

L'invenzione del West

di Gianfranco Manfredi

Fenimore Cooper, nel suo celebre romanzo *L'Ultimo dei Mohicani* (1826) fa pronunciare al suo protagonista Natty Bumppo (un bianco che vive con gli indiani) questa asserzione: *“Io sono un bianco puro sangue e posso testimoniare che il mio popolo ha molte usanze che, ad essere sincero, non posso approvare. Una di queste è scrivere nei libri quello che hanno fatto e visto, invece che raccontarlo nei loro villaggi, dove una bugia può venire rinfacciata a un vile spacccone.”* Il riferimento polemico di Cooper è rivolto soprattutto a quella letteratura popolare e folclorica sua contemporanea che inventava il west narrando le mirabolanti e iperboliche imprese di leggendari eroi come Pecos Pete (variante di Pecos Bill), che come ricorda il poeta Carl Sandburg in *The People, Yes!* (componimento del 1936): *“inforcò un ciclone nel Texas e lo cavalcò fino alla costa occidentale.”* O altre enfatiche storie, come quella di *“Babe, il grosso Bue Azzurro di Paul Bunyan, che da un occhio all'altro misurava giusto quarantadue manici di scure e un pacchetto di tabacco Star”* o ancora quella *“dell'uomo che condusse uno sciame d'api attraverso le Montagne Rocciose e il deserto senza perderne nemmeno una.”* Questo genere di narrativa popolare va intesa nel senso più ampio possibile: racconti, almanacchi, ballate e poesie. Le storie raccontavano delle colossali panzane, ma senza spacciarle per verità, anzi con un intento esplicitamente umoristico. Più complesse da definire erano invece le storie delle avventure di eroi realmente esistiti o esistenti come Davy Crockett, il grande resistente di Alamo, cui vennero attribuiti molti racconti, romanzetti a dispense e autobiografie. I *Crockett Almanacs* (da soli) furono più di cinquanta, tra il 1835 e il 1856. Il primo mito dell'Eroe di Frontiera nasce qui: Crockett beve acquavite allo zolfo, mescolata con un parafulmine e allungata con schizzi d'uragano; è capace di inghiottire un negro intero, dopo avergli imburrato la testa e tirato indietro le orecchie; e ha ammaestrato un puma a spazzargli il pavimento di casa con la coda. Eroi analoghi sono il battelliere Mike Fink che si foderà lo stomaco di pelle di bisonte per poter bere senza danno gli intrugli più micidiali e in preda all'alcol e alla gelosia dà fuoco a sua moglie, e ancora Daniel Boone e Kit Carson. Tutti questi personaggi avevano realmente compiuto delle imprese, ma ciò che raccontavano (o che i loro cialtroneschi e divertenti biografi gli facevano raccontare) era paradossale, ingenuo e buffonesco. Storie, appunto, da spaccconi, come sostiene Cooper.

Kit Carson confessa nelle sue *Memorie* un'esperienza particolarmente amara. Nel 1849 stava cercando nel New Mexico una certa Mrs. White, rapita dagli apache. La ritrovò uccisa, in un campo abbandonato. La donna aveva con sé un romanzetto dedicato alle imprese di Carson. Forse la poveretta aveva ricavato forza dalla lettura, coltivando la speranza di venire salvata da *“un grande eroe che aveva massacrato centinaia di indiani”* (parole di Carson), ma certo l'abissale distanza tra il Mito e la Realtà da buffa era diventata tragica.

Ma torniamo alla citazione iniziale di Cooper, che pur rivolta polemicamente ai suoi contemporanei, anticipa una problematica estremamente attuale.

Secondo Cooper, il racconto “orale” (che oggi consideriamo in genere inaffidabile) è il più facilmente verificabile: conosciamo le circostanze, conosciamo il narratore e quindi possiamo valutare appieno la sua credibilità; il racconto “scritto” invece (che oggi consideriamo la vera base dell'interpretazione dei fatti, per esempio con le notizie d'agenzia, o le inchieste degli “inviati sul posto”, che costituiscono il fondamento dell'informazione giornalistica) ci separa dalle fonti (che, nel caso della stampa, ogni giornalista ha diritto/dovere di mantenere segrete) e anche da chi scrive, trattandosi di un individuo che non conosciamo personalmente e che possiamo giudicare più o meno credibile solo sulla base di altre cose scritte (da lui o su di lui) oppure di nostre inesprimibili sensazioni soggettive, cioè “a naso”, come si dice. Nel giudizio di Cooper questa seconda, è la situazione di fronte a cui si trova l' “uomo bianco” o se vogliamo usare un altro termine, al di là del colore della pelle, “l'uomo civilizzato” di tutte le latitudini. Non è una condizione da cui si possa

tornare indietro, tanto meno nella nostra epoca. L'espressione "Villaggio Globale", tanto in voga, è quanto meno un eufemismo: in un villaggio si conoscono tutti, nel villaggio globale non si conosce più nessuno e la comunicazione è la più impersonale possibile.

