classico “giardino coltivato che racchiudeva dei valori non dissimili da quelli rappresentati dal classico pascolo virgiliano”, comprenda anche l’interpretazione del nuovo continente come un *asylum*, “un Eden selvaggio, primitivo, precedente al peccato originale”²¹ nel quale sfuggire alla corruzione del vecchio continente, alle persecuzioni e alle guerre. Il desiderio del vecchio Ownby di abbandonare il luogo nel quale ha presumibilmente passato gran parte della sua vita da eremita è indicativo dello stato di decadenza nel quale versa la rappresentazione pastorale di McCarthy, il cui giardino ha ormai perso ogni possibile accezione protettiva, nobilitante o rigenerativa, spesso legata alla resa letteraria dell’ambiente in ambito nordamericano. In modo significativo, la caduta di Ownby dallo stato di grazia (precaro e degradato, ma confacente ai suoi scopi) è determinata dalla presenza del corpo di un reduce di guerra, un chiaro suggerimento sul peso che la stessa avrebbe sulla mitologia pastorale. Il guardiano è chiaramente in paziente attesa di potersi liberare definitivamente dello spirito infausto e riconquistare il ruolo al quale ha consacrato la propria vita: “Prima di Natale avrebbe tagliato il settimo cedro, e con questo sentiva che sarebbe giunto alla fine della sua lunga veglia funebre”.²² La ritualità dei gesti di Uncle Ather (che, ripeto, si basano su di un tempo ciclico e circolare) può efficacemente essere letta come un tentativo di riportare la linearità storica degli eventi all’interno di una struttura chiusa, senza principio né termine ma infinitamente uguale a se stessa. Il progredire della storia, com’è chiaro dallo studio di Marx, è una minaccia all’integrità dell’ideale pastorale, che è idealmente astorico, e tende anzi utopisticamente a ricollocarsi in uno stato prelapsario, al di fuori del flusso del tempo. Più specificamente, e McCarthy non fa eccezione, la let-

teratura del Sud degli Stati Uniti mostra spesso la volontà frustrata di sfuggire alla Storia, colpevole di aver precipitato l'*Old South* dall'idillio originario in uno stato d'inarrestabile decadenza, dissacrando il mito e ponendolo di fronte alla possibilità della sua stessa morte.²³ La violenza degli eventi nel caso del Sud è incarnata principalmente dalla sconfitta nella Guerra civile e dal successivo imporsi delle logiche capitalistiche e di mercato, alle quali si contrapponeva, in un atto di romantica e impossibile resistenza, un ruralismo idealizzato figlio della più antica utopia pastorale (esempio eclatante fu il manifesto antimoderno dei Southern Agrarians, *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*, del 1930).

Seguendo questo ragionamento, il cadavere del soldato Rattner è sì il malinconico riproporsi del motivo dell'*Et in arcadia ego*, l'onnipresente prospettiva della morte che tormenta le rappresentazioni pastorali sin dalla classicità, ma anche, per estensione, una figurazione della guerra infiltrata nell'armonia del *locus amoenus*, la definitiva irruzione della Storia nel tempo immobile del mito. Che il reduce sia accomunabile a una presenza spettrale infestante è chiaro dal modo in cui McCarthy lo presenta, aggiungendo al grado militare ("il capitano Kenneth Rattner") una serie di epiteti significativi, ovvero: "soldato, padre, fantasma".²⁴ L'insistenza sul passato da soldato dell'uomo è da un lato un ironico rimarcare la mitomania del personaggio, che si presenta come eroe di guerra pur non essendolo mai stato, dall'altro il sottolineare come l'identità di Rattner sia indissolubilmente legata al conflitto concluso prima che alla paternità. Il conclusivo "fantasma", infine, indica come la funzione dell'uomo all'interno della narrazione sia essenzialmente quella di spettro, presenza inquietante e minacciosa per il mondo guardato da Arthur Ownby. L'intervento di "spettri" (o presunti tali) è uno stilema classico del *Southern Gothic*, nel quale esistono principalmente come icone del potere distruttivo di un passato generalmente tormentato che influenza drammaticamente il presente (in fondo, la funzione tipica della figura del fantasma nelle narrazioni gotiche). Ma, ancora una volta, il corpo/spirito di Rattner è prima di tutto l'emblema della distruttività della guerra, e serve a McCarthy per introdurre l'altro simbolo legato alla sfera bellica che "infesta" il giardino di Uncle Ather e che sarà decisivo nel precipitare il destino del guardiano e del suo frutteto verso una fine tragica.

Significativamente, gli elementi estranei all'ambientazione campestre di *The Orchard Keeper* sono presentati in rapida sequenza. Dopo la "sepoltura" di Rattner nel pozzo il romanzo muove istantaneamente avanti di sei anni, mostrando Arthur Ownby in contemplazione di un serbatoio metallico che troneggia ai confini del giardino, "un campanile che, ironico, si rivela a un mondo decaduto",²⁵ presumibilmente installato durante l'ellissi narrativa:

Raggomitolato sul ramo basso di un pesco, il vecchio guardava il riverbero accicante di metà mattina sulla tozza cisterna di metallo in cima alla montagna. [...] La cisterna poggiava sopra alti piloni, e sullo steccato erano affissi cartelli di divieto che da qualche tempo attiravano la sua attenzione.²⁶

Il testo non fornisce alcun indizio per decifrare questo elemento (a tutti gli effetti una *crux* interpretativa tra le più discusse dagli studiosi di McCarthy), che sembra

instillare nel guardiano un'inquietudine ossessiva, tanto che l'uomo deciderà di sparargli, venendo poi per questo arrestato e rinchiuso in manicomio, dove passerà il resto dei suoi giorni. Sappiamo che si tratta di proprietà governativa, ma nulla spiega l'angosciosa e violenta reazione di Ownby.

In prima battuta, è naturalmente facile giustificare il turbamento veicolato dall'oggetto proprio in virtù del suo essere una "macchina", e quindi un elemento estraneo all'idillio mitico e astorico tradizionalmente simboleggiato dal giardino. In quest'ottica, McCarthy s'inserirebbe in una linea di pensiero primitivista e anti-emersoniano, secondo la quale le intrusioni umane nella sfera naturale sono vettori di corruzione e rovina. Il pensiero trascendentalista nell'enunciazione del filosofo infatti, in virtù del postulato che porrebbe all'origine dell'universo il principio di bellezza ("Non è che Dio abbia fatto alcune cose belle: è la Bellezza il creatore dell'universo"²⁷), vedeva i prodotti del progresso umano che allora andavano diffondendosi per il continente come un'ulteriore emanazione di questo nucleo fondante del creato. Scrive Emerson: "il poeta [...] riporta le cose alla natura e al Tutto – riportando alla natura anche cose artificiali e violazioni della natura grazie a un più penetrante vedere – [...] il poeta le vede incluse nell'ambito del grande Ordinamento non meno dell'alveare e della geometrica tela del ragno".²⁸ Il serbatoio di McCarthy è sì l'ennesima figurazione dell'irruzione della "macchina", sulla scia di una tradizione simbolica che comprende il battello del Mississippi contro la zattera di Huck Finn o il fischio della locomotiva nell'idillio di *Walden*, ma la sua infausta presenza raccoglie ben più dei frutti del difficile rapporto di ambiente e tecnologia nella letteratura americana, mostrandosi a tutti gli effetti come un presagio della guerra mondiale alle soglie. Infatti, seppur nebuloze e in realtà costruite su una geografia parzialmente fittizia, le indicazioni dell'autore hanno portato alcuni critici come Wade Hall, Natalie Grant e John Cant a identificare il serbatoio come parte della base militare di Oak Ridge, uno dei principali luoghi di ricerca e sviluppo per il progetto Manhattan, del quale fu il quartier generale.²⁹ La presenza dell'esercito americano nella zona sarebbe confermata da un passaggio nel quale assistiamo al recupero di un quantitativo di whiskey destinato al contrabbando da parte di Sylder, che diviene testimone involontario dell'attacco di Ownby al serbatoio:

La strada del frutteto era stata sbarrata quando avevano costruito l'impianto sulla montagna, e l'accesso era consentito soltanto ai veicoli ufficiali – dal passaggio entravano e uscivano camion dipinti di verde militare con emblemi dorati sugli sportelli, e uomini in uniforme grigiastra sganciavano e riagganciavano diligentemente la catena.³⁰

Non è difficile associare i camion contrassegnati e le uniformi grigiastre al corpo militare statunitense, e la presenza di una rete di sicurezza rafforza l'identificazione dell'installazione con Oak Ridge, soprannominata dai locali "the secret city" o "the city behind the fence".³¹ Le coordinate temporali sono altrettanto vaghe, ma un'analisi comparata delle rarissime indicazioni presenti può aiutare a localizzare con una certa precisione gli eventi di *The Orchard Keeper*, che si porrebbe significa-

tivamente sulla soglia dell'entrata in guerra degli Stati Uniti. Christopher J. Walsh, in relazione alla trascrizione di una ricevuta per l'acquisto di una dozzina di trappole da parte di John Wesley Rattner, colloca erroneamente il nucleo del romanzo (che comprende le vicissitudini incrociate di John Wesley Rattner, Ownby e Sylder, lungo grossomodo un anno) nel 1941, il che ne sposterebbe il termine nel 1942. Il passaggio in questione recita: "Io sottoscritto acconsento ad acquistare 8 (otto) trappole Victor n. 1 presso il Farm & Home Supply Store entro il 1° gennaio 1941, al prezzo di 25 centesimi l'una",³² anticipando di fatto l'acquisto nel 1940. Più corretto è quindi il calcolo di Cant, che scrive: "il Progetto Manhattan e il relativo impianto di Oak Ridge erano già attivi nel 1940, l'anno dell'attacco al serbatoio".³³ La già citata coincidenza del Natale alle porte con il termine del "lavoro" di Ownby e, successivamente (durante la fuga dell'uomo dalle forze dell'ordine), l'accento al fatto che il vecchio calpesti "le foglie bagnate e scivolose dell'anno prima",³⁴ permettono di collocare l'evento tra gli ultimi giorni del 1940 e l'inizio del 1941, anno decisivo nel quale gli USA dichiareranno guerra al Giappone. Sotto questa luce la cisterna, che viene descritta "grassa e disadorna e sinistra come una grande icona d'argento [...] pulita, fredda e splendente da apparire capace di infinito disprezzo",³⁵ acquista finalmente tutto il suo spaventoso peso simbolico, divenendo per estensione icona dell'olocausto nucleare che avrebbe avuto luogo pochi anni più tardi. A questo punto, è impossibile non collegare l'aggettivo usato da McCarthy ("fat", nell'originale) con la bomba sganciata su Nagasaki, soprannominata per l'appunto *Fat Man*.

