

## Stella solitaria: appunti su western e mélo

Inviato da di Giovanni Garofalo

Una stella incrostata dalla terra e dal peso degli anni ritrovata in un deserto. Uno scheletro mai reclamato. Probabilmente un assassinio. Inizia così Stella solitaria, film del 1996 di quello che molti considerano il re degli indipendenti americani John Sayles.

All'interno dell'indecifrabilità del genere di riferimento, Stella solitaria è, semplificando, un mystery che utilizza riferimenti scenografici e iconografici e consuetudini narrative di generi diversissimi tra di loro come il western e il melodramma. Il western è presente in modo avviluppante ed estremamente caratterizzante fin dal titolo (Lone Star, che riprende quello di un film di Vincent Sherman del '52, in cui si narra del tentativo di annettere il Texas all'Unione): la 'stella solitaria' allude all'oggetto rinvenuto e appartenuto a Charlie Wade, ma anche all'unica stella che caratterizza la bandiera del Texas – quasi a sottolineare una volta di più lo stretto legame con il passato storico e cinematografico (per quanto riguarda l'attribuzione al genere). Ma la sensibile presenza western è anche nell'ambientazione della storia raccontata: il film, infatti, si svolge a Big County, un luogo al confine tra Texas e Messico, teatro nel passato di cruenti scontri tra i due paesi che oltre a generare furenti discussioni all'interno della cittadina – tra gli abitanti, ma anche relativamente al programma di Storia da seguire all'interno della scuola in cui il personaggio di Pilar insegna -, fornisce quell'aura mitica di cui il 'genere americano per eccellenza', come sostenevano Bazin e Rieuepeyrou, ha vitale bisogno per affermare la sua esistenza.

La battaglia di Alamo e l'incombente presenza di Davy Crockett e Jim Bowie sono il substrato epico che Sayles utilizza come corredo di questa storia che del western utilizza scenario, ambiente, iconografia ed alcune modalità realizzative in funzione di ciò che intende rappresentare e significare, relativamente ad un passato che si fonde con il presente fino a condizionarlo apertamente nelle situazioni e nelle conseguenze di ogni singola azione.

Già dalla prima scena, la soglia cioè che Sayles intende far attraversare al pubblico per poter penetrare all'interno della finzione filmica, risulta evidente come la componente western sia connaturata alla scansione stessa delle immagini, legandosi alla contemporaneità in cui il film si svolge: due militari di stanza nella base di Big County ritrovano con il metal-detector un teschio e un anello di una loggia massonica. È il preludio misterioso all'indagine che lo sceriffo Sam Deeds svolgerà e che investirà non solo soggetti sospettabili, ma l'intero passato dei personaggi e i rapporti interpersonali che regolano le consuetudini del paese.

Sayles apre il film con una panoramica che mostra un paesaggio vasto e sterminato, caratterizzato da una vegetazione di piante grasse e cactus che convenzionalmente si è sempre segnalato come peculiare dell'ambientazione western. L'immediatamente successivo ritrovamento della stella vicino allo scheletro, che nel film viene chiamato, tra il faceto e il gergale, "il secco", oltre a fornire un elemento in più alla detection-story, provvede a determinare maggiormente la presenza del western attraverso gli elementi iconografici che ne hanno da sempre caratterizzato la presenza sullo schermo. La stella è incrostata dalla terra in cui è stata sepolta e dal tempo trascorso: anche il western trova la sua giustificazione narrativa nel passato che avviluppa tutta la narrazione.

Ed infatti, la prima sequenza western vera e propria viene proposta nel corso del primo di una lunga serie di flashback chiarificatori in cui il sindaco di Big County racconta l'ultimo, e forse decisivo, contrasto tra il corrotto sceriffo Charlie Wade e il suo aiutante Buddy Deeds, padre di Sam e autentica figura mitologica per ogni abitante del paese. Il flashback è strutturato secondo le convenzioni e i dettami stilistici del western: il conflitto tra Charlie Wade e Buddy Deeds ruota intorno ad una tangente da riscuotere per tollerare la presenza di clandestini messicani stipendiati dall'oste Jimmy Herrera; Buddy rifiuta di ritirarla per Wade, nonostante questi gli prometta una "fetta della torta" e i due entrano in aperto e visibile contrasto. Il confronto è classico per il western: onestà contro corruzione, la virtù contrapposta al vizio, l'ordine opposto all'arbitrio di chi la legge la utilizza a suo uso e consumo, come da caratteristica delle comunità in formazione. Le frasi ricordano l'immaginario del lontano Ovest ("Hai mai sparato ad un uomo guardandolo negli occhi?... è tutta un'altra storia...", dice Buddy; "Sei un uomo morto!", promette Wade), ma è soprattutto l'organizzazione della scena che permette di contraddistinguere il segmento in questione con le caratteristiche espresse in precedenza: lo scontro tra lo sceriffo e il suo aiutante è tutto risolto attraverso campi e controcampi che fanno debordare la tensione del momento oltre i bordi di ogni singolo quadro, esattamente come nei casi in cui si stia per rappresentare un duello risolutore in un saloon di una qualunque località di frontiera nella seconda metà dell'Ottocento.

