

DESERTI DEL CUORE

Il melodramma *western* di *Duello al sole*

Alessandro Clericuzio

doi: 10.7359/780-2016-cler

Di tutti i generi cinematografici, il *western* è il più direttamente connotato dall'ambientazione insieme, probabilmente, al cinema *noir*, con i suoi immancabili paesaggi urbani. Paradossalmente, le immagini della natura del West sono a volte date per scontate dalla critica cinematografica (più che dalla critica letteraria), anche nei casi in cui esse non appaiano stereotipate o usate come semplice scenografia di sfondo. In particolare, mi sembra interessante e poco indagato il rapporto tra paesaggio *western* e melodramma. L'amore tormentato e ostacolato (dall'interno – dagli stessi amanti, o dall'esterno – dalla società) è uno dei più frequenti *topoi* del cinema di tutti i tempi e non manca di apparire in ambientazione *western*, che si tratti del cinema muto (esiste una vasta produzione di sceneggiature melodrammatiche a firma di Gardner Sullivan per i *western* di William Hart e di Thomas H. Ince negli anni tra le due guerre) o di film che sono meno legati al prototipo, ma che tuttavia sono ambientati nelle praterie, o raccontano da altre angolature l'epopea dei pionieri verso ovest. Si pensi solo a due titoli particolarmente significativi, quali *L'ultimo dei Mobicani* – nelle sue due versioni, di Maurice Tourneur, 1920 e Michael Mann, 1992, «una storia d'amore e morte del guerriero indiano per la donna bianca potente come un melodramma pucciniano»¹ – o *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), che presentano storie d'amore e morte raccontando anche momenti di formazione dell'identità americana – nazionale o personale che sia.

Una veloce incursione nei territori del cinema *western* conferma che cavalli, deserti, *cow-boys* e corsa all'oro non esimono i protagonisti dall'impeglarsi nelle passioni travolgenti e conflittuali che determinano la categorizzazione melodrammatica. *Pursued* (*Notte senza fine*, Raoul Walsh, 1947),

¹ Brunetta 1999, 772.

Ramrod (*La donna di fuoco*, André De Toth, 1947), *Colorado Territory* (*Gli amanti della città sepolta*, Raoul Walsh, 1949), come anche *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), sono alcuni tra i titoli che potrebbero essere oggetto di una trattazione del melodramma *western*.

Ma mi vorrei soffermare su un altro film che, come i precedenti, rientra a pieno titolo nel canone del *western* classico, «maturo», come Brunetta definisce le produzioni del ventennio che va dal 1939 alla fine degli anni Cinquanta², ovvero *Duello al sole* (*Duel in the Sun*) di King Vidor, del 1946, che è al tempo stesso uno dei più noti *western* e uno dei più noti melodrammi dell'epoca d'oro di Hollywood. Il film presenta una serie di caratteristiche che lo rendono fruttuoso oggetto di analisi critica: diversamente dal prototipo *western*, il personaggio principale non è un uomo, bensì una donna; lo stile melodrammatico è talmente marcato da sconfinare nel *kitsch*; la predominanza dell'elemento paesaggistico è immediatamente esplicita ed è offerta come chiave di lettura privilegiata degli avvenimenti.

Nonostante ciò, i pochi interventi critici sul film sono prevalentemente di matrice femminista: ne scrive finanche Laura Mulvey, autrice del pionieristico e oggi classico studio «Piacere visivo e cinema narrativo». Nel primo saggio, la studiosa aveva postulato lo spettatore maschio come unica prospettiva prevista dal cinema classico hollywoodiano, e la donna come «oggetto dello sguardo» in una dimensione estetica fondamentalmente fallocentrica³. Qualche anno dopo, sulla scia del dibattito scaturito dalle sue teorie, Mulvey prova a indagare l'esistenza di uno spettatore donna, che ritiene essere personificato da Pearl, la protagonista di *Duello al sole*.

Partendo dalle teorie di Freud sullo sviluppo della femminilità («the fortunes of women's femininity») come fase in cui la donna reprimerrebbe la sua fase fallica, la studiosa postula un'equazione tra Pearl, dilaniata tra le sue due nature (la donna libera, potente, sensuale e quindi freudianamente «mascolinizzata» contro la dama sposata, sottomessa, de-sessualizzata) e la spettatrice del cinema classico, indotta ad accettare temporaneamente una «mascolinizzazione» per avere quell'ottica «travestita» attraverso la quale poter partecipare delle fantasie filmiche proposte da un sistema significativo patriarcale⁴.

