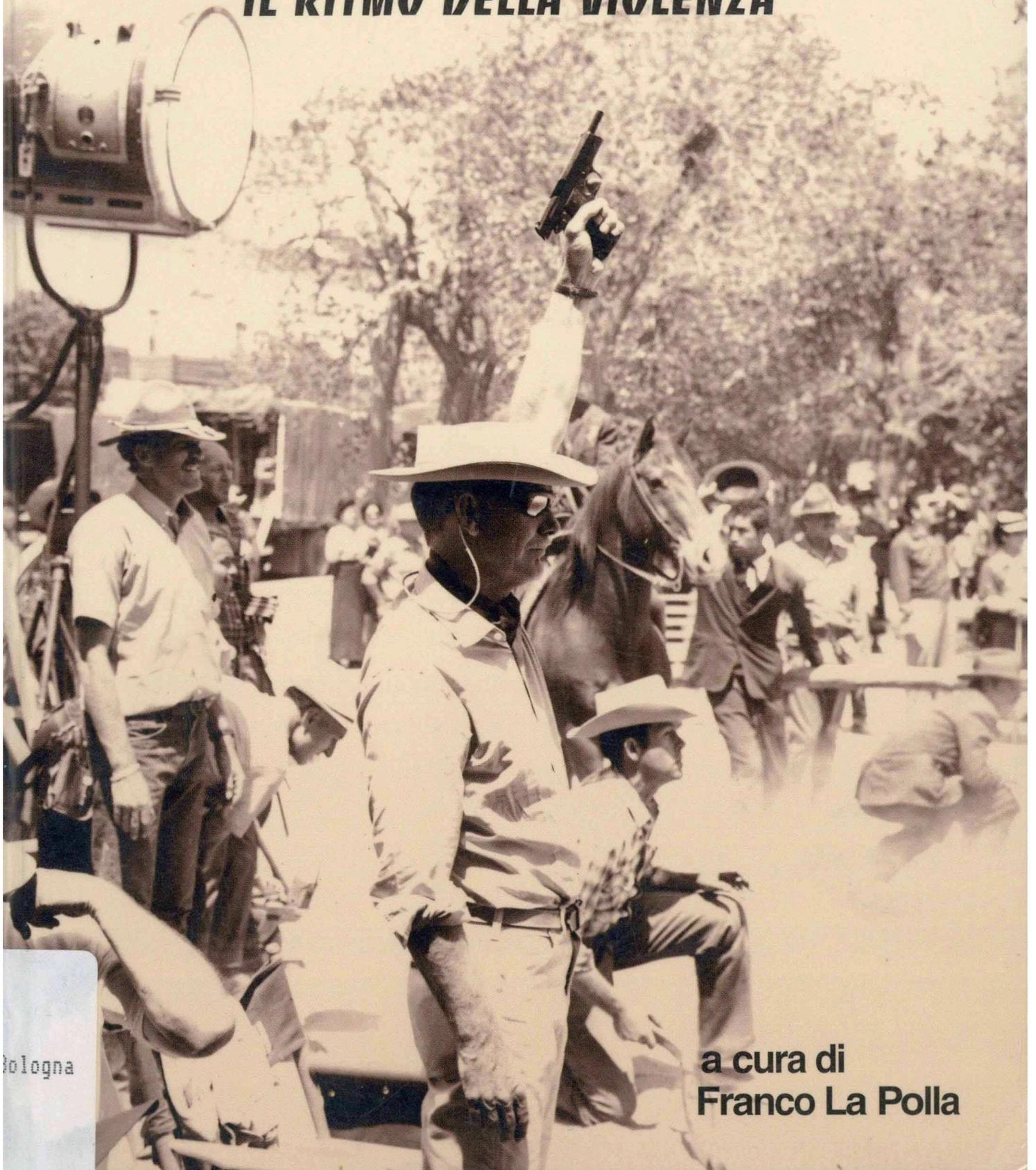


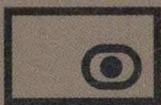
SAM PECKINPAH

IL RITMO DELLA VIOLENZA



Bologna

a cura di
Franco La Polla



Cineteca Bologna



Le Mani

Indice

- Sam Peckinpah ovvero l'ultimo western*
Sergio Cofferati 7
- Il Diavolo e il buon Dio. Per una rilettura del cinema di Sam Peckinpah*
Franco La Polla 11
- Sam Peckinpah: il resto di niente*
Flavio De Bernardinis 25
- The Howl, ovvero solo violenza aiuta dove violenza regna*
Claver Salizzato 39
- Sisters of Mercy*
Emanuela Martini 51
- Le colonne sonore di Peckinpah. Se i personaggi non parlano la musica parla per loro*
Ermanno Comuzio 61
- Il clan*
Umberto Berlenghini 91
- Peckinpah e la televisione: gli anni formativi*
David Weddle 109
- L'ultraviolenza nel cinema contemporaneo*
Stephen Prince 121

