



Neil Campbell\*

## OPERA IN FUGA: LA REGIONALITÀ CRITICA E AFFETTIVA IN *VERSO NORD* DI WILLY VLAUTIN

(...) dobbiamo abbandonare la trama dell'unilateralismo americano e le sue strutture difensive, per misurare come le nostre vite siano profondamente in relazione con le vite altrui.

(Judith Butler, *Vite pericolose*)<sup>1</sup>

La 'visibilità' del West in quanto regione è legata, in modo inestricabile, con la sua storia mitica di "nazione di pistoleri",<sup>2</sup> il racconto epico di una espansione imperiale, il 'Destino manifesto', l'eredità della conquista, l'unilateralismo, tutte grandi narrazioni di insediamento e di superiorità. Ne consegue che l'idea di regione, di Occidentalità (*Westness*), sia distribuita grazie a queste storie: inscritta, ripetuta e costantemente rinnovata, arrivando a costruire un potente regime della rappresentazione o quello che Jacques Rancière chiama "l'organizzazione del sensibile", riferendosi ai modi in cui sistemi di divisione e i confini definiscono ciò che è visibile e ascoltabile, visto e nascosto, in qualsiasi regime estetico-politico (Rockhill 1). Ma come sostiene Rancière, il ruolo dell'opera d'arte è proprio quello di "riconfigurare la mappa del sensibile interferendo con la funzionalità dei gesti e i ritmi adattati ai cicli naturali della produzione, della riproduzione e sottomissione" (Rancière 39). "La divisione del sensibile" è la lingua 'principale' per mezzo della quale possiamo conoscere la regione (il West americano) in quanto *parla* i suoi miti, fa circolare i suoi discorsi costituiti e approva le sue ideologie. Tuttavia è possibile fare emergere ed entrare in contatto con ciò che Deleuze e Guattari definiscono il "minore" in azione insieme e all'interno del "maggiore", non in quanto linguaggio subalterno o privo di significato, ma piuttosto come linguaggio che esiste "per fare filare la lingua maggiore...a forza di tendervi tensori" (Deleuze e Guattari 152).

Poiché "l'unità del linguaggio è fondamentalmente politica", questo processo si inserisce nel movimento fluido delle forme dominanti per mezzo del "potere della...variazione." Pertanto il minore appare come ciò che divide il sensibile attraverso "il balbettio creativo...i sussurri... (delle) variazioni ascendenti e discendenti", definito "in quanto devianza rispetto al modello" in modo che i linguaggi minori siano "germi, cristalli di divenire, aventi valore solo in quanto scatenano movimenti incontrollabili e deterritorializzazioni della media o della maggioranza" (153). Secondo Deleuze e Guattari, Franz Kafka produceva una letteratura minore perché scriveva senza un'idea standardizzata del "popolo" in quanto già definita e stabilita dallo Stato e dalla Nazione, dal mito e dalla rappresentazione; al contrario, grazie al suo linguaggio minore, dava voce alla potenzialità di un "popolo a venire" (Colebrook 2002, 104), ancora in formazione. È proprio questo "popolo a venire" che sembra cruciale per l'opera dello scrittore e *performer* Willy Vlautin.

È significativo che, per Deleuze e Guattari, questo processo dinamico porti a uno "stato di variazione continua" o di "tensione" che è, come scrivono in parentesi ("il contrario del regionalismo") (Deleuze and Guattari 152). Infatti intendono il "regionalismo" come qualcosa di chiuso, di rivolto all'interno, di

---

\* Neil Campbell (Welwyn Garden City, Gran Bretagna, 1957; [n.campbell@derby.ac.uk](mailto:n.campbell@derby.ac.uk)) è Professore Emerito di American Studies alla University of Derby, in Gran Bretagna. Tra le sue opere più recenti *Affective Critical Regionality* (Rowman and Littlefield 2016) e la trilogia critica sul West americano: *Cultures of the American New West* (Edinburgh University Press 2000), *The Rhizomatic West* (The University of Nebraska Press, 2008), e *Post-Westerns* (The University of Nevada Press, 2013). Attualmente sta lavorando a una raccolta di saggi su Willy Vlautin (<http://www.willyvlautin.com/>) che si intitolerà *Under the Western Sky* (prevista per il 2017 per The University of Nevada Press), che hanno origine dai brevi interventi di questa sezione. Ringraziamo Neil Campbell per il permesso di tradurre in italiano questi quattro paper.