Bisogna dunque partire dal dato di fatto per cui noi non possiamo affatto scegliere tra Storia Reale e Invenzione della Storia. Le due cose sono oggi più che mai vincolate reciprocamente nel circuito mediatico, nella struttura stessa della comunicazione.

Cos'è Mito e cos'è Realtà? Possiamo ancora distinguerli o dobbiamo arrenderci al loro continuo compenetrarsi?

Il genere Western, in letteratura, nel cinema e nel fumetto, è un prezioso punto di riferimento per valutare la misura e i modi di questa commistione.

Prendiamo come esempio la storia di John Colter. Colter (1774-1812) era un membro della spedizione di Lewis e Clark che per due anni (dal 1804 al 1806) esplorarono il Nord America fornendo le prime mappe dei territori e le prime accurate descrizioni delle popolazioni indigene. John Colter divenne famoso per un piccolo episodio. Nel 1809 in un fugace scontro con i Piedi Neri, il suo compagno John Potts restò ucciso. Colter invece venne denudato. Gli indiani lo sfidarono a tentare la fuga e si gettarono al suo inseguimento. Colter riuscì a tenerli a distanza, uccise l'inseguitore più prossimo, e poi evitò la cattura nascondendosi sotto una tana di castori. L'episodio venne celebrato in una quantità di narrazioni orali, canti, racconti, romanzi, fumetti e film (come quello di Cornel Wilde nel 1966, *The Naked Prey*). Inoltre un gran numero di località del Wyoming vennero battezzate con il nome di Colter. L'episodio di per sé aveva tutti gli ingredienti giusti per assurgere a Mito: un uomo nudo e solo contro tutti, un angoscioso inseguimento, un duello a mani nude, un nascondiglio individuato con furbizia, e infine la sospirata salvezza. E' anche facile notare che la corsa/caccia all'uomo, e la tecnica con cui Colter elimina uno dei suoi inseguitori portandolo lontano dal gruppo, ricorda un altro episodio mitico: quello dello scontro tra Orazi e Curiazi. Il fatto in sé è dunque Mitico già all'origine. Ed essendo Colter l'unico testimone, non è un fatto verificabile.

La biografia di Colter è molto più ricca di quanto si possa supporre da questo singolo episodio. Colter era un giovane rissoso e disobbediente e venne più volte punito da Lewis e Clark. Aveva la tendenza ad isolarsi e sparire per lunghi periodi per vivere nei boschi, e fu dunque il primo Mountain Man della storia americana. Fu anche un grande esploratore, ma quando raccontò d'aver scoperto i geysers del Yellowstone, venne giudicato un gran bugiardo e ridicolizzato. Un paradosso davvero bizzarro: non gli si dà credito quanto racconta ciò che ha visto realmente, ma lo si celebra invece come eroe quando narra una storia vissuta e non accertabile.

Un fatto insomma assurge a Mito, quando per caratteristiche narrative è già una storia dai connotati mitici. Si potrebbe dunque concludere che il Mito si riproduce, si alimenta e si trasmette da solo, attraverso le narrazioni più che attraverso i fatti. Una conseguenza del Mito, sulla biografia di un personaggio storico, è che ogni altro momento della sua vita viene rimosso, e una complessa e multiforme esistenza viene riassunta in un unico atto esemplare. Tutti gli eroi del West, da Wyatt Earp a Wild Bill Hickok, da Custer a Jesse James, condividono questa sorte. La loro vita reale viene condensata in un episodio: lo scontro all'OK Corral, la Mano del Morto, il Little Big Horn, l'uccisione alle spalle da parte di un infame. La biografia di questi eroi è solo il cammino narrativo che conduce a quel momento cruciale. In termini moderni, si potrebbe dire che il "quarto d'ora di celebrità" di cui parlava Andy Warhol esige un prezzo: quel quarto d'ora diventa riassuntivo di un'intera esistenza. La vita reale dei personaggi famosi, per quanto possa ispirare infinite biografie, viene di fatto interpretata alla luce di un singolo evento. La vita diventa cioè racconto. L'Eroe non è più una persona reale, ma un Personaggio Simbolo inchiodato a un momento tanto casuale, quanto esemplare di un Destino.

