



Mauro Fradegradi*

IL WESTERN COME *TREMENDISMO*. *CRISTO VERSUS ARIZONA* DI CAMILO JOSÉ CELA

1. *Tremendismo*

Se il western è predisposto al tellurismo, per ovvie ragioni di “dominanti” iconografiche e narrative, ogni narrazione che prevede l'emersione dell'elemento geografico-ambientale, in ogni sua tipologia – animale, vegetale, minerale e umano-primitiva – possiede di diritto una poetica *western* metastoricizzata.¹ È il caso, per esempio, di *La familia de Pascual Duarte* (1942), opera d'esordio e di grande successo critico ed editoriale di Camilo José Cela, uno tra i massimi scrittori del Novecento spagnolo, insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1989. L'autore galiziano, così come tanti altri di quell'epoca, spagnoli e non, europei e non, avvicinandosi alle corde del realismo sociale e al suo apparato espressivo e tematico, utilizza i segni del mondo empirico, i suoi fenomeni, l'architettura della natura e dell'immanenza ambientale per dialogare con l'uomo senza trascendenze. Non ci sono ulteriori significati, simbologie varie, che facciano dell'opera di Cela un esempio di narrativa tellurica, come non ci sono segnali di un'indagine scientifica che lo avvicinino al naturalismo di derivazione francese. In Cela c'è solo geniale esemplificazione, semplice e immediata resa plastica. Tutto è limitato alla pura osservazione dei fatti e dei fenomeni. La realtà fenomenica ha però un suo peso, un suo valore, all'interno dell'economia del romanzo. Il regno animale e quello minerale sono i referenti dell'esistenzialismo che striscia in bassocontinuo nella storia di Pascual, narrata in prima persona dallo stesso. Qui si individua la critica, l'input interpretativo che permette al primo lavoro di Camilo José Cela di non apparire gratuito né solo sensazionalistico.²

Gli anni tra i Quaranta e i Sessanta sono stati, in Spagna, gli anni di una narrativa fortemente impegnata, le cui opere erano al servizio delle idee politiche e delle urgenze civili che già negli anni Trenta affioravano sulla scia del nascente esistenzialismo.³ Tale indirizzo filosofico negava l'interpretazione del mondo attraverso l'uso della ragione e della spiritualità, rifiutava il pensiero astratto e radicalizzava la propria attitudine critica nell'esistenza concreta, adottando come strumento di conoscenza l'esperienza sensibile; esperienza che non poteva che avere come principali oggetti di giudizio i suoi elementi – animale, vegetale e minerale – e le loro apparizioni fenomeniche. Da questa base concettuale, comune a vari autori di vari “realismi,” partono nuove tendenze, sia formali che contenutistiche, tra cui spicca il *tremendismo*.

Il valore di questo nuovo termine critico-letterario è comprensibile solo in misura di una ragionata contestualizzazione che ne legittima l'uso, sia in accezione positiva che negativa. Difatti, un'estetica

* Mauro Fradegradi è professore di Lingua e Cultura Spagnola presso la scuola secondaria. Alla docenza accompagna studi di taglio critico tematico di letteratura, in particolar modo letteratura spagnola attuale e del Novecento, e di cinema, quasi esclusivamente cinema di genere: western, horror e wilderness drama. Le sue tesi universitarie hanno discusso i seguenti temi: Bandito del Sertão. Il cangaçeiro tra Storia e Mito in “Grande Sertão: Veredas” di João Guimarães Rosa (*Università degli Studi di Firenze*, 2008) e La narrativa western dall'America all'Europa. L'esperienza spagnola (*Università degli Studi di Milano*, 2011). Ha pubblicato *El lugar de un forajido: “El bandido adolescente” di Ramón José Sender (Alazet, 27 [2015], Universidad de Huesca)* e *Teen Wolf. Licantropia e adolescenza. Temi e figure (Brumal, vol. IV, n.1 [2016], Universidad Autónoma de Barcelona)*.

¹ Per verificare gli elementi costitutivi della poetica western, compresa la modulazione narrativa, l'iconografia di riferimento, temi, motivi e figure di genere, si vedano i contributi citati in bibliografia: Bazin (2007), Bellour (1973), Campari (1970), Cohen (2006), D'Angela (2004; 2012), Fiedler (1963; 1972), Frasca (2007), Gutiérrez Recacha (2004), Leutrat – Liandrat-Guigues (1993), Martínez de la Hidalga (2000; 2001), Morsiani (2007), Raciti (2016), Rosso (2006; 2008; 2009; 2011), Secchi – Vecchi (2000), Viganò (2002).

² Per ogni notizia riguardo l'autore e le sue opere rimando a Zamora (1962), Ilie (1963) e Gímenez-Frontín (1985).

³ Dovendo trattare il tremendismo celiano, specificamente all'interno di *Cristo versus Arizona*, il paragrafo corrente non vuole essere nulla di più che una sintetica introduzione ai concetti di esistenzialismo e realismo – o meglio, realismi – che stanno all'atto di origine delle varie tendenze formali e ideologiche delle nuove tendenze letterarie.



dell'osceno, o anche del brutto,⁴ già esisteva prima dell'apparizione del romanzo celiano: basti pensare a precedenti illustri, sempre spagnoli, come *La Celestina* o la narrativa picaresca, Quevedo o l'esperpento valleinclanesco, oppure il naturalismo zoliano e, ancor prima, le prose boccaccesche o addirittura le immagini infernali della *Divina Commedia*. Con *Voyage au bout de la nuit* (1932, Louis-Ferdinand Céline) “estas historias violentas y desgarradas, que ofrecen una visión degradante de la vida y del hombre” (Pedraza Jiménez Rodríguez Cáceres 1997, 360) trovano un nuovo ruolo critico-estetico, arricchito dalla novità filosofica dell'esistenzialismo, con cui innervare le produzioni artistiche future. Tra queste, *La familia de Pascual Duarte* rappresenta sicuramente lo spartiacque tra un prima e un dopo; uno spartiacque che viene a separare il realismo sociale classico e *comprometido* da un realismo più aspro, duro, violento fino al parossismo degli atti più atroci e rivoltanti. Una rottura totale che sancisce la rinascita della letteratura spagnola, oltre che dare il via ad una produzione, tra l'altro esigua, di rielaborazioni del canone tremendista. Con ingredienti brutali, crudeli e triviali, Cela apre le porte del mondo letterario ad abomini, delittuosità, pedofilie, zoofilie e sessualità degenerate che lungo l'arco della sua produzione romanzesca saranno la dominante trasversale, tematicamente forte e regolare, di una continua mutazione formale e sperimentale che culminerà proprio con *Cristo versus Arizona* (1988).

Un lavoro di Barrero Pérez (1993), pubblicato sul *Boletín de la Real Academia Española*, chiarisce il percorso storico del termine *tremendismo* evidenziandone le origini, le varie accezioni e i suoi molteplici usi. L'indagine è sicuramente affascinante e getta una luce nuova sia sul termine sia su tutto ciò che a esso è stato accostato dagli anni Quaranta a oggi. Dall'origine vasca – Zunzunegui e Irigoyen – all'uso taurino del termine, passando per l'opera letteraria di Cela e le varie declinazioni catastrofiche ed effettistico-sensazionalistiche, il *tremendismo* si riformula nel tempo e in nuove pratiche con sinonimi quali *sinistrismo*, *tremebundismo*, *miserabilismo*, *feísmo*, finanche un tentativo di *excrementalismo* (Barrero Pérez 1993, 121). Termini accumulati da una chiara e allusiva accezione negativa che facendo leva sull'aspetto raccapricciante del materiale tremendista lo riutilizzano in varie accezioni rispetto la sua formulazione:

El tremendismo era solo literario en los años cuarenta; también taurino en los cincuenta. En los sesenta comenzaron a ampliarse los contornos que la palabra delimitaba, y en los setenta esta se utilizó ya con un sentido impreciso atestiguado en textos provenientes de ámbitos tan diferentes como lo son los del cine, la música, los deportes, la política y el periodismo. [...] Del mismo modo que a partir de los años sesenta la voz tremendismo rebasó los límites de la literatura y el mundo taurino para extenderse por campos hasta entonces inexplorados por ella, también en los setenta y ochenta ha dejado de ser patrimonio del uso escrito para abarcar el terreno oral de las declaraciones – políticas, fundamentalmente. (Barrero Pérez 1993, 115)

Senza approfondire la questione terminologica, non escludo però che un tentativo di interpretazione del fenomeno in questione possa essere azzardato anche con le parole di Antonio de Zubiaurre (1947, 2). Nonostante Barrero Pérez ne sconfessi l'autoproclamazione a padre del termine, il suo articolo apparso sul numero 2 di *Alférez* del 1947 lancia un'interessante argomentazione circa l'accostamento tra *tremendismo* e il titanismo romantico:

Entendiendo el hecho en su verdadera anchura, el tremendismo es la demasía primera, el desmedimiento más ostensible de toda actitud romántica incipiente. Los primeros románticos son siempre tremendistas. Representan el estallido, violentísimo, del volcán. Sus lavas, encalmadas luego paulatinamente, se detienen al fin en formas sólidas y permanentes. Aquella agitación, aquel temor inicial – que son, a la postre, la manifestación excesiva del humano temblor ante las cosas – definen al tremendismo. (Zubiaurre 1947, 2)