Se può apparire una forzatura affidare al custode un volontario atto di sabotaggio antimilitarista, è però innegabile che il laconico Ownby mostri una coscienza superiore a quella dei suoi comprimari. Uno dei rarissimi momenti nei quali la scrittura di McCarthy permette l'accesso all'interiorità dei suoi altrimenti insondabili personaggi sembra fornire una giustificazione per l'atto apparentemente folle compiuto:

*non l'ho fatto nel mio interesse. Sparare a quel coso. [...] quei tizi non avevano nessun diritto di venire lassù, e se non potevo cacciarli via potevo almeno fargli sapere che qualcuno avrebbe raccontato in giro quello che stavano facendo. Ma sapevo che se l'avevano costruito potevano anche ricostruirlo, e l'ho fatto lo stesso. Tutti vogliono stare in pace, e un vecchio più di chiunque altro.*³⁶

Com'è proprio di una figura sciamanica e semi-civilizzata come quella del guardiano, una sorta di preveggenza è la spinta per prendere le armi contro le "macchinazioni" dello stato, e il fine dell'aggressione al serbatoio è la pace, parola che si carica di valore universale in virtù della lettura proposta. Le capacità divinatorie del vecchio Ownby si rivelano del resto assolutamente affidabili; precedentemente infatti l'uomo, sempre attraverso la personale, ciclica interpretazione degli indizi forniti dal mondo naturale, aveva affermato: "Questo sarà un anno cattivo. Mi aspetto una vera e propria calamità entro la fine dell'anno".³⁷ L'anno in questione, ricordo, è il 1941, e l'attacco a Pearl Harbor con la conseguente dichiarazione di guerra avverrà esattamente il 7 dicembre 1941, realizzando *in extremis* la profezia del guardiano.

Attraverso il gesto disperato di Arthur Ownby assistiamo all'estremo atto di resistenza dell'universo mitico rappresentato dallo stesso, accerchiato da ogni parte dall'invasione violenta della Storia attraverso la distruttività della guerra simboleggiata dal corpo e dal serbatoio metallico, che scalza l'uomo dalla sua posizione privilegiata di coalescenza con il mondo naturale. Scrive Guillemin a proposito delle azioni del guardiano: "È lui a demonizzare il serbatoio credendolo una presenza malvagia evocata dal cadavere nella cisterna. Ed è lui stesso ad ammettere che nessun altro potrebbe comprendere la sua preoccupazione".³⁸ È corretto affermare che la minaccia costituita dalla presenza dei soldati (vivi o morti che siano) sia percepita dal solo Ownby in virtù del suo essere, come si è visto, punto di contatto tra le strutture umane e l'ordine naturale, ma il critico commette un errore considerando l'attacco dell'uomo un gesto superfluo scaturito da una personale paranoia e definendo la struttura e l'esercito che ne è a guardia "a malapena una minaccia per l'ordine della vita rurale".³⁹ Le riflessioni di Ownby (concluse con un lapidario "ci sono cose che devi fare perché nessun altro vuole occuparsene")⁴⁰ sono una chiara riaffermazione della sua posizione e del suo compito nell'economia del romanzo. Egli è, nonostante tutto, "the orchard keeper", il custode dell'integrità del mondo pastorale violato dalla presenza di un'umanità cui il profondo e disinteressato contatto con la sfera naturale incarnato in Ownby è negato. Che il custode non faccia parte della "nuova" razza umana è del resto suggerito dall'autore stesso. Rinchiuso in prigione, l'uomo sembra scivolare di nuovo nello stato pre-civilizzato precedente all'irruzione del corpo e del serbatoio nel giardino, serenamente cosciente di aver tentato tutto quello che era in suo potere per evitare la rovina dell'armonia del luogo di cui McCarthy lo intitola protettore.

La missione di Ownby è fallita, ma egli, benché tragicamente consapevole dell'inevitabile caduta, ha assolto strenuamente al suo compito. Così facendo, il vecchio guardiano risponde esattamente alle caratteristiche della "coscienza tragica" nella definizione di Karl Jaspers in *Sul Tragico: l'azione in spregio della certezza del fallimento* e il conseguente movimento nella Storia che secondo il filosofo scaturisce proprio dall'acquisizione della coscienza suddetta. Il ruolo di Ownby, però, non ha spazio nella dimensione storica e geografica del nuovo ordine imposto: all'universo agrario premoderno difeso dal custode è negata ogni possibilità d'ingresso nella contemporaneità. Strappato al luogo che lo ospitava dall'avanzata del progresso (che, ripeto, è progresso di tecnologie finalizzate all'offesa, e quindi tanto estranee all'ideale pastorale quanto incompatibili con il pensiero emersoniano) abbandona il "mondo degli uomini", con il quale in fondo non ha mantenuto che una breve e sventurata relazione:

restò immobile, con le mani sulle ginocchia e la testa irsuta contro i mattoni, ricondotto alla sopportazione e a un'aria di sicura e inviolata santità, con gli sbiaditi occhi azzurri che guardavano fuori lungo la fila di celle, una foresta di sbarre di ferro saldato, figure di uomini in piedi o raggomitolati sui pagliericci, e sentì chiudersi il cerchio degli anni, l'incremento finale della curva che lo riportava di nuovo all'iniziale, prismatico flusso di suoni e colori nel quale un tempo e anche adesso era scivolato via dal mondo degli uomini.⁴¹

Il paragone delle celle con una “foresta di sbarre di ferro” (paragone mediato probabilmente dalla coscienza del guardiano) fornisce un aggancio interessante per dimostrare come il processo dissacrante in atto nel romanzo non lasci scampo neanche alla natura che, come ho cercato di dimostrare, ricopre in *The Orchard Keeper* un ruolo assolutamente primario. Il prologo, dal sapore fiabesco e atemporale, avulso dal contesto del romanzo anche tramite l’espedito tipografico della corsivazione, mostra una scena agreste apparentemente idilliaca. Benché posto in apertura, credo che questo passaggio acquisti di senso se collocato al termine della narrazione, come già suggerito da Edwin T. Arnold.⁴² Un “uomo tarchiato” e un “negro” sono intenti a tagliare alberi, con loro c’è un ragazzo, che li osserva. Il lavoro viene però bruscamente interrotto: “Fermo. Maledizione, ci risiamo. Si fermarono, estrassero la lama dalla fenditura e guardarono dentro l’albero. Uh-huh, esclamò il negro. Eccola qui”.⁴³ L’ostacolo interposto al compimento dell’azione è costituito da una sbarra di ferro battuto che impedisce il passaggio della sega maneggiata dai due uomini. L’attenta lettura di questo brano mostra un dettaglio di non secondaria importanza:

*Afferrò il ferro battuto contorto, un frammento della recinzione lacerata, e cercò di scuoterlo. Rimase immobile. Si è infilata in tutto l’albero, disse l’uomo. Non possiamo più tagliarlo. Questo dannato olmo ha già rovinato abbastanza la sega. Il negro annuiva. Sissignore, confermò. Non c’è dubbio. Proprio in tutto l’albero.*⁴⁴

McCarthy concede al ferro e non, com’è logico, al legno dell’albero la capacità di crescere.⁴⁵ Questo spostamento metonimico verbale dall’animato all’inanimato (che rende a tutti gli effetti la materia inerte la vera forza vivente, ribaltando l’ordine naturale), concede al metallo, che è anche il metallo delle armi e delle bombe, la supremazia sul creato. La recinzione s’impone sulle forze naturali: ennesima dimostrazione che il mondo del vecchio Arthur Ownby, quello dell’*Open Range* e della frontiera, è ormai al tramonto, relegato a un passato remoto, mitico, impossibilitato a esistere in una geografia strutturata dall’uomo e fatta di barriere e limiti invalicabili.

È interessante vedere come gli artefatti dell’uomo, in virtù del loro essere prodotti del progresso e quindi inseriti in una sequenzialità storica, vengano introdotti nell’ambiente e finiscano per assoggettarlo, appropriandosi delle prerogative della natura. Simbolo di costrizione, delimitazione e coercizione, il metallo entra a far parte della materia vivente, imponendo con la forza la ridefinizione dello spazio secondo i disegni sociali, che necessitano di recinzioni e passaggi serrati per il mantenimento di un ordine idealmente estraneo alla sfera naturale. L’asta di ferro battuto che “cresce” in vece dell’albero abbattuto mostra la vittoria della violenza dell’uomo sulla forza primitiva della natura, gettando parallelamente una luce sinistra sull’idea stessa di progresso che, a conti fatti, si esprime attraverso strumenti di circoscrizione del movimento e quindi della libertà.

Riprendendo le parole del giudice Holden citate in apertura, (“la guerra è [...] un’effrazione dell’unità dell’esistenza”) la guerra ha funzionato da *deus ex machina*

nelle strutture socio-ambientali presenti in *The Orchard Keeper*, fungendo a tutti gli effetti come una forzatura dell'unità dell'esistenza e della pacifica coesistenza di uomo e natura. Il mondo rurale sudista, che di questa coesistenza necessita per la propria definizione, viene schiacciato dall'avanzata della modernità che si manifesta anche attraverso la guerra e le tecnologie a essa collegate. Insieme alla dimensione mitica della società meridionale scompare anche il tradizionale *Sense of Place* (legato alla terra e all'autosostentamento, ed estraneo a logiche capitalistiche o sovranazionali), sfigurato nelle nuove geografie imposte dalla sovrastruttura beligerante, che recinta il paesaggio e impedisce il libero movimento degli abitanti, operando il distacco netto e irrevocabile dell'uomo dal territorio e consegnando al futuro una società frammentata, dislocata e disorientata. La scrittura di McCarthy, che di nomadismo, estraniamento e *placelessness* si nutre in abbondanza, sembra prendere il via proprio da un romanzo che di questa biblica caduta da uno stato di grazia (per quanto precario) rappresenta un fosco quanto nitido affresco. L'unità è perduta, e con questa la possibilità di ritrovare senso in un mondo stravolto e irriconoscibile. Il dio-guerra di Holden, in questo caso, ha servito i propri scopi.

La chiusura del romanzo, una malinconica elegia per gli ultimi superstiti di questo mondo divenuto ormai polvere, porta a compimento il processo distruttivo in azione nel romanzo, negando ogni possibilità di redenzione o salvezza, attendendo l'irrevocabile azione distruttiva dell'avanzata della Storia:

Se ne sono andati tutti, ormai. Scappati, banditi nella morte o nell'esilio, perduti, rovinati. Sole e vento percorrono ancora quella terra, per bruciare e scuotere gli alberi, l'erba. Di quella gente non rimane alcuna incarnazione, alcun discendente, alcuna traccia. Sulle labbra della stirpe estranea che ora risiede in quei luoghi, i loro nomi sono mito, leggenda, polvere.⁴⁶

NOTE

* Marco Petrelli è dottorando in scienze del testo presso l'università di Roma "Sapienza". Sta attualmente lavorando a una tesi sulla revisione dello spazio mitico americano nei romanzi di Cormac McCarthy. È stato *visiting fellow* presso l'IFUSS (International Forum for U.S. Studies) della University of Illinois at Urbana-Champaign.