Ma al di là dei Personaggi è il West stesso, nei suoi connotati geografici e storici, che diventa uno Scenario Mitico, spesso abissalmente distante dalla realtà. Lo studioso Scott Simmon, professore di

Inglese all'Università della California, ha pubblicato nel 2003 un corposo e illuminante saggio intitolato *The Invention of the Western Film* (Cambridge University Press) che considera nella storia del cinema western americano, i complessi rapporti tra Mito e Storia. Il saggio è troppo denso e ricco per poter essere qui riassunto. Mi limito a qualche cenno sulla parte che l'autore intitola "*It's Time for Your History Lesson, Dear*" *John Wayne and the Problem of History in the Hollywood Western of the 1930s*. In questa parte Simmon racconta come, dopo un inizio confuso tra documentarismo e totale falsificazione, il cinema western americano si trovi, negli anni 30, a dover fare i conti con la Storia con la esse maiuscola.

Il problema di raccontare una storia inventata nel contesto della Storia reale, viene risolto identificando una serie di temi guida, che sono questi: il rapporto con la natura, la Fede dei pionieri, la nascita conflittuale dell'idea democratica in un contesto selvaggio e senza legge, il Destino di un popolo e di una nazione riassunto esemplarmente in vicende e in Eroi inventati. In altre parole, si racconta e si ricostruisce la Storia alla luce di valori, problematiche ideologiche e filosofiche, del tutto attuali. Il punto di vista del narratore, la sua concezione del mondo, plasma la Storia reale e la rende leggibile a un pubblico che di quella Storia è erede, ma non più parte in causa. Per esplorare un passato ormai lontano, dobbiamo raccontarlo sulla base del suo risultato presente, anzi di più: come metafora del Presente e delle sue problematiche. Il fatto stesso che in quel cinema sia centrale il tema delle grandi migrazioni di pionieri e coloni verso il West, origina dalla sintonia con il nuovo nomadismo degli anni 30, quando la crisi economica determina un esodo dalle grandi città verso la provincia più profonda e gli Stati meno popolati, dove il governo, attraverso una politica di assegnamento di appezzamenti di terreni, cerca di indirizzare le masse dei migranti.

Questa tendenza si sviluppa molto al di là degli anni 30. Quando si dice che un film come *Il Selvaggio* con Marlon Brando (del 1953) è un western in cui i cowboy diventano motociclisti, si sbaglia perché è vero il contrario. Nel cinema western di quegli anni, è la città di provincia americana dei 50 che viene riprodotta e proiettata nel passato. Figure come la maestrina, lo sceriffo, il giornalista, il dottore ubriaccone, sono figure tipiche della provincia americana degli anni 50: nei villaggi di frontiera del west, non c'erano maestre, gli sceriffi erano più rari dei giornalisti, e il dottore era un veterinario quando non addirittura un barbiere. C'era invece in quasi tutti i villaggi di qualche dimensione, una Loggia Massonica, ma di questo il cinema western non ci ha mai parlato (forse anche perché nei 50 le Logge erano ormai state largamente sostituite dai Rotary Club). L'Invenzione del film western è dunque anche Invenzione della Storia e della Tradizione. Si racconta il presente proiettandolo nel passato. Lo scenario western diventa una metafora per raccontare conflitti sociali e posizioni ideologiche del tutto attuali.

Questa caratteristica si mantiene nel Western Spaghetti, che nel suo filone più eminente (da Sergio Leone in poi) proietta sullo scenario della frontiera americana le problematiche tipiche della seconda metà degli anni 60 e del 68 in particolare, fino ad annunciare la svolta degli anni di piombo, in cui la violenza armata si impone come l'elemento dominante della scena.

Il cinema di John Ford, considerato abitualmente come il prototipo del Western Classico, da questo punto di vista, secondo Simmon, non è classico affatto. Ford infatti getta una luce "nera" sulla Storia del West revisionata dal cinema, mettendo a nudo (in *Sentieri Selvaggi*, in *L'Uomo che uccise Liberty Valance*) il mito dell'Eroe giustiziere e riportando in luce pagine tragiche che si era ritenuto opportuno rimuovere, prima fra tutte quella delle guerre indiane (*Il Massacro di Fort Apache, Il Grande sentiero*). Riprende inoltre i temi classici del rapporto con la natura selvaggia, della Fede, della Legge e della Democrazia, del Destino della nazione, mostrandone le ombre e le contraddizioni meno edificanti. In altre parole, corrode l'Ideologia alla luce della Storia. E lascia intendere che la Storia con la esse maiuscola e le piccole storie degli uomini sono sempre molto di più di quanto le si possa interpretare e raffigurare. Sul West si allarga così una zona di mistero, un quid quasi inaccessibile, che ci sospinge da pubblico a quella ricerca della verità che è la stessa motivazione di uno storico onesto e scrupoloso. In questa ricerca siamo sempre orientati dall'esigenza insopprimibile di distinguere il Vero dall'Inventato, ma senza trascurare che anche l'Inventato, anche la Leggenda fa in qualche modo parte, anzi sovente costruisce il Vero. Questo