Siamo ancora al livello concettuale del termine, quando ancora si cercava una formulazione che ne proclamasse un'estetica, ma già si può notare, paternità o meno, come la grandezza e la potenza del coraggio e dell'impeto, mutuati dall'immagine del vulcano, siano fondamentali all'atto originario di tale estetica. Zubiaurre, infatti, continua esemplificando la vocazione del *tremendismo*: “Superar el engolamiento,

⁴ Sull'argomento si veda Rosencranz (1994) e Almansi (1994).



extirpar lo declamatorio, borrar lo ficticio, hueco y falso es la tarea frente a todo proceso tremendista” (1947, 2). Passaggio chiave, che a mio parere ci conduce fino a Camilo José Cela, a Pascual Duarte e infine a *Cristo versus Arizona*, è il seguente:

Efectivamente, una racha de estereotipia conceptual nos inundaba de abisales, horribles, espantosos, crujientes, inmensos, desgarrados, siderales, cósmicos. Junto a tan significada adjetivación, todas las obsesivas alusiones telúricas y todas las crudas injerencias anatómicas – sangre, huesos, piel, venas, entrañas... – daban acusada fisonomía al más importante modo literario de nuestro tiempo.

No dudamos de esta supremacía fundamental del tremendismo. (Zubiaurre 1947, 2)

No, non dubitiamone affatto. Già prima della redazione de *La familia de Pascual Duarte*, il *tremendismo*, pur senza definirsi ancora come tale, accostava a un'ideologia di rottura e di impavido zelo creatore, un'estetica forte, titanica, nell'accezione che sottende Zubiaurre, e soprattutto viscerale, letteralmente. Ossa, pelle, carne, vene e interiora, fanno infatti il paio con quelle “allusioni telluriche” che felicemente troviamo ipotizzate già all'origine dell'indirizzo critico-estetico.

Se è vero che per tellurismo si intende generalmente il carattere magico-evocativo degli elementi naturali che influenzano e determinano il mondo umano, in questa mia trattazione voglio intendere la prosa e l'estetica tellurica private di tali trascendenze – benché ne confermi la facoltà – restando saldamente ancorato all'aspetto puramente formale e lessicale dell'emersione dell'elemento naturale. Intendendo cioè l'aspetto più fisico e sensibile di ogni elemento legato alla terra. Non soltanto, quindi, la sua appartenenza alla terra, da cui *terrigeno* o *terrigno*, ma anche la sua essenzialità, la sua immediatezza, la sua prima significazione fisica e sensibile, slegata da qualsiasi forma di trascendenza. Questo mi permette, infatti, di avvalorare il significato ultimo della parola evocatrice, che rimanda all'oggetto stesso rappresentato, prima che rimandare ad allegorie e significazioni “magiche” successive e, comunque, del tutto legittime. L'immanenza di tale parola permette di dialogare con il mondo senza mediazioni. Non è tanto un realismo documentario, un neorealismo fotografico, di pura riproduzione, bensì una vera e propria abilità narrativa, una capacità artistica di restituire l'uomo e il mondo per quello che sono, i cui significati ultimi, le cui trascendenze, allegorie e magicismi, sono diretta conseguenza della fenomenica presentazione degli elementi naturali, la cui autonomia li rende pluriadattabili, riutilizzabili, topicizzabili, mitici. Di identico procedimento è l'uso della sfera brutale, violenta, fisiologica e primitiva della realtà umana, da cui attingere tutte quelle degenerazioni ed abomini, che se da un lato inorridiscono il palato borghese, dall'altro permettono di focalizzare senza edulcorazioni varie la natura istintuale dell'uomo e quindi una maggiore presa di coscienza del sé-empirico. Questa ricollocazione dell'uomo nell'orizzonte interpretativo del mondo, senza ulteriori deleghe politiche e intellettuali, è giocata sullo scardinamento del decoro morale su cui si fonda la cultura dominante. La reazione è il rifiuto, la negazione, di questa nuova codifica fisiologica e tellurica del principio di rappresentazione dell'uomo. La rottura romantica dell'uomo titanico sta quindi alla base dell'imperativo tremendista.

Il western, dal canto suo, si è ben prestato a questo affondo violento e brutale. E non è un caso che questo particolare dispositivo deflagrante sia stato introdotto nelle dinamiche del genere soprattutto attraverso l'esperienza italo-spagnola dello spaghetti western – una parabola produttiva che si è esaurita lungo l'arco degli anni Ottanta e di cui Cela doveva almeno avere sentore all'epoca della scrittura di *Cristo versus Arizona*. Girati in Almería tra il Parque Natural de Cabo de Gata e il Desierto de Tabernas, l'unico deserto europeo, la natura almeriense, spoglia, cruda, abbandonata e inospitale, nonostante sia affascinante e magica, ha inevitabilmente influenzato l'apparato tematico, i personaggi e le loro storie di disperazione, brutalità, violenza e cinismo. L'influsso esercitato dalla natura locale sui suoi personaggi è dopotutto la base proprio della letteratura tellurica, ma anche delle tradizioni e del folklore di un territorio. L'area mediterranea è difatti saldamente ancorata alla sua terra, alle sue tradizioni e alle sue ritualità, anche pagane, sincronizzate con la cultura cattolica, e nelle manifestazioni coscienti di queste si ripropongono sistematicamente i valori tellurici come la fertilità, e quindi la sessualità; l'immolazione e il sacrificio, e quindi la violenza e lo spargimento di sangue; la ciclicità della natura, e quindi il potere della Grande Madre regolarmente esercitato sull'uomo. Per non parlare di tutto un sostrato folklorico che sa di misterioso, mistico, finanche orrorifico, dove l'elemento terrigeno, finalmente, diviene il primo dispositivo del tellurismo,



inteso come trascendenza. Prima però che si parli di trascendenze, è il carattere empirico dell'elemento in questione, fisiologico come biologico, a richiamare l'attenzione critica sulla propria funzionalità.

I cardini di tale estetica, la violenza e la sessualità, vengono spesso tacciati di gratuità, ingiustamente. Non credo possibile l'impiego gratuito di nessun elemento, anche accessorio, interno a ogni tipo di rappresentazione. Men che meno, quando tali elementi hanno significazioni così ancestrali e di indubbia evocazione psicologica come la violenza e la sessualità. Possono essere provocatori o scandalosi, ma non gratuiti. Nonostante il loro impiego possa assumere agli occhi dei censori un significato pornografico a uso e consumo del mercato, anche questo stesso significato conferma una funzionalità precisa, e non la loro gratuità. Impiego discutibile, magari inutile all'economia della narrazione, magari semplicemente accessorio, ma non gratuito. Non possiamo, a mio parere, leggere il *tremendismo*, soprattutto se utilizzato in una narrazione fortemente debitrice del tellurismo, solo in accezione negativa, sconcertandoci del suo utilizzo e scandalizzandoci delle immagini usate. Verrebbero a cadere tutti i percorsi critici postmoderni che conferiscono alla cosiddetta estetica della violenza il fondamentale ruolo che occupa nell'esegesi delle società capitalistiche, America *in primis* – e qual è il genere americano per eccellenza se non lo stesso western? – oltre che nell'interpretazione delle disfunzionalità dell'uomo moderno e di ogni suo sistema comunitario: famiglia, lavoro, gruppi di appartenenza, etc.

Un errore interpretativo, quindi, quello di dequalificare elementi truci, sessuali, scomodi, insomma tremendisti, nella loro comparazione con il canone realista. Non si tratta certo di due procedimenti opposti, ma affini, e tuttavia, separabili. Se il *tremendismo* può essere una via estetica del realismo, il realismo non è tale perché è tremendista. Nell'ottica critica di attribuire al realismo, nel confronto con le altre modalità espressive, il valore di insindacabile termine di paragone, si finisce con ridurre ingiustamente le possibilità critiche insite nell'alterità. Negare al realismo gli aspetti più abominevoli della realtà, o ancor più, opporvi dialetticamente tali aspetti come degenerativi della purezza idealista dell'arte, è fuorviante e non permette una seria ed efficace rappresentazione della modernità.

L'estetica della violenza è quindi fondamentale per la comprensione della società contemporanea e delle sue radici moderne, e il *tremendismo*, almeno quello celiano, non va additato come gratuito, ma ripensato non come anti-nobilitante, tra le forme di concrezione del pensiero, bensì come ulteriore strumento proiettivo delle stesse. Lo sbaglio intellettuale sta nel concepire la produzione artistica come esclusiva dell'armonioso, del bello, del puro, mentre l'introduzione degli aspetti più istintuali e terribili della vita umana solo come prassi deleteria, “come se la ricorrente presenza di volgarità e truculenze fosse garanzia di una più autentica riproduzione del reale» (Pittarello 2001, 544). Truculenze e volgarità non conferiscono necessariamente un realismo più vero, ma servono per parlare senza reticenze e mediazioni intellettuali o idealiste, così come “una più autentica riproduzione del reale” non può esimersi dalla riconsiderazione in chiave critico-estetica di ogni aspetto del vivere.