<i>Recensori a cavallo. Breve cronaca della relazione tra un regista americano e la critica italiana</i> Claudio Bisoni	151
<i>Sam Peckinpah, uomo di frontiera. (I miei anni con Sam Peckinpah)</i> Katherine Haber	175
<i>Sam Peckinpah: amore piombo furore</i> Gianni Bozzacchi	185
<i>Una candida conversazione con il 'Picasso della violenza'. "Playboy" intervista Sam Peckinpah</i>	191
Filmografia	221
Bibliografia	249

Il Diavolo e il buon Dio. Per una rilettura del cinema di Sam Peckinpah

FRANCO LA POLLA

Forse soltanto oggi, a quarantacinque anni dalla comparsa di Sam Peckinpah nel firmamento hollywoodiano e a più di vent'anni dalla sua morte, possiamo affrontare l'importanza e il senso della sua opera con la messa a fuoco necessaria a una valutazione serena e approfondita.

Per anni – anzi, decenni – Peckinpah è stato per antonomasia 'il regista della violenza'. Ma se fosse solo questa la sua caratteristica non ci resterebbe molto da dire, se non forse riprendere il vecchio discorso relativo a quanto egli sia stato interprete e specchio di alcuni fra gli anni più violenti vissuti dalla nazione americana nella seconda metà del secolo scorso, a come egli li abbia interpretati, ne abbia percepito i sintomi e gli esiti, li abbia tradotti e organizzati all'interno del suo universo autoriale: esattamente ciò che fa, ad esempio, Stephen Prince in un suo peraltro attentissimo e puntiglioso volume monografico, nel quale il critico mostra molto bene come la componente violenta del cinema di Peckinpah derivi primariamente dal profondo dis gusto nutrito dal regista nei confronti degli orrori bellici di cui la sua patria si era macchiata durante l'avventura vietnamita.

Pure, non tutti i suoi film trasudano la violenza di *Il mucchio selvaggio* (1969) o *Cane di paglia* (1971). *La ballata di Cable Hogue* (1970) e *L'ultimo buscadero* (1972), per far due titoli, ne sono alquanto lontani.

Ancora, si è detto spesso della supposta 'influenza' di Sergio Leone sul suo cinema rintracciandola sostanzialmente, e ancora una volta, nella componente violenta di esso, dimenticando peraltro che i ritmi dell'uno e dell'altro sono

agli antipodi e che di norma in Leone è abbastanza facile distinguere chi sta dalla parte della giustizia e chi no, indipendentemente da qualche venatura di ribalderia messa lì giusto per colorare il personaggio. In Peckinpah invece le cose stanno diversamente, i personaggi ondeggiavano fra buoni principi e pratiche detestabili, e magari quando scelgono il giusto lo scelgono per le ragioni sbagliate (l'esempio di *Il mucchio selvaggio* è lampante): "The right choice for the wrong reasons", come scrisse Jim Kitses.

Si pensi anche al luogo comune che vuole Peckinpah un irriducibile misogino. È vero: la Teresa di *Il mucchio selvaggio* non mostra certo grandi qualità morali, come nemmeno Amy in *Cane di paglia* (con buona pace di un lettore pur così attento come Bernard Dukore). Ma si dimentica troppo spesso che vi sono donne di straordinario carattere nel suo cinema a partire proprio dal primo film, *La morte cavalca a Rio Bravo* (1961), su su fino a *Getaway!* (1972) e *Osterman Weekend* (1983), la moglie di Tanner. E non si tratta della semplicistica affermazione dello stesso Kitses secondo cui, nel cinema del nostro regista, quando le donne "sanno chi sono e quale è il loro ruolo, esse riescono a dare aiuto in modo positivo alla ricerca di comprensione ed equilibrio da parte dell'uomo". Le donne di Peckinpah non sono diverse dagli uomini: ve ne sono di forti e oneste e ve ne sono di deboli e infide.