1 Questa la tesi di George Guillemin, articolata in George Guillemin, *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, Texas A&M University Press, College Station (TX) 2004.

2 Cormac McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, trad. Silvia Pareschi, Einaudi, Torino 2002.

3 Cormac McCarthy, *Meridiano di sangue o rosso di sera nel West*, trad. Raul Montanari, Einaudi, Torino 1998.

4 Ivi, p. 257.

5 John Cant, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, Routledge, New York 2008, p. 63, trad. mia.

6 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 8.

7 Ivi, p. 9.

8 *Ibidem*.

- 9 Guillemin, *Pastoral Vision*, cit., p. 15, trad. mia.
- 10 McCarthy, *Meridiano di sangue*, cit., p. 254, corsivo mio. I *landscapes* ai quali si fa riferimento in *Blood Meridian* sono quelli dei deserti del *Southwest* americano. Tuttavia, l'idea dell'assenza di una netta demarcazione tra uomini e spazio (le "unguessed kinships") è una costante nell'opera dell'autore. Un buon esempio è il passaggio seguente tratto da *Suttree* che, come *Il guardiano del frutteto*, è ambientato a Knoxville (TN) e nella regione circostante: "Distingueva a stento i confini tra se stesso e il mondo e non se ne curava" (Cormac McCarthy, *Suttree*, trad. Maurizia Balmelli, Einaudi, Torino 2009, p. 341).
- 11 John M. Grammer, *Pastoral and History in Cormac McCarthy's South*, in Edwin T. Arnold e Dianne C. Luce, a cura di, *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, p. 33, trad. mia.
- 12 L'affermazione in questione recita: "Il significato del termine *animismo* in questo studio è da intendersi come la convinzione che tutte le cose, animate e inanimate, condividano un'equivalenza esistenziale", trad. mia.
- 13 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 82.
- 14 Ivi, p. 46.
- 15 Ivi, p. 82.
- 16 Ivi, p. 43.
- 17 Natalie Grant, *The Landscape of the Soul: Man and the Natural World in The Orchard Keeper*, in Wade Hall e Rick Wallach, a cura di, *Sacred Violence, A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, University of Texas at El Paso, El Paso 1995, p. 62.
- 18 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 47.
- 19 Leo Marx, *La macchina nel giardino. Tecnologia e ideale pastorale in America*, trad. Eva Kampmann, Edizioni lavoro, Roma 1987, p. 76.
- 20 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 50.
- 21 Marx, *La macchina nel giardino*, cit., p. 75.
- 22 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 82.
- 23 Si veda in merito il classico studio di Wilbur J. Cash, *The Mind of the South*, Vintage Books, New York 1991, in particolare i capitoli "Of Time and Frontiers" e "Of the Frontier the Yankee Made".
- 24 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 56.
- 25 Wade Hall, *The Human Comedy of Cormac McCarthy*, in Hall e Wallach, a cura di, *Sacred Violence*, cit., p. 59, trad. mia.
- 26 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 46.
- 27 Ralph Waldo Emerson, *Natura e altri saggi*, a cura di Tommaso Pisanti, Rizzoli, Milano 1990, pp. 164-65.
- 28 Ivi, p. 173.
- 29 Suggestimenti in merito possono essere trovati nei già citati saggi di Grant, *The Landscape of the Soul* e Hall, *The Human Comedy of Cormac McCarthy*. L'idea è discussa da Cant nel capitolo dedicato a *The Orchard Keeper* in *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, cit.
- 30 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 88.
- 31 Charles Johnson e Charles Jackson, *City Behind a Fence: Oak Ridge, Tennessee, 1942-1946*, Tennessee University Press, Knoxville (TN) 1981.
- 32 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 77, in corsivo nell'originale, enfasi mia.
- 33 Cant, *McCarthy and American Exceptionalism*, cit., p. 67. Come ho accennato, la critica non è unanime nell'identificare il serbatoio come parte di Oak Ridge. W. G. Morgan, ad esempio, in un articolo dedicato specificamente al *government tank*, parla di una struttura per il monitoraggio del traffico aereo: *The "government tank" in The Orchard Keeper*, "The Cormac McCarthy Journal" 10, 1 (2012), pp. 93-6. Le opposizioni principali riguardano il supposto anacronismo della presenza nel romanzo della base, che sarebbe stata ufficialmente installata nel 1942. Tuttavia, il *Manhattan Project* ebbe il via in assoluto segreto nel 1939 e, più importante, non vi è alcuna necessità di rintracciare dettagli storici perfettamente congrui in McCarthy, che altrove (p. es. *Blood Meridian*, *Child of God*) ha mostrato di mescolare efficacemente storia e finzione. Alcuni dettagli

biografici lasciano infine supporre che l'autore fosse a conoscenza dell'esistenza di Oak Ridge sin dall'inizio. Il padre di McCarthy, infatti, lavorò come avvocato per la Tennessee Valley Authority dal 1934 al 1967. La TVA, fondata nel 1933, aveva come scopo la promozione dello sviluppo economico della valle del Tennessee. Tra i vari compiti della società, ci fu anche quello di provvedere alla fornitura di energia elettrica destinata a Oak Ridge.

34 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 154, corsivo mio.

35 Ivi, p. 85.

36 Ivi, p. 209, in corsivo nell'originale, enfasi mia.

37 Ivi, p. 226.

38 Guillemin, *Pastoral Vision*, cit., p. 21, trad. mia.

39 *Ibidem*, trad. mia.

40 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 208.

41 Ivi, p. 202.

42 Edwin T. Arnold, *The Mosaic of McCarthy's Fiction*, in Wade e Hall, a cura di, *Sacred Violence*, p. 19.

43 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 4.

44 *Ibidem*.

45 La traduzione riporta "Si è infilata" in luogo dell'originale "It's growned" ('è cresciuta'), rendendo meno diretto ed efficace il paragone del ferro con un essere vivente.

46 McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, cit., p. 225.

Una poetica della scomparsa. Sulla poesia di Paul Auster

Andrea Pitozzi*

Nel suo ultimo libro, *Report from the Interior* (2013), Paul Auster compie un viaggio interiore che lo porta a scavare nella parte più lontana e ormai quasi estranea del suo pensiero, nel tentativo di ricostruire la traiettoria impossibile dell'evoluzione della sua mente. Come già accadeva nella rappresentazione della figura paterna in *The Invention of Solitude*, anche qui la parola si trova di fronte allo scacco di dire qualcosa che è andato perduto. Nonostante questa difficoltà sia dichiarata già nelle prime pagine, lo scrittore porta a termine la sua "ricognizione" approdando a quella che lui stesso definisce come una "time capsule":¹ pagine che si concentrano essenzialmente sui primi anni degli studi e della vocazione letteraria, passando in rassegna le lettere indirizzate alla prima moglie, la scrittrice e traduttrice Lydia Davis, incontrata verso la fine degli anni Sessanta. Si trovano qui nomi, idee e soprattutto un passionale amore per la letteratura e la poesia che segneranno profondamente l'opera di Auster. Insieme alle pagine del precedente *Winter Journal* (2012) dedicate alla situazione che ha ispirato la scrittura di *White Spaces* (1979)² *Report from the Interior* rappresenta quindi uno stimolo interessante per rileggere la produzione poetica e saggistica dello scrittore di Newark. Come nel caso di *Hand to Mouth* (1997), il dittico composto dagli ultimi due libri permette di assaporare l'atmosfera creativa respirata da Auster agli inizi della sua carriera, e presenta un itinerario culturale che si estende tra Europa e Stati Uniti. I due *memoirs* forniscono l'input per riflettere su alcuni incontri e influenze centrali per quella che si può definire come la "poetica" di Auster, e che si colloca in maniera piuttosto compiuta nella fase che precede la sua ben più vasta e nota opera narrativa. Debiti intellettuali, suggestioni e rimandi che popolano la sua scrittura sono sintomi evidenti di un interesse che si manifesta come un vero e proprio *assorbimento* della cultura letteraria e artistica del Novecento, dalle avanguardie fino allo sperimentalismo degli anni Sessanta e Settanta. Non è un caso che Auster non nasca come romanziere ma come poeta e traduttore di poeti francesi del secondo dopoguerra, nonché come attento lettore critico della poesia americana. Negli anni tra il 1970 e il 1976 viaggia spesso in Europa e soprattutto in Francia, dove vive per qualche anno. Qui ha modo di entrare in contatto con alcuni dei più interessanti poeti e scrittori del tempo, tra cui Jacques Dupin, André du Bouchet e Edmond Jabès, che diventano per lui dei fondamentali riferimenti culturali e letterari. È sempre in quegli anni che Auster si avvicina in modo più raffinato e elaborato all'opera dei più grandi scrittori europei del Novecento, da Kafka a Beckett, fino a Celan e anche Perec.³ A quegli anni risalgono i volumi pubblicati come traduttore e curatore: *A Little Anthology of Surrealist Poems* (1972), *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin* (1974), *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet* (1976), e il *Random House*

Book of 20th Century Poetry, uscito nel 1984, che raccoglie in traduzione le poesie di Antonin Artaud, Yves Bonnefoy, René Char e altri.⁴

Oltre a essere un interessante esempio di mediazione culturale, queste opere tratteggiano degli "incontri letterari" fondamentali e sono il segno della profonda attenzione di Auster verso i movimenti carsici della letteratura. È nella relazione diretta con le idee e con la poetica di questi scrittori che egli matura una concezione dell'esperienza di scrivere come forma di tensione sempre aperta tra il mondo e la parola, in linea con le riflessioni di Dupin e du Bouchet. Lungi dall'essere considerata come semplice strumento di rappresentazione o di espressione interiore, anche per Auster la scrittura sembra minacciare ciò di cui parla, mettendo in pericolo la possibilità stessa della parola. Nella prefazione alla traduzione delle poesie di Dupin, per esempio, si legge:

[La poesia] è diventata il campo, nello spazio mentale, dove è dato lo svolgersi di una lotta: tra la distruzione della poesia e la ricerca della poesia possibile. [...] La lotta non è un semplice conflitto, un aut-aut tra questo e quello [...] è una questione di distruggere per creare, e di osservare una tacita veglia sulla parola fino all'ultimo momento di vita. (AF, p. 15).