Va da sé che l'exasperazione espressionista del *tremendismo* e dell'iperrealismo tipico di molto cinema a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, così come molto cinema western post-leoniano, non riproduce autenticamente la realtà, ma gioca ugualmente con il tellurismo all'evocazione di un significato secondo, segreto, che resta in un piano “altro” della rappresentazione. L'iperviolenza della più famosa narrativa celiana è uno specchio deformato con cui ri-guardare se stessi, gli altri, e il mondo che ci ospita, attraverso l'immanenza del dato fenomenico. Uno stile che l'autore, più volte allontanatosi dall'etichetta tremendista, non risolve puerilmente, ma su cui convoglia la propria urgenza intellettuale, sedimentando, romanzo dopo romanzo, i segni inconfondibili di un'estetica e di un immaginario che aiutano, teleologicamente, a comprendere il posto e il ruolo dell'uomo nel mondo.

2. Animalizzazioni e altri tremendismi: il western di Camilo José Cela

Come si desume da qualsiasi studio accademico, anche sintetico, dedicato all'opera di Camilo José Cela,⁵ attraverso la sua traiettoria letteraria è facile incontrare caratteristiche “trasversali” che le danno unità, nonostante la sperimentazione e la sistematica mutazione delle forme siano state la sua principale vocazione. Queste dominanti trasversali sono soprattutto tematiche e riguardano la sfera sessuale e quella violento-criminale. Fin da *La familia de Pascual Duarte*, alla continua rielaborazione della forma romanzesca si accosta un *continuum* tematico che, attraverso i suoi nuclei più frequenti, “el hambre, el sexo, el mando”

⁵ Si vedano ad esempio Sobejano (1997), Alchazidu (2002) e Choi (2009).



(Alchazidu 2002, 145-162), rompe polemicamente con i sistemi letterari precedenti. La rottura con le convenzioni è data fisiologicamente grazie al ricorso formale tremendista, con un linguaggio rozzo e triviale, volgare fino all'oscenità, con il quale dare vita estetica a elementi quali la sordidezza e l'immoralità sessuale, l'indecenza della fisiologia più primitiva, la perturbazione di pratiche destabilizzanti come la pedofilia, la zoofilia, la masturbazione, l'omosessualità, l'incesto, la brutalità della morte e la sua resa fortemente naturalistica. Eucleati intorno ai più istintivi e primari bisogni corporali, da sempre ancestralmente legati tra loro – cibo, sesso e dominio sull'altro si compenetrano, infatti, in un'unica vertigine di sensibilità appaganti – i precedenti elementi di rottura estetica innervano ossessivamente la parabola romanzesca di Cela, apparendo sistematici e non accessori, in titoli come *San Camilo 1936* (1969), *Oficio de tinieblas 5* (1973), *Mazurca para dos muertos* (1983), *Cristo versus Arizona* (1988), *El asesinato del perdedor* (1994), coinvolgendo in questa animalizzazione esperpentica gli abitanti-insetti de *La colmena* (1951), che nascono, vivono e muoiono, senza sapere perché, come piccoli insetti (Paz Gago 1994, 63; Alchazidu 2002, 145-162). Supportato dalla precedente discussione sull'importanza etico-estetica della violenza e dell'osceno, anche se impropriamente tacciate di gratuità, non mi è difficile confermare la sensazione che l'autore abbia scelto come materia narrativa uno pseudo-western, o meglio, un cripto-western, proprio perché ben si prestava all'utilizzo di questi precisi sviluppi tematici.⁶ L'esuberanza barocca dello spaghetti western era ancora fresca all'epoca di *Cristo versus Arizona*, e benché manchino delle prove concrete, magari testimoniali, dell'influenza dell'estetica iperrealista in Cela data dal fenomeno italo-spagnolo, è legittimo pensare che all'autore l'idea di un West "tremendista," non apparisse poi così assurda. Se per motivi puramente commerciali il cinema western non poteva permettersi oscenità che ne avrebbero compromesso la distribuzione e gli incassi, la letteratura d'autore poteva invece arrischiarsi maggiormente in questa direzione. L'oscenità era estranea al genere, che s'avventurava in territori "scabrosi" solo fino ad un certo punto; argomenti comunque spiazzanti, tant'è che la violenza delle immagini e dei sottotesti allusivi, sessuali, omoerotici o anticapitalistici che fossero, rimandava automaticamente al perturbante. Anche per questo suo *coté* tremendista, *Cristo versus Arizona* fatica a essere percepito come un western. Infatti l'ambientazione del romanzo nei primi vent'anni o più del Novecento, ci allontana dal western puro, iconograficamente riconoscibile e facilmente inseribile in coordinate spazio-temporali precise ed inequivocabili. Il western, però, non è solo un genere di siffatte caratteristiche fondanti, ma è anche una poetica del tellurico, della *westernness*, dell'epica moderna, etc., e in quanto tale adattabile nei suoi moduli a qualsiasi narrazione. Certo è che la riconoscibilità del western è anche la sua ontologia, e personalmente prendo sempre con le dovute distanze i vari casi di contaminazione tra generi. Ciò non toglie che si possa parlare di western e di *western*, intendendo il primo come un definibile genere narrativo composto da modulazioni e iconografie proprie, e il secondo come aggettivazione di uno spirito, un'inclinazione, una tematica che innervano la narrazione, qualunque essa sia. È il caso di *Cristo versus Arizona*, che come cripto-western, utilizza una *mise-en-abyme* puramente western, per dare senso ad un materiale narrativo pseudo-western, cioè che lo ricorda senza esserlo.⁷

Se uno degli aspetti più interessanti e principali del romanzo celiano è l'estetica tremendista, non va dimenticata la sua componente formale, totalmente dedicata alla continua sperimentazione enunciativa e alla *desautomatización* ricettiva (Paz Gago 1994, 67). Con un narratore omo-intradiegetico, Wendell Liverpool Espana, il romanzo è interamente giocato sulla confusione delle voci narranti. Il racconto in prima persona è reso attraverso quello che Genette chiama *discurso inmediato*, in luogo del più conosciuto monologo interiore (Genette 2006, 221). Emancipato da qualsiasi tutela narrativa, il testo si presenta privo di verbi dichiarativi,⁸ "sin ningún tipo de advertencia narrativa ni ortográfica" (Paz Gago 1994, 67), confondendo il monologo immediato del protagonista-narratore con il discorso indiretto libero di altri

⁶ Rimando al prossimo paragrafo la discussione sulla peculiare *westernness* del romanzo.

⁷ Anche Paz Gago conferma l'importanza del western in *Cristo versus Arizona*, parlando di competenza intertestuale formata da materiali come "las muestras sublitterarias de la llamada "novela del oeste," la mejor narrativa americana de Hemingway a Faulkner, o las versiones cinematográficas del género "western." Esas referencias intertextuales insisten en la clave de un universo regido por la ley del más fuerte, la barbarie y la violencia criminal como norma de conducta sistemática" (1994, 65).

⁸ In altri rari casi, il verbo dichiarativo è presente, ma è la rottura con le norme di punteggiatura, la mancanza di un punto con cui chiudere e delimitare il periodo, oppure i capoversi con cui circoscrivere argomenti e scene, a privare il testo della tutela narrativa.



personaggi. Questa cosciente originalità enunciativa produce un effetto “desautomatizzante” (1994, 67) sul ricettore che, complici le tematiche di abominio, scelte consapevolmente dall'autore, si relaziona all'opera con difficoltà e sconcerto. L'obiettivo celiano, postmoderno e polemico, è raggiunto. La stessa materia narrativa, al di là del fatto che è un *excursus* tremendista tra i più radicali dell'autore, non permette al lettore di sintonizzarsi con i principi interpretativi canonici. La destabilizzazione e il rifiuto ricettivi sono le prime conseguenze delle scelte formali di Cela, a cui vanno aggiunte le tematiche cardine della sua narrazione.