<sup>1</sup> Butler 2004, 27.

<sup>2</sup> Si allude qui al titolo del famoso volume dello storico Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (New York: Atheneum, 1992) (ndt).



conservatore e di statico, cioè quel contenitore in cui sono trattenuti, promossi e valorizzati i miti e le sensibilità stabilite.

La sensibilità post-western che mi interessa esplorare qui resiste e sfida – *deterritorializza* – la loro percezione di regionalismo, proponendo invece una forma di quello che io chiamo *regionalismo critico*, in grado di promuovere 1) una “ridistribuzione del sensibile” che si dia da fare per estendere i presupposti accettati acriticamente e i mondi chiusi del regionalismo; 2) il potenziale radicale del “minore”, del locale e di quanto è in miniatura per irrompere e fare saltare la scorrevolezza dei linguaggi; e 3) una auspicabile relazionalità umana che nasce dal riconoscimento e dalla positiva considerazione della connessione mediante la contingenza, la precarietà e la vulnerabilità, proponendo il potenziale di una “gente a venire” e interrompendo “il riconoscimento autocosciente di noi stessi” (Butler 2006, 23).

Dall'interno di questa parentesi regionalista *Verso Nord (Northline)*, il romanzo di Willy Vlautin del 2008, racconta la storia di Allison Johnson, una donna del Nuovo West assediata dalla misoginia, dalla scarsa fiducia in se stessa e dalle varie conseguenze culturali del Vecchio West. Questa importante battaglia si inquadra in una precisa area regionale del West, il paesaggio del Nevada di Las Vegas e Reno. Il romanzo ha inizio nel casinò di Circus Circus a Las Vegas e finisce a Reno, nel momento in cui i casinò più vecchi vengono abbattuti, passando dalle insolenti simulazioni della cultura postmoderna alla demolizione della sua prima generazione. Tuttavia, nonostante le sue pretese di *glamour*, di eccesso, quasi di una riattualizzazione delle possibilità del western, in *Verso Nord* il casinò di Circus Circus è descritto come un luogo di “quasi oscurità” e con al suo interno una band che suona “svogliatamente”; Circus Circus è definito dall'anonimato dell'impresa commerciale in cui “alla direzione non importa un cazzo” (Vlautin 2008, 9-10).<sup>3</sup> Si tratta di un mito dalle caratteristiche gotiche e infernali in cui Allison Johnson subirà terribili abusi da parte di Jimmy Bodie, il suo ragazzo;<sup>4</sup> Jimmy vive la sua versione distorta dell'“unilateralismo” western nel Nevada contemporaneo, simbolizzato dai tatuaggi neonazisti che ha fatto incidere sul corpo di Allison (ma non sul proprio). Per farci cogliere questi contrasti, Vlautin permette a Allison di notare “un vecchio su una sedia a rotelle che giocava al videolotto. Gli mancavano tutte e due le gambe, glielle avevano tagliate dal ginocchio in giù. Indossava una vecchia camicia marrone e un cappello da cowboy, e sulla faccia il grigio dei peli della barba si mescolava al rossore di uno che ha bevuto sodo” (12).<sup>5</sup> Quello che vede Allison è la fine del mito del West, un mito spezzato, “tagliato via” e ancora aleggiante sugli archetipi distruttivi della mascolinità rinforzati incessantemente dall'ambiente di Las Vegas. Si tratta, ovviamente, di una visione di quel West ancora agognato che sta nella mente di Jimmy Bodie mentre si impone su Allison (in parte in un atto di potere nei confronti di alcuni aspetti della vita di lei su cui ha ancora il controllo), e reimmaginato mediante il suo *regionalismo negativo e mitico*: anzitutto per mezzo della sua stanza nel seminterrato e poi con la fantasia dell'andare a nord.

### Storia n. 1: Jimmie Bodie o l'evoluzione del cow-boy<sup>6</sup>

La descrizione del seminterrato di Jimmy Bodie incornicia gli avvenimenti del romanzo, con “una bandiera americana appesa alla porta, e una lampada costruita col paraurti di una Ford coupé del '46”, e con libri “sulle armi e l'autodifesa, sui tatuaggi, sull'immigrazione, sulla storia degli Stati Uniti” (16). È qui che, dopo avere abusato di Allison e averla violentata nel casinò di Circus Circus, la lascia nuda e ammanettata al letto per dieci ore, cercando di ribadire il suo potere patriarcale; potere espresso sfregiando il corpo di lei con tatuaggi e lividi, per definire la firma machista di Bodie e l'attaccamento perverso ed egoico a un tipo di “westness” da fuorilegge, identificata con una versione decisamente ristretta e inflessibile di mascolinità e regione.