Peckinpah è noto per essere il regista che in sede di montaggio ha inserito il maggior numero di *takes* (di stacchi, se si preferisce) nell'intero cinema americano. La statistica parla di un rapporto medio di 3.000 contro 600. Per impressionante che possa essere tale numero, quel che conta è il *perché*. Vale a dire quali sono gli esiti estetici o semplicemente semantici di questa scelta. E visto che lo abbiamo ormai citato più volte, non si comprende perché mai Jim Kitses abbia scritto che ciò che può animare un eroe di Peckinpah "è l'ideale di perfezione, il senso di essere *l'electo*". Forse una definizione del genere si può azzardare per il Cable Hogue dell'omonimo film, ma non certo per i pro-

tagonisti di *Il mucchio selvaggio*, *Cane di paglia*, *Voglio la testa di Garcia* (1974). Ma bisogna essere onesti: lo studio di Kitses è del 1969 e data quindi a prima dell'uscita degli ultimi due, ma anche di *La ballata di Cable Hogue*.

Insomma, del cinema di Peckinpah si parlò molto a suo tempo, ma si colse in esso più, per così dire, il colore hemingwayano, l'etica a metà fra scetticismo e cinismo, l'evidente sostanza machista e naturalmente quella componente, in lui così tipica, dell'eroismo nichilista che si consuma nell'ultimo abbraccio di un principio cui non importa esser stati fedeli un'intera vita se per esso si va incontro alla propria morte.

Oggi, ripeto, grazie alla sua decantazione nel tempo, si può tentare di osservarlo meno affrettatamente, meno istintivamente.

Che a Peckinpah si debbano alcune delle prime avvisaglie relative al tramonto del western classico è cosa certa, anche se, tutto sommato e per ragioni differenti, questo è possibile dirlo anche per Budd Boetticher, Anthony Mann e più occasionalmente per qualche altro, per esempio *Costretto a uccidere* (*Will Penny*, Tom Gries 1968). Ma il tramonto del western classico è qualcosa che investe l'intera produzione del cinema hollywoodiano agli inizi degli anni Sessanta: lo stesso John Ford non ne fu immune, a giudicare da *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) e *Il grande sentiero* (*Cheyenne Autumn*, 1964). Come che sia, *Sfida nell'Alta Sierra* (1962) è in questo senso quasi un film-manifesto e la sua celebrata crepuscolarità trova difficilmente riscontro altrettanto forte in altri prodotti di genere coevi.

Strano allora che il nome di Peckinpah venga fatto una sola volta – e di sfuggita – in un'importante raccolta di saggi sul nuovo cinema hollywoodiano come *The New American Cinema* (1998) curata da Jon Lewis, e solo due volte – altrettanto di sfuggita – da Jim Hillier nel suo *The New Hollywood* (1992) e da Glenn Man nel suo *Radical Visions* (1994). Dal canto suo James Bernardoni nel suo *The New*

Hollywood (1991) non ritiene necessario inserire fra i film-chiave da lui analizzati una sola opera di Peckinpah. Le cose non vanno meglio in un pionieristico volume francese di Théodore Louis e Jean Pigeon (1975): anche lì un paio di citazioni fuggevoli e nient'altro. Tuttavia, solo i due primi studi in questione si occupano di quella produzione da punti di vista estranei a quello dei generi. Se questo fosse vero testimonierebbe dell'etichetta più o meno tacitamente imposta a Peckinpah come regista di genere e anche del fatto che questa affrettata identificazione dimentica le opere d'argomento bellico, di angolazione spionistica, thrilling e d'azione girate dal nostro regista nella seconda fase della sua vita professionale. Ma ciò non basta a render conto della scarsissima attenzione accordata al nostro regista dagli altri studiosi più sopra citati.

Il sospetto è che l'importanza di pellicole come *Sfida nell'Alta Sierra* e *Il mucchio selvaggio* nell'evoluzione del western abbiano offuscato tutto il resto della sua produzione, distogliendo non poca critica da una valutazione autoriale globale di quest'ultima. Per di più, il fatto di avere 'esordito' con ben cinque western di fila non può non avere portato a pensare che Peckinpah fosse – almeno primariamente – un regista di genere. È anzi sintomatico che più d'un esegeta, trovandosi ad affrontare un'opera alquanto inusitata e financo spiazzante come *Cane di paglia*, se ne sia uscito con la peregrina affermazione che il film avrebbe funzionato meglio se fosse stato un western. Parimenti, viene il dubbio che le sue grandi prove in sede di western abbiano nuociuto a un sereno, distaccato giudizio sugli altri suoi film: la condanna di Valerio Caprara nei confronti di *Voglio la testa di Garcia* suona francamente eccessiva, e se è vero che il cinema di Peckinpah, secondo le felici parole dello stesso critico, può nel suo insieme essere definito "lirismo nero", non si riesce a pensare quale altro suo film meglio risponda a questa etichetta (nemmeno *Il mucchio selvaggio*, molto lirico e poco nero, né *Cane di paglia*, molto nero e poco lirico). Ma le incomprensioni si spingono