Per quanto riguarda lo stile melodrammatico, esso inserisce il film in un dibattito sul genere, che negli ultimi decenni ha spostato la categoria da sottoprodotto di cultura popolare a oggetto di studi specifici, volti a

² *Ivi*, 770.

³ Mulvey 1974, 8-10 e *passim*.

⁴ Mulvey 1999, 129.

riconoscerne il valore artistico specifico⁵. Sia la prospettiva del *gender*, sia quella del *genre* possono quindi confluire in una lettura che prenda avvio dal terzo elemento su citato, ovvero le raffigurazioni della natura del West come sfondo sul quale si svolge l'azione, e con la quale i personaggi più volte interagiscono significativamente.

«While the film remains visibly a 'Western', the generic space seems to shift. The landscape of action, although present, is not the dramatic core of the film's story, rather it is the interior drama of a girl caught between two conflicting desires»⁶, scrive Laura Mulvey. È mio intento dimostrare come, in realtà, paesaggio esteriore ed interiore siano molto più collegati di quanto non implichi questa affermazione.

Per cominciare, l'azione del film – una storia di amore e morte che coinvolge Pearl, orfana meticcias e due fratelli, Lewt e Jesse – è racchiusa in una vera e propria cornice narrativa che potremmo definire paesaggistica. La prima inquadratura è quella di una roccia dall'aspetto antropomorfo, con un infuocato tramonto sullo sfondo, esattamente identica all'inquadratura finale. I colori sono talmente caldi e saturi che l'immagine, finché la macchina da presa non si sposterà verso un dettaglio, sembra posticcia. La voce fuori campo preannuncia la storia che si svolgerà, mescolando così esplicitamente natura ed esseri umani, che una qualsiasi lettura del film non può non privilegiare tale prospettiva. Vale la pena citare l'intero testo della VFC con cui si apre il film:

Deep among the lonely sun-baked hills of Texas the great and weather-beaten stone still stands. The Comanches called it Squaw's Head Rock. Time cannot change its impressive face, nor dim the legend of the wild young lovers who found heaven and hell in the shadows of the rock. For when the sun is low and the cold wind blows across the desert, there are those of Indian blood who still speak of Pearl Chavez, the half-breed girl from down along the border and of the laughing outlaw with whom she here kept her final rendezvous, never to be seen again. And this is what the legend says: A flower known nowhere else grows from out of the desperate crags where Pearl vanished. Pearl, who was herself a wild flower sprung from the hard clay, quick to blossom and early to die.⁷

Questo breve e – apparentemente – semplice *incipit* mette già in campo molte delle questioni che strutturano il film: l'origine parzialmente india-

⁵ Cfr., nella vasta bibliografia sull'argomento, Cavell 1996, 3-35; in italiano, Leonardi 1999, 59-65. Su *Duel in the Sun* come melodramma, Wood 1996, 189-190.

⁶ Mulvey 1999, 127.

⁷ Il copione del film è inedito, per cui tutte le citazioni sono tratte direttamente dal film.