pone al centro della Storia umana un elemento inafferrabile e precario. E del passato, non è solo la permanenza ad interessarci, ma anche e soprattutto la distanza irrecuperabile dal presente. Se c'era all'origine della Storia del West, una ricerca della libertà, questa non è più soltanto la metafora della moderna ricerca della libertà, è nei film di Ford nostalgia per la libertà selvaggia irrimediabilmente perduta.

Questo elemento nostalgico è molto presente anche nei film di Sergio Leone, dove la memoria delle cose perdute è un tratto assolutamente centrale del racconto, come ha notato Roberto Donati nel suo bel saggio *Sergio Leone. America e Nostalgia (Falsopiano, 2004)*. Quando si intitola un film *C'era una volta il West*, non si potrebbe essere più espliciti. Il *C'era una volta* rimanda insieme al Passato e alla Favola. Si racconta qualcosa che non c'è più, e non ci sarà mai più, se mai è esistito. Nel film i vecchi pistoleri (buoni e cattivi) sono dei sopravvissuti rispetto all'emergere del nuovo, identificato nella classe operaia che posa i binari della ferrovia. Lo stesso vecchio e cattivo padrone delle ferriere, è un invalido che resiste a denti stretti all'inevitabile fine. Il lussuoso vagone che gli consente di muoversi è la sua prigione: la tecnologia ha sostituito il suo corpo. Il treno che gli consente di vivere è anche il prodotto della sua fisicità perduta. Il suo Potere è il potere fragile e residuo di un portatore di handicap che ha smarrito la sua forza individuale per delegarla a un meccanismo impersonale di cui è tanto padrone, quanto schiavo. Della modernità non si sottolineano le nuove opportunità, ma, pasolinianamente, quanto è andato distrutto e perso per sempre. Nel western al centro della rappresentazione stanno i corpi umani e gli animali, l'unica tecnologia indispensabile alla sopravvivenza è la pistola, che è un'appendice del corpo, cioè non un valore a sé, ma un semplice strumento d'esercizio di qualità umane individuali come la rapidità e la mira, cioè l'abilità di tiro. Quando la tecnologia va ad occupare il centro della scena, il racconto avventuroso diventa fantascienza, non può più essere western.

Con Leone e più ancora con Sam Peckinpah il cinema western compie la sua ultima trasformazione diventando "crepuscolare". Racconta cioè il tramonto, non soltanto di un'epoca, ma anche del cinema che l'ha raccontata, cioè di se stesso. E' sintomatico che il treno, che ha battezzato il western con *The Great Train Robbery (L'assalto al treno, 1903)*, in *L'uomo che uccise Liberty Valance (1962)*, diventi, in contrapposizione con la vecchia diligenza, che è ormai un inservibile rottame in una rimessa, il confortevole mezzo di trasporto che riporta un senatore al passato per poi ricondurlo a casa gravato dal peso della memoria, e infine in *C'era una volta il west (1968)* assurga a simbolo della morte della frontiera. Il western ha così chiuso il cerchio. E' sempre stato, nei confronti degli altri generi cinematografici, un genere molto particolare, nemmeno definibile come tale, perché sullo scenario del west si sono raccontate storie d'ogni genere, epiche, sentimentali, comiche, drammatiche, intimiste, musicali e persino surreali. Ma forse proprio in virtù di questa sua natura di meta-genere, il western e soltanto il western, ha saputo raccontare anche la propria fine.