ben oltre: Philip French lamenta che quando Peckinpah si è allontanato dal western ne sono usciti film deludenti (*disappointing*) come *Getaway!* o disastrosi (*disastrous*) come *Cane di paglia*; Kenneth Cameron, che tratta frettolosamente *Pat Garrett e Billy Kid* (1973), afferma con ironia che per la morte di quest'ultimo più che "gli affaristi della città" stigmatizzati da Bob Dylan è da rimproverare il regista stesso; in un suo peraltro formidabile studio sul genere Lee Clark Mitchell cade nella solita trappola della supposta filiazione di Peckinpah dal western di Leone e Jon Tuska non ha alcuna difficoltà a tacciare di razzismo *Il mucchio selvaggio*.

Insomma, pregiudizi e frettolosità (non ultime, queste, anche sul piano ideologico e politico, soprattutto in Italia) su Peckinpah se ne sono avute tante.

Va peraltro dato atto che da noi, in un momento ancora invischiato nella critica ideologica, Caprara aveva tentato di affrontare il nostro autore liberandosi da quegli orpelli.

Per originale e personale che sia, il cinema di Peckinpah non può non essere affrontato che nel contesto del rinnovamento neo-hollywoodiano. Non v'è critico che non concordi sul fatto che i suoi eroi non sono minimamente comparabili ai cavalieri senza macchia né paura del western classico, ma si presentano come contraddittori, spesso segnati da un passato (e non di rado da un presente) di violenza e di criminalità. Nell'insieme, si tratta di un'*ambiguità* morale sulla quale si regge l'intero universo del regista. Questo è certamente vero, ma non va dimenticato che in quegli stessi anni sugli schermi americani ci eravamo abituati a imbatterci in eroi altrettanto incerti e discutibili. E questo non solo nel film d'azione (western, gangster, ecc.), ma addirittura nella commedia. L'eroe americano dei primi anni Settanta aveva letteralmente perso la bussola, sballottato a dritta e a manca senza alcuna struttura di riferimento, senza alcun valore cui abbarbicarsi. E l'intera Hollywood l'aveva persa con lui, al punto da ribaltare la codificazione morale del passato, al punto da rivedere (nel senso che

diamo alla parola *revisionismo*) la stessa Storia nazionale, che peraltro era a sua volta già stata soggetta alle variazioni – talora relevantissime – imposte dalla produzione mitologica hollywoodiana. In altre parole, se Wyatt Earp non era mai stato *storicamente* il cavaliere di stampo medievale che abbiamo visto nelle varie versioni cinematografiche della sfida all'OK Corral, d'altra parte non era mai stato nemmeno l'astuta, perfida faina dipinta da Doc di Frank Perry nello stesso anno in cui usciva *Cane di paglia*.

Sarebbe troppo facile arguire e sostenere che nel quadro politico e morale di quegli anni era inevitabile che la violenza – e la sua rappresentazione – fosse la risultante dominante. In realtà, essa funzionò da sottotesto perlomeno sino alla risoluzione del conflitto in Vietnam. In un suo superbo e a tratti discutibile studio del 1992, *Gunfighter Nation*, Richard Slotkin analizza in quest'ottica *Sierra Charriba* (1964) e soprattutto *Il mucchio selvaggio*, chiarendo quello che negli anni Sessanta non era ancora ben visibile nemmeno ai più acuti commentatori: in particolare che il rapporto fra Stati Uniti e movimenti rivoluzionari era perfettamente adombrato nei modi di trattazione esemplificati da Peckinpah nei due suddetti film. Ancor più precisamente, che “*Sierra Charriba* traduce in termini mitici i paradossi politici e ideologici della guerra in Vietnam” e che in *Il mucchio selvaggio* si legge bene il perché del fallimento del progetto americano in Vietnam: “I fallimenti del Mucchio sono le controparti *fictional* dei fallimenti che guastarono la ‘missione’ sin dal suo inizio, in particolar modo l'incapacità di comprendere la potenza e la complessità della cultura politica esistente nel Vietnam del Sud non meno che del Nord. La decisione di mettere a posto le cose attraverso un confronto personale con Mapache è un'adeguata metafora della risposta della ‘missione’ sia a Ho Chi Minh che a Ngo Dinh Diem. Senza aver capito il ruolo di Ho (e del Vietnam capeggiato dai comunisti) nella politica nazionalista sia del Nord che del Sud, gli americani non potevano intendere il carattere civile del conflitto; essi attaccarono i

'comunisti' nel Nord e nel Sud come se fossero tirannici intrusi invece che nativi'.