na dell'eroina (ho usato il termine «meticcias» poiché così viene tradotto «half-breed» nella versione italiana); la *location* (sia il Texas, sia il deserto) che ha una sua specificità storico-geografica; una frontiera, da cui proviene Pearl, che non è solo tra stati o nazioni; il carattere di leggenda che avvolge la storia, in grado quindi di giustificare l'enfasi stilistico-narrativa da racconto mitologico; le dicotomie oppositorie tipiche del melodramma («heaven and hell», «quick to blossom and early to die») e, sopra tutte le altre, l'intercambiabilità tra universo naturale e umano. Quest'ultima dimensione estetica sembrerebbe inscrivere il film nella tradizione animista nativo-americana che, tra l'altro, assegnerebbe anche una «mente» alla terra⁸, in questo caso esplicitamente rappresentata dalla grande roccia che apre e chiude il film. In realtà, la questione indiana, nel film⁹, è tutt'altro che così serenamente risolta: è, infatti, all'origine di una delle più aspre contraddizioni che ne determinano gli eventi drammatici. Le affermazioni più razziste vengono pronunciate dal senatore McCanles, il proprietario del grande *ranch*, «Spanish Bit», nel quale arriva la giovane Pearl, poi contesa dai due figli del patriarca. Poco dopo averla conosciuta, egli si prende gioco della sua carnagione scura, dicendo che chi ha scelto il suo nome «couldn't have had much eye for color». Più tardi, quando comincia a esser chiaro che Lewt è attratto dalla giovane meticcias («a papoose», la definisce il padre, «a pretty cute tamale» il figlio, «Indian baggage» nuovamente il padre), si vuole assicurare che quest'ultimo si voglia solo divertire con lei e non abbia in mente nulla di serio: «I ain't been working on this place for thirty years to turn it into no Indian reservation», lo ammonisce. «You know me better than that», ribatte il figlio.

Eppure, Lewt aveva poco prima confermato a Pearl di essere impegnato con lei, promettendo, con aria effettivamente non troppo convinta, che lo avrebbe annunciato presto in società. Subito dopo il dialogo con il padre,

⁸ Cfr. Mariani 2013, 170.

⁹ Sebbene il regista di *Duello al sole* sia uno tra i maggiori del cinema americano dell'epoca, non attribuirò a King Vidor una autorialità tale da renderlo «responsabile» delle scelte etico-estetiche che informano il film. Per una serie di motivi, infatti, *Duello al sole* subisce vari passaggi di mano tra più registi, per poi essere terminato dal produttore, il David O. Selznick di *Gone With the Wind*. Oltre alla regia, anche la sceneggiatura deriva da più mani. Inizialmente la storia nasce come omonimo romanzo a opera di Niven Busch, pubblicato nel 1944. I titoli di testa indicano che il copione è di Selznick, «suggested by a novel by Niven Busch, adapted by Oliver H.P. Garrett», mentre altre fonti riportano Busch come autore anche della sceneggiatura. Dirimere la questione esula dai limiti di questo saggio: basterà considerare che il film sia il frutto di un'operazione collettiva diretta da Selznick, notoriamente un produttore molto presente in tutte le fasi di creazione dei «suoi» film.

però, egli distrugge ogni aspettativa della ragazza, con un'altra affermazione che colpevolizza la natura – indiana e selvaggia – di Pearl, «No woman can tie onto me like that, least of all a bobtail little half-breed like you». Precedentemente l'aveva definita «tree cat» e successivamente la chiamerà «tiger cat», il che ci riporta alla cornice narrativa e al fulcro della prospettiva critica con la quale ho scelto di analizzare questo testo: l'intercambiabilità tra il mondo naturale e quello umano, in special modo per quanto riguarda il personaggio di Pearl e la sua relazione con Lewt. Non solo: i paesaggi, anche quando non sono antropomorfi come nella cornice narrativa, sono tuttavia fortemente connotati e viceversa, gli esseri umani hanno caratteristiche profondamente influenzate dalla loro terra di appartenenza o di provenienza. Lewt è selvaggio come lo stesso West, è un pistolero, un domatore di cavalli, finanche un ricercato, come nell'iconografia più tradizionale dell'anti-eroe, e sarà la madre a lamentarsi, dicendo «we raised him wild». «Hold me once more, little bobcat» è la frase su cui si chiude il film, pronunciata da Lewt nel momento in cui, in prossimità della testa d'indiana, i due si uccidono a vicenda a causa del miscuglio troppo intricato di amore, odio e orgoglio che li ha portati fin lì. Il «stump», lo stagno nel quale Lewt e Pearl hanno uno dei loro incontri d'amore, è un'oasi edenica nel mezzo di praterie deserte.

Dopo le rocce rosse della prima scena, infatti, la macchina da presa inquadra unicamente le praterie texane polverose, con qualche altura sullo sfondo, e solo in un paio di occasioni un grande albero solitario, probabile memento monumentale alla fondamentale solitudine di questi personaggi, praticamente tutti incapaci di amare. In occasione della distribuzione del film su vasta scala (che avvenne in due diversi periodi), l'evocativa *silouhette* dell'albero, il *ranch*, il padre-padrone, nonché l'epoca dell'ambientazione indussero un critico, alquanto scettico sul valore del film, a ribattezzarlo «Desire Under the Sun» come rivisitazione *western* del dramma di Eugene O'Neill *Desire Under the Elms*¹⁰.