Una simile idea entra presto a far parte del pensiero di Auster e definisce uno spazio di azione in cui la teoria, se non addirittura la filosofia, acquista un peso specifico nella scrittura, rimarcando una certa differenza rispetto all'atteggiamento generalmente antiteorico di molti suoi colleghi americani.

Nelle riflessioni sul gesto scritturale e le sue possibilità, vero centro dei saggi e delle poesie risalenti a questa fase della produzione, si manifesta quasi in controtendenza la presenza di un altro intellettuale che riveste un ruolo fondamentale per il modo in cui Auster guarda alla letteratura: Maurice Blanchot. Lo scrittore e teorico francese conosceva e apprezzava l'opera di Dupin, du Bouchet e Jabès, e con le sue radicali teorie sull'esperienza della parola poetica come forma di annullamento di sé e del mondo costituiva, in controtendenza rispetto all'esistenzialismo impegnato di Sartre, un punto di riferimento fondamentale per la generazione di poeti del secondo dopoguerra francese. Il nome di Blanchot è strettamente legato alla fase iniziale della carriera di Auster, tanto che se ne trova traccia in alcuni dei saggi raccolti in *The Art of Hunger*, in *The Invention of Solitude*, ma anche nella sua biografia, dato che proprio la prima moglie Lydia Davis è stata tra i traduttori ufficiali dell'opera del pensatore francese. Questo legame porta lo stesso Auster a pubblicare nel 1985 la traduzione di *Après Coup précédé par Le Ressassement éternel*, libro che raccoglie due *récits* scritti da Blanchot alla fine degli anni Trenta, seguiti da un breve saggio composto in occasione della riedizione nel 1983.⁵

Le traduzioni di Lydia Davis e quella di Auster sono pubblicate nel quadro di un progetto editoriale avviato da un gruppo di giovani poeti e scrittori sperimentali riuniti dalla casa editrice Station Hill di Barrytown a partire dagli anni Settanta, con l'intento di far conoscere l'opera di Blanchot a un pubblico americano non di soli accademici. Dal 1972 la casa editrice pubblica *Thomas l'obscur* nella traduzione del poeta Robert Lamberton, *L'Arrêt de mort*, *Au moment voulu*, *La folie du Jour* e *Celui qui ne m'accompagnait pas*, oltre ai saggi raccolti sotto il titolo di *The Gaze of*

Orpheus, tutti nelle traduzioni di Lydia Davis, e infine il breve libro tradotto da Auster.⁶ Nel 2000, inoltre, Station Hill pubblica anche la traduzione di *La communauté inavouable* curata da Pierre Joris, già traduttore inglese di Paul Celan. Sarebbe però sbagliato considerare la vicinanza di Auster al pensiero di Blanchot soltanto su un piano di carattere circostanziale; infatti è possibile rintracciare un legame più profondo e essenziale che unisce l'opera dei due scrittori riguardo a punti basilari del loro modo di intendere la scrittura.

Logica delle scomparse

In *La littérature et le droit à la mort* (1947), testo seminale della produzione saggistica di Blanchot – tra quelli tradotti da Lydia Davis verso la fine degli anni Settanta –, si possono individuare alcuni punti programmatici del suo pensiero, in particolare in riferimento a una sensibilità verso l'esperienza della scrittura che si ritrova anche nelle poesie di Auster. Partendo dall'opera di Mallarmé, Blanchot individua quelli che definisce come due crinali della letteratura: la prosa significativa, legata al linguaggio di ogni giorno, e la parola poetica, che invece rappresenta una ricerca sul linguaggio tipica della scrittura letteraria.⁷ Sulla base del pensiero e delle teorie del primo Novecento si potrebbe considerare una tale dicotomia come un confronto tra un linguaggio funzionale (prosa) e un linguaggio essenziale (poesia). Lungi però dal rappresentare un'alternativa precisa ed esclusiva questi due versanti instaurano tra loro una lotta costante e un movimento in grado di rimettere continuamente in discussione ogni carattere affermativo legato alla parola. Da una parte la prosa significativa porta il mondo a scomparire perché la cosa pronunciata si sgretola dietro al suo significato e si annulla nella forma concreta e reale che gli è propria, per costituirsi invece come pura essenza linguistica. Dall'altra parte la parola poetica sorge proprio all'interno del vuoto lasciato aperto dalla prosa significativa, e lo fa attraverso un linguaggio che diventa materia, che si costituisce come "altro di ogni mondo" – "spazio letterario" o "immaginario" lo chiamerà ancora Blanchot⁸ –, e che cerca di misurare e definire quel vuoto con una parola all'altezza di una negazione radicale:

Ci si dia la pena di ascoltare una parola: in essa il nulla lotta e lavora, scava senza sosta, si sforza cercando un'uscita, annullando ciò che lo racchiude, infinita inquietudine, vigilanza senza forma e senza nome. (*LDM*, p. 30)

Questa dimensione conflittuale e inquieta è la stessa che emerge dalle parole con cui Auster parla della scrittura di Dupin, come si è visto. Il linguaggio non solo interrompe la linearità tra parola e mondo, ma origina una lotta tra la presenza e l'assenza, tra silenzio e affermazione. In particolare, per Blanchot la scrittura intesa come atto di negazione si traduce in un processo di scomparsa della cosa scritta, ma allo stesso tempo riguarda anche il soggetto scrivente, investito da una neutralizzazione che lo espropria di ogni possibilità di comprendere e leggere ciò che ha scritto. È l'imperativo del *Noli me legere* che aliena lo scrittore dalla sua opera

liberando la scrittura a un percorso autonomo e cancellando la presenza di una "intelligenza creatrice" (SL, p. 8).

La parola poetica è quindi traccia di un doppio annullamento, da una parte quello del mondo reale trasformato in linguaggio, dall'altra quello del poeta neutralizzato da una voce impersonale, poiché scrivere

[è] passare dall'Io all'Egli, di modo che ciò che mi concerne, si ripete in uno sparpagliamento infinito. Scrivere, è disporre il linguaggio sotto la fascinazione, [...] restare in contatto con l'area assoluta, [...] l'apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo. (SL, p. 19)

La scomparsa della realtà dietro al linguaggio e quella del poeta in un nulla parlante devono però essere rappresentate attraverso una scrittura in grado di dire precisamente quel processo di annullamento. Compito della parola poetica secondo Blanchot è allora quello di essere la "presenza della scomparsa", che *si dice* in una concretizzazione della parola stessa, nella sua realizzazione. È la scomparsa che si fa reale nella sua forma di presenza effimera; un linguaggio transitorio sempre al limite tra il silenzio e la significazione.

Una simile sensibilità rispetto alla creazione artistica e letteraria attraversa la poesia francese degli anni Cinquanta e Sessanta, di cui Dupin e du Bouchet sono rappresentanti emblematici, ma è interessante vedere come essa sia, in modo significativo, anche un nucleo centrale della riflessione di Auster. Negli stessi anni in cui si dedica alla traduzione dei poeti francesi, egli lavora anche alle sue prime raccolte di poesia. Tra il 1974 e il 1980 pubblica *Unearth* (1974), *Wall Writing* (1976), *Fragments from the Cold* (1977) e *Facing the Music* (1980),⁹ che rappresentano il vero inizio della sua carriera letteraria. Fin dai primi componimenti si nota un'indagine profonda sulla condizione e sulla possibilità stessa della scrittura, nei termini visti per Blanchot. I versi di Auster interrogano lo scollamento tra linguaggio e mondo, evidenziando uno spazio dell'ineffabile,¹⁰ e spingono ogni processo di significazione fino al punto estremo in cui si disperdono sia la parola sia la cosa espressa. È la scrittura, il *dire*, che diventa fondamentale, al di là di ciò che viene detto, e *l'ultima parola* è importantissima perché segna il limite del linguaggio nel momento della nominazione, come nel caso della poesia *Interior* (1973):

And each thing here, as if it were the last thing
to be said: the sound of a word
married to death, and the life
that is this force in me
to disappear.¹¹

La parola è qui unita alla morte, che però è una morte *a venire*, "non constatata", un *venir meno* della vita e della possibilità stessa di parlare. La parola poetica avvia un processo che rimanda all'ambito semantico dello *scomparire*: la lenta spoliazione che ogni gesto scritturale porta con sé. In altri termini, come sosteneva Blanchot, il soggetto parlante si disperde nell'atto espressivo, e le cose sono minacciate da una parola che le annulla. È una graduale sottrazione implicita nell'esigenza di

scrivere. Inoltre, un movimento a togliere risulta evidente anche da un punto di vista quantitativo e porta i versi a ritirarsi in direzione di uno scomparire anche grafico.

A ulteriore testimonianza dell'attenzione alla presenza effimera del linguaggio, così come agli aspetti più teorici e filosofici impliciti nell'idea di scomparsa, tra i primi componimenti pubblicati da Auster troviamo *Disappearances* (1975).¹² La poesia è suddivisa in sette parti numerate, al centro delle quali il tema della dispersione si fonde a quello dell'impossibilità di dire e rappresentare il mondo. Tutta la poesia può essere considerata come un movimento verso una scomparsa plurima: la scomparsa di sé e di un io lirico nella scrittura di un *egli* indefinito, la scomparsa del mondo in un nulla fatto di macerie, e la scomparsa della fine della scrittura poiché ogni interruzione segna sempre un nuovo inizio possibile. Vediamo alcuni esempi che aiutano a comprendere meglio il livello su cui si gioca questa triplice sparizione.

Come si è detto, le sette parti della poesia non sembrano evolvere verso una situazione risolutiva, ma rappresentano piuttosto una costante successione di tentativi e reiterazioni dell'*evento* stesso della scrittura dove tutto lascia intendere un processo eterno di costruzione e distruzione. I primi versi recitano:

Out of solitude, he begins again –
as if it were the last time
that he would breathe,

and therefore it is now

that he breathes for the first time
beyond the grasp
of the singular.

He is alive, and therefore he is nothing. (*CP*, p. 107)¹³

Ci troviamo nel mezzo di qualcosa, in un atto già avviato. Auster esplicita un'associazione interessante che evidenzia la sua visione dello scrivere come atto necessario: l'evento scritturale è messo in relazione con la respirazione, e il poeta ribadisce l'impossibilità di stabilire un inizio e una fine a questa operazione indispensabile. Esattamente come nell'atto respiratorio non si può cominciare a respirare se non già respirando, anche la scrittura porta alla stessa condizione di indecidibilità su una fase iniziale. Quasi negli stessi termini Blanchot presentava l'esperienza della scrittura come gesto privo di origine perché sempre già incluso in un processo in atto: era per lui un *ricominciamento*, un *ressassement*, che connotava lo scrittore come pura funzione sottomessa a una forza impersonale. Inoltre, Auster aveva già riflettuto sulla relazione simbolica tra respirazione e linguaggio in una parte del suo *Notes from a Composition Book* (1969), breve raccolta di frammenti filosofici in cui si legge: "Cos'è allora l'esperienza del linguaggio? Ci dà il mondo e ce lo sottrae. Nello stesso respiro".¹⁴ Si riconosce una forte consapevolezza del duplice ruolo creativo/distruttivo della scrittura e del linguaggio.