Tra le tante, quelle che risaltano maggiormente, sia per impiego che per evocazione immaginifica, appartengono al binomio eros-thanatos. Sesso e morte tornano quindi ad abbinarsi intellettualmente per dare luogo a psicografie dell'insostenibile, con cui esemplificare la degenerazione umana della postmodernità attraverso la postmodernità stessa. Via eletta per la resa plastica di tali immagini è un naturalismo fisiologico composto da elementi corporali e terrici, provenienti dal mondo animale e minerale e umano, amalgamati tra loro. Se la reiterazione maniacale e ossessiva delle vicende personali del protagonista, tra cui l'incestuoso rapporto con la madre prostituta, confuse senza soluzione di continuità con le preghiere alla Madonna e a Cristo, sono la struttura litanica del testo, la riproposizione delle famose “animalizzazioni” è la struttura tematica più vincolante dell'immaginario erotico-tanatologico che l'autore ci propone. Un primo esempio di sessualità degenerata e abbinata al mondo animale, che animalizza l'immagine intellettuale evocabile, è quella del celebre caimano con cui il padre del protagonista obbliga la madre ad avere rapporti sessuali:

tu padre me mandaba hacer las porquerías con el caimán, nos revolcábamos sobre el suelo en el que siempre se amasó la tierra con mucha sangre de bestia o de hombre eso no importa, eso es lo de menos, y el animalito me agarraba una pierna con la boca enorme pero muy suave, [...] me lamía las partes, las dos partes, me daba la vuelta y me metía el mandado por donde entrara, lo mismo le era un sitio que el otro, yo le guiaba con la mano para que no me hiciese otro agujero, las gallinas huían asustadas, el caballo rebufaba nervioso y la cabra se quedaba mirando con fijeza como si tal, como si no quisiera que la vieran mirando, [...] tu padre estaba muy enamorado de mí, puta hija de puta, me daba lo menos cien latigazos con el cinto, [...] y me tomaba a la brava y rompiéndome toda, así de fácil, parecía un bisonte. (Cela 1988, 19-21)

Come si può notare, non solo la copulazione tra umano e animale innesca una proiezione animalizzata ed esperpentica dell'atto sessuale, degenerandolo concettualmente, ma la presenza di altri elementi faunistici, come le galline, il cavallo e la capra morbosa, oltre che la metaforizzazione dell'uomo come bisonte, provocano nel brano citato l'emersione ctonia dell'elemento tellurico. Considerando che questo passaggio è solo uno degli innumerevoli affondi abominevoli del testo, si può tranquillamente leggere *Cristo versus Arizona* come un bestiario umanizzato, in cui l'elemento animale e quello sessuale connettono l'uomo alla primordialità, ritagliandogli un posto di spicco nel panorama ambientale.

Quando l'accumulazione di elementi disorientanti è ipertrofica e strabordante, il parossismo si fa nauseante, ma si raggiunge ugualmente l'efficacia dell'accostamento tremendista in funzione critico-estetica, come in uno dei casi più estremi, in cui “lo animal” e “lo sexual” si invischiano con l'omosessuale o il pedofilo:

Pato Macario se entendía con niños, es peligroso porque pueden hablar, y con animales mansos, pavos, perros, ovejas, a él le hubiera gustado atreverse con una culebra o un coyote, se necesita mucho valor, estar con el lego Isabelo Florence tiene menos emoción y misterio pero también menos riesgo, el lego Isabelo Florence es como un conejo de corral (Cela 1988, 59) [...] Jesusito Huevón Mochila capaba animales por diversión, los capaba de balde, a él le hubiera gustado capar niños blancos y negros con sus pelotitas redondas pero no tenía valor (1988, 57), [...] a Jesusito Huevón Mochila le gusta desgraciar machos para divertirse, por ver la cara que ponen, es de mucha emoción ver estremecerse al macho cuando se le retuercen los cojones poco a poco para que se vaya dando cuenta de que le está cambiando el carácter. (1988, 98)



Gli esempi possono proseguire con Frank Banana che “se entretiene meneándosela a su perro lobo Vulture que cada día está más débil y vicioso” (1988, 173), oppure con Anicet e David Allen, la cui notte di sesso omoerotico finisce in un delirio omicida tra galline decapitate, sangue e frattaglie (1988, 209). Per non citare gli accostamenti blasfemi come “Zuro Millor llevó siempre las partes frías, los cuatro evangelistas, san Mateo, san Marcos, san Lucas y san Juan las llevaron sudadas, ésa es la diferencia, la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado” (1988, 65), una delle tante litanie reiterate sistematicamente;⁹ oppure gli accostamenti satanici tra gli animali e il diavolo che a volte “se mete en los animales para perder con más facilidad a las mujeres” (1988, 144); per chiudere con uno degli esempi più chiari di animalizzazione: “cuando Ken Vernon se acuesta con Corine McAlister los días 1 y 15 de cada mes hace cosas muy extrañas y desusadas, croa como una rana, aúlla como un coyote, grazna como un cuervo, gime como una parturienta, se corre, se echa a llorar” (1988, 125) facile e puerile nel suo ricorso retorico, ma proprio per questo esemplare ed efficace.

Cristo versus Arizona è interamente dedicato a frammenti di tale natura abominevole, sparpagliati e ricombinati tra loro secondo alcun principio regolatore che non sia quello assimilabile alla scrittura automatica, ulteriore segnale del carattere monogale della narrazione. Il procedimento di animalizzazione, più o meno espressionista, sicuramente esperpentico nella sua resa grottesca e cosificante, degenerativa, di “muñequización” valleinclanesca, poggia sulle stesse regole con cui Cela attiva gli operatori tellurici nelle descrizioni e nelle drammatizzazioni puramente western. Pur non essendolo precipuamente, si riscontrano brani che per regime iconografico e nucleo tematico corrispondono alla narrativa western, ovviamente privata della sua classicità e dotata di postmodernità celiana. Lo stesso Sobejano, nonostante riconduca il “western” rintracciabile in Cela solo a una mera “estilización de un tópico” cinematografico, all’inquadrare cronotopicamente la vicenda di Wendell Liverpool Espana, fa un largo uso di elementi western dichiaratamente caratterizzanti:

el desierto, la sierra, la frontera, las trochas ruines, los pueblos muertos. Habitan esa comarca ardiente y triste, y simbolizan la aspereza de su vida y lucha por la vida, los coyotes y los zopilones, las serpientes, los saguaros. En la taberna, en la capilla, en el prostíbulo, ante el ahorcadero, se encuentran, para apartarse pronto a la soledad, las varias gentes de esa región imaginada: el policía, el emigrante, el indio, el chino, el cholo, la puta, el cuatrero, el reverendo, el capador, y tantos otros. (1997, 159)

Se non sono elementi esclusivamente western, sono sicuramente i principali caratterizzanti della *westernness*, e basterebbe vedere un film qualsiasi o leggere un qualsiasi romanzo di questo genere per riscontrare testualmente la presenza di questi stessi paesaggi, animali, tipi e ambienti. Deserti, città fantasma, coyotes, serpenti, sceriffi, indiani, prostitute, ladri di bestiame, il saloon, la forza e la frontiera, sono infatti operatori di *westernness*, anche al di fuori del genere stesso. *Cristo versus Arizona* ne è un esempio. Come ne è un esempio questo brano, frammentato in due parti come da scelta estetica, in cui il *topos* del duello viene riletto in chiave postmoderna dall’autore, senza intaccarne il principio tematico:

al guapo Estrada le decían Pichulín y al guapo Oquendo le llamaban Pápiro, en el pueblo no cabían los dos y entonces uno tenía que morir, se encontraron a las pocas noches en Concepción St., Pápiro sacó el cuchillo de debajo de la camisa y le partió el hilo de la vida a Pichulín, se lo partió justo por la garganta, antes de morir Pinchulín apretó el gatillo de su revólver y le partió el hilo de la vida a Pápiro, se lo partió justo por el ojo por el que le metió la bala, Sam W. Lindo [lo sceriffo, “el policía”] lo celebró invitando a cerveza los amigos (Cela 1988, 24), [...] en Concepción St. el guapo Lucio Pichulín Estrada murió de un cuchillazo en la garganta al mismo tiempo que el guapo Teodomiro Pápiro Oquendo moría de un tiro en un ojo,

⁹ Paz Gago (1994: 68) spiega come il criterio strutturante delle litanie contribuisce a creare un’atmosfera brutale e ossessiva, trasgressiva e amorale, del mondo evocato dall’autore. Inserire le litanie e le invocazioni a Cristo e alla Madonna «en el seno del relato de todas las perversiones sexuales conocidas facilita también un efecto intencionalmente buscado en el receptor», quello di accostare un mondo aberrante a immagini religiose esattamente contrarie ad esso.



Pichulín tenía veintidós años y Pápiro veintitrés, se mataron a la viceversa o sea a la recíproca porque tampoco podían perdonarse, en el pueblo no había sitio para los dos y uno tenía que morir, si uno hubiera pedido chiche a estas horas estarían vivos los dos, ninguno habría muerto, Dios no lo quiso y Sam W. Lindo con el dinero de los muertos invitó cerveza a los demás. (1988, 59)