L'alternanza delle inquadrature Wade/Buddy subisce soltanto due scarti, i quali risultano differentemente decisivi, il primo per aumentare la tensione di una scena che sta offrendo tutte le caratteristiche necessarie alla sua ricezione spettatoriale tramite una precisa iconografia, determinate consuetudini narrative e opportuni stilemi compositivi, il secondo per eliminare ogni dubbio circa l'attribuzione al genere.

Nel primo caso, dopo la minaccia di Buddy di uccidere o rinchiudere Charlie in una cella, si ha un piano che mostra i due contendenti a figura intera (Buddy è seduto, mentre Charlie è in piedi con le mani fieramente sui fianchi, entrambi sono distanziati tra loro e risiedono sintomaticamente verso i bordi dell'inquadratura) all'interno di un locale che si è fermato per osservare la scena, mentre nel secondo caso, subito dopo l'accusa di Buddy di aver intascato due terzi dei finanziamenti della contea per la nuova strada, un piano dal basso (una semisoggettiva di Buddy) mostra Charlie che, avvicinandosi al tavolo del locale attorno al quale Buddy è seduto, dice: "Puoi farti male a dire certe cose, figliolo, lo sai?", a cui segue un piano emblematico della mano di Charlie che si posiziona sulla pistola inserita nella fondina pronto a fare fuoco, con Buddy sullo sfondo, ma sempre a fuoco, che osserva il sensibile movimento dello sceriffo corrotto.

La carica adrenalinica viene smorzata nel momento in cui Buddy sistema lentamente la sua pistola sul tavolo (una Colt

"Peacemaker" 45, un modello del 1873 che già Gary Cooper aveva utilizzato in Tamburi lontani [Distant Drums, Raoul Walsh, 1951]), particolare che anticipa l'uscita di scena di Charlie e la fine del flashback, ma gli elementi western hanno incontrovertibilmente caratterizzato la scena mostrata da Sayles. E le modalità western caratterizzano la rappresentazione di tutto un passato che si riaffaccia prepotentemente al presente, sia attraverso la semplice iconografia (i cappelli modello Stetson, le pistole nelle fondine sempre troppo basse, alla moda dei pistoleri, l'insistere della macchina da presa sulla stella, effigie di un ordine ormai corrotto, il calcio della pistola che funge da manopola della spina della birra Lone Star, lo scenario western dipinto alle spalle del barista 'democratico', il soprammobile che raffigura un cowboy su un cavallo selvaggio visto nel retrobottega di Otis, la stessa immagine che ritorna come logo del drive-in abbandonato e chiamato 'El Vaquero', la presenza di un pellerossa che vende teschi di bovini, la mostra organizzata da Otis sui seminole neri ecc.), sia nelle particolarità narrative organizzate da Sayles (un'altra scena con connotazioni western si realizza durante il primo incontro, ancora narrato in flashback, tra Wade e Otis, allora giovane fiero e presuntuoso, con Wade che spara alla bottiglia sul bancone e avverte il ragazzo dell'autonomia della legge di Big County, diversamente da come Otis era abituato a Houston, sottolineando l'alterità di quella zona di confine rispetto ai luoghi già organizzati anche da un punto di vista legale e l'arbitrio della legge del più forte, come avveniva in molte delle comunità western in formazione; da citare anche l'incedere deliberatamente intimidatorio di Charlie Wade – con la mano che accarezza la pistola nella fondina, momento che Sayles evidenzia con un piano ravvicinato – poco prima dell'uccisione a bruciapelo di Eladio Cruz e la presenza di un libro di Zane Grey – uno dei massimi cantori del codice d'onore dell'uomo del West – tra le cianfrusaglie del passato trovate nella scatola lasciata da Sam in custodia alla moglie).