— A mio avviso il paragone è tanto intelligente quanto inesatto. Slotkin parte infatti dal tacito presupposto che in *Il mucchio selvaggio* Pike — soprattutto dopo l'assassinio di Angel — abbia un conto da regolare con Mapache, la morte del quale avrebbe il valore di una decapitazione della controrivoluzione messicana, e che la susseguente uccisione dei consiglieri militari tedeschi, nonché dei luogotenenti di Mapache, sia "anche una logica estensione del programma di 'decapitazione' già iniziato da Pike". In questo modo Slotkin attribuisce a Pike una lettura pragmatistica della Storia e soprattutto intenzioni che il bandito non ha mai avuto. La morale di Pike (che a quanto sembra egli non sempre ha onorato in passato) è che se si sceglie di stare insieme si va fino in fondo, perché diversamente si è "come animali". Pike obbedisce a questo principio e niente più. Egli sa che con quell'"Andiamo" gettato in faccia ai suoi compagni, e subito da essi raccolto, il risultato sarà quasi certamente la morte. E, cosa da non sottovalutare, è proprio questo che fa di lui e degli altri componenti del Mucchio degli eroi *tragici* nel modo in cui Peckinpah intende questa definizione: attraverso un atto imprevedibile di libera scelta che va *contro ogni calcolo personale e politico*. In altre parole, Slotkin, che ha individuato nei film di Peckinpah una splendida metafora per leggere la posizione degli Stati Uniti in relazione all'esperienza di quegli anni in Vietnam, arriva ad attribuire alla metafora spessori, valori, scelte e soprattutto incomprensioni che sono solo della realtà.

Ma non è la forzatura di Slotkin quel che ora interessa quanto piuttosto la sua acutezza nell'aver intravisto nei film di Peckinpah un rapporto molto stretto non con una generica 'atmosfera' nazionale anni Sessanta, ma con specifiche situazioni politico-militari di enorme momento.

Di più: potremmo estendere la lettura slotkiniana di *Sierra Charriba* a eventi ben al di là dall'esperienza americana in Vietnam. Alludendo a quella guerra, il critico scrive

di quel film: "Sebbene rafforzata dai calcoli più 'razionali', la nostra tattica produsse alla fine il 'folle' paradosso di 'distruggere la città al fine di salvarla'. Alla luce di questo risultato, i motivi originali della nostra missione diventano discutibili: eravamo in Vietnam per salvare o liberare i contadini e metterli in grado di scegliere il loro proprio destino politico? O eravamo là per affrontare e distruggere gli Apache/Comunisti e vendicare il nostro carattere nazionale come un 'eroico' attore sul palcoscenico del mondo?"

Quando leggiamo oggi domande come queste viene naturale sostituire le parole Vietnam e Comunisti con Iraq e Terroristi, e conseguentemente da un lato domandarsi come mai gli Stati Uniti non hanno fattoteseoro della loro rovinosa esperienza nel Sud-Est asiatico e dall'altro se davvero il cinema di Peckinpah (o quantomeno il film in questione) sia espressione di un momento della storia americana oppure della storia *tout-court* di quella nazione.

Mi sono soffermato non poco sul testo di Slotkin non solo per il suo interesse, ma anche perché esso ci mostra come l'opera di Peckinpah necessita di una re-visione (nel senso letterale del termine), perché la distanza accumulata dagli anni può finalmente permettere alla critica di mettere a fuoco dettagli e sfondi a quei tempi meno percepibili, consentendo di ravvisare bene il rapporto fra quell'opera e la cultura (politica, ma non solo) del tempo.

In diversa chiave un aspetto di questo rapporto si rintraccia anche in alcuni dati iconografici.

Si fece subito un gran parlare del *ralenti* peckinpachiano e non pochi lo rapportarono alle scene di violenza nel quale esso spesso veniva impiegato, intendendolo come un modo fortemente retorico di proporre quello che sembrava uno squisito tema del nostro autore.