Del resto questa del crepuscolarismo non è una svolta imprevedibile, ma ineluttabile, in quanto il cinema western nasce proprio nel momento del tramonto della frontiera. I primi footage western sono riprese di danze e cerimonie indiane e uno dei film più significativi del western muto è *The Vanishing American (1925)* di George B. Seitz che narra la vita di un Navajo che partecipa come combattente alla Prima Guerra Mondiale, inserendosi nella già lunga tradizione celebrativa dell'Indiano Amico, con la quale il cinema americano si liberava dal senso di colpa del genocidio dei nativi. Raccontando gli indiani, il western delle origini racconta un mondo che svanisce. Già nel 1911, la critica cinematografica americana aveva giudicato compattamente morto il cinema western, a causa di due fondamentali fattori: l'eccesso di storie di indiani (per di più di indiani improbabili) e il nessun fascino presso il pubblico femminile di storie incentrate quasi esclusivamente su protagonisti maschili. Da quel momento in poi, per tutti gli anni 30, almeno fino ad *Ombre Rosse (1939)*, gli indiani sparirono anche dallo schermo, mentre le donne acquistarono ruoli di maggior rilievo, quasi sempre in competizione e in contrapposizione dialettica con gli eroi maschi. Insomma, in tutto il suo sviluppo, il cinema western ha continuato a morire, a seppellire se stesso, e a rinascere rifondato dopo notti di oblio.

Oggi il western cinematografico è diventato parte integrante del cinema storico in generale. Nei film di Kevin Costner tornano i temi classici, ma la narrazione è ancorata a vicende storicamente ben circoscritte, con date e luoghi scelti con precisione. Nelle serie televisive come *Deadwood*, *Into The West*, *Broken Trail* e *Bury My Heart in Wounded Knee*, si fa sfoggio di ambientazioni più attente, storicamente più vicine alla realtà. Perduto il Mito, riemerge la Storia reale, quella Storia che il Mito aveva reso popolare in tutto il mondo e insieme falsificato e reinventato. Il western *en travesti* è defunto. Quello nuovo è cinema di ricostruzione storica, con tutte le approssimazioni del cinema storico, ma smascherato e senza più intento di fare Leggenda. Gli anni a venire ci diranno se la verità che si è cominciato a riguadagnare porrà le basi per una nuova epica realistica oppure se siamo soltanto di fronte a un tentativo di far sopravvivere nella memoria uno scenario obsoleto in cui pare ormai quasi impossibile, soprattutto per le giovani generazioni, rispecchiarsi.

Qualche dubbio è lecito nutrirlo, in quanto è proprio l'elemento di Invenzione della Tradizione che in molti momenti della storia del cinema western ha segnato l'affiorare della Storia Reale sotto e al di là di quella Fantastica. E' di grande interesse, nel libro di Simmon, la parte dedicata al B-Western degli anni 30, riproposto poi per almeno altri due decenni nelle serie western televisive. Qui emergono sotto trasparente metafora (e in misura molto maggiore che negli A-Western), conflitti sociali estremamente reali come ad esempio la crisi dei piccoli coltivatori tartassati dalle banche, il controllo occulto del governo centrale sulla provincia, la comprensione quando non addirittura l'aperto sostegno nei confronti dei fuorilegge popolari, tanto quanto dei vigilantes "mascherati", rappresentati come "moschettieri" locali, sempre pronti a sorgere dal nulla per raddrizzare i torti subiti. In film apparentemente "assurdi" come quelli del *Singin' Cowboy* Gene Autry si manifesta addirittura, oltre all'opposizione contro le banche, gli speculatori terrieri e petroliferi, la lotta delle tecnologie gentili e vicine al popolo (come la radio) contro le tecnologie invasive e aliene (antenne televisive e laboratori scientifici sotterranei, metafore del controllo spionistico delle comunità locali da parte di un governo centrale senza più identità, né tradizione). Questo western irrealista che mescola cavalli e automobili, cowboy e gangster, vigilantes e alieni, rappresenta, seppur giocosamente, un mondo in cui i valori positivi sono rappresentati dal vecchio west pionieristico (cioè dall'eredità del Passato) e quelli negativi da una modernità a vantaggio di pochi che crea nuove povertà, opprimendo in particolare gli agricoltori, il sud e la provincia. C'è dunque, conclude Simmon, più verità storica nel narrare disinvolto e irrealista di questi piccoli film, che nel western classico e ideologico delle grandi produzioni di ricostruzione epica della Storia Americana. Il problema, oggi, non è soltanto quello di recuperare la realtà frugando tra le ceneri dell'Ideologia, ma quello di saper sviluppare attraverso il western metafore che abbiano valore attuale. Di questo, sinceramente, si vedono ben poche tracce. Il rispettoso, devoto e nostalgico omaggio al Mondo Perduto, da solo non è sufficiente a garantire nuova vitalità all'Immaginario Western. E se non si riesce a creare un cortocircuito tra recupero della Storia e metafora del Presente, la vera rinascita del cinema western è destinata a restare un obiettivo mancato.