Nella sua dimensione passata, Stella solitaria si pone alla stessa stregua di western contemporanei come Hud il selvaggio (Hud, Martin Ritt, 1963), Solo sotto le stelle (Lonely Are the Brave, David Miller, 1962) o L'ultimo buscadere (Junior Bonner, Sam Peckinpah, 1972), mentre, a livello dell'intreccio contemporaneo, la vicenda raccontata esibisce tonalità da melodramma attraverso le varianti della love story (il rapporto tra Sam Deeds e Pilar) e del melodramma familiare (la vicenda che ha per protagonisti Otis ed il figlio, il colonnello Payne).

Quella tra Sam e Pilar è un'autentica storia d'amore di matrice melodrammatica: i due hanno avuto un passato sentimentale che con la stessa tecnica narrativa del mystery viene progressivamente evocato tramite piccoli accenni verbali da parte dei vari personaggi e flashback chiarificatori. La stessa struttura da detection story servirà a far luce non soltanto sull'omicidio di Charlie Wade, ma anche sulle effettive possibilità di una storia d'amore insolitamente complicata. Durante il primo incontro tra Sam e Pilar, avvenuto nella centrale di polizia a causa dell'arresto del primogenito della donna, sorpreso a rubare un'autoradio, Sam reagisce alla visione di Pilar rimanendo 'imprigionato' da una grata della centrale, inquadratura che rende evidente come il décor faccia sentire il suo simbolico peso sui personaggi, come nella migliore tradizione melodrammatica. Il successivo dialogo tra i due (Sam: "noi non parliamo..."; Pilar: "...noi non parliamo dai tempi del liceo") comincia a far trapelare qualche piccolo spiraglio di luce relativamente al rapporto intercorso in un remoto passato tra i due personaggi, visibilmente imbarazzati dall'incontro. Il successivo movimento di macchina che si allontana da Sam al momento del commiato è invece un'esplicita marca d'enunciazione che intende sottolineare la nuova situazione venutasi a creare nella psicologia di Sam, una sorta di senso di disorientamento dovuto ad un'importante presenza del passato, di un passato che si pensava rimosso, e che invece ritorna fortemente alla ribalta. Un altro momento di evocazione che permette di giustapporre le varie tessere della situazione precedente è fornito in modo quasi subliminale da Sayles nel momento in cui Pilar, in compagnia dei figli, sta ritornando a casa in auto: mentre la donna risponde con esperienza alla figlia Paloma che pontifica sulla stupidità di innamorarsi a quattordici anni, dal parabrezza dell'auto si vede la sagoma di Sam che cammina per il paese insieme a due personalità del luogo e ad un giornalista. Un nuovo legame viene così a proporsi: innamorarsi in tenera età e la presenza di Sam. Ma prima della chiarificazione del rapporto tra i due (che avviene in un flashback che li riporta all'adolescenza in riva al fiume, dopo aver consumato un atto sessuale nei confronti del quale provano un po' di paura), il melodramma trova la sua soddisfazione nell'aspro dialogo tra Pilar e la madre Mercedes, nel corso del quale quest'ultima esplicita e rievoca il suo rifiuto a far uscire la figlia con il figlio di Buddy Deeds ("Non volevo che uscissi con quello!", urla infatti la donna).

E così viene proposto un altro elemento della narrazione melodrammatica: l'impedimento amoroso. Ma tale impedimento viene proposto in modo quanto meno anomalo: è la madre chicana ad essersi mostrata ostile nei confronti dell'unione, quindi l'opposizione familiare non può dipendere da motivi razziali (anche perché Mercedes, obbligando tutti i suoi dipendenti ad esprimersi in inglese, mostra un'accentuata volontà di integrazione) e nemmeno da cause sociali, altro elemento di discriminazione del genere, dato che Sam è il figlio del personaggio più amato e in vista di Big County. Ma l'anomalia si dimostra ancora più esasperata nel momento in cui Sam ricorda (in flashback) il momento in cui la relazione fu impedita dal sopraggiungere del padre Buddy mentre lui e Pilar si erano appartati in auto all'interno del drive-in. L'opposizione alla relazione tra Sam e Pilar, tema fondamentale del canone mélo, è in questo caso voluta fortemente da entrambi i rappresentanti familiari (il padre di Pilar, Eladio Cruz, è morto, la madre di Sam "è una santa", per cui è presenza impalpabile), cosa insolita nel panorama del genere, all'interno del quale è sufficiente una sola decisa opposizione. Perché tanto accanimento, dunque? Anche la tonalità melodrammatica, quindi, ha bisogno della sua indagine, in modo da rendere spiegabile ciò che pare assolutamente immotivato ed irrazionale.