<sup>3</sup> Traduzione leggermente modificata (ndt).

<sup>4</sup> Il nome Bodie rimanda implicitamente a un importante centro di estrazione dell'oro, al confine tra California e Nevada, che raggiunse quasi settemila abitanti alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento (ndt).

<sup>5</sup> Traduzione leggermente modificata (ndt).

<sup>6</sup> Il titolo di questa sezione, “Story 1: Jimmy Bodie or The Evolution of a Cow-puncher (or Cow-punker?)” è intraducibile in quanto si basa su un gioco di parole tra “cowpuncher” (cowboy, vaccaro) e “punker” che significa criminale o teppista (ndt).



Il tipo di identità culturale di Bodie si fonda su una visione della tradizione che affonda le sue radici nella versione di “westness” definita egregiamente dal saggio di Owen Wister “The Evolution of the Cow-puncher” (L’evoluzione del cow-boy, 1895) che immagina l’uomo della frontiera americana (o “cow-puncher”) come un individuo selezionato naturalmente con una precisa genealogia europea anglosassone. Analogamente al ruolo della frontiera nella formazione dell’identità americana secondo la prospettiva di Frederick Jackson Turner, Wister vedeva l’espansione verso ovest – con la sua ricerca rigorosa e maschile, e con la probabilità di trovarsi in situazioni estreme di resistenza, di inventiva e interazione violenta – come un laboratorio dell’anima per riscoprire le energie rimosse che considerava essenziali per una “linea di sangue” anglosassone. Il saggio sul “vaccaro” (il *cow-puncher*) traccia la mappa di una identità nazionale americana radicata nello spirito anglosassone e ri-radicata nel “paese del bestiame” attraverso il “cowpuncher” maschio che arrivava insieme a una “tribù” “variegata”, un “mucchio di carte mescolate da...vari mazzi spaiati”, un “plotone di arlecchini”, e che si trasforma grazie alla riscoperta del suo “nocciolo originale” o dell’anglosassonismo essenziale alimentato dalle particolari condizioni del West (Davis 43, 56).

La forma estrema di *westness* di Bodie, fatta dello stessa stoffa di quella di Wister, si basa su nozioni essenzialiste di mascolinità e regione. Il West è un mondo maschile dove ci si definisce attraverso l’azione e le strutture gerarchiche di potere sulle donne, sui non-bianchi e sulle differenze culturali. È per questo che Jimmy si scaglia violentemente contro i non-bianchi americani, aderisce alla Chiesa Mondiale (neonazista) del Creatore e considera Las Vegas come la quintessenza del declino razziale dell’America: “Era un casino già all’inizio, ora aggiungici anche ‘sti stronzi. I messicani sono come la nebbia, coprono tutto e si infilano dappertutto...Tra un po’ avranno finito di sfasciare tutto” (Vlautin 35).<sup>7</sup> Più di cent’anni prima Wister aveva scritto analogamente delle “orde spregevoli e bastarde ... che producono corruzione con il loro verme alieno, che trasformano le nostre città in delle Babele e i nostri abitanti in una farsa ibrida” (Davis 42, 37).

Tuttavia il sogno degenerativo di Bodie è una versione perversa del West mitico: sfuggire alla minaccia del confine di sud-ovest e alla sua “nebbia” di immigrati dirigendosi verso il mitico “Nord”. Diventa un tema ricorrente, per Jimmy, ed è centrale nella geografia politica distorta dell’America e del West; una geografia in cui i messicani diventano l’oggetto di un razzismo estremo e al tempo stesso Toro Seduto è considerato con grande ammirazione poiché “non voleva integrarsi. Non voleva che il suo popolo frequentasse le nostre chiese per essere trattato come una merda, o le nostre scuole per essere preso in giro. Avremmo dovuto tagliar via un paio di stati e lasciarli in pace” (42).<sup>8</sup> Nella mente di Bodie questo “Nord” funziona come un West al contempo rinnovato e reintro: una frontiera essenziale come quella di Wister o di Turner, dove l’uomo bianco possa essere libero e privo di vincoli. Nella sua lettera a Allison, più o meno a metà romanzo, quando lei è riuscita a sfuggire al suo controllo, Jimmy ritorna su questa cartografia spettrale: “Ho veramente deciso di andare a vivere al Nord. Del resto l’ho sempre voluto. Disegna una linea e vai. Una linea verso nord. Più a nord vai e meglio è. Lontano da tutti. Lontano dai rincoglioniti, dai fuori di testa, dai messicani e dai negri. (...) Direi che più vai a nord e meglio è. Un luogo più sano e normale. Più semplice. Potrei trovarmi un posto nei boschi. Magari in Alaska” (99).<sup>9</sup>