L'azione compiuta dalla parola è quindi un'azione di modifica e trasformazione, di cambiamento e variazione, proprio come accade nella respirazione. Il ritmo della poesia di Auster si fa spezzato, attraversato da molte interruzioni. Tutto è posto sotto il segno della discontinuità del verso, con un forte uso dell'*enjambement* a fare da correlativo retorico della scomparsa e della sospensione di ogni linearità. Inoltre, il primo verso indica subito una distanza da una situazione determinata e presenta una forte ambiguità semantica: letteralmente "fuori dalla solitudine", che lascia intravedere un dentro mai esplicitato, ma anche "a causa della solitudine", secondo un'accezione particolare del nesso "out of", oppure, in una forma più debole, "lontano dalla solitudine". In ogni caso è rappresentato uno spostamento, un atto di dislocazione che diventa quasi un proclama, un nuovo luogo concreto da cui *si* parla, un luogo da cui *si* tenta di ri-cominciare a dire qualcosa.

Emerge qui, in modo diretto, la presenza di un altro poeta molto amato da Auster: Georges Oppen, dai cui versi sembra trasparire una nostalgia per un tempo "mitico" e per un senso di comunità modellato sulle liriche e le idee di Walt Whitman. Oppen presenta in particolare questo sentimento nell'opera *On Being Numerous*, in cui scrive: "Obsessed, bewildered / By the shipwreck / Of the singular / We have chosen the meaning / Of being numerous".¹⁵ È evidente il richiamo dei versi di Auster, il quale per altro si concentra su questa stessa parte del componimento di Oppen nel saggio *Private I, Public Eye* (1976) a lui dedicato. Ma il "fuori dalla solitudine" di Auster non significa necessariamente aver superato lo stato di solitudine in favore di una diversa condizione in cui non si è soli, perché l'ultimo verso della prima parte di *Disappearances* mette in evidenza un'altra condizione che torna nelle poesie: l'essere nulla.

Una precarietà totale emerge da quelle parole, soprattutto attraverso i contrasti rappresentati dai versi che riguardano la relazione vita/morte. L'ultimo respiro, come l'ultima parola, diventa anche la prima volta in cui un impersonale *egli* respira, un momento che si carica di una presenza liminale, a cavallo tra lo scomparire e il ricomparire. Questa "prima volta" è vissuta "al di là della portata del singolare", nella prospettiva di un *io* plurale che è quello del linguaggio, ma anche del nulla. Nella quarta parte troviamo esplicitata questa separazione tra un'interiorità del soggetto inteso come vuoto – nella sua *neutralità* potremmo dire con Blanchot – e la possibilità di parlare:

As if he, too, might begin to breathe
for the first time

in the space that separates him
from himself. (CP, p. 110)¹⁶

Mentre nella sesta parte si trova il legame tra il nulla e la possibilità della parola attraverso la stringente implicazione consequenziale dei versi: "and because he is nothing / he can speak" (CP, p.112).¹⁷ Emerge con forza l'idea di una scrittura concepita come spazio in cui ci si separa da sé stessi per entrare in una neutralità che sola permette di prendere la parola. In termini simili Blanchot sosteneva che

[I]o scrittore deve contemporaneamente rispondere a molti imperativi assoluti e diversi e la sua morale nasce dall'incontro e dall'opposizione di regole implacabilmente ostili. Una dice: Non scriverai nulla, resterai nulla, manterrai il silenzio, ignorerai le parole. L'altra: non conosci che parole. "Scrivi per non dire nulla". "Scrivi per dire qualcosa". (CDL, p. 19)

Una conflittualità tesa alla realizzazione dell'opera, dove la possibilità di presenza nasce da un'assenza individuata nel cuore delle cose. Nel testo che Auster traduce nel 1985, Blanchot sintetizza efficacemente il percorso dello scrittore come una traiettoria dal "non ancora" al "non più",¹⁸ collocando l'evento scritturale nello spazio che intercorre tra due assenze. Auster fa suo questo insegnamento, e le sue *Disappearances* sono il risultato di una scrittura che procede per dispersioni che rappresentano però la sola condizione per scrivere. La stessa tensione si ritrova nei versi di *Northern Lights* (1976): "These are the words / that do not survive the world. And to speak them / is to vanish into the world". (CP, p. 125)¹⁹

Sotto questo aspetto, la poesia di Auster è più vicina a quella di un poeta come André du Bouchet che a quella dei suoi connazionali. In *Météore* (1961), per esempio, du Bouchet scrive: "L'assenza che è respiro per me ricomincia a cadere sulle pagine come neve. Annota. Scrivo tanto più lontano possibile da me".²⁰ Si ritrovano i motivi del respiro e dell'allontanamento da se stessi per mezzo della scrittura, uniti anche ad altri elementi fondamentali nella poetica di Auster quali la notte e la neve, entrambi legati ad un'atmosfera spaesante e straniante. Notte e neve, per esempio, sono al centro di *White Nights* (1971):

Snowfall and night. The repetition
of a murder
among the trees. The pen
moves across the earth: it no longer knows
what will happen, and the hand that holds it
has disappeared.
Nevertheless, it writes.
[...] I am no longer here. I have never said
what you say
I have said. (CP, p. 65).²¹

Una poesia della materia

Nell'uso costante di immagini legate al mondo naturale e alle forze ctonie la poesia preserva la dimensione segreta di ciò che nomina. Il fondo ineffabile delle cose resiste all'espressione e soltanto una forma instabile ed evanescente resta comunicabile. Da questo punto di vista, James Peacock descrive i versi di Auster come esempi di una "poetica dell'assenza", a partire da una suggestiva definizione che lo stesso Auster usa per parlare delle opere di Edmond Jabès. Ma l'assenza è una condizione fissa, un risultato, mentre i versi di Auster sembrano piuttosto tracciare le fasi di un andamento e di un processo che è quello dello scomparire: per questa

ragione ritengo sia più opportuno parlare di una *poetica della scomparsa*. Nel caso dei versi di *Disappearances*, le elisioni, gli spazi vuoti, le pause e la profonda ambiguità semantica sono in grado di far percepire l'esperienza stessa dello scomparire, di rendere presente in parole il disperdersi delle cose. Ancora nel saggio dedicato alla poesia di Jacques Dupin Auster scrive a proposito del compito della poesia: "posta di fronte a un mondo inconoscibile, la poesia non può fare null'altro se non creare ciò che già esiste. [...] Perché se le cose possono essere recuperate dall'orlo dell'assenza, allora esiste la possibilità di renderle agli uomini". (AF, p. 17). Nel segno di questo sforzo, volto a rappresentare ciò che sfugge, si pongono i versi dello scrittore americano, attraversati da una parola sempre tesa alla rappresentazione di un limite della significazione dove il referente diventa la stessa parola poetica intesa come avvenimento in grado di portare alla luce il disgregarsi delle cose.

In Auster questo modo di intendere la poesia come forma visibile di uno scomparire e come creazione concreta del mondo ha le stesse caratteristiche viste riguardo ai due versanti della letteratura individuati da Blanchot. Se la tensione tra prosa significativa e parola poetica è concepita come lo spazio in cui la parola passa dall'essere la rappresentazione di un mondo perduto al costituirsi come "altro mondo", è tuttavia necessario considerare anche le differenze di carattere essenziale che intercorrono tra le due forme. Una delle caratteristiche della parola poetica è la sua immediatezza, sia nel senso che non ammette mediazione possibile tra sé e il suo oggetto, sia perché è oltre ogni forma di durata, fuori da un tempo narrativo. Nella sua vocazione creatrice la parola poetica *si* afferma come presenza totale ma effimera. Il linguaggio essenziale della poesia si contraddice perché

abbraccia l'espressione in tutta la sua ampiezza: va dalla parola al silenzio, include la volontà di parlare e quella di non parlare, è il fiato e la respirazione muta, è linguaggio puro perché può essere vuoto di parole [...]: pretende di fondare il discorso e gli propone il silenzio come oggetto supremo.²²

"Silenzio", "respirazione muta", "parlare e non parlare", sono tutte espressioni che ritroviamo nelle poesie di Auster per definire l'esperienza dello scrivere.

La medesima concretezza e presenza della parola poetica nel mondo, o della costruzione del mondo attraverso la poesia, assume la forma di un linguaggio autoriflessivo: un linguaggio che trova in sé il suo oggetto. La poesia di Auster però non è soltanto una declinazione possibile delle dinamiche metafinzionali e metaletterarie del Novecento. Essa si pone all'interno di un gioco continuo tra ciò che viene detto, il modo in cui lo si dice e la costruzione del mondo portata avanti dalla poesia stessa. Mondo e parola si completano e si compenetrano a vicenda essendo sullo stesso piano ontologico. La parola in sé costituisce quindi una realtà, esattamente come il mondo di cui parla, e ne traccia delle vie di fuga che rappresentano non tanto la sua parte invisibile ma il suo scomparire. Un aspetto fondamentale che attraversa le poesie di Auster è proprio il farsi materia di ciò che è sfuggente: quasi in ogni componimento ci sono riferimenti alla pietra e al muro, in un'accezione contemporaneamente metaforica e letterale. Sempre in *Disappearances*, per esempio, troviamo espressioni come: "the language of stones [...] / to make a

wall", "It is a wall. And the wall is death", "For the wall is a word [...] in the face of the wall" (CP),²³ fino all'ultima parte della poesia dove il poema-muro diventa il luogo in cui si somma una pluralità di parole e di corpi. Quella stessa comunità che tendeva verso l'annullamento diventa ora il muro impossibile in cui il nulla si fa materia da scalfire, da lavorare e da scrivere, e allo stesso tempo rappresenta la concretezza di ciò che è perduto:

Therefore, there are the many,
and all these many lives
shaped into the stones
of a wall. (CP, p. 113)²⁴

Il muro di parole in questo caso è diventato anche il luogo in cui "i molti", una pluralità neutra, vivono, e dietro il quale il poeta si trova rinchiuso e protetto allo stesso tempo.