Il motivo del duello viene qui celebrato ironicamente, anche se la tragedia a esso connaturata è riscontrabile nella morte di entrambi i duellanti. Due giovani ragazzi di ventidue e ventitré anni che, credendo di sfidarsi come due uomini, secondo l'uso delle loro tradizioni, finiscono per uccidersi a vicenda senza risolvere nulla di quello che volevano risolvere. Il primo con un'insperata coltellata, il secondo con un maldestro colpo di pistola. A suggellare la rilettura caricaturale di questo imprescindibile topos del genere, è la bevuta offerta dallo sceriffo con i soldi delle vittime. Un quadretto ironico che insulta il topos senza però privarlo del *coté* fatalista con cui regolarmente ha sempre chiuso lo psicodramma western nelle narrazioni più canoniche. A parte la sparatoria all'O.K. Corral che analizzerò nello specifico nel prossimo paragrafo, e a parte il brano dedicato ad un'altra leggenda del West, il "mucchio selvaggio" di Butch Cassidy e Sundance Kid (Cela 1988, 188), oltre che ai piccoli brani di altre rimembranze puramente western come quello di Rocky Kupa che racconta le sue vecchie "historias de vaqueros, de mineros y de indios" (1988, 214), o quello del bandito Ubences Culebrón el Manco de Ojo Caliente e della sua banda di assassini (1988, 227), il meglio della narrazione di marca western sono le descrizioni dell'ambiente per eccellenza del genere: il deserto, la cui resa è data dall'abbinamento imprescindibile con il referente animale. *Cristo versus Arizona* è letteralmente disseminato di brani "desertici" che compongono la narrazione insieme a quelli dedicati alle vicende più varie. Gli esempi possono essere molti, ne riporto alcuni a titolo esemplificativo:

los hijos de la chola Azotea lucían tan zurrados que semejaban almas escapadas del purgatorio,¹⁰ los cactus y el calor, las serpientes, el fuego pegado a las piedras y los caminos que borra la tolvanera, eso es el desierto, las serpientes se montan a pleno sol, el macho a la hembra o al revés, sobre la arena del desierto, cuando el macho está viejo y gordo se pone a la hembra encima y la deja resbalar por la pinga abajo, todos los animales hacen lo mismo, las serpientes se montan a pleno sol, se ve que gozan quemándose (Cela 1988, 10), [...] cuando sopla el viento en el desierto de Pleckamore las culebras se meten debajo de las piedras porque creen que es el fin del mundo y el principio de las eternas penas del infierno, los cactus se defienden bien del viento porque le acosan y hasta le hieren con sus pinchos, le hieren clavándole sus pinchos en la carne y le desgarran la trayectoria o sea el rumbo, los hombres y los animales que andan por el desierto, los alimañeros, los pastores y los criminales, los coyotes los gallos de la muerte y los lagartos, saben que la substancia del viento es blanda como la del caracol aunque pueda parecer durísima, los indios navajos son amigos del viento. (1988, 66)

Il deserto viene introdotto come un luogo infernale, accostato al purgatorio. Un luogo in cui la vita è rettile. Edenica, ma di segno tremendista. Non di paradiso terrestre si parla, ma di un luogo arido, abbacinato dal sole, torrido e inumano, dove i serpenti copulano scottandosi su pietre incandescenti. Un'efficace resa immaginifica del luogo più altamente simbolico del genere western, oltre che non-luogo caro anche al mondo letterario, Bibbia compresa. Referenti di questo palcoscenico scabroso, nel senso etimologico del termine, sono le serpi, i cactus, il vento sferzante, la roccia madre che mineralizza l'immagine ambientale rendendola iperbolicamente spettrale e ctonia, infine infernale, proprio come la letteratura di Cormac McCarthy, soprattutto in opere come *Child of God* (1973) e *Blood Meridian* (1985). Inoltre, ecco una postilla breve, rapida, intelligentemente posizionata: "los indios navajos son amigos del viento". Piccoli sprazzi di lirismo si incontrano qua e là nel testo celiano, come contrappunti di un mondo orribile, come il seguente:

¹⁰ Ho mantenuto il sintagma precedente al brano scelto, per notare come l'autore riesca, consapevolmente, ad accostare e quindi poi legare insieme, immagini della stessa sfera semantica. In questo caso al "purgatorio" viene accostato il torrido "inferno" del deserto.



en la cárcel de Swift Current ahorcaron al negro Tony Clints con su flor en el ojal y su sonrisa, de muerto estaba de color azul marino sin brillo, la silueta de su fantasma ahorcado era muy desgarrada y triste, nadie rezó una oración por su alma porque tampoco merecía la pena eso es verdad, *el negro Tony Clints era tan pobre que a lo mejor no tenía ni alma.* (Cela 1988, 159. Il corsivo è mio.)

L'autore, quindi, sa alternare con intelligente dosaggio il *tremendismo* di natura crudele e abominevole con un *tremendismo* lirico, in cui alla crudezza dell'immagine in prima lettura, fa eco uno sgomento lirico, un nuovo impiego di *pietas* e di *humanitas*, altrimenti bandite da queste pagine. Una poetica della crudezza che si rifà all'aspetto più trascendente del tellurismo, corredata ugualmente di segni macabri, duri, turpi e scellerati. L'abiezione, dopotutto, è il principale dispositivo di *Cristo versus Arizona*, e se deve esserci spazio per la poesia e l'introspezione lirica, queste devono essere ricodificate secondo immagini tremendiste. L'elemento minerale, unito a quello animale, entrambi declinati tremendisticamente, con degenerazioni sessuali e iperviolenze istintuali, sono quindi i principali tratti della narrazione celiana. In *Cristo versus Arizona* vengono utilizzati per ricreare e restituire un West naturalisticamente fisiologico, e quindi un western non più celebrativo. In Cela, come in quasi tutto il western europeo non si celebra più l'identità nazionale, il dominio dell'uomo bianco su natura e selvaggi, bensì emerge, di caso in caso, l'elemento carnevalesco, gotico, parodistico e infine primitivo e fisiologico. Rari sono quei passaggi in cui tali elementi non partecipano alla descrizione di ambienti e di tipi umani animalizzati. Non c'è posto che per una sola fauna, quella tremendista.

Chuck Bingham es diligenciero por el desierto, o sea desiertero que transporta personal en su diligencia y aguabta la sed más que nadie, ésa es costumbre necesaria en su oficio, cuando ya no se murió de sed es que ya no se morirá de sed jamás, la sed es la mayor desgracia del hombre, su peor enemigo por estas trochas ruines, por estos parajes arrinconados y olvidados, Chick Bingham cuando se pone en ruta echa al agua de beber una meadita de gasolina y un buche de lubricante quemado, como sabe a demonios los pasajeros beben menos y así no le falta agua al radiador, si se termina hay que rebanar saguaros y biznagas por ver de chuparles la pulpa. (Cela 1988, 143)

Stratagemmi disumani pur di sopravvivere all'ostilità del deserto, terra di bibliche fatiche, di affondi psicologici, di tentazioni, smarrimenti e redenzioni, come nelle più classiche narrazioni western. La resa tremendista prevede quindi, anche il ricorso alla prosaicità del vivere quotidiano, che fa il paio con l'indeterminatezza della vita e della morte.

È risaputo come il disequilibrio tra vita e morte sia generativo nel western. Una terra in cui solo i più forti e i più violenti possono farcela, aiutati di volta in volta da sceriffi corrotti, ricchi possidenti terrieri, giudici compiacenti, banditi al proprio servizio, o aiutati anche dalla sola pistola, vero *Ersatz* del potere maschile. In Cela questo aspetto peculiare della frontiera emerge chiaro e lampante nelle sue scelte lessicali ed immaginifiche. Il tellurico è vivo e presente, palpitante e plastico in ogni pagina. L'elemento animale, minerale, mortifero e sessuale sono tra loro letteralmente impastati, senza soluzioni di continuità, creando un testo anti-narrativo per eccellenza, ma che riesce a restituire la *westernness* proprio attraverso la ricreazioni di immagini e *topoi* decisamente di settore. Animali, minerali, morte e sesso. Elementi che da soli bastano per descrivere, senza sofismi, e intellettualismi facili e retorici, l'aspetto più verace del tellurismo, composto dai principali e più istintivi segni di un naturalismo che, giustamente, si può definire fisiologico.

Anche quest'ultimo brano vuole confermare, nel caso ce ne fosse ancora bisogno, la compenetrazione, prima plastica e poi intellettuale, degli elementi massivamente terrici e fisiologici usati da Cela come dispositivi etico-estetici:

¿tú has oído hablar de Maxine la puta ladrona?, casi todo el mundo ha oído hablar de ella, la llamaban Magpie y acabaron echándola de Tomistón, estas mujeres mueren siempre en despoblado, cuando se hace de día y llegan las auras ya se las han comido los coyotes, es como una maldición, primero los ojos y la lengua después la garganta después las tetas y el vientre, a Brigitte también le gustaba mear en los hormigueros, ¿quieres ver cómo meo en un



hormiguero y guío el chorro con la mano?, da gusto ver huir a las hormigas despavoridas y escaldadas, también se les puede pisar con el pie y tapar con tierra, todo vale para que a Stanley se le nuble la vista y te acabe pegando con la hebilla del cinto hasta que te mueras de gusto y aúilles como una cerda jodiendo como una ciarda mientras la degüellan. (Cela 1988, 187)

La povertà civile di cui soffre la terra raccontata da Cela, la Tombstone di inizio Novecento, erede del selvaggio West, prende le forme dell'uomo animalizzato, di una natura spietata e ferina, di una percezione brutalizzata del proprio corpo e dei propri istinti. Come alcuni tra i più celebri e violenti spaghetti-western degli anni Ottanta,¹¹ quelli che per molta critica sono ormai “fuori tempo massimo”, anche *Cristo versus Arizona* adotta la narrazione western, i suoi *topoi* e la sua iconografia – bambole gonfiabili a parte – per una chiara urgenza intellettuale, sia contenutistica che formale, ben esemplificata da Paz Gago: “rispondere a un'intenzione concreta e precisa di provocare una reazione originale, diversa, sorpresa. Se c'è un'attitudine etica, questa si iscrive nell'etica di ciò che chiamiamo postmodernità: un'etica irrazionale, edonista e postcristiana” (1994, 65). Un'etica atta a localizzare il segreto antieroe celiano, “el niño monstruo” di Sobejano (1997, 144-145), in una terra di origine, ancestrale quanto rurale, naturalistica quanto intellettuale, che dall'Extremadura di Pascual Duarte arriva all'Arizona di Wendell Liverpool Espana.