Per Jimmy la “linea verso nord” è una visione etnica pura di un *Nuovo mondo* o di un West riconfigurato senza i suoi immigrati ma con tutte le immagini associate alla Frontiera. È una versione di ciò che Jonathan Raban chiama, parlando dei gruppi militaristi del Montana, “l’eredità perversa dell’esperienza dell’*homestead*” (Raban 300).<sup>10</sup> Questo è lo spazio mitico della frontiera dell’immaginario di Bodie, “più semplice” perché rifiuta, come ogni mito riletto da Roland Barthes, di affrontare le complessità della storia con le sue realtà confuse e disturbanti: il mito è “un gioco di prestigio...vuotato di storia e...riempito di natura” (Barthes 223). Il Nord di Bodie è “pieno di... natura”, è come il Montana di Raban o la fantasia dell’Alaska; uno spazio illusorio del mito che “abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze...organizza un mondo senza contraddizioni, perché senza profondità...una chiarezza felice” (223-24). Per Jimmy Bodie la regione è, nelle parole di Alfred North Whitehead, “collocazione semplice...senza che sia necessario, per spiegarla, alcun riferimento ad altre regioni costituite da analoghe

<sup>7</sup> Traduzione leggermente modificata (ndt).

<sup>8</sup> Traduzione leggermente modificata (ndt).

<sup>9</sup> Traduzione leggermente modificata (ndt).

<sup>10</sup> *Homestead* è l’appezzamento di terreno demaniale del West assegnato al colono che ne faceva domanda a partire dall’ “Homestead Act” del 1862 (ndt).



relazioni di posizione con le stesse entità” (Whitehead 2001, 65). La linea verso nord di Bodie è un’astrazione, una “collocazione semplice”, astratta dall’esperienza e dalle effettive realtà vissute o dalle relazioni affettive dell’essere nel mondo. Seguendo questa linearità prende vita al contrario un mito che calcifica, si fissa e si stacca dalla “particolarità di un luogo determinato” (Casey 212) e acquisisce caratteristiche generalizzate ma prive della dimensione umana delle esperienze precise e tattili, e dell’interazione affettiva, il “colore particolare, il tessuto, la luminosità...di quel luogo...i *qualia* sensoriali” (ivi). Vlautin spiega così il sogno di fuga di Bodie:

Quando ero bambino un sacco di gente che conoscevo parlava sempre del Montana e dell’Alaska e del Nevada settentrionale o del Wyoming come di un paradiso. Luoghi in cui non c’era traffico o gente di colore o gente che la pensava diversamente da te. Sono cresciuto sentendo parlare di questi luoghi come se fossero delle terre promesse, un EL DORADO. Montagne, fiumi, caccia, pesca, libertà. La vita di un tempo. Nessuno di quelli che conoscevo ci è mai andato. Era soltanto un sogno, la loro fuga. Il problema è che guardare un film o leggere un romanzo sul West è molto romantico e piacevole ma vivere in un ranch o in una piccola città del West significa fare un lavoro duro che spesso è un patchwork di lavoretti che ti permettono a malapena di sopravvivere... Bodie vive nel sogno del West. Quando la sua vita comincia a andare in pezzi sogna di dirigersi a nord, di tracciare una linea verso nord, una *northline*, e di scegliersi un posto dove vivere, dove cominciare una nuova vita dove lui è diverso, in cui il luogo è diverso. Tutto quello che deve fare è lavorare sodo ed essere l’uomo che vuole essere. Questo è il suo sogno. (Intervista via email di Neil Campbell con Willy Vlautin, 2015)

In opposizione al regionalismo negativo e distorto di Bodie, un regionalismo statico, rivolto al passato, chiuso e astratto, il romanzo introduce diverse “relazioni di posizione”, “altre regioni” che problematizzano la natura “definita” e “più semplice” della visione di Bodie, la sua *northline* eterna. Pertanto il regionalismo come concetto può essere destabilizzato dall’*affetto critico* che reagisce al West in vari modi, e grazie a quelle opere che ho chiamato minori o fuggitive.