In un saggio rigoroso e stimolante – uno dei pochi interamente dedicato alla poesia di Auster –, intitolato in modo emblematico *L'œil et le Mur*, Pierre-Yves Soucy si concentra sull'immagine del muro come metafora della "presenza" della scrittura, e si sofferma sul legame tra l'atto di vedere e quello di scrivere. Del resto Auster parte sempre dall'esperienza visiva del mondo, un'osservazione che pian piano si trasforma in una contemplazione di carattere quasi mistico, in grado di trasfigurare la realtà. Così, sostiene Soucy, quando la scrittura poetica si spinge verso i propri limiti e verso i limiti del linguaggio essa scopre che dietro alle parole non c'è più nulla.²⁵ È lì che appare il muro, il muro del vuoto creato dalle parole che hanno fatto scomparire la realtà. Una volta arrivato al muro, però, il poeta non può accontentarsi di contemplarne il silenzio ma deve scrivere (di) *quel* muro. Soltanto così si può comprendere in che modo esso non significhi tanto l'approdo della parola verso il silenzio, ma piuttosto un nuovo inizio della scrittura: la scrittura di ciò che c'è e che è lì per rappresentare un limite assoluto e invalicabile. La scomparsa delle cose non si rivolge più solo al mondo ma diventa anche ciò che deve essere scritto, non soltanto come tema ma come esperienza; detto altrimenti, la de-scrittura dell'esperienza di scomparsa:

[...] what stands at the edge of whiteness,
invisible
in the eye of the one who speaks.

Or a word.

Come from nowhere
in the night
of the one who does not come.

Or the whiteness of a word,
scratched
into the wall. (CP, p. 81)²⁶

Come in Blanchot, ritroviamo in questi versi della poesia *Wall Writing* il nessun luogo dell'estraneità verso cui tende la parola, la quale rimane invisibile nella sua vicinanza; una parola che viene dal nulla e che si incide, quasi con violenza, su un muro, per scalfirne la superficie. Secondo Soucy, "questa poesia ci fa comprendere quel niente, se così possiamo dire, quel vuoto dietro alle parole, la loro stessa cancellazione, quell'assenza di supporto che apre alla possibilità di pronunciarle, che risveglia la necessità di dire" (*OM*, p. 26). È, però, un dire in cui la parola scivola senza appigli sulle cose, non significa nulla, o significa il *nulla*, una parola privata della sua dimensione significante e rappresentativa. È qui che la parola si costituisce come oggetto: materia che traccia una linea di astrazione che va dal reale alla dimensione più concreta della scrittura stessa intesa come essenza trasformatrice. Non sorprende che nei suoi versi Auster guardi con ammirazione ai poeti del movimento *oggettivista* attivi a New York a partire dagli anni Trenta e Quaranta ed eredi del pensiero di Ezra Pound e William Carlos Williams. Essenzialmente gli oggettivisti concepiscono la scrittura poetica come atto di testimonianza del quotidiano. L'occhio guida il poeta alla scoperta del mondo attraverso uno sguardo onesto e puro. Come scrive Norman Finkelstein:

L'oggettivismo, come questi stessi poeti arrivano a definirlo, non riguarda principalmente l'oggetto *in sé*, ma un linguaggio di oggettivazione che deriva in modo dialettico da un'onestà comprensione di una risposta al mondo.²⁷

Da par suo Auster riflette sullo sguardo del poeta nel saggio su Charles Reznikoff – tra i massimi esponenti del movimento oggettivista insieme a Oppen –, dove si concentra in particolare sul momento in cui nella parola poetica emerge una dimensione emozionale dagli oggetti e dalle situazioni presentate. È questa certamente una parola in grado di trasfigurare la realtà quotidiana, ma nel caso di Auster è ancora l'esperienza della scrittura in sé a costituire il vero centro di interesse. L'atto di scrivere si lega allora allo scomparire dell'io del poeta e lo scioglie in una forma vaga e indefinita che è quella del mondo stesso: una compresenza della percezione e della coscienza, e poi la traduzione di quest'esperienza in un linguaggio che *si fa* oggetto. "Per vedere, il poeta deve rendersi invisibile. Deve sparire, cancellarsi nell'anonimato" (*AF*, p. 35), scrive Auster.

La poesia emerge da una prospettiva interna al reale, con una sorta di colpo d'occhio in grado di percepire più a fondo la realtà. È qui che sorge la percezione di un vuoto e si apre l'impossibilità di dire. Quella che in Blanchot era la contraddizione di fondo legata al linguaggio, cioè dire senza dire nulla, è anche l'orizzonte metodologico all'interno del quale Auster sembra costruire la sua poesia. La parola poetica è sì rivolta verso la significazione di ciò che *c'è*, ma questo essere è anche teso verso ciò che sta fuori dalla normale percezione del mondo, e riguarda una presenza misteriosa. Di questo mistero la parola poetica deve farsi portatrice:

Lo sguardo dispone la possibilità di aprire una breccia che non implica soltanto una risonanza con la realtà, ma anche con ciò che in essa vi è di inesprimibile (o ancora

di inesauribile, dal punto di vista della sua sottrazione) nella sua presenza, là dove si concentra non un qualcosa di dissimulato ma ciò che scintilla sempre in quello che resiste alla comprensione. (OM, p. 61)

Tra la parola e lo sguardo si pone quindi il muro, nella sua presenza concreta. L'occhio del poeta che assorbe il mondo circostante è a sua volta assorbito dal muro che si staglia sull'orizzonte come segno del limite. La strada che si apre in questa scomparsa a cui arriva la scrittura poetica in Auster è duplice: da una parte, il muro sembra occupare tutta la vista, e si fa presenza di un'assenza; dall'altra, il poeta si mette nella prospettiva di aprire, attraverso le parole, una strada che ricrea continuamente la scomparsa del mondo, nelle immagini suscitate all'interno dell'occhio e della mente. In questo senso, la realtà che scompare riappare mutata di forma, in una nuova prospettiva e con un rinnovato funzionamento.

La coestensione del poeta alle cose e il costante riferimento alla materialità della parola, però, più che alla poetica oggettivista, legano ancora i versi di Auster a quelli di Dupin e du Bouchet, dove la pietra, gli elementi e la materia grezza del mondo fanno da correlativo oggettivo dell'essenza della poesia. In Dupin, per esempio, la roccia montuosa (*Gravir*, 1963), il basalto (*Suite basaltique*, 1963), o la compattezza di una massicciata (*Ballast*, 1976), diventano tutte metafore di un'esistenza segreta del mondo che affiora alla superficie del linguaggio esattamente come le rocce profonde e quelle laviche affiorano dalla terra in seguito a collisioni violente e sempre in divenire. Le metafore della pietra e del muro in Auster seguono la stessa linea sotterranea che fa della lingua uno strumento che intercetta il mistero, un luogo dove la parola-pietra si unisce alla pietra-mondo per dare vita a una transizione di stato che apre il processo di significazione alle incursioni di una forza trasformativa. In modo emblematico Marc Chénétier si riferisce ai versi di Auster usando l'immagine botanica di una parola *sassifraga*,²⁸ poiché la parola poetica si insinua attraverso le fessure, le fenditure superficiali della roccia e del muro, portando con sé la forza di quanto giace nel profondo. Così, un linguaggio votato alla distruzione e alla rottura del mondo diventa a sua volta una nuova dimensione concreta del mondo stesso dove le parole infrangono un ordine costituito.

Ritorna quindi il costante bilanciamento tra assenza e presenza, entrambe mantenute in tensione attraverso la parola intesa come processo di scomparsa e di negazione, ma anche di costruzione. Una scrittura che parte dal vuoto per abitare quello stesso vuoto, non per riempirlo, e ne preserva così tutti i segreti più profondi.

Tra lo lirico e narrazione

A questo punto la parola poetica arriva a trascendere la forma poesia, in un evolvere autonomo che mette in discussione ogni condizione stabile. Alla fine degli anni Settanta la poesia di Auster lascia già intravedere un'apertura verso il romanzo, o meglio la narrazione e la parola narrativa, mantenendo però sempre presente l'idea di un "non detto" come fondo di ogni affermazione. Nella poesia *Narrative*, Auster scrive:

Because what happens will never happen,
and because what has happened
endlessly happens again,

we are as we were, everything
has changed in us, if we speak
of the world
it is only to leave the world
unsaid. (CP, p. 143)²⁹

Sebbene la forma scelta sia ancora quella poetica, in questo componimento, tra gli ultimi scritti prima della transizione verso la narrativa, Auster mette in evidenza un carattere che resterà importante nella sua *fiction*: la considerazione dell'atto di scrittura nella forma di un *accadere necessario* che prescinde da una precisa volontà. È però in *White Spaces*,³⁰ testo a cui ho fatto riferimento in apertura di questo saggio, che si può comprendere meglio il livello su cui si gioca una certa idea di impersonalità, e soprattutto si vede la radicale volontà di sfondare i limiti del genere poetico per approdare a una forma di scrittura pura. Questo testo racchiude molti degli aspetti visti nelle poesie per proiettarli verso qualcosa di nuovo, una forma ancora sfuggente. Il semplice "free verse" sembra non bastare più, e serve quindi un nuovo statuto della parola in grado di riprodurre la dinamica fluida dell'ispirazione: esattamente quella necessità di scrivere al di là da sé e dall'oggetto della scrittura che Maurice Blanchot vedeva come pura "esigenza della scrittura". Con *White Spaces* siamo posti fin dal titolo di fronte a una forma di evanescenza e di sottrazione. Gli "spazi bianchi" fanno pensare agli spazi tra una parola e l'altra, all'interruzione del flusso discorsivo che rimanda a una *discontinuità* simile a quella vista nelle poesie. Nel testo tutto è espresso attraverso una prosa spezzata e frammentaria di cui si fa portatrice una voce in prima persona che non viene mai connotata univocamente, ma resta sempre sul punto di dissolversi nel movimento del testo:

Something happens, and from the moment it begins to happen, nothing can ever be the same again.

Something happens. Or else, something does not happen. A body moves. Or else, it does not move. And if it moves, something begins to happen. And even if it does not move, something begins to happen.