3. Il caso “O.K. Corral”

Gonzalo Sobejano, in un suo esauriente articolo (1997, 156-158), imprescindibile per chiunque voglia avvicinarsi a *Cristo versus Arizona*,¹² solleva una questione interessante, ma risponde a mio avviso in modo parziale e non del tutto corretto. Si tratta della famosa sparatoria all'O.K. Corral, uno *showdown* tra i più celebri della mitologia western, che ha avuto per protagonisti, da una parte i fratelli Earp, Wyatt, Virgil e Morgan, e un quarto amico, John Doc Holliday, dentista tubercolotico, dall'altro i fratelli Ike e Billy Clanton, Frank e Tom McLaurry, più un quarto socio, Billy Claiborne. La sparatoria è avvenuta il 26 ottobre 1881,¹³ nei pressi di un recinto per cavalli in cui le parti in causa si erano date appuntamento per risolvere a revolverate una questione spinosa che si trascinava da diverso tempo. Si parla di divergenze politiche – i Wyatt repubblicani e i Clanton democratici, anche se le ideologie al momento erano ancora embrionali, e l'appartenenza a un corpo politico piuttosto che ad un altro era una questione di puri appoggi economici e di distribuzione dei poteri – così come si parla di dissidi dovuti alle votazioni per il ruolo del nuovo sceriffo, che andò a Wyatt Earp (Barbieri 2010, 152).¹⁴ È passato alla storia come uno dei *gunfight* più spettacolari, raccontato in non poche pellicole western,¹⁵ emblema della tensione tra legge e criminalità, con personaggi diventati archetipi del genere stesso.

La discussione di Sobejano prende le mosse dalla quarta di copertina di *Cristo versus Arizona*, che riporto interamente:

En Arizona, más o menos entre 1880 y 1920, y en torno al eje central del duelo del O.K. Corral, *Cristo versus Arizona* relata, en alucinante y cautivador monólogo, una sucesión de percances de una extensa nómina de personajes, en un mundo dominado por la fuerza bruta y los instintos más elementales. Del pesimismo general de este relato bárbaro y épico no está excluida una poesía que nace en gran parte de la capacidad de fascinación verbal que el autor

¹¹ Tra i film più cruenti, ma allo stesso tempo pieni di lirismo nella resa visiva di alcune delle loro atrocità, sono quelli girati da Bruno Mattei in Spagna, sulla scia del nuovo horror iberico che dopo il *destape* si era promosso come genere atto a interpretare il proprio paese una volta liberatosi del giogo franchista: *Bianco Apache* (1986) e *Scalps* (1987).

¹² Tra i pochi lavori intorno a *Cristo versus Arizona* sono fondamentali Paz Gago (1994: 63-70) e Sobejano (1997: 139-162).

¹³ Cela dà come data della sparatoria il 28 ottobre, e non il 26, inoltre non parla di Billy Claiborne.

¹⁴ Le informazioni sulla sparatoria all'O.K. Corral sono reperibili sia in Di Stefano (2010) che in Barbieri (2010).

¹⁵ Tra le pellicole più conosciute: *Sfida infernale* (1946, John Ford), *Sfida all'O.K. Corral* (1957, John Sturges), *L'ora delle pistole* (1967, John Sturges), “Doc” (1971, Frank Perry), *Tombstone* (1993, George P. Cosmatos), *Wyatt Earp* (1994, Lawrence Kasdan).



posee en gran sumo. Muestra asombrosa de dominio expresivo y pericia técnica, *Cristo versus Arizona* es una obra capital de la narrativa en lengua española de todos los tiempos. (Cela 1988)

Il commento di Sobejano è chiaro: “Demos por buenos los elogios, pero que el duelo del O.K. Corral sea el “eje central...” de la novela es una considerable falacia” (Sobejano 1997, 156). Segue un riassunto della vicenda relativa allo scontro a fuoco tra gli Earp e i Clanton, alla fine del quale lo studioso si chiede “¿Puede una anécdota así, estilización de un tópico de las películas del Oeste, ser el “eje central” del soliloquio de Wendell España [il personaggio protagonista e narratore del romanzo]? ¿Qué sentido orientador podría tener tal eje central: dejar acaso en lo indistinto quiénes son los “buenos” y los “malos”, insinuar que la victoria de uno sobre otros depende de la buena puntería de un pistolero y de la manga ancha de un juez?” per concludere che “Como lector, debo decir que el duelo del O-K. Corral [...] sólo me pareció importante porque la solapa así lo anunciaba” (1997, 157-158).

Ho motivo di credere che se proprio non è l’asse centrale del romanzo, il blocco narrativo dedicato alla sfida all’O.K. Corral è fondamentale per una lettura critica dello stesso, e potrebbe anche diventare davvero “eje central”, secondo la mia seguente dimostrazione. Innanzitutto, riporto per intero il *collage* dell’episodio celiano della sparatoria, disseminato lungo tutta la narrazione:

[...] fueron ocho los hombres que anduvieron a tiros en el corral O.K de Tomistón, el día 28 de octubre de 1881, los tres hermanos Earp, o sea Wyatt, Morgan y Virgil, y John Doc Holliday por un lado y los hermanos Ike y Billy Clanton y los también hermanos Frank y Tom McLaury por el otro, los tres últimos quedaron sobre el terreno, dos días después *The Tombstone Epitaph* publicó un suelto que decía, el funeral fue uno de los más concurridos que jamás se vieron en Tombstone, partió a las 3.30 desde la funeraria de los señores Ritter y Ryan, en el cortejo iba precedido por la banda de música y bajó por la calle Allen hasta el cementerio, las aceras estaban atestadas de gente, el cuerpo de Clanton iba en el primer coche y los de los hermanos McLaury en el segundo, fueron inhumados en la misma tumba (Cela 1988, 14), [...] el jurado declaró culpable a los hermanos Earp y a Doc Holliday de la muerte de los hermanos McLaury y de Billy Clanton pero el juez Wells Spicer mandó soltarlos libres de todo cargo por entender que los hechos tuvieron plena justificación (1988, 26), [...] a Morgan Earp lo mataron mientras jugaba al billar en el saloon Campbell and Hatch’s en la calle Allen, está enterrado en Colton, California (1988, 41), [...] Ike Clanton se resistió a ser arrestado y murió a manos de J.V. Brighton, detective de la asociación de ganaderos, en la cabaña de Cy Wilson en Lower Eagles Creek (1988, 54), [...] Virgil Earp le pegó un tiro en el pecho a Billy Clanton y lo mató, después le dio un tiro en el pecho a Tom McLaury y lo mató, después le dio un tiro en la cabeza a Frank McLaury y lo mató, Virgil Earp era muy sereno con el revólver, muy seguro, murió de enfermedad en Goldfield, Nevada, en 1905 (1988, 65), [...] John Doc Holliday murió tísico en 1887 en el sanatorio de Glenwood Springs, Colorado (1988, 78), [...] a Wyatt Earp le llamaban el León de Tomistón, estos apodos no son nunca un regalo, el León de Tomistón murió de hemorragia muy entrado ya el siglo XX, fue el último en morir de todos los que riñeron en el corral O.K. y nadie pudo llevarle la contraria cuando contaba la pelea (1988, 91), [...] Ike Clanton tenía un perder venenoso, la sombra de un hermano muerto a tiros no es nunca buena consejera y la pelea del corral O.K. crió muy mala leche en el corazón de Ike Clanton (1988, 103), [...] a Virgil Earp le dispararon cinco tiros en la esquina de las calles Quinta y Allen cuando se iba a dormir, Virgil Earp vivía en el hotel Cosmopolitan, con escopetas de dos cañones cinco tiros son diez y con postas son los menos cuarenta, a Virgil le dispararon desde el saloon Palace al lado de la tienda de Trasker and Pridhams, dos tiros le dieron en el brazo y en el costado izquierdo y los otros tres entraron por la ventana del saloon Eagle Brewery sin dar a nadie, pudieron haber matado a más de uno pero era ya tarde y el saloon estaba casi vacío, tres hombres pasaron corriendo por delante de la fábrica de hielo de la calle Tough Nut, unos testigos dijeron que eran Ike Clanton, Hank Swilling y Frank Stilwell, en el suelo apareció el sombrero de Ike (1988, 121), [...] los tres hermanos Earp y John Doc Holliday gastaban bigote, Billy Clanton y Tom McLaury iban afeitados y el otro Clanton, Ike Clanton, y el otro