## Storia n. 2: Lo Strip



Figura 1

creare e modificare affetti che *non sono già dati*” (Colebrook 103). Il romanzo di Vlautin scorza il quotidiano a favore di tali momenti, trovandovi delle ‘invisibilità’ – il ‘non già dato’ – che sfidano l’organizzazione generale della sensibilità, quella che ha ‘fornito’ al regionalismo i suoi archetipi mitici. Entriamo, sostiene Berlant, “nell’ordinario come zona di convergenza di molte storie, cioè là dove le persone affrontano l’incoerenza di esistenze in lotta con le minacce al desiderio di una vita migliore” (Berlant 2011, 10). È sul mito regionalista del Vecchio West, quello delle aspirazioni stabili e coerenti, rappresentato dal *murale* sulla facciata

In opposizione al regionalismo statico e alla visione fissa della *northline* di Bodie, “The Strip”, capitolo finale di *Verso nord*, mostra le intersezioni tra gli affetti variabili della quotidianità e il panorama mutevole di luoghi e persone. Qui Allison Johnson conosce Dan Mahony (suo potenziale ragazzo) lungo le strade di Reno, in Nevada, nel giorno in cui l’Harolds, uno dei suoi casinò storici, deve essere demolito. L’attenzione del capitolo alle relazioni affettive della regione mostra la forza, per usare le parole di Colebrook, “non di rappresentare il mondo o individui legati a un luogo, ma di immaginare, di



dell'Harolds (figura 1) e deformato dalla fantasia di Jimmy Bodie, che si misurano le vite complicate di Allison e Dan in questo capitolo finale.

Il *murale* dell'Harolds si poneva come ritratto iconico della mitica espansione dell'America verso ovest. Costruito nel 1949, era lungo 20 metri e alto 10, e composto da 220 pannelli di 100 x 120 centimetri: "Mostrava una carovana accampata per la notte intorno a un fuoco nei pressi di una cascata. Su una roccia nelle vicinanze, indiani in perizoma e copricapi di penne spiavano i pionieri. La luce nel *murale* dava l'impressione di un fuoco scoppiettante e di acqua che scorre" (Bledsoe, s.i.p.). Sopra il *murale* campeggiava una scritta in neon rosso che recitava "Dedicato in tutta umiltà a coloro che tracciarono la pista". L'affresco riproponeva in modo estremamente visibile il tema del Vecchio West a cui i proprietari avevano dedicato il casinò, che vantava tra le sue attrazioni una Sala del carro coperto, un Silver Dollar Bar e una Roaring Camp Room, piene di cimeli western (rispettivamente figure 2, 3, e 4).



Figura 2



Figura 3

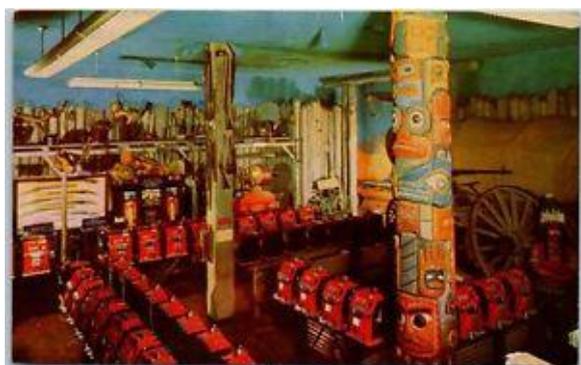


Figura 4

Ricorrendo a frammenti e squarci di vite vissute e in corso, il romanzo di Vlautin si colloca non tanto come impianto narrativo di azione e risoluzione, quanto come quel "compito di uno svelamento" descritto da Kathleen Stewart in *Ordinary Affects* (Stewart 19). Vlautin mette in movimento le complessità dei 'normali affetti' di Stewart per "dare alla vita quotidiana la qualità di un movimento ininterrotto di relazioni, scene, contingenze ed emergenze" (2) – una fonte di reazioni alternative al West. Sono voci cangianti che riorganizzavano la sensibilità del regionalismo. Non ci troviamo più di fronte ai

presupposti macho della frontiera o alle facili classificazioni di giusto e sbagliato, di mito e realtà, ma di fronte a una reazione più ricca e variegata ai panorami mutati e mutevoli del Nuovo West.