Ma domandiamoci: qual è l'effetto del *ralenti*? Che cosa esso evidenzia e quali impliciti suggerimenti instilla nello spettatore?

Esso può essere un semplice studio muscolare, un esercizio di sapore quasi pittorico che esalta l'armonia (o disar-

monia) del corpo. Può esprimere la stessa sensazione di un certo uso del teleobiettivo: la lontananza e la difficile, faticosa raggiungibilità di una persona, di un luogo, di un oggetto. Può alludere a uno scarto fra il soggetto e il mondo, a un impossibile adeguamento del primo ai ritmi, al passo del secondo, o viceversa, se l'occhio non è quello del soggetto ripreso, a una inadeguata organizzazione del mondo, più semplice ed elementare rispetto all'intelligenza di chi sta osservando. Può anche sottolineare la felicità o il dolore di un momento, che l'intensità della sensazione dilata temporalmente. E altro ancora.

Condizionati dalla visione di *Il mucchio selvaggio*, l'occhio del critico e dello spettatore hanno colto in quel procedimento primariamente l'evidenziazione della violenza, attribuendole spesso e volentieri l'etichetta di 'barocca'. A prescindere dalla rivalutazione del Barocco, che in sede di critica letteraria dobbiamo da tempo a Luciano Anceschi, la definizione suona a dir poco assurda. Se per barocco s'intende un'insistenza di dettaglio e un'accumulazione informativa che vanno oltre la necessità comunicativa di un evento, di un'immagine, di un allestimento, allora Peckinpah vi ha ben poco a che vedere. Basterebbero i titoli di testa di *Getaway!* per dimostrare la sua capacità di stringatezza e la sua abilità nel fornire in poche, secche battute tutti i dati necessari a comprendere la situazione. Del resto, proprio in quel film l'impiego del *ralenti* nella scena del bagno nel parco è del tutto estraneo a ogni barocchismo e convoglia perfettamente l'onirica sensazione di felicità vissuta da McCoy per il solo fatto di essere uscito di galera e avere a fianco sua moglie. Barocco sarà semmai il western di Sergio Leone, i cui tempi dilatati (la famosa attesa alla stazione in *C'era una volta il West*, 1968) e la cui continuata insistenza sul dettaglio non intendono comunicare nulla se non la pura superficie, personale preannuncio dell'assenza di profondità del post-moderno.

La vera tematica di Peckinpah, del resto, non è la violenza, ma l'arroganza del potere, un argomento che egli

non affronta certo politicamente, ma al quale risponde nel modo a lui congeniale: l'anarchismo individualista, tinto, come si diceva, di venature nichiliste. Da Pike Bishop di *Il mucchio selvaggio* a Rubber Duck di *Convoy - Trincea d'asfalto* (1978) fino al protagonista titolare di *Osterman Weekend* (che addirittura definisce se stesso in quei termini parlando con un sovietico) gli eroi di Peckinpah non si rassegnano davanti allo strapotere di chi decide le sorti della massa, si chiami egli Mapache o Danforth (il quale non a caso non compariva affatto nel libro di Robert Ludlum da cui fu tratto *Osterman Weekend*). In questo senso si può ben dire che questi personaggi sono i portavoce di Peckinpah stesso, le cui posizioni nei confronti della politica e del potere egli espresse personalmente più volte quasi con le stesse parole. In *Osterman Weekend*, tuttavia, il regista può tentare qualcosa di più. Mostrando chiaramente che il film spionistico è soltanto un involucro come un altro, egli rivela alla fine il suo intento: un ammonimento nei confronti della manipolazione che il potere attua sulle persone attraverso i mass-media. Peckinpah sa bene che l'avvertimento resterà inascoltato (tant'è vero che l'immagine di Tanner, che invita a spegnere il televisore, rimane sul video), ma per una volta si spinge sino a suggerire, se non una soluzione, un comportamento e certamente a chiarire i termini della sua denuncia. E quanto sia individualista la posizione dei suoi personaggi lo dimostra forse meglio di qualunque altro esempio una pellicola che anche i più devoti ammiratori non sembrano tenere in grande considerazione come *Convoy*, nella quale Rubber Duck abbandona la carovana dei camion e la trattativa politica col governatore per obbedire *individualmente* allo stesso principio enunciato a suo tempo da Pike Bishop: quando si sceglie di stare con qualcuno (in questo caso Spider Mike) si va fino in fondo, altrimenti si è come un animale.