McLaury, Frank McLaury, lucían bigote y perilla (1988, 133-134), [...] la pelea duró medio minuto escaso y de sus protagonistas no se dejó de hablar desde entonces ni un solo día, algo ya contó per tampoco es malo repetir los renglones que no se acaban jamás de saber del todo (1988, 161), [...] los Earp eran tres hermanos, Wyatt y Morgan con bigote a la rusa y Virgil con bigote a la prusiana, con ellos iba John Henry Doc Holliday que gastaba bigote a la portuguesa, marchaban por la calle Fremont hacia el corral O.K. y cuando doblaron la esquina de la calle Cuarta vieron a los vaqueros, el sheriff Johnny Behan tenía la frente cumplida y la cara aniñada y le dijo a Virgil Earp, he desarmado a estos hombres, aquí no queremos líos, Virgil le preguntó, ¿los has arrestado?, y Johnny dio la siguiente respuesta, no hay razón para arrestarlos, entonces Virgil lo apartó ¡quitate de en medio!, los hermanos Earp y su amigo Holliday quedaron a diez pasos de los vaqueros, Wyatt les habló así, ¿andáis buscando pelea?, ¡pues aquí la tenéis!, los vaqueros eran también cuatro, los hermanos Ike y Billy Clanton, aquél con barba y pinta noble y deportiva y este otro con bigote recortado en forma, y los hermanos Frank y Tom McLaury, aquél con perilla de mosquetero y este otro afeitado como un reverendo, Billy quiso ganar tiempo, ¡no dispaes!, ¡nosotros no queremos pelea!, y Virgil les ordenó a los otros, ¡arriba las manos!, ¡estáis todos arrestados!, entonces fue cuando se armó, (1988, 161-162), [...] los primeros en disparar fueron Wyatt que le dió en el estómago a Frank y Billy que marró el tiro, Holliday le acertó a Billy en el pecho pero éste aún pudo seguir luchando, tom quiso hacerse con el rifle que llevaba su hermano Frank en la silla del caballo y Holliday le metió dos cargas de postas en las costillas, las postas son criminales porque el plomo como es blando se aplasta y desgarras, Ike cogió de un brazo a Wyatt y éste no disparó sino que le dijo, ¡pelea o lárgate!, Ike salió corriendo y Holliday lo cazó, Billy le dió un tiro en una pierna a Virgil, Frank le metió una bala a Holliday también en una pierna, le agujereó además la pistolera, ahora la guarda de recuerdo el coronel Charles W. Maverick en su casa de Phoenix, Billy disparó contra Morgan Earp y la bala le atrevesó la espalda, Holliday y Wyatt y Morgan Earp tiraron al tiempo sobre Frank McLaury y lo abatieron como a un pájaro, Virgil Earp le dio en el pecho a Billy Clanton y lo derrumbó, éste fue el final de la sangrienta reyerta del corral O.K., medio minuto, la tångana en la que bailó la muerte su siniestro cancán con desahogo, estas historias de peleas son siempre inventadas o al menos lo parecen porque el orden de cada instante no puede saberlo nadie y menos aún recordarlo, la pelea del corral O.K. suele explicarse según la contaba Wyatt Earp, el León de Tomistón, que fue el último en morir y nadie podía llevarle la contraria, a mí me parece que a veces añadía algo de su cosecha o se imaginaba detalles (1988, 162-163), [...] a Wyatt Earp le llamaban el León de Tomistón, libró la vida en la pelea del corral O.K. y murió al cabo de los años, la mulata Jane Kolb sabe bien todos los detalles de aquel baño de sangre, Wyatt Earp trabajó como pistolero a las órdenes de la comisión de paz de Dodge City (1988, 203), [...] al marshall Williams E.B. Gage lo metieron en un buen lío lo de la pelea del corral O.K., su ayudante Virgil Earp mató a Billy Clanton y a Tom McLaury de sendos tiros en el pecho, a Frank McLaury lo mató apuntándole a la cabeza, dándole en la cabeza, Virgil era muy seguro y sensato con el revólver y no marraba jamás (1988, 209), [...] el juez Wells Spicer puso en libertad a los hermanos Earp y a Doc Holliday a quienes el jurado había declarado culpables de la muerte de Billy Clanton y de Tom y Frank McLaury, las decisiones de los jueces deben ser atacadas por todos. (1988, 215)

La lunga citazione è necessaria per individuare testualmente gli aspetti chiave atti a dimostrare quanto sia in realtà “centrale” la sfida all’O.K. Corral. A parte le caratteristiche formali, come l’assenza del punto e il flusso di coscienza che modula il monologo del protagonista, si può ben notare, innanzitutto, in contrapposizione con il resto del testo, che la narrazione della sparatoria è progressiva e non ripetitiva. Ovvero, non viene raccontato *n* volte quanto è avvenuto una volta sola, secondo la definizione di Genette (2006, 164). A titolo dimostrativo, basterebbero come esempi i brani dedicati a Búfalo Chamberino, a Jesusito Huevón Mochila o allo stesso narratore quando ripete ciclicamente il suo nome. Sono tutti brani in cui il carattere ripetitivo è dominante. Anche nei brani della sparatoria è riscontrabile qualche ripetizione, ma non hanno la stessa funzione ipnotica e alienante delle altre “litanie”, in cui sì, si avvertono piccoli cambiamenti o nuovi particolari, ma la sostanza non cambia: viene narrata sempre la stessa storia, l’azione non prosegue.



In secondo luogo, si può notare come manchino, nel blocco narrativo dedicato alla sparatoria all'O.K. Corral, sempre in contrapposizione con il resto del romanzo, i celebri elementi degenerativi e iperviolenti che sono, in ultimo, la cifra estetica dell'opera celiana. La sfida tra gli Earp e i Clanton è raccontata senza ulteriori fronzoli, senza affondi macabri o truculenti, ma solo con la semplice descrizione sterile dell'accaduto: "Virgil Earp le dio en el pecho a Billy Clanton y lo derrumbó," e nulla più. La morte viene così semplicemente fotografata, e non ricreata stilisticamente, come accade lungo tutto il resto del romanzo. Non c'è nessun affondo tremendista nella descrizione dei fatti narrati. Il narratore inizia con un piccolo riassunto di quello che è successo (Cela 1988, 14, 26), poi prosegue raccontando, brano per brano, cos'è accaduto in seguito ai vari protagonisti, singolarmente (1988, 41, 54, 78, 91, 121), alternandovi anche digressioni varie, come l'aspetto fisico (1988, 133-134), o aneddoti riempitivi (1988, 203), per dedicarsi poi al vero ed integrale resoconto stilizzato della sparatoria (1988, 161-163). Totalmente assente qualsiasi riferimento al *tremendismo*, che innerva il romanzo nel suo complesso, eccezion fatta per la sfida all'O.K. Corral.

Questo mi permette di rivedere e rileggere il blocco narrativo in questione sotto una luce diversa. Se è vero che lo spirito ultimo del romanzo sono i vari volti, le varie vite, i vari casi umani, che vengono raccontati in prima persona dal protagonista Wendell Liverpool Espana, è anche vero che se l'autore ha scelto di inserire all'interno di un romanzo non prettamente western un blocco narrativo, "estilización de un tópico de las películas del Oeste" (Sobejano 1997, 157), nel quale non ha adottato la stessa estetica e poetica usata nelle restanti sezioni dell'opera, è perché voleva dare significato a tale blocco. Credo che Cela abbia scelto consapevolmente il *topos* della famosa sparatoria, non tanto come "asse centrale," ma come filigrana comparativa con il resto della narrazione. Una vertebra su cui innestare i vari nuclei narrativi disseminati disorganicamente lungo tutto il romanzo, e con cui confrontarli. Non credo sia un caso che le vicende odierne di Wendell Espana, Gerard Ospino, Búfalo Chamberino, Jususito Huevón Mochila e tanti altri "degenerati," siano in netta opposizione con quelle degli Earp e dei Clanton. L'operazione conferisce così a quella terra, l'Arizona di fine Ottocento, un valore arcadico ormai perso. Nella Tombstone di oggi, invece, comandano gli istinti più degenerativi, la morte orribile e iperviolenta, l'animalizzazione dell'uomo e della donna, la zoofilia e la pedofilia; mentre in quella degli Earp contro i Clanton, benché violenza, morte e sopraffazione ci siano, appaiono miticamente come immagini neutre. Senza dare alla sparatoria il ruolo portante di "asse centrale," credo le si possa conferire un valore nevralgico nell'intenzione poetica dell'autore. Questo, in ultimo, pur non capovolgendo la natura stessa del romanzo, riporta in primo piano la *westernness* di *Cristo versus Arizona*, amplificata proprio dal gioco al contrasto tra il passato mitico e l'odierno incubo tremendista.