In questa scena finale di convergenza, caratterizzata da strutture stratificate, le esistenze individuali emergono *condividendo* lo spazio pubblico mentre le azioni si susseguono come possibilità, come "linee in espansione di risonanza e di collegamento" (4). Secondo Vlautin, Dan e Allison sono "persone cadute nella rete" (Merritt 2008) della società *mainstream*, le cui storie vale comunque la pena ascoltare poiché si distinguono dal vacuo rumore bianco della cultura delle celebrità e da quella di una politica vaga e distante. Ricorrendo a un evento reale, secolare, accaduto il 16 dicembre 1999, Vlautin crea un'intersezione tra le loro esistenze quotidiane e il più ampio (ma pur sempre collegato) contesto di un cambiamento sociale, culturale ed economico. Per tutta la durata della scena, 'entità reali' (come le esistenze, gli affetti, i ricordi e le emozioni) si scontrano e si fondono con Reno, diventando parte del suo carattere poiché il passato e il presente interagiscono con i corpi di Dan e di Allison, con i loro sensi e la loro immaginazione, con le loro storie ed esperienze individuali in un momento intenso di cambiamento.

Sono qui evidenti elementi tipici della scrittura di Vlautin, l'attenzione al particolare e alle specificità di luoghi e gesti comuni: il thermos di Allison, un sacchetto di *donuts*, i gesti del loro "camminare" o "aspettare", le sensazioni di stanchezza e di nostalgia. L'elemento in questo caso cruciale è il cambiamento di tono nel momento in cui Dan dice a Allison "Sarai stanca", offrendole al contempo i suoi *donuts* in quello che è uno scambio affettivo senza aspettative di ricompensa. Per Allison la scena si iscrive nell'esercizio di una



scelta, “Volevo venire”, in contrasto con le numerose occasioni in cui Jimmy Bodie la teneva sotto controllo senza darle possibilità alcuna di scegliere. All'improvviso, attenzione e comprensione reciproca fanno la loro comparsa in una scena regionale.

Questi momenti apparentemente insignificanti spostano l'attenzione del lettore verso una zona di durezza e di lotta, al contempo dettagliata e stranamente fluida. Lì queste persone vagliano le loro esistenze mentre intorno a loro, lungo le strade di Reno, si rivela lo scenario più ampio del cambiamento, della distruzione e della reinvenzione. Nella versione di Vlautin la geografia di Reno è dunque esatta: “camminava in direzione del Cal Neva...si incamminarono lungo Central Street. Poi Dan le fece attraversare la Seconda Strada, e infine svoltò a sinistra verso Virginia Street (Vlautin 187).<sup>11</sup> Per Dan questa geografia funge in effetti da sito di ricordi e di commemorazione poiché lui ha sempre vissuto a Reno. Mentre scatta fotografie della scena, ogni inquadratura evoca un ricordo associato ai casinò, mescolato ai racconti dello zio sulla storia del luogo e alla loro esperienza di vita in questo particolare momento di transizione.

I ricordi dell'Harolds Club raccontati da Dan costituiscono un commento sul declino della vecchia Reno e sulla perdita di qualcosa di personale e culturale; una sensazione di relazione con il posto. “Tutti i vecchi locali di quel tempo scompaiono uno dopo l'altro” (188), dice a Allison. Ma a rimpiazzare questa architettura del ricordo che “ti racconta quello che è successo qui nel passato”, ci sono soltanto “centri commerciali” e paesaggi industrializzati, espressione delle multinazionali e privi di radici che li mettano in relazione con uno spazio e un tempo specifici: “Ma credo che ormai non ci sia più nessuno che abbia davvero a cuore il passato. Potrebbe sembrare una cosa da nulla, ma non lo è. C'è un sacco di gente che viene ad abitare qui, o a Las Vegas o in tutto il West. Però è gente che non ha radici... Forse i Kentucky Fried Chicken e i Taco Bell e i Wendy's hanno preso il posto delle radici. Insieme ai Wal-Mart e ai K-Mart”.<sup>12</sup>