In questo senso *L'ultimo buscadero*, che pure ottenne molti consensi, mi sembra un'opera meno rappresentativa della poetica di Peckinpah. Certo, anche lì ritroviamo una

forma di potere, il progresso incarnato dalla ditta immobiliare di Curly, ma per antipatica che possa essere essa non assume i toni onnipotenti e vessatori che rileviamo in chi la rappresenta in altri suoi film, e anzi il fatto che Curly sia un agente del 'progresso' getta su tutta la vicenda una componente di fatalità che certo non lo scagiona (l'uomo è piccolo, meschino, materialista), ma ne attenua lo spessore di malvagità.

Osserviamo piuttosto come, nei film che non sono strettamente western (e includo qui anche *L'ultimo buscadero*, che pure è un western contemporaneo, alla Larry McMurry), il nostro regista sembra coscientemente scegliere protagonisti rappresentativi di alcune fra le professioni più squisitamente, miticamente, ma soprattutto hollywoodianamente nazionali: il cowboy da rodeo, il gangster, il camionista, la spia. A queste potremmo aggiungere due eccezioni: l'intellettuale (anch'essa una figura che ha una sua tradizione – e questa volta negativa – nel cinema hollywoodiano) e il soldato, altro grande feticcio di quel cinema, che qui però appartiene ad altro esercito ed è dunque l'unica vera eccezione. Per ognuno di costoro non è difficile trovare numerosi precedenti nel cinema americano classico, e dunque, proprio come con il western, anche qui Peckinpah ha raccolto una eredità gloriosa del cinema cui appartiene e l'ha rielaborata a suo modo. Nel caso di quest'ultimo gruppo di film ciò che mi sembra caratterizzarli è l'attenzione del regista nei confronti della descrizione dell'ambiente specifico. Probabilmente la parte migliore di *L'ultimo buscadero* è la seconda metà del primo tempo, cioè la lunga sezione dedicata alla parata che apre i festeggiamenti del rodeo a Prescott. Ne abbiamo viste tante di parate cittadine nel cinema americano ma mai nessuna con lo stesso amore dei particolari, la stessa varietà di angolazioni e di numeri, la stessa volontà di renderci uno spaccato provinciale non occasionale e curioso ma di seria ed esauriente documentazione. È possibile essa sia un tributo pagato dal regista alla voga della componente documentaristica che

per qualche anno fece scuola nella New Hollywood (si pensi a squarci non molti dissimili in *Easy Rider* di Dennis Hopper, 1969). Ma in *L'ultimo buscadero* quel breve *take* riservato al cane incerto ed errabondo per strada, oppure al sederino, appena intravisto, del bambino a cavalcioni sulle spalle del padre, sono barbagli di un occhio attentissimo che sa quanto il dettaglio rinforzi e convalidi ciò che dettaglio non è. Allo stesso modo l'ambiente del rodeo, la sua prossemica, le interiezioni, le frasi fatte vanno molto al di là da quello che avevamo visto in pellicole peraltro molto ammirabili come *Il temerario* di Nicholas Ray (*The Lusty Men*, 1952). Ciò che rintracciamo, e forse anche più, nella descrizione dell'ambiente e della comunità dei camionisti – che questa volta rasenta addirittura il folklore – in *Convoy*.

In effetti, a starci attenti non pochi fra questi film mostrano una fattura sostanzialmente tradizionale. Quando vediamo i due fuggiaschi esibirsi in auto per le strade di El Paso nel tentativo di seminare i poliziotti, quando vediamo Junior affrontare il toro Sunshine nell'arena, quando vediamo gli inseguimenti del convoglio di camion lungo le assolate strade dell'Arizona e del New Mexico non possono non tornarci alla mente scene già viste in passato e pressoché identiche. Unico marchio di fabbrica strutturalmente innovativo, l'inversione fra l'inizio e lo sviluppo di una scena, come nel citato bagno nel parco in *Getaway!* o quando in *L'ultimo buscadero* Junior rivede con la memoria la sua ultima, rovinosa esperienza col toro Sunshine.