Ninfee in fiore nello stagno, cespugli e felci rigogliose fanno da sfondo paesaggistico ai due amanti selvaggi quando si trovano nella loro «oasi». Quest'ultima assume un significato ulteriore quando si nota che proprio nello stagno Lewt lancia un amuleto, staccandolo dal collo di Pearl, dove lo aveva messo Mr. Crabby, un predicatore laico, autodefinitosi «sinkiller». Il fulcro del film si rivela sempre più chiaramente come il conflitto tra natura e cultura. Se nella natura incontaminata i due amanti si liberano del simulacro, del concetto culturale del peccato, la scena in cui il predicatore

¹⁰ Crowther 1947, 21.

lo impone a Pearl è altrettanto significativa. Completamente nuda salvo per una coperta di inconfondibile fattura indiana, la ragazza viene istruita dall'uomo sui pericoli derivanti dalla sua bellezza. La terminologia usata dal predicatore è intrisa di immagini naturali (il suo stesso nome è l'aggettivo «crabby», che significa «persona aspra», derivato da *crab*, che è il *Malus sylvestris*, il melo selvatico): l'uomo chiede a Dio di infondere nella ragazza del buon senso, usando il termine *horse sense*; la avverte che il diavolo è sempre in agguato, «ghosting over the plains in the shape of a sneaking rustler», e dichiara senza mezzi termini che «under that heathen blanket there's a full-blossomed woman, built by the devil to drive men crazy». La specifica invocazione a Dio è che Pearl abbia abbastanza giudizio «not to go wandering off in the tulies with worthless cowpokes». «In the tulies» è una locuzione che sta per «lontano dalle aree urbane», nei luoghi sperduti e selvaggi in cui non regna la civiltà, un'espressione che deriva dal paesaggio tipico americano: secondo il dizionario *Webster*, il *tule* è «any of several large New World bulrushes (*Scirpus californicus*, *S. acutus* and *S. lacustris*) or cattails that grow abundantly on overflowed land». Non a caso, lo stagno dove i due amanti si incontrano è circondato da piante di tifa (la *cattail*, in italiano detta anche stiancia), riconoscibile dalle inconfondibili spighe marroni: sono le «tulies» dell'ammonimento di Crabby e sono, ancora una volta, segno dell'intercambiabilità tra regno animale e regno vegetale, nella fattispecie tra la natura felina di Pearl (*cat*, *tiger*, *bobcat*) e il paesaggio.

Se l'atto linguistico, atto culturale per eccellenza, rivela una tale prosimità tra i due universi, è proprio nei paesaggi del film che possiamo rintracciare una narrazione parallela fatta per immagini, oltre che *per verba*. Partiamo da due figure del discorso di Mr. Crabby, il cavallo e il predone, anche perché l'ecocritica ci impone di ampliare il concetto di ambiente a tutte le forme viventi o non viventi in esso contenute: animali, corsi d'acqua, rocce e piante¹¹. In *primis* il cavallo, onnipresente nel *western*, è protagonista non marginale della *love story* tra Pearl e Lewt, come simbolo della natura selvaggia del West, nonché dei due amanti. Alla sua prima apparizione in scena, Lewt non è a piedi, bensì a cavallo («he's a bit undisciplined»), la madre avverte Pearl, «but perhaps that's what gives westerners their charm»), e si tratta dello stesso cavallo, Dice, il preferito del giovane vaccaro, che Pearl tenterà di montare senza sella fino ad esserne scaraventata a terra dopo una galoppata incontrollata nella prateria.