Eppure, i luoghi e la storia sopravvivono comunque secondo modalità produttive. Per quanto malinconica, la risposta di Dan è un tentativo di riflettere sul cambiamento, e porta con sé il rifiuto di ridurlo alla politica statica di Jimmy Bodie. Una frase come “potrebbe sembrare una cosa da nulla, ma non lo è” mostra un certo sforzo di comprensione e di adattamento al cambiamento e alla transizione. Le fotografie di Dan, come pure le storie che racconta, sono relazioni attive con la storia e con il futuro che permettono di cogliere la distanza tra Dan Mahony e Bodie. La rimappatura affettiva del panorama di Reno da parte di Dan è inoltre una riflessione sull'esperienza di Allison la cui vita sradicata, costellata da sfruttamenti e violenze sessuali, l'ha portata da Las Vegas a Reno nel corso del romanzo. Il suo controcanto al tributo elegiaco di Dan alla vecchia Reno e alla demolizione dei casinò è più pragmatico: “Penso che la gente abbia semplicemente bisogno di un posto in cui vivere”. Ciò nonostante comprende istintivamente la reazione di Dan al cambiamento, poiché si tratta di una versione di quel “le cose peggiorano o si trasformano” che le capita in tutto il corso del romanzo e così nella vita, e a cui reagisce adattandosi, continuando a vivere e a cavarsela in vari modi.

Dan si ricorda che il *murale* dell'Harold's Club spingeva lo zio a chiedergli di “raccontargli le storie di tutte le persone che vi si trovavano”, il nome dell’“uomo della montagna...dove abitava l'Indiano...” e “quanti figli aveva la signora della carovana” (188-189).<sup>13</sup> Nella Reno contemporanea di Dan e di Allison, infatti, lo spirito dei pionieri e il desiderio di una vita bella è diventato il sogno incerto di fuga verso una nuova esistenza, immaginata e messa in scena da Alison quando continua a traslocare nel tentativo di sfuggire alla violenza di Jimmy, alla sessualità predatoria di altri, alle proprie dipendenze e al costante autolesionismo. I giusti pionieri dei racconti del Vecchio West sono ormai diventati trucchi pubblicitari per una visione fantastica del Nuovo West, costruito sull'idea di soldi facili e di un tempo libero senza fine, il tutto sul punto di essere sostituito da un panorama globalizzato, in mano alle multinazionali, fatto di grandi negozi e di fast food. In mezzo a questa collisione di ricordi spaziali e temporali (i traumi passati di Dan e quelli recenti di Allison), e di fronte alla durezza della loro esistenza, emerge qualcosa di intenso, di nuovo e di potenzialmente generativo nel momento in cui riconoscono l'uno nell'altra una pur fragile speranza per il presente e per il futuro: “lei aprì gli occhi e lo vide. Gli prese la mano e lo baciò disperatamente. Lo baciò con un misto di paura, speranza e incertezza. E nella sua debolezza si affidò a lui completamente e in quel luogo, tra la folla

<sup>11</sup> Traduzione leggermente modificata (ndt).

<sup>12</sup> Traduzione leggermente modificata (ndt).

<sup>13</sup> Traduzione ampiamente modificata (ndt).



e i vecchi edifici dei casinò ridotti in polvere (189). In queste ‘forme di attenzione e di attaccamento’, come le definisce Stewart (5), i loro corpi si uniscono incerti, timidamente, in quello che è comunque un momento di intimità assente in qualsiasi altra scena del romanzo. Non siamo di fronte a un finale romantico né a una chiusura del racconto poiché, come sostiene Stewart, Vlautin si trattiene dal “cavalcare una corsa di segni verso un finale soddisfacente”, preferendo offrire soltanto “paura, speranza e incertezza” tra le rovine sociali, e mostrando così “una vita ordinaria, satura delle promesse e delle minacce che porta con sé l’affetto” (5, 129).

Mentre Allison e Dan escono dalla scena del romanzo di Vlautin, si verifica una “riorganizzazione del sensibile”, frutto di una complessa risonanza che emerge da una loro sintonizzazione, sorprendente e variabile ma generativa, su luoghi reali e immaginari. Ne sono artefici una goffa intimità e un’apprensione condivisa riguardo a ciò che ancora li aspetta. Grazie all’apprezzamento e alla simpatia per le loro “zone di potenzialità vorticosi” (Massumi 34), riusciamo a comprendere “le possibilità creative racchiuse in piccoli esempi di umanità”, come ha detto Daniel Miller: la carica affettiva del bacio e del tatto, del ricordo e della speranza, per quanto segnata dalla paura e dall’incertezza (Miller 295). Così, mentre gli edifici di un altro West cadono intorno a loro nell’inquietante ma affettivo panorama di Reno, si fa strada la sensazione che, se non altro, per questi personaggi “il mondo è ancora incompleto, carico, travolgente e vivo” (Stewart 128). Nelle parole di Berlant, “anche coloro che pensi siano dei vinti, sono esseri viventi che trovano il modo di stare attaccati alla vita da dentro, e di proteggere almeno quella parte di ottimismo che possiedono ancora” (Berlant 10). Per usare l’espressione di Deleuze, non sperimentiamo qui “il mito di un popolo del passato”, poiché quello è legato alla politica mitica del West di Jimmy Bodie, fatta di odio e di un *regionalismo* chiuso, statico – il suo terribile dirigersi a nord; sperimentiamo invece “il racconto di un popolo a venire” grazie a una forma di regionalità critica e affettiva che si mostra riflessiva, incompleta, in fieri ma potenzialmente fautrice di relazioni nuove e diverse oltre questi confini stretti.