It comes from my voice. But that does not mean these words will ever be what happens. It comes and goes. If I happen to be speaking at this moment, it is only because I hope to find a way of going along, of running parallel to everything else that is going along, and so begin to find a way of filling the silence without breaking it. (CP, p. 155)³¹

Come in *Disappearances*, anche in questo caso non esiste la possibilità di stabilire un inizio, non c'è introduzione, non c'è un progressivo ingresso nella situazione: la narrazione getta il lettore direttamente all'interno di un'azione in atto. Tutto però

rimane vago e misterioso, sappiamo che “qualcosa accade” ma non sappiamo di cosa si tratta. L’accadere diventa la perturbazione di uno stato di cose, di una situazione che non tornerà più come prima. Il foglio bianco ormai non è più immacolato, ma su di esso prende forma l’esperienza scritturale; è però solo grazie alla presenza delle parole che si possono trovare gli “spazi bianchi”, le interruzioni e i silenzi che si creano dove la parola tace. La narrazione si costruisce attraverso un’alternanza continua tra affermazione e negazione, e anche se non accade nulla, qualcosa accade comunque, forse proprio il *nulla*. Appare il movimento di un corpo che poi scompare immediatamente nelle parole che provano a descriverlo. La parola stessa diventa un corpo, assume la presenza di qualcosa che si è perduto dietro il linguaggio, ma che si manifesta come linguaggio della scomparsa: “sounds emerge from the voice to enter the air [...], though they cannot be seen, these sounds are no less a gesture than a hand is” (CP, p. 156).³² La voce sembra rendere presente questo corpo ma, allo stesso tempo, lo cela dietro l’atto di parlarne. *I*, la prima persona narrante, non è nemmeno presente a se stessa, è presa nello stesso accadere del “qualcosa” iniziale, come se, piuttosto che un “io” in grado di dire ciò a cui assiste, fosse un “io” soggetto all’accadere di qualcuno che parla *in* lui. L’evento a cui è sottoposto l’“io” narrante non è un modo per sottolineare un’estraneità del soggetto all’oggetto della descrizione ma, al contrario, rappresenta un modo per porsi sullo stesso piano delle cose, nei loro silenzi e nei loro spazi bianchi appunto.

L’impersonalità si riscontra anche nella scelta dei termini. Il verbo “accadere” [*to happen*] esige in genere la terza persona proprio perché è impersonale, e la vaghezza di “something” all’inizio rafforza ulteriormente questo senso di mancata connotazione. Nella vicinanza tra il soggetto “I” e il verbo “happen” si può però vedere la volontà di fondere due forme che sono concettualmente incompatibili: questo mostra un annullamento della prima persona singolare all’interno della neutralità del verbo e dell’atto di scrivere e vedere. Con il procedere della narrazione l’Io narrante diventa solo una “voce”:

I ask whoever is listening to this voice to forget the words it is speaking. [...] I want these words to vanish, so to speak, into the silence they came from, and for nothing to remain but a memory of their presence, a token of the fact that they were once here and are here no longer and that during their brief life they seemed not so much to be saying any particular thing as to be the thing that was happening [...]. (CP, pp. 155)³³

Ancora una volta, alle parole non spetta il compito di significare le cose. Alla voce impersonale si chiede di *essere* la presenza di ciò che accade, di muoversi insieme al corpo in movimento. In questo caso, ciò di cui si parla è anche da intendersi come la tensione che le parole instaurano con le cose, il perenne scambio tra distruzione e costruzione.

Procedendo sulla linea tracciata dal movimento delle parole, Auster, verso la fine di *White Spaces*, scrive: “I dedicate these words to the impossibility of finding a word equal to the silence inside me” (CP, p. 160).³⁴ Non solo le parole sono inadeguate a rappresentare il mondo esterno, ma esse rendono anche impossibile la rappresentazione del silenzio del mondo interiore, considerato come il luogo della

volontà di dire. Ciò che resta da dire non può essere che il vuoto, poiché “now emptiness is all that remains: a space, no matter how small, in which whatever is happening can be allowed to happen” (CP, p. 160).³⁵

Anche in questo caso la struttura generale è circolare e torna su se stessa, facendo scomparire ogni fine: è a tutti gli effetti un *vicious circle*, un *ressassement éternel*. Ciò che comincia è sempre un ricominciamento, un nuovo inizio, così come il vuoto è sempre lo spazio per la possibilità di un pieno che non si realizza ma resta come orizzonte. In altri termini, al di là dalla necessità di documentare o rappresentare il mondo, per Auster la scrittura poetica – e sarà così anche per una certa parte della sua narrativa – è l’evento in cui ciò che è impossibile diventa possibile nel riconoscere la propria impossibilità. Una simile contorsione concettuale permette di considerare l’opera poetica dello scrittore americano come un luogo di sperimentazione in cui le teorie di Blanchot sulla scrittura assumono il valore di un modo compositivo. La neutralizzazione del soggetto e lo sgretolarsi del mondo dietro alle parole mettono in luce un movimento intrinseco al gesto di scrivere, dove la scomparsa non è un semplice tema ma quasi un sistema. Oltre che un pensiero che attraversa ed emerge dalle poesie di Auster la *poetica della scomparsa* è quindi un meccanismo di funzionamento della scrittura per mettere alla prova l’infinita possibilità della parola.

NOTE

* Andrea Pitozzi è dottore di ricerca in Teoria e analisi del testo (Università di Bergamo). Si occupa di letteratura contemporanea americana in rapporto con la filosofia e le arti visive e ha scritto della produzione più recente di Don DeLillo e Paul Auster. Ha pubblicato articoli e saggi su “Il Verri”, “Elephant&Castle”, “iperstoria” e collabora con la rivista www.labalenabianca.com. Attualmente è cultore della materia in letteratura Anglo-americana presso l’Università degli Studi di Bergamo.

1 Questo è il titolo originale della terza delle quattro parti in cui è diviso il libro. Cfr. Paul Auster, *Report from the Interior*, Faber & Faber, London 2013.

2 Testo a metà tra poesia e prosa, questo breve scritto è definito da Auster come “il primo lavoro della tua seconda incarnazione come scrittore, il ponte verso tutto quello che hai scritto negli anni”. Paul Auster, *Diario d’inverno*, trad. it. M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2014, p. 179.

3 A questi e altri autori sono dedicati i saggi raccolti in Paul Auster, *L’arte della fame*, trad. it. M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2002 (in seguito AF).

4 Si vedano le traduzioni e le curatele Paul Auster, *A Little Anthology of Surrealist Poems*, Siamese Banana Press, New York 1972; Id., *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*, Living Hand, Weston 1974; Id., *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet*, Living Hand, Weston 1976; Id., *Random House Book of 20th Century Poetry*, Vintage, New York 1984. Insieme ad altri saggi apparsi su rivista negli anni Sessanta e Settanta le prefazioni a questi lavori si trovano oggi raccolte in Paul Auster, *Collected Prose*, Picador, London 2003.

5 La traduzione di Auster è *Vicious Circle: Two Fictions and “After the Fact”*, Station Hill, Barrytown 1985. Si veda anche Andrea Pitozzi, *Paradigmi della reclusione nell’opera di Paul Auster*, “Elephant&Castle”, 9 (2013), http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/paradigmi-della-reclusione-nell-opera-di-paul-auster/144

6 Queste traduzioni sono poi state raccolte in George Quasha, a cura di, *The Station Hill Blanchot Reader*, Station Hill, Barrytown 1999.

7 Cfr. Maurice Blanchot, *La letteratura e il diritto alla morte* [1947], trad. it. R. Ferrara, in *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 29-36 (in seguito *LDM*).

8 Tra i saggi più importanti e influenti scritti da Blanchot *Lo spazio letterario* è senza dubbio quello in cui sono presentati gli argomenti più radicali e influenti riguardo alla letteratura. Cfr. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario* [1955], trad. it. G. Neri, Einaudi, Torino 1975 (in seguito *SL*).

9 Cfr. Paul Auster, *Unearth*, Living Hand, Weston 1974; Id., *Wall Writing*, Figures, Berkeley 1976; Id., *Fragments from the Cold*, Parenthèse, New York 1977; Id., *Facing the Music*, Station Hill Press, Barrytown 1980. Una traduzione italiana delle poesie di Auster si trova in Paul Auster, *Affrontare la musica*, trad. it. M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2006.

10 Si veda Francois Hugonnier, *Unsayings: Mystical Aspiration and Negativity in Paul Auster's Poetry*, "Anglophonia/Caliban", 35 (2014), pp. 133-158.

11 Paul Auster, *Collected Poems*, Faber & Faber, London 2007, p. 67 (in seguito *CP*) "E ogni cosa qui, come se fosse l'ultima cosa / a essere detta: il suono di una parola / congiunta alla morte, e la vita / che è questa forza in me / di scomparire". [Per una maggiore uniformità le traduzioni italiane delle poesie sono sempre di chi scrive].

12 Lo stesso titolo sarà poi usato per la raccolta di poesie Paul Auster, *Disappearances: Selected Poems*, Overlook Press, Woodstock 1988.

13 "Fuori dalla solitudine, egli comincia ancora / come se fosse l'ultima volta / che respirasse, / e così è ora / che respira per la prima volta / oltre l'estensione / del singolare. / Egli è vivo, e quindi è nulla".

14 Auster, *Affrontare la musica*, cit., p. 279.

15 George Oppen, *On Being Numerous* [1968], in Luigi Ballerini e Paul Vangelisti, a cura di, *Nuova poesia americana – San Francisco*, Mondadori, Milano 2006, pp. 260-261. "Ossessionati, sbalorditi / Dal naufragio / del singolare / abbiamo deciso cosa voglia dire / essere numerosi".

16 "Come se anch'egli, potesse cominciare a respirare / per la prima volta / nello spazio che lo separa / da se stesso".

17 "E poiché è nulla / può parlare".

18 Si veda Maurice Blanchot, *L'eterna ripetizione e "Après Coup"*, trad. it. M. Bruzzese, Cronopio, Napoli 2010, p. 76.

19 "Queste sono le parole / che non sopravvivono al mondo. E pronunciarle / è svanire nel mondo".

20 André du Bouchet, *Nella calura vacante* [1961], trad. it. D. Provenzali, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1975, p. 63.

21 "Nevicata e notte / La ripetizione di un omicidio / tra gli alberi. La penna / si muove attraverso la terra: non sa più / cosa accadrà, e la mano che la tiene / è scomparsa. / Nonostante ciò, scrive / [...] / Non sono più qui. Non ho mai detto / ciò che dici / che io ho detto."

22 Maurice Blanchot, *Passi Falsi* [1943], trad. it. E. K. Imberciadori, Garzanti, Milano 1976, pp. 154-155.

23 "Il linguaggio delle pietre [...] / per fare un muro", "è un muro. E il muro è morte" "Perché il muro è una parola [...] in faccia al muro".

24 "Quindi ci sono i molti, / e le molte vite / scolpite nelle pietre / del muro".

25 Cfr. Pierre Yves Soucy, *L'œil et le Mur*, La lettre volée, Bruxelles 2003, pp. 9-10 (in seguito *OM*) [Le traduzioni che seguono relative a questo saggio sono di chi scrive].

26 "E ciò che sta ai margini della bianchezza, / invisibile / nell'occhio di colui che parla. / O una parola. / Viene dal nulla / nella notte / di colui che non viene. / O la bianchezza di una parola / incisa / nel muro".

27 Norman Finkelstein, *In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster*, in D. Barone, a cura di, *Beyond the Red Notebook*, cit., p. 53-54. [Traduzione mia]

28 Marc Chénétier, *Un lieu fragrant et nul: la poésie de Paul Auster*, in Annick Duperray, a cura di, *L'oeuvre de Paul Auster*, Actes Sud, Arles 1995, p. 258.