Rialzandosi da terra, Pearl riacquista velocemente il suo atteggiamento orgoglioso e spavaldo, sicura che in futuro Dice non la scrollerà più dalla

¹¹ Crimmel 2011, 369.

groppe. Siamo in piena metafora, confermata da Lewt: «You better stick to buggy-riding, maybe him and me ain't your style». In questo gioco di seduzione, come se avesse messo Pearl alla prova, Lewt la ricompensa regalando il cavallo. Nella scena successiva, i due cavalcano vicini negli spazi aperti della prateria, con Pearl che, sicura di sé, controlla Dice a perfezione, ma si rifiuta di andare allo stagno con Lewt. Lo spazio altalenante tra resistenza e abbandono, per la ragazza, è ancora praticabile. Sin dall'inizio del film, Pearl ha dichiarato di voler essere una «brava ragazza» e poi una «lady», non come la madre, indiana, che danzava in un *saloon* e tradiva il marito, bensì come Laurabelle, madre di Lewt e Jesse. Per questo motivo, durante tutto il film, la donna vorrebbe essere scelta da Jesse, il bravo figlio McCandles, avvocato e *gentleman*, per essere la sua signora, ma è profondamente attratta da Lewt. Se quest'ultimo la identifica con una certa animalità felina, anche a lei non sfugge la natura non del tutto «civilizzata» dell'uomo (anche Jesse lo accusa di essere incivile), che definisce «a varmint» o «a dirty skunk».

Il predicatore fa riferimento anche a un'altra figura tipica del West, il ladro di bestiame. Il termine «rustler» torna, per bocca di Lewt, quando Pearl decide di accettare la corte di un maturo capo-stalliere (non deve essere un caso che l'uomo sembra una brutta copia di Jesse, che, nel frattempo ha lasciato Pearl alle seduzioni del fratello) e di sposarlo. Prima di ucciderlo a sangue freddo, Lewt lo ammonisce: «cattle rustlers and women rustlers... Both of them steal what's got another man's brand on it». Lo stesso Jesse, prima di partire per la Costa Est, dove studia legge (la legge come ordine culturale contro la legge indisciplinata della natura), aveva chiesto a Lewt di risparmiare le sue attenzioni alla ragazza. Almeno questa, gli dice, lascia stare, ma Lewt non demorde e lo sfida: «You got her earmarked for yourself?». Il marchio di proprietà su donne, bestiame e paesaggio è prerogativa che Lewt condivide con il padre. Per di più, se per il primo è un marchio immaginario, per il senatore si tratta di un vero e proprio segno che indica le sue proprietà, come si deduce da un dialogo tra Pearl e Jesse al loro primo arrivo nel *ranch*. Quando lei vede una pietra con il marchio di McCandles, lui le spiega:

JESSE: Here's where the ranch starts. There's the marker, the Spanish Bit, a million acres of McCandles empire.

PEARL: Empire? Isn't this still Texas?

JESSE: Yes, but the Senator doesn't always acknowledge that. Look, he puts his seal of ownership on everything. It's on his sons too, I suppose. In fact, I'm sure my brother Lewt and I are the Senator's favorite property.

Che il senatore non riconosca sempre l'autorità territoriale a lui superiore, ovvero quella del Texas, è alla base dell'episodio centrale del film, apparentemente scollegato dalla storia di *amour fou* tra i due giovani protagonisti. Si tratta della sfida tra il senatore e il simbolo più eclatante del progresso, la ferrovia. McCanles, infatti, nonostante abbia le gambe paralizzate, si fa montare in sella e si unisce a decine di suoi uomini per affrontare nientemeno che il presidente della compagnia ferroviaria e dissuaderlo dal tentare di attraversare la sua terra. Questo contrasto è tra le figure che hanno maggiormente caratterizzato l'evoluzione dell'immaginario letterario americano, secondo gli studiosi della cosiddetta «Myth and Symbol School»¹². In particolare, sembra anticipare l'intuizione di Leo Marx, secondo il quale «[t]he sudden appearance of the machine in the garden is an arresting, endlessly evocative image. It causes instantaneous clash of opposed states of mind: a strong urge to believe in the rural myth along with an awareness of industrialization as counterforce to the myth»¹³. McCanles diventa quindi simbolo e segno di un passato che va scomparendo. Per di più, considerando l'immagine edenica del laghetto in cui si incontrano i due amanti (altro archetipo letterario di un'America pastorale), e considerando che al suo primo arrivo dai McCanles – in un avamposto *western* dal nome di Paradise Flats – Pearl morde seduttivamente una mela, è innegabile che il film proponga la «naturale» attrazione tra i due personaggi «selvaggi» come mitica espressione di purezza dei sentimenti opposta alla corruzione della cultura. Quando Pearl dichiara di voler essere colta come Laurabelle, Jesse confessa: «I wonder if learning ever made mother any happier». Nella fattispecie, quindi, l'eterno contrasto natura-cultura assume caratteristiche – anche paesaggistiche – marcatamente americane. Nel momento in cui il senatore deve sottostare all'avanzata del progresso sottoforma dei binari della ferrovia, nelle parole di un critico italiano