Brian Massumi ha parlato di ‘affetto’ come ‘speranza’ poiché è rivolto al presente e non proiettato verso ciò che *potrebbe essere* (come la fantasia regionalista della direzione verso nord) né bloccato nei cicli senza fine del pessimismo e dell’ottimismo. “Il problema di quale sia il prossimo passo da intraprendere” dice, “è molto meno intimidatorio del come raggiungere un obiettivo lontano, in un futuro remoto in cui tutti i nostri problemi troveranno finalmente soluzione” (Massumi 3). Si tratta piuttosto, secondo Massumi, di “dove potremmo riuscire ad andare e di che cosa potremmo riuscire a fare in ogni situazione presente”. Ciò non significa tuttavia “accontentarsi di meno” o ‘cercare di più’. “Si tratta piuttosto di essere dove sei – ma con maggiore intensità”. È un momento di articolazione del “minore” (o del lutto)<sup>14</sup> in cui il regionalismo statico balbetta di fronte ai dettagli locali e in scala ridotta dell’affetto, che permette al soggetto di aprirsi e di accettare l’impatto degli altri e del mondo, come l’esperienza di Dan e di Allison in questa scena dimostrano. Per via della loro precarietà e di una reciproca sensazione di paura, speranza e incertezza sono “annullati l’uno dall’altro” e in questo processo implicati positivamente “in vite che non sono le nostre...reimmaginando così la possibilità di una comunanza fondata sulla vulnerabilità e sulla perdita” anziché sull’egoismo arrogante del mito senza tempo e della violenza rigenerativa (Butler 2006, 23, 25). Secondo Alfred North Whitehead, “la conoscenza di sé insita nell’evento corporeo è perciò la conoscenza di sé come unità complessa, i cui elementi implicano tutta la realtà di cose diverse da noi stessi. La cognizione rivela un evento che è un’attività, l’attività di organizzare un’effettiva comunanza di cose estranee” (Whitehead 1975, 167).

Traduzione dall’inglese di Roberto Cagliero e Stefano Rosso

---

<sup>14</sup> Nel testo originale compare un gioco di parole intraducibile tra “minoring” (nella terminologia di Deleuze) e “mourning” (ndt).



## Opere citate

- Barthes, Roland. 1957. *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi, 1994.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Bledsoe, Bruce. "Harold's Mural." 2012. [http://www.onlinenevada.org/harolds\\_club\\_mural\\_2012](http://www.onlinenevada.org/harolds_club_mural_2012). Visitato il 21/12/2014.
- Butler, Judith. *Vite precarie: contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*. Roma: Meltemi, 2004.
- . *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2010.
- Casey, Edward C. *The Fate of Place*. Berkeley: University of California, 1998.
- Colebrook, Clare. *Gilles Deleuze*. London: Routledge, 2002.
- Davis, Robert Murray, a cura di. *Owen Wister's West: Selected Articles*. Albuquerque: University of New Mexico, 1987.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 1980. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, 2010.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University, 2002.
- . *Politics of Affect*. Cambridge: Polity, 2015.
- Merritt, Stephanie. "All roads lead to Reno An alt.country star's novel comes with added music". *The Guardian*, 3 febbraio 2008. <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2008/feb/03/features.review37>. Visitato il 21/12/2014.
- Raban, Jonathan. *Bad Land: An American Romance*. London: Picador, 1996.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London: Verso, 2009.
- Rockhill, Gabriel. "Translator's Introduction". *The Politics of Aesthetics*. Jacques Rancière. London: Verso, 2009.
- Vlartin, Willy. *Motel Life*. 2006. Roma: Fazi, 2008.
- . 2008. *Verso nord*. Pescara: Quarup, 2013.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. 1929. New York: Free Press, 1979.
- . *La scienza e il mondo moderno*. 1925. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.