29 "Perché ciò che accade non accadrà mai / e poiché ciò che è accaduto / accadrà ancora all'infinito / noi siamo come eravamo, tutto / è cambiato in noi, se parliamo / del mondo / è soltanto per lasciare il mondo / non detto".

30 Cfr., Paul Auster, *White Spaces*, Station Hill, Barrytown 1980. Poi in Auster, *Ground Work*, cit., e Id., *Collected Poems*, cit.



31 "Qualcosa accade, e dal momento in cui inizia a accadere, niente più può essere lo stesso. Qualcosa accade. Oppure, qualcosa non accade. Un corpo si muove. Oppure non si muove. E se si muove, qualcosa comincia a accadere. E anche se non si muove, qualcosa comincia a accadere. Viene dalla mia voce. Ma ciò non significa che queste parole saranno mai ciò che accade. Viene e va. Se succede che in questo momento stia parlando, è solo perché spero di trovare un modo per andare avanti, per procedere parallelo a tutto il resto che sta andando avanti, e cominciare così a trovare un modo per colmare il silenzio senza romperlo".

32 "I suoni emergono dalla voce per entrare nell'aria [...], anche se non si vedono, questi suoni non sono meno di un gesto di quanto non lo sia una mano".

33 "Io domando a chiunque stia ascoltando questa voce di dimenticare le parole che pronuncia. [...] Voglio che queste parole, per così dire, scompaiano nel silenzio da cui sono venute, e della loro presenza resti solo un ricordo, un testimone minimo che un tempo esse sono state qui e non sono più qui, e che nella loro breve vita non sembravano tanto dire alcunché di specifico, quanto essere la cosa che stava accadendo [...]".

34 "Dedico queste parole all'impossibilità di trovare una parola che eguagli il silenzio dentro di me".

35 "Ora il vuoto è tutto ciò che resta: uno spazio, non importa quanto piccolo, in cui qualsiasi cosa accada è lasciata accadere".



Beyond the Book: New Forms of Narrative about/from the USA

Ed. Vincenzo Bavaro and Donatella Izzo

Anna Scannavini

***The Last of the Mohicans* from Fenimore Cooper to the Internet**

The article investigates how the theme of intermarriage migrates from Cooper's novel *The Last of the Mohicans* by way of film production to the internet. Drawing on the sequence of film adaptations inaugurated in 1909 by Griffith, the article discusses how the 1992 movie directed by Michael Mann taps its antecedents to revise the novel's sentimental plot, and somehow reinstate Indians into the process of nation formation. Despite its ideological shortcomings and consolatory end, the film's riveting rhythm and the overpowering bodily presence of both actors and scenery have proved capable of capturing the audience. As a consequence, the article argues, Mann has set its own "canon" prompting, in his own turn, a new wave of adaptations and expansions. Most particularly, the 1992 film has been taken over by the users of the internet, among them fanfiction writers. The last part of the article is devoted to analyzing how fanfiction has rewritten parts of the movie, elaborating on the fatal doom of the trans-cultural triangle of Alice, Uncas and Magua.

Enrico Botta

From the Aegean Sea to the Atlantic Ocean: The Epic Saga of *300* and the Rise of the American Empire.

The essay argues that the historical evocation of the heroic deeds of the ancient

Greeks in the two blockbusters *300* (2007) and *300: Rise of an Empire* (2014), which critics have mainly read in connection with the US wars in Afghanistan and Iraq, actually belongs within an older tradition. The essay investigates how the two movies revive a political paradigm dating back to the Founding Fathers, which represents the effort of the revolutionary colonies to oppose the British empire in terms of the Spartans' attempt to stop the advance of the Persian imperial army at the Thermopylae, and connects the new nation's imperial ambitions with the triumph of the Greek coalition in the battle of Salamis, marking the establishment of an empire in the Aegean Sea. Finally, the essay explores the exceptionalist implications of projecting the national formation and the imperial aspirations of the United States into a mythical and epic past, and of the chronological and ideological overlapping between the independence of the thirteen colonies and the rise of the American empire.

Vincenzo Bavaro

No Exorcism. William Friedkin's *Cruising* (1980) Between Fiery Controversy and Fatal Attractions

In the summer of 1979, established director William Friedkin was filming his next movie, *Cruising*, on the streets of the Greenwich Village in New York City. The gay community anticipated that the movie would be "the most oppressive, ugly, bigoted look at homosexuality" (A. Bell) ever filmed, and several activists organized a massive opposition to the shooting, first, and to the opening in theaters nationwide, the following year. This essay attempts to capture the complexity of this cultural moment through

an investigation of the film's reception in local and national press. It also questions the late appeal of the film and its appropriation by present-day audiences in terms of both its stylistic and thematic features. Bavaro argues that both the film's ostensible formal incoherence and lack of closure, and its brave treatment of gay sexual practices, may have an unexpected resonance within contemporary queer culture.

Elena dell'Agnese
Wrong Turns? Social Stereotypes and Landscapes of Fear in the Tradition of "Backwoods Horror" Movies

Since the end of the nineteenth century, the inhabitants of mountain and rural areas of the South of the United States, variously called "hillbillies," "red-necks," or "hicks," have been represented, both by the media and by scientific or pseudo-scientific literature, in very stereotypical manners. To this day they are the objects of a derogatory strand of humor, referred to their alleged violent behavior, bad teeth, inbreeding and genetic deviance. Without claiming to offer a historical perspective about the genealogy of these stereotypes or understanding whether they have now evolved into a relational "figuration," this paper tries to analyze the role of popular culture in their making. Specifically, it will take into consideration a prolific cinematic sub-genre, known as "backwoods horror," where the victim is coded as urban and both the setting and the monster as rural. In the typical plot, a group of "urbanites," after taking a "wrong turn," end up in the hand of a rural family of "hillbillies" or "rednecks," not only genetically deviant and toothless, but also

very cruel and sometimes even cannibals. Such a negative representation would be unacceptable if the "villains" were ethnically or racially identified, but becomes acceptable towards characters who are indeed poor and unable to speak properly, but definitely white. This raises questions about different attitudes towards class and race in contemporary United States.

Serena Fusco
"A Little Somethin' You Can't Take Off": History and Quentin Tarantino's Cinema

Especially focusing, in its analytical effort, on *Inglourious Basterds* (2009) and *Django Unchained* (2012), this essay discusses how an engagement with History is significant to the whole of Quentin Tarantino's cinematic oeuvre, and has become especially visible in his most recent works. While it can be maintained that Tarantino mixes and blurs fact and fiction according to his postmodern aesthetics, this essay argues that Tarantino does not do so gratuitously; to the contrary, the intertwining of fact and fiction in his oeuvre raises questions such as: how is cinema – and, more generally, fictional narrative – germane to a reflection on which representations become validated as historical truths, and which do not? How can cinema reconfirm or question such validation? The essay attempts to demonstrate that both *Inglourious Basterds* and *Django Unchained* are explicit commentaries on the power of fiction to shape history, the historical (and material) weight of representational choices, and the ethical implications of both.

ENGLISH SUMMARIES

Gaetano Martire

Providential Apocalypses: *The Walking Dead* and Posthumous Politics

This essay analyzes the first four volumes of the critically acclaimed comic book *The Walking Dead*, trying to uncover its implicit ideological assumptions and political standpoint. It argues that the zombies in the series stand for a devalued otherness perceived as threatening by right-wing capitalism: those in the comics who were deluded into embracing the values of statism, pacifism, or gender egalitarianism are bound to face death and zombification; the only way to survive in the new world is by abiding with an unscrupulous, anomic *Realpolitik*. At the end of the essay, the zombie apocalypse is presented as an extreme rendition of Giorgio Agamben's "state of exception", in which political liberties are confiscated by means of a continuous appeal to emergency and necessity.

Cristiana Pagliarusco

"It is no joke to know how to go on": Guccini, America, and That Road "Between Via Emilia and the West"

Francesco Guccini imbues his songs and writings with autobiographical accounts that display an inclination to reveal both the actual and the imaginary in himself and his own world. The article highlights the influence that US culture and literature have exerted on this representative Italian singer-songwriter, whose work spans at least two generations, in an attempt to show how he has played a key role in the transmission and circulation in Italy of a certain mythification of "America". The article analyzes three songs to argue that Guccini

has overcome the delusions of "the American dream" in order to pursue, even within the fragility of our precarious lives, a behavioral ethics inspired by a dialogue that still seeks to explore a land of human possibilities.

Fabio Amato

Louisiana in *True Detective*. Geographical Actants and Actors in a TV Series

This essay analyzes one of the latest and most successful TV series from the USA, *True Detective*, outlining some of its most significant narrative features, and focusing especially on the most recurrent and stereotypical ones: the male bond between the two detectives, against the backdrop of the evocative and mysterious Louisiana landscape. The essay suggests that the geographical landscape can be legitimately regarded as one of the story's protagonists and attempts to define the elements of this protagonist role.

Essays

Anthony Bagues

The Black Radical Tradition and the Politics of the Human: Musings on a Radical Politics for Our Times

Arguing that there is a distinctive black radical intellectual tradition which poses a set of questions about "what does it mean to be human?," this essay draws upon a set of thinkers, Fanon, Césaire and Wynter, to map this tradition and some of the questions it asked. It argues

that the question of the human posed in this tradition cannot be separated from issues of human freedom and posits that in our current conjuncture practices of freedom are generated by the work of the radical imagination.

Marco Petrelli

The Corpse, the Machine, the Garden: immagini di guerra e ideologia pastorale in *The Orchard Keeper*

Cormac McCarthy's *The Orchard Keeper* is generally considered to be a requiem for the Southern pastoral idyll. Critics have already noticed how the author makes use of the classic "machine in the garden" motif to exemplify the destructive effects of historical and technological progress on the mythical dimension of the pastoral world. This detrimental intrusion is embodied in the novel by an enigmatic "government tank" and by the hidden corpse of a military veteran turned highwayman. Through the interpretation of these symbols as figurations of both WWI and WWII, this essay posits the centrality of war itself as the main threat to the pastoral order of life.

Andrea Pitozzi

A Poetics of Disappearance: On Paul Auster's Poetry

Although he is now one of the most celebrated contemporary American novelists, Paul Auster started his career as a poet and a translator of poetry. This essay focuses on the concept of disappearance, which emerges from Auster's verses almost as a form of aesthetic thinking, close to the ideas of Maurice Blanchot.

The idea of disappearance seems to operate as a device within the act of writing itself, and produces a transformation of the writing subject and his or her world. This fundamental Blanchotian thesis represents a line of inquiry for reading Auster's poetry, especially from the point of view of the experience of writing. Auster's "poetics of disappearance" is a clear example of Blanchot's influence on his way of looking at the act of writing, especially in his early and lesser known works.