Del resto l'impianto relativo al modello di fondo di non poco cinema peckipachiano è lo stesso: un inseguitore e un inseguito, il primo dei quali ben più del secondo è prigioniero di regole e strutture di riferimento che non gli appartengono e alle quali a volte si è addirittura venduto. Che si tratti di Thornton in *Il mucchio selvaggio* o di Pat in *Pat Garrett e Billy Kid*, è lui il più tormentato dei due, la persona con più dubbi, che però, per il ruolo che ha abbracciato, deve apparire invece la più finalizzata e determinata. Il conflitto di fondo, mascherato da legalità e da morale so-

ziale, è tuttavia quello di essere fedeli a se stessi ed estinguersi con la propria epoca obsoleta oppure di tentare di muoversi al passo con i tempi, aderendo a un progresso che in Peckinpah si identifica regolarmente con la criminalità (e spesso la criminalità) della grande industria e del profitto, e nel migliore dei casi – come in *La ballata di Cable Hogue* – con lo sviluppo della tecnologia (“Il diavolo cerca di distruggerti con le macchine”, dice il predicatore Joshua nel film).

È in questa alternativa che si struttura la qualità di *morality play* che lo stesso regista attribuiva alla propria opera, è questa l’odierna forma dell’originaria scelta fra Dio e il Diavolo.

Peckinpah ha fatto scuola, ma perlopiù con pessimi scolari, i quali ne hanno colto l’importanza e il fascino visuale, ma non ciò che allignava sotto di questo. Prince dedica il suo capitolo finale (che riproponiamo in questo volume) alla mal recepita eredità peckinpachiana, giustamente sottolineando del nostro regista la qualità *moderna* in opposizione a quella postmoderna di Tarantino e soci. Non c’è dubbio che la violenza nella sua opera sia non solo più controllata, ma soprattutto denoti una volontà di ammonimento che nasce dal disgusto e dalla condanna (ancora una volta Prince è in questo senso molto eloquente e convincente).

Checché ne dica Prince, noi continuiamo a pensare che fare di Peckinpah un umanista sia eccessivo e che la sua qualità anarchica – che peraltro egli stesso negò – sia in fondo il suo maggior *trade mark* ideologico. Naturalmente questo non significa che egli avesse in spregio la legge e l’ordine, due concetti che nelle sue interviste aveva sempre celebrato, ma semplicemente l’organizzazione e la gestione attuale dell’una e dell’altro. Questo ne fa un parente e in certo modo un erede della miglior tradizione intellettuale americana, come ha affermato, sia pure in altro contesto e per altre ragioni, Paul Seydor: Melville, Twain, Hemingway e uno stuolo di altri artisti e filosofi che, ispirati dai principi ammirevoli sui quali era nata la nazione americana, ne

avvertirono presto la distorsione e il tradimento nella pratica della vita sociale. Essi dedicarono la vita a denunciare questa separazione. Peckinpah non ha fatto diversamente.

Bibliografia

La monografia di Stephen Prince si intitola *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, University of Texas Press, Austin 1998; le frasi sulla scelta giusta per le ragioni sbagliate, quella sulle donne e quella sull'eroe di Peckinpah come "eletto" sono in Jim Kitses, *Horizons West*, Thames and Hudson, London 1969; l'appassionata difesa del personaggio di Amy da parte di Bernard F. Dukore è nel suo *Sam Peckinpah's Feature Films*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1999; i volumi di Jon Lewis (editore), di Jim Hillier e di Glenn Man sono rispettivamente, *The New American Cinema*, Duke UP, Durham & London 1998, e *The New Hollywood*, Continuum, New York 1992, e *Radical Visions. American Film Renaissance 1967-1976*, Greenwood Press, Westport-London 1994, quello di James Bernardoni, *The New Hollywood*, McFarland & Co., Jefferson and London 1991, e quello di Théodore Louis e Jean Pigeon, *Le cinéma américain d'aujourd'hui*, Seghers, Paris 1975; la condanna di *Voglio la testa di Garcia* da parte di Valerio Caprara e la sua definizione del cinema del nostro autore come "lirismo nero" sono nella sua monografia *Sam Peckinpah*, La Nuova Italia, Firenze 1976; i vari esempi di incomprendione critica nei confronti del cinema di Peckinpah vengono rispettivamente da Philip French, *Westerns*, The Viking Press, New York 1974; Kenneth M. Cameron, *America on Film. Hollywood and American History*, Continuum, New York 1997; Lee Clark Mitchell, *Westerns. Making the Man in Fiction and Film*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996; Jon Tuska, *The American West in Film*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1988; tutte le citazioni da Richard Slotkin si rintracciano nel suo voluminoso studio, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, Norman 1998; Paul Seydor afferma che Peckinpah si situa nella linea maestra del grande pensiero americano per il suo rifiuto del conformismo: *Peckinpah: The Western Films. A Reconsideration*, University of Illinois Press, Urbana 1997.