attacca uno dei momenti più emozionanti della storia del cinema. Ogni singola inquadratura è curatissima nei valori compositivi, fotografici e cromatici: il cielo è tempestoso (l'adunata dei cow-boys è come una bufera che s'addensa, gli alberi che fanno da quinta nelle varie angolazioni sono secchi, la dinamica interna suggerisce il ribollire dei ruscelli che si precipitano a valle, dove si compongono in un unico vasto fiume turbolento: in un totale vediamo i cavalieri giungere da quattro direzioni diverse, quattro come i punti cardinali, come forze della natura che si siano date appuntamento). [...] Poi, ecco lo stesso senatore che, dopo essersi fatto issare (e legare) in sella, conduce la sua gente

¹² Cfr. Martinez 2012, 214.

¹³ Marx 1964 (2000), 229.

a fronteggiare gli uomini della ferrovia. Nonostante il figlio Jesse si schieri a fianco degli «intrusi» contro il padre, sta per accadere l'irreparabile perché il senatore è pronto a dare l'ordine di sparare su chiunque si azzardi a toccare il filo spinato che delimita la sua proprietà. [...] La ricca interpretazione immaginaria e uditiva dei significati ci porta senza sforzo all'aspetto connotativo della sequenza. I cavalieri del senatore, per esempio, corrono sempre da sinistra verso destra, mentre la locomotiva corre sempre da destra verso sinistra. Tra queste due «entità», il filo spinato, linea orizzontale che taglia l'inquadratura e materializza le due Americhe che si fronteggiano.¹⁴

È in queste sequenze che avviene un altro episodio che, a mio avviso, fornisce un'ulteriore chiave di lettura dell'intera storia. Immerso nel leggendario paesaggio *western* di praterie brulle e aride, il senatore cade dal proprio cavallo – l'unico bianco tra una miriade di cavalli scuri, come a segnalare l'importanza singolare – che si imbezzarrisce per il fischio della locomotiva. McCandles resta supino a terra, trascinato a lungo dal cavallo, al quale rimane agganciato per un arcione. Precedentemente, il presidente della compagnia ferroviaria, che aveva combattuto nella Guerra Civile con McCandles, aveva detto al proprio avvocato: «kind of thought he wouldn't take this lying down», riferendosi alla reazione del senatore al loro arrivo nelle sue terre. Dietro questa espressione metaforica si nasconde un'attenzione alla prossemica che, in *Duel in the Sun*, appare di primaria importanza. Il rapporto tra il corpo dei personaggi e lo spazio dell'inquadratura, e in particolare la relazione tra essi e il paesaggio è estremamente significativa. Se la prima apparizione di Lewt è a cavallo e lo pone a un livello di altezza superiore agli altri, di dominio e di auto-imposizione, è proprio il «lying down» degli altri personaggi a rivelarne la dimensione psicologica, nonché la posizione all'interno dell'architettura narrativa.

L'affermazione del presidente della compagnia ferroviaria richiama il carattere fiero e risoluto del vecchio senatore, che però cederà al cambiamento e sarà letteralmente messo a terra sì dal fischio della locomotiva, ma più precisamente dal suo cavallo. Ciò conferma l'uso che nel film viene fatto del cavallo come simbolo della natura selvaggia non tanto del West, quanto dei personaggi, McCandles, Pearl, Lewt, indomiti o apparentemente indomabili come Dice e come lo stesso cavallo del senatore. Nella scena successiva alla caduta di McCandles, Lewt attraversa la prateria e arriva a «Spanish Bit», dove trova Pearl prona mentre strofina il pavimento e la possiede, mentre la natura, fuori dalla finestra, si scatena in tuoni e fulmini, controparte melodrammatica della passione dei sensi. Quindi, così come

¹⁴ Comuzio 1986, 106-107.