Opere citate

- Alchazidu, Athena. "El tremendismo en la obra de Camilo José Cela." *El Hispanismo en la República Checa IV*. A cura di Calderón-Fernández Coucerio-Córdoba Rodríguez. Praga: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España/Filozofická Fakulta - Univerzita Karlova, 2002. 145-161.
- Alemán Sainz, Francisco. *Teoría de la Novela del Oeste*. Murcia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1953.
- Almansi, Guido. *L'estetica dell'osceno*. Torino: Einaudi, 1994.
- Alvar, Manuel. "Cristo versus Arizona." *Insula: revista de letras y ciencias humanas* 518-519 (Ejemplar dedicado a: Camilo José Cela) (1990): 7-8.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 2001.
- Barbieri, Luca. *Storia dei pistoleri*. Bologna: Odoja, 2010.
- Barrero Pérez, Oscar. "Historia de la Palabra 'Tremendismo' desde el Léxico Literario al Político, Pasando por el Taurino." *Boletín de la Real Academia Española* 73.258 (1993): 73-132.
- Barthes, Roland. *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi, 1994.
- Bazin, André. "Evoluzione del Western." *Che cosa è il cinema?* Milano: Garzanti, 2007. 261-271.
- Bellour, Raymond, a cura di. *Il Western: fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia*. Milano: Feltrinelli, 1973.
- Borau, José Luis. "La atracción del Oeste." *Vivo o muerto. Cuentos del Spaghetti-Western*. Autori Vari. Zaragoza: Tropo Editores, 2008. 9-11.
- Brunetta, Gian Piero. "Il Western." *Il cinema americano – Vol. I*. Torino: Einaudi, 2006. 765-793.
- Bruschini, Antonio e Antonio Tentori. *Western all'italiana. The specialists*. Firenze: Glittering Images, 1998.
- Caldo, Costantino. *Il West Americano: un mito geografico*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1994.



- Campari, Roberto. *Western: problemi di tipologia narrativa*. Parma: Università di Parma, Istituto di Storia dell'Arte, 1970.
- Cartosio, Bruno. *Da New York a Sante Fe. Terra, culture native, artisti e scrittori nel Sudovest (1846-1930)*. Firenze: Gruppo editoriale Giunti, 1999.
- . "La tesi della frontiera tra mito e storia." *Le frontiere del Far West - Forme di rappresentazione del grande mito americano*. A cura di Stefano Rosso. Bergamo: ShaKe Edizioni, 2008. 21-40.
- Cela, Camilo José. *Cristo versus Arizona*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- . *La familia de Pascual Duarte*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- Ceserani, Remo, Mario Domenichelli e Pino Fasano. *Dizionario dei temi letterari*. Torino: UTET, 2007.
- Choi, Myung. "Las expresiones del tremendismo en las artes." *Especulo. Revista de estudios literarios* 41 (2009). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/tremend.html>. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- Cohen, Clélia. *Il Western – il vero volto del cinema americano*. Torino: Einaudi, 2006.
- D'Angela, Toni, a cura di. *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2004.
- . *Western. Una storia dell'Occidente*. Roma: Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2012.
- Dell'Agnese, Elena. "La mascolinità del cowboy nel cinema western americano tra iconografia nazionale e identificazione narcisistica." *LIGUVI. Gruppo di ricerca sui linguaggi della guerra e della violenza – le frontiere del Far West*. (2008). http://dinamico2.unibg.it/guerra/convegno_western_08/silvia2_new/silvia.html. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- Di Stefano, Rino. "La sfida all'O.K. Corral." *Far West* (2010). <http://www.farwest.it/?p=319>. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- Diaz Lage, Santiago. "Noventa y seis páginas: la novela de vaqueros como género paraliterario." *Boletín Galego de Literatura* 23 (2000): 37-76.
- Ehrenreich, Barbara. *Riti di Sangue: all'origine della passione della guerra*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- Fiedler, Leslie. *Amore e morte nel romanzo americano*. Milano: Longanesi, 1963.
- . *Il ritorno del pellerossa*. Milano: Rizzoli, 1972.
- Frasca, Giampiero. *C'era una volta il Western - Immagini di una nazione*. Torino: Utet, 2007.
- Frasca, Giampiero, e Luca Aimeri. "Il Film Western." *Manuale dei Generi Cinematografici*. Torino: Utet, 2002. 83-117.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 2006.
- Giménez-Frontín e Luis José. *Camilo José Cela: Texto y Contexto*. Barcelona: Montesinos, 1985.
- Giovannini, Fabio. *Il Western*. Roma: Datanews Editrice, 2004.
- Giusti, Marco. *Dizionario Del Western all'Italiana*. Milano: Mondadori, 2007.
- Gutiérrez Recacha, Pedro. "Pioneros en nuevas praderas (hacia una definición de un western puramente español)." *Secuencias: revista de historia del cine* 19 (2004): 71-87.
- Kezich, Tullio, a cura di. *Il Western maggiorenne. Saggi e documenti sul film storico americano*. Trieste: Zigiotti, 1953.
- Ilie, Paul. *La Novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos, 1963.
- Iuliano, Fiorenzo. *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*. Bergamo: ShaKe Edizioni, 2012.
- La Polla, Franco. "Epica e mito degli anni Trenta – La frontiera tra parentesi: il Western." *Il cinema americano – Vol. I*. A cura di Gian Piero Brunetta. Torino: Einaudi, 2006. 497-501.
- Leutrat, Jean-Louis, e Suzanne Liandrat-Guigues. *Le carte del Western - Percorsi di un genere cinematografico*. Genova: Le Mani, 1993.
- Lippi, Giuseppe. "Western tutto spaghetti e camembert" *Lecture* 539 (1997). <http://www.stpauls.it/letture00/0897let/0897le8.html>. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- Mariani, Giorgio. "Femminismo pistolero: Bad Girls di Jonathan Kaplan." *LIGUVI. Gruppo di ricerca sui linguaggi della guerra e della violenza – le frontiere del Far West*. (2008). http://dinamico2.unibg.it/guerra/convegno_western_08/silvia2_new/silvia.html. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- Martínez de la Hidalga, Fernando. "La novela del oeste." *La Novela Popular en España* Vol. 1. Madrid: Ediciones Robel, 2000. 53-84.



- . “A vueltas con la novela popular.” *La novela popular en España* Vol. 2. Madrid: Ediciones Robel, 2001. 13-32.
- Mazzucchelli, Silvia. “Male bonding e violenza in *L'anatra messicana* di James Crumley e *La Strada* di Cormac McCarthy.” *LIGUVI. Gruppo di ricerca sui linguaggi della guerra e della violenza – le frontiere del Far West* (2008). http://dinamico2.unibg.it/guerra/convegno_western_08/silvia2_new/silvia.html. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- McCarthy, Cormac. *Child of God*. New York: Random House, 1973.
- . *Blood Meridian*. New York: Random House, 1985.
- Morelli, Gabriele, e Danilo Manera. *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmodernismo*. Milano: Bruno Mondadori Editore, 2007.
- Morsiani, Alberto. *L'America e il Western*. Roma: Gremese Editore, 2007.
- Paz Gaco, José María. “Enunciación y recepción en la ficción postmoderna: *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela.” *Lenguaje y Textos* 5 (1994): 63-70.
- Pittarello, Elide. “Il romanzo.” *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*. A cura di Maria Grazia Profeti. Milano: La Nuova Italia, 2001. 531-659.
- Raciti, Mario. *Piombo, polvere e sangue. La violenza nella storia del West, 1848 – 1900*. Catania: Villaggio Maori Edizioni, 2016.
- Rosenkranz, Karl. *Aesthetik des Hässlichen – Estetica del brutto*. Milano: Olivares, 1994.
- Rosso, Stefano, a cura di. *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*. Verona: Ombre Corte, 2011.
- . *Le Frontiere del Far West - Forme di Rappresentazione del Grande Mito Americano*. Bergamo: ShaKe Edizioni, 2008.
- . *Un Fascino Oscuro: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*. Verona: Ombre Corte, 2006.
- . “Il Western Americano nella Critica.” *Iperstoria. Testi letterature linguaggi* (2009). <http://www.iperstoria.it/vecchiosito/httpdocs/?p=153>. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- Ruiz Tosaus, Eduardo. “La Condición Femenina en “Cristo versus Arizona” de Camilo José Cela (1988).” *Especulo. Revista de estudios literarios* 20 (2002). <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/carizona.html>. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.
- Secchi, Cesare e Paolo Vecchi. *Lampi e speroni danzanti. Temi e atmosfere del western psicologico*. Torino: Lindau, 2000.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1999.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown CT: Wesleyan University Press, 1973.
- Sobejano, Gonzalo. “Cristo versus Arizona: Confesión, Crónica, Letanía.” *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* 3.9 (1997): 139-162.
- . et al. “Homenaje a Camilo José Cela.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 337-338 (1978).
- Vázquez de Parga, Salvador. *Héroes y enamoradas. La novela popular española*. Barcelona: Glénat, 2000.
- Viganò, Aldo. *Storia del cinema western in 100 film*. Genova: Le Mani, 2002.
- Villanueva Prieto, Darío. “Camilo José Cela.” *Boletín Informativo. Fundación Juan March* 330 (2003): 3-12.
- Zamora, Vicente Alonso. *Camilo José Cela. Acercamiento a un Escritor*. Madrid: Gredos, 1962.
- Zubiaurre, Antonio. “Tremendismo y acción.” *Alferez* 1.2 (1947): 2. <http://www.filosofia.org/hem/194/alf/ez0202a.html>. Ultimo accesso 17 Ottobre 2018.