

2) Il mucchio selvaggio

Se **Chuka** di Gordon Douglas e **The stalking moon** di Robert Mulligan, tendono ad ampliare il campo stilistico del western, annettendogli i territori del fantastico (cfr. F. Ferrini: « West by Northwest », in **Cinema e Film** n. 9) il film di Peckinpah opera invece all'interno del « genere » tentandone un graduale rinnovamento tematico (sulla linea, quindi, dei Gries, degli Hale, ecc.). **Il mucchio selvaggio**, d'altra parte, fa venire a galla, in primissimo piano, il tema che tormenta attualmente le coscienze americane (l'impegno nel Vietnam), metaforizzato, cioè nell'unico modo in cui oggi a Hollywood è possibile parlarne senza uscire dalle sue strutture produttive (l'accenno, molto più vago, era già nei **Professionisti** di Richard Brooks...)

La vicenda ruota, difatti, attorno ad una serie di **alleanze imposte**: Robert Ryan è costretto da certi suoi trascorsi, ma soprattutto perché « ha impegnato la parola », a braccare i banditi per conto della società ferroviaria, di cui odia il boss, alla testa di una banda di bounty-killers scalzacani che nulla distingue in ferocia dai banditi, ma che sono molto meno valorosi (l'esercito sud-vietnamita?), mentre in realtà la sua ammirazione va a coloro che deve combattere; i banditi, a loro volta, per sottrarsi all'assedio dei bounty-killers, sono costretti ad una instabile e provvisoria alleanza col feroce « generale » messicano. Ad un certo punto, è inserito un battibecco piuttosto significativo tra Holden (capo dei banditi) e Borgnine (suo luogotenente); Ryan li incalza spietatamente, senza tregua, e Holden lo giustifica: « Ha dato la sua parola. Non importa a chi »; Borgnine scatta: « Invece **importa!** ».

Che operazioni del genere abbiano in se stesse limiti ben precisi, e siano solo un sintomo traumatico della condizione alienante in cui si trova un regista abbastanza onesto, ma che non sa o non può uscire da quelle strutture produttive particolari (cinematografiche) che rientrano nella struttura produttiva gene-

rale, matrice dell'oppressione, appare chiaro: parlare metaforicamente, quando altri paga di persona, sa troppo di alibi per la buona coscienza. La metafora, poi, è per iniziati, per chi legge tra le righe, tende a sfuggire alla maggior parte del pubblico, preso dalle strutture del western: il discorso, inoltre, una volta capito, è ambiguo, generico, tipo « ogni erba un fascio », tutto sommato evasivo.

Con tutto ciò, siamo di fronte a un grosso film, che opera in una dialettica feconda tra sintagmi « classici » e stilemi « moderni ». L'interesse si instaura fin dalla (e forse soprattutto nella) sequenza iniziale, molto complessa, nella quale Peckinpah monta un perfetto meccanismo ad accumulazione di suspense, fino al climax clamoroso della sparatoria-macello (emblematica).

Gli elementi del contrappunto sono: a) i banditi, travestiti da soldati, nella banca; b) i bounty-killers in agguato tutto attorno sui tetti; c) la processione delle donne della lega anti-alcoolica, salmodianti in coro; d) il gioco crudele dei bambini con gli scorpioni e le formiche. Peckinpah monta questi elementi in una sequenza di tipo classico, secondo quello che nella classificazione di C. Metz è chiamato « sintagma alternante », nelle due sottospecie di sintagmi alternati (Implicanti simultaneità diegetica) e alternativi (temporalmente sfalsati); a), b), c), svolgentisi indipendentemente, s'avvicinano lentamente, in un crescendo di tensione, fino a confluire nel punto d'impatto, quando la sequenza deflagra: è, allora, la carneficina insensata, nella quale, accanto a pochi banditi, muoiono soprattutto gli innocenti. La macchina da presa, impazzita, balla nel mezzo della mischia, tra la disinvolta frenesia del gesto dell'uccisore e il « ralenti » grottesco del colpito che cade. L'elemento d), a chiusura del « mucchio selvaggio », introduce l'**inserto esplicativo**, il dettaglio che è anche metafora e suggello della strage (formiche e scorpioni in lotta, periscono tutti nel rogo acceso dei ragazzi).

Il film prosegue poi nell'esplicazione puntuale, ma non banale, di « caratteri » canonici; e non abbandona mai il tono « distratto », quasi casuale, delle morti e delle violenze, di cui pure è ricco. L'indifferenza per i troppi morti, tipica reazione all'eccesso del western mediocri (in prima fila quelli « all'italiana »), diviene qui partito stilistico, scelta tematica, sulla linea del cinema moderno: è, al fondo, una scelta anti-eroica, che smussa e vanifica la retorica della lotta e della morte « significativa ». Quando i quattro eroi superstiti s'avvieranno, sul finire, verso la vendetta e la strage finale, nel solito avanzare cadenzato in mezzo campo lungo, luogo canonico della mitologia western, Peckinpah schiaccia il quadro col teleobiettivo, appiattendolo le figure degli eroi in un brulicare irrispettoso di « poveri messicani » contro i quali sembra che i quattro rischino continuamente di andare a sbattere; qui la metafora, visiva, non ha bisogno di commento. Dopo l'ultima carneficina, quando tutti si sono distrutti e auto-distrutti nel raptus della violenza idiota, il film si chiude sui peones, vivi, vincitori.

Alessandro Cappabianca