McCanles ha dovuto strisciare per terra a causa del suo cavallo imbizzarrito, lo stesso fa Pearl per un Lewt altrettanto scatenato. La posizione di Pearl è tanto più significativa quanto da questo momento in poi sono paradossalmente più le volte in cui la donna sarà prona o supina, comunque sdraiata, che non le volte che sarà in piedi. È sdraiata – e tormentata – subito dopo la partenza di Jesse, è prona a piangere sull'erba quando capisce che Lewt non vuole sposarla, seduta in terra quando fa conoscenza dello stalliere, inginocchiata sul terreno mentre quest'ultimo viene sepolto, letteralmente prostrata ai piedi di Lewt in un tentativo di fuggire via con lui (mentre lui la guarda dall'alto in basso con indifferenza che sconfinava in disgusto), sdraiata nella stalla quando Jesse la trova, disperata, dopo la morte di Laurabelle, sdraiata a bere da un ruscello, e prona in tutta la scena finale del duello che la porterà, strisciando, alla morte.

Tutto ciò era stato preannunciato nel momento in cui Dice l'aveva scaraventata in terra. E tutte queste scene in posizione orizzontale sono esse stesse presagio della fine dei due amanti, entrambi colpiti a morte ma ancora desiderosi di strisciare per raggiungere l'altro, in una unione possibile solo quando entrambi abbandonano le convenzioni sociali (il matrimonio per lei, la vita da *renegade* per lui) e seguono la propria natura, i propri sentimenti, tanto da fondersi l'un l'altro e fondersi con il paesaggio. Il film, infatti, si chiude con la macchina da presa che indietreggia, mentre i corpi dei due gradualmente si perdono nel rosso sanguigno delle rocce texane e nell'inquadratura appare la testa di indiana come epilogo a questa prossimità e poi fusione tra personaggio e ambiente. Ma questo immaginario non si esaurisce nella storia dei due giovani amanti. Com'è nelle corde del melodramma, la tragedia non è mai affrontata in termini psicologici¹⁵ e non è tanto data dalle circostanze, quanto da colpe ereditate o da equilibri sconnessi. Se il film si chiude su una melodrammatica dichiarazione di amore a colpi di fucile, il fulcro di tutta l'azione sta nella scena in cui anche McCanles e la moglie si confrontano mentre quest'ultima è sul letto di morte. Di ritorno dalla cavalcata che lo ha scaraventato a terra, McCanles viene portato nella stanza in cui Laurabelle giace, ammalata, a letto. La situazione è parallela a quella dei due giovani amanti e ad essi collegata, anche nella terminologia, in una rivelazione romantico-sentimentale tra i due coniugi che si sono mal sopportati per tutto il film: in realtà si sono sempre amati. Come per Pearl e Lewt, anche per loro l'orgoglio è stato l'ostacolo principale, e McCanles svela di aver perso l'uso delle gambe in un incidente a cavallo in una notte in cui rincorreva Laurabelle, innamorato,

¹⁵ Durgnat - Simmon 1988, 247.

«like a drunken Comanche», mentre lei fuggiva, probabilmente, da Chavez, il padre di Pearl. Il cerchio si chiude dove si era aperto (il padre di Pearl, in procinto di essere impiccato, le aveva detto di andare da Laurabelle, sua vecchia fiamma) e McCanles dimostra di esser stato *costretto* dalla sua paralisi a restare legato alla moglie, «as useless as a hog-tied steer», esattamente ciò che Lewt rifiuta caparbiamente («No one's gonna hog-tie me», aveva urlato a Pearl), e come il figlio, «paralyzed by his jealousy»¹⁶, sebbene letteralmente e non metaforicamente. A sua volta, Laurabelle striscia dal marito per un contatto finale che richiama quello dei due giovani amanti¹⁷. E la similitudine con il *Comanche* ubriaco conferma che l'elemento indiano, nel film, è presente come forza destabilizzante e seduttiva al tempo stesso.