Anche l'artificio del flashback, che nel melodramma è proposto con intenti metanarrativi e con il duplice scopo di rappresentare la ferma ed indifferente immutabilità del destino e l'attesa tormentosa dell'evento drammatico, in Stella solitaria assume le valenze funzionali dell'inchiesta poliziesca e svela progressivamente l'intensità del rapporto tra i due personaggi, preparando la base su cui le incresciose premesse troveranno la loro frustrazione nel momento della scoperta della scomoda verità: Sam e Pilar sono fratelli, per questo Buddy e Mercedes, dalla cui relazione erano nati i due, si sforzavano di impedire il rapporto.

Quello che sembrava una crudele scelta arbitraria voluta dall'arroganza degli adulti si dimostra, a distanza di molti anni, un impedimento giustificato dalla stretta consanguineità. Ed anche la cieca malvagità con cui Sam e Pilar avevano

contraddistinto da sempre il fermo volere dei loro genitori si ribalta beffardamente in scelta logica e ponderata. Acquista così una dimensione quasi derisoria la sequenza della lunga preparazione al rapporto sessuale tra Sam e Pilar all'interno del locale di Mercedes. Una ricca intensità cromatica rende conto del tumulto di sentimenti che caratterizza i personaggi, come da perfetta tradizione melodrammatica, mentre il locale, illuminato da una luce rossastra quasi opprimente per la sua sovradeterminazione, si trasforma nell'immagine passionale che i due, di lì a poco, sublimeranno nell'unione dei loro corpi.

L'ammissione di Sam di essere tornato soltanto per Pilar è seguita dalla musica che la donna programma dal juke-box livido, che si pone come elemento di differenziazione luministica, quasi fosse un elemento di turbativa, all'interno dell'ambiente reso saturo dalla caratterizzazione del colore e della luce. La musica romantica che si diffonde dal juke-box accompagna il ballo della coppia, abbozzo di approccio fisico prima del rapporto vero e proprio, ed è presenza invasiva e retorica che preannuncia il climax della sequenza, che verrà mostrato immediatamente dopo, con le stesse caratteristiche cromatiche.

La sovramisura come principio del melodramma è la peculiarità di questa scena, ma tale enfasi retorica, a posteriori, si dimostra soltanto un elemento fuorviante, sardonico nell'apparente vacuità dei sentimenti messi in gioco, beffardo alla luce della spietata verità che Sam e Pilar scopriranno e con cui dovranno fare inesorabilmente i conti.

Ma il tono melodrammatico è presente anche in un altro dei sottointrecci che compongono la complicata rete di Stella solitaria, quello che illustra i rapporti tra Otis il barista e suo figlio, il colonnello Payne, trasferitosi di recente nella guarnigione di Big County. La conflittualità tra i due richiama immediatamente alla mente gli stessi contrasti presenti nei melodrammi familiari degli anni Cinquanta: un figlio cresciuto nell'assenza del padre, fuggito con un'amica della moglie, due personaggi che incarnano due tipi caratteriali opposti (aperto, incostante e spavaldo Otis, rigoroso e impostato il figlio, che non a caso comanda una base militare), il rancore di molti anni passati lontano nell'apparente indifferenza. Per rappresentare l'acredine del colonnello Payne nei confronti di Otis, Sayles utilizza uno dei motivi iconografici maggiormente graditi a Douglas Sirk, maestro del genere: una scalinata, che, depurata dallo sfarzo delle grandi mansions in cui il melodramma anni Cinquanta era ambientato, fornisce la medesima funzionalità narrativa attraverso la dialettica tra alto e basso che diventa metafora tra due situazioni differenti e apertamente contrastanti (si pensi a *Come le foglie al vento* [Written in the Wind, Douglas Sirk, 1956] o a *Lo specchio della vita* [Imitation of Life, Douglas Sirk, 1959], solo per fare due esempi). La scala di casa Payne diventa, infatti, il luogo in cui si consuma la discussione tra marito e moglie sull'opportunità che il primo incontri il padre: i due coniugi, portatori di due punti di vista contrastanti, nel corso della discussione sono sempre posizionati alle estremità opposte della grande scala, mentre il figlio di Payne, il nipote di Otis, è situato esattamente nel mezzo della struttura, fermo sui gradini, marcando la sua figura di tramite, dato che sarà proprio il nipote con la sua curiosità a recarsi nel locale di Otis per conoscerlo, fungendo in pratica da apripista e portando progressivamente il colonnello e il padre a sanare la loro profonda frattura.