Le dinamiche melodrammatiche del film, ambientate in paesaggi e situazioni *western*, dominate da una dicotomia di genere in cui c'è una lotta tra un senso maschile di sopraffazione e uno femminile di sottomissione – non sempre distribuiti nello stesso modo, se Pearl si mascolinizza e Jesse è di una bontà e dolcezza androgina¹⁸ – sono quindi esplicitate non da una analisi psicologica, bensì da un rapporto quasi determinista tra esseri umani e paesaggio con la vittoria finale, a mio avviso, dell'elemento femminile, sia perché Pearl trascina letteralmente Lewt al suo livello di orizzontale prossimità con il terreno, sia perché il monumento su cui si chiude il film è una testa di *squaw*.

«Don't be scared, Pearl, you're not a trespasser», le aveva detto Jesse al suo primo arrivo a «Spanish Bit». Eppure, al termine del film, McCanles dà proprio alla sua presenza nel *ranch* la colpa di tutto: questo dramma è sicuramente un dramma di frontiere: etniche e razziali, di classe, di genere, di geografie, di legalità, di epoche, di orizzonti – non solo psicologici, ma anche paesaggistici, frequentemente inquadrati, nonché spesso antropomorficamente inondati di rosso sangue all'alba o al tramonto. Poco prima del duello finale, un uomo di Lewt va da Pearl ad avvertirla: «He says you got to hightail it out of here if you want to kiss him good-bye before he beats it across the border». Ricercato per omicidio, Lewt vuole fuggire verso quella frontiera dalla quale arrivava Pearl, «the half-breed girl from down along the border», come era stata definita nel prologo. La donna

¹⁶ *Ivi*, 251.

¹⁷ Cfr. Wood 1996, 194: «Her death inspires one of the most complex and stunning of the film's many melodramatic images: her empty rocking-chair, on the bedroom balcony, rocking violently in the storm, the traditional emblem of resignation and passive consolation juxtaposed with the forces of nature that she has spent her life denying».

¹⁸ Durnat - Simmon 1988, 245.

si avvia a cavallo, munita di un fallico fucile, in un paesaggio tipicamente texano punteggiato da cactus, iguane, e teschi di bisonte. È il deserto del cuore, in cui l'orgoglio ha costantemente ridisegnato la frontiera tra l'odio e l'amore. È una frontiera che i due amanti non riescono più a cancellare: melodrammaticamente e fisicamente, finiscono col morirvi sopra.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brunetta 1999 G.P. Brunetta, «Il Western», in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, t. 2, II, Torino, Einaudi, 1999, 765-793.
- Cavell 1996 S. Cavell, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago (IL) - London, Chicago University Press, 1996.
- Comuzio 1986 E. Comuzio, *King Vidor*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.
- Crimmel 2011 H. Crimmel, «The Apple Doesn't Fall Far from the Tree: Western American Literature and Environmental Literary Criticism», in N.S. Witschi (ed.), *A Companion to the Literature and Culture of the American West*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, 367-379.
- Crowther 1947 B. Crowther, «Duel in the Sun (1946)», *The New York Times*, May 8, 1947, 21.
- Durgnat - Simmon 1988 R. Durgnat - S. Simmon, *King Vidor, American*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1988.
- Leonardi 1999 F. Leonardi, «Riletture del melodramma hollywoodiano: dalla Feminist Film Theory ai 'Cultural Studies'», in G. Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Torino, Lindau, 1999, 259-265.
- Mariani 2013 G. Mariani, «Mito e realtà dell'indiano ecologico», in C. Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013, 167-177.
- Martinez 2012 C. Martinez, «Il paradigma del giardino negli American Studies: dal 1950 a oggi», in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Poesia, poetica e politica del giardino*, VII, Milano, LED, 2012, 213-232.
- Marx 1964 (2000) L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford, Oxford University Press, 1964 (repr. 2000).

- Mulvey 1974 L. Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16 (1974), 6-18 («Piacere visivo e cinema narrativo», *Nuova duf*8 [1978], 26-41).
- Mulvey 1999 L. Mulvey, «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's 'Duel in the Sun' (1946)», in S. Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, 122-130.
- Wood 1996 R. Wood, «'Duel in the Sun'. The Destruction of an Ideological System», in I. Cameron - D. Pye (eds.), *The Book of Westerns*, New York, Continuum, 1996